

1. *La Faute à Voltaire* (2000): Nation, Migration und Feld

Der Titel von Abdellatif Kechiches erstem Film, *La Faute à Voltaire* (2000), erweckt den Eindruck, der französische Regisseur mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte habe sich von Titeln, Stoff und Motiven gleichaltriger Regisseur*innen mit Arbeiten wie *Inch'Allah dimanche* (2001), *Ma 6-T va crack-er* (1997) oder *Wesh Wesh. Qu'est-ce qui se passe?* (2002) mit Absicht unterscheiden wollen. Kechiche provoziert schon mit diesem Titel: Voltaires Schuld. Gleichzeitig darf man die Frage stellen, ob eine Analogie zwischen der Herausbildung der postmigrantischen Identität des Filmemachers Kechiche mit dem philosophischen Konzept Voltaires angestrebt wird. Denn nicht anzuerkennen, dass der französische Philosoph sich in seinem Stil um Provokation bemühte, bedeutet schlichtweg, Voltaire zu verkennen. Dementsprechend stellen sich die Fragen, ob und wie Voltaires essayistischer Stil, der auf Montaigne zurückgeht, aus Kechiches Filmästhetik herausgearbeitet werden kann. Gefragt werden sollte auch, inwiefern Kechiche mit seinem Film auf die Debatten seiner Zeit reagiert – so wie Voltaire auf Fragen nach Körper und Seele, Materie und Kausalität, der Mechanik der Welt –¹ und beispielsweise scharfe Kritikpunkte gegen Aspekte der französischen gesellschaftlichen Ordnung richtet. Auf diese Weise würde Kechiche seine postmigrantische Identität als Filmemacher in der Kohärenz und Fülle seiner Imagination und Inspirationsquellen zum Ausdruck bringen.

1.1 Zur ästhetischen Darstellung der französischen Gesellschaft

Bei *La Faute à Voltaire* (2000) handelt es sich um die Geschichte eines tunesischen Migranten in Frankreich. Jallel ist der Älteste einer armen Familie, deren Vater früh ums Leben gekommen ist. Eine Reise nach Frankreich, »dem Eldorado«, hört sich als große Chance an, die mit dem Tod des Vaters auf ihn übergegangene finanzielle

1 Vgl. Gustav Seibt (21.01.2021): »Süddeutsche Zeitung«. Voltaires »Philosophisches Wörterbuch«: »Warum Malt Ihr Gott Mit Einem Langen Bart?«. Online unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/voltaire-philosophie-taschenwoerterbuch-1.5181698> [abgerufen am 20.03.2022]

Verantwortung gegenüber der Familie zu schultern. Jallel, der illegal nach Frankreich einreist, belügt das Ausländeramt über seine Herkunft und stellt einen Antrag auf politisches Asyl. Er erhält zunächst eine APR (*autorisation provisoire de résidence*) für drei Monate, in denen sein Antrag bearbeitet wird. Danach landet er in einem sozialen Heim, wo er mit Hilfe seiner neuen Freunde lernt, seinen Lebensunterhalt mit kleinen Jobs zu verdienen, die manchmal gegen die Regeln verstoßen. Nachdem eine geplante Scheinehe mit Nassera, einer Französin mit tunesischer Immigrationsgeschichte, scheitert und sein Asylantrag abgelehnt wird, wird Jallel depressiv und in eine psychiatrische Klinik eingeliefert. Dort lernt er Lucie kennen, ein unbekümmertes, psychisch krankes Mädchen, das später Jallels Freundin wird. Sie leben zusammen, verkaufen Rosen in Restaurants und Zügen, bis Jallel eines Tages von der Polizei festgenommen, *manu militari* zum Flughafen gebracht und abgeschoben wird. Damit ist sein Migrationsprojekt in Frankreich, dem Land Voltaires, auf ganzer Linie gescheitert.

Homi Bhabha hat sich in theoretischen Abhandlungen mehrfach zum Thema Nation geäußert.² Insbesondere bemüht er sich darum, sie bis in deren »large and liminal image« hinein zu beleuchten. Sein Ziel ist, die Nation unter dem Blickwinkel der Ambivalenz, die modernen Gesellschaften innewohnt, auf die Probe zu stellen und die kulturellen Repräsentationen dieser Ambivalenz zu untersuchen. Dies sollte grundlegenden Einfluss auf Narrationen und Diskurse über die Nation haben und unter anderem zu ausführlichen Reflexionen führen über

the *heimlich* pleasures of the hearth, the *unheimlich* terror of the space or race of the Other; the comfort of social belonging, the hidden injuries of class; the customs of taste, the powers of political affiliation; the sense of social order, the sensibility of sexuality; the blindness of bureaucracy, the strait insight of institutions; the quality of justice, the common sense of injustice; the *langue* of the law and the *parole* of the people.³

Bhabha zufolge haftet der Nation als einer diskursiven Konzeption, einer »cultural elaboration«⁴ im Sinne von Gramsci, eine Fähigkeit zur kulturellen Produktion,⁵ aber auch zur Marginalisierung und Ungerechtigkeit, zur Negierung bis zum symbolischen Tod bestimmter Individuen an. Mit dieser Perspektive verbindet sich die Notwendigkeit, essentialistischen Postulaten, Diskursen von »cultural supramacy«⁶

2 Homi Bhabha (1990): »Introduction. Narrating the nation«. In: Ders. (Hg.): *Nation and Narration*. London/New York: Routledge, S. 1–7. Homi Bhabha (2004): *The Location of culture*. a.a.O.

3 Homi Bhabha: »Introduction«. a.a.O., S. 2. [Hervorgehoben ebd.]

4 Antonio Gramsci zit.n. Homi Bhabha: Ebd., S. 3.

5 Ebd.

6 Ebd.

und nativistischen Bewegungen eine deutliche dekonstruktivistische Absage zu erteilen. In dieser Hinsicht wird die Ambivalenz auch zu einem Ort des Abstreitens, der Ent-Negierung und der Instabilität, die nicht länger die Aufmerksamkeit ausschließlich auf die »language and rhetoric«⁷ der Nation lenkt, sondern auch auf die Nation an sich und auf diejenigen, die diese bewohnen.

Diese Intuitionen über die Nation können bereichert werden. Vermieden werden soll aber, der »oppositional consciousness«⁸, wie Braidotti und Dolphijn es nennen, zu verfallen. Auf dessen Agenda steht ein subjektives Begehren, das in negative soziopolitische Kritik und ein oppositionelles, unglückliches Bewusstsein mündet.⁹ Die Neo-Deleuze'schen Denker*innen Braidotti und Dolphijn nehmen Abstand vom »oppositional consciousness«, indem sie Folgendes suggerieren: »a non-Hegelian, monistic and vital-materialist analysis that foregrounds the relational, negotiation-bound and affirmative elements of this process«.¹⁰ Diese Alternative wird als »affirmative praxis«¹¹ bezeichnet. Sie besteht in einer relationalen, affirmativen Ethik, die Bedingungen eigenen Zustandekommens schafft. So wird der Akzent bei dieser Ethik von Negation auf Affirmation verlagert.

Im Sinne der bereits erwähnten theoretischen Perspektiven verfolgt die nachstehende Analyse die These, dass Kechiches Filme als kulturelle Artefakte die französische Nation zwar aus einer kritisch-ambivalenten Perspektive darstellen, aber auch affirmativ auf diese eingehen. In diesen Filmen werden also sowohl negative Erfahrungen der Unterdrückung, Marginalisierung, Verleugnung, Vertreibung und der Traumatisierung in der französischen Nation auf die Leinwand gebracht als auch eine relationale Dimension vorgeschlagen. Auf diese Weise werden in einem prozesshaften Hybriditätsversuch neue Sinnesorte elaboriert, »sites of political antagonism and unpredictable forces for political representation«¹² geschaffen und manche Menschengruppen im Zusammenhang mit dem Politischen neu berücksichtigt. Dies fasst Bhabha paradigmatisch unter dem Begriff »Ideology« und formuliert es folgenderweise aus:

These approaches are valuable in drawing our attention to those easily obscured, but highly significant, recesses of the national culture from which alternative constituencies of peoples and oppositional analytic capacities may emerge – youth, the everyday, nostalgia, new ›ethnicities‹, new social movements, ›the politics of

7 Ebd.

8 Rosi Braidotti/Rick Dolphijn (2014): »Deleuze's Philosophy and the Art of Life Or: What does Pussy Riot Know?«. In: Dies. (Hg.): *The Deleuzian century, Art, Activism, Life*. Leiden/Boston: Brill Rodopi, S. 13–36, hier S. 24.

9 Ebd., S. 25.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 24.

12 Homi Bhabha: »Introduction«. a.a.O., S. 4.

difference«. They assign new meanings and different directions to the process of historical change. The most progressive development from such positions take »a discursive conception of ideology« – ideology (like language) is conceptualised in terms of the articulation of elements.¹³

Im Folgenden soll spezifisch die *minor/minoritarian cinema*-Ästhetik in *La Faute à Voltaire* (2000) betrachtet werden. Zu untersuchen ist, wie Kechiche in seinem Film zum einen die französische Nation unter dem Aspekt der Migrationsfrage darstellt. Zum anderen wäre danach zu fragen, wie diese Darstellungsästhetik mit seiner vitalen Position innerhalb der französischen Filmlandschaft verknüpft ist. Der politische Zusammenhang wird unter dem Prisma der strategischen Imagination, einer gespaltenen französischen Nation und der schwierigen Lebensbedingungen von Asylsuchenden und Migrant*innen in Frankreich im Zeitalter der Globalisierung diskutiert. Dabei geht die Interkulturalitätsproblematik aus einer kritischen Darstellung des angeblich interkulturellen nationalen Selbstverständnisses hervor, das auf Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit beruht. Was die Vitalität angeht, wird sie im Zusammenhang mit Kechiches Position zum *cinéma beur* und dem zaghaften Rezeptionserfolg seines Films analysiert, mit dem sich ein symbolisches Kapital zu konstituieren begann.

1.1.1 Raumvorstellungen und strategische Positionierung von Immigrant*innen und Asylsuchenden in Frankreich

An dieser Stelle soll zunächst auf den artikulierten politischen Kontext in *La Faute à Voltaire* (2000) beziehungsweise die französische Migrationspolitik eingegangen werden. Dabei ist auch in den Blick zu nehmen, inwieweit manche Migrant*innen sich gegenüber der französischen Nation positionieren. Die Ausgangshypothese ist, dass deren Einstellung aus ihren Bildern von Frankreich und ihren Erfahrungen innerhalb dieser Nation resultiert. Wie diese in *La Faute à Voltaire* (2000) sichtbar werden, wird im Folgenden erläutert.

Jallel befindet sich im Warteraum des Ausländeramts, um politisches Asyl zu beantragen. Beim Ausfüllen des Formulars lässt er sich von älteren Bekannten helfen, bei denen es sich höchstwahrscheinlich um Einwanderer aus Tunesien handelt. Die beiden älteren Männer halten sich offenbar schon seit einiger Zeit in Frankreich auf. Das Gespräch zwischen Jallel und den beiden anderen Männern enthüllt Jallels Vorstellungen von Frankreich, ebenso die Vorstellungen dieser Männer, die als beispielhafte Einwanderer*innen fungieren, sowie ihre Erfahrungen in Frankreich. Auf der Grundlage dieses Gesprächs entwickelt Jallel eine Positionierungsstrategie für sein Migrationsprojekt. Jallel war noch nie zuvor in Frankreich gewesen. Als Halbweise

13 Ebd., S. 3.

muss er seiner Mutter beistehen, um gemeinsam die Verantwortung für die Erziehung der Kinder zu übernehmen. An dieser Stelle können die Arbeiten des post-modernen Geografen Edward Soja aufgerufen werden, um den Vorstellungen von Immigrant*innen in und über Frankreich als (Immigrations-)Raum triftig auf den Grund zu gehen. Seine *Triade der Räumlichkeit* (1996) ist eine Ausarbeitung von Henri Lefébvres dreifacher Differenzierung des Begriffs »Raum«. Sie besteht aus dem vorgestellten Raum (*conceived space*), dem wahrgenommenen Raum (*perceived space*) und dem erlebten Raum (*lived space*). Die *Triade der Räumlichkeit* hat der neueren Migrationsforschung wesentliche Impulse vermittelt.¹⁴

Aus dem Gespräch zwischen Jallel und den beiden anderen Männern lassen sich Migrant*innenvorstellungen über Frankreich herauslesen. Man steht beispielsweise hier vor Jallels vorgestelltem Raum. Frankreich ist offensichtlich der Projektionsort seiner Wünsche und Pläne. Er stellt sich Frankreich als ein Paradies vor, in dem er »Arbeit« finden und »Geld« verdienen kann. Frankreich ist das Land seiner Träume, in dem sich seine Wünsche verwirklichen lassen; es ist für ihn das Land, in dem Milch und Honig fließen. Solche Bilder von Frankreich könnten in ihm durch die Medien und überlieferte Geschichten entstanden sein. Das Land suggeriert ihm, dass sich hier viele seiner Hoffnungen und Träume erfüllen könnten. Und all das möchte Jallel auf dem Formular als Grund für seine Reise nach in das Land Voltaires angeben. Denn so hatte er sich Frankreich imaginiert.

Jallel hat sich jedoch noch nicht mit den französischen Realitäten in Bezug auf Migration und die wirtschaftliche Lage des Landes vertraut gemacht. Deshalb lässt er sich von seinen beiden Begleitern zur Vernunft bringen, denn sie leben schon seit langem in Frankreich und haben wahrscheinlich andere Erfahrungen gemacht: »Tu es fou, ils ont cinq millions de chômeurs.« Diese Sätze sind Ausdruck einer realistischen Betrachtung der ökonomischen Situation in Frankreich. Jallels Begleiter haben ihre Vorstellungen von Frankreich als makellosem Paradies bereits revidiert und wollen Jallel dazu bringen, sich der gleichen Übung zu unterziehen. Er soll seinen eigenen vorgestellten Raum anpassen und die Fragen auf seinem Formular nicht mehr wahrheitsgetreu, sondern zielorientiert beantworten. Eine zielorientierte Antwort auf die Gründe für seine angebliche Flucht nach Frankreich müsse auf geschichtlich politischen Hintergründen beruhen. Jallels Begleiter schlagen ihm Folgendes vor (00:01:54–00:02:19):

Dis-leur que tu es algérien. Les Algériens, ils les ménagent un peu. Qu'est-ce que tu veux, le passé ... le poids de la culpabilité. [...] France pays de liberté! Patrie de Voltaire et des droits de l'homme! Liberté, égalité, fraternité et tutti quanti ...

14 David Simo: »Migration, Imagination und Literatur«, a.a.O., S. 21.

Als Jallel erstaunt zurückfragt, ob das alles nicht übertrieben sei, wird ihm erwidert: »T'as rien compris! Ils se prennent pour les inventeurs de la liberté!« Indem sie beispielsweise das Motto Frankreichs aufrufen – »Liberté, égalité, fraternité« – oder die algerische Community als eine der größten in Frankreich im Zusammenhang mit der schmerzhaften kolonialen Vergangenheit als Argument verwenden, zeigen sie nicht nur, wie sie Frankreich wahrnehmen (wahrscheinlich ironisch), sondern auch, wie sich die Franzosen ihrer Meinung nach selbst wahrnehmen. Offensichtlich haben sie diese Denkweisen bereits im öffentlichen Diskurs in Frankreich beobachtet. Das wäre in Anlehnung an Soja ihr wahrgenommener Raum. Er besteht aus greifbar gegebenen Objekten. Dieser Raum erteilt Informationen über soziale Fakten, über die Menschen in Frankreich, deren Tätigkeiten, Weltanschauungen und Denkweisen, aber auch über die Chancen und »Grenzen für die Verwirklichung von [eigenen] Wünschen und Träumen«. ¹⁵ Dieser Raum ist empirisch greifbar (Frankreich, Paris, das Ausländeramt usw.), und seine Wahrnehmung ergibt sich aus ihren Erfahrungen in Frankreich, aus ihrem erlebten Raum. Sie wurden vor Situationen und Schwierigkeiten gestellt, für die Lösungen und Auswege gefunden werden mussten. Aus diesen Erfahrungen heraus empfehlen sie Jallel, die Ausländerbehörde über seine Lage zu täuschen, nur dann könne er seine Ziele erreichen. Jallel muss sich an seinen neuen Lebenskontext und dessen Bedingungen anpassen, seine Wünsche und Träume überprüfen, neu aushandeln, Zugeständnisse machen, manche sogar aufgeben. Darum nennt David Simo diesen Ort den Raum des »Experimentierens« und des »Übergang[s]«. ¹⁶

Die auf Frankreich angewendete »Triade der Räumlichkeit« bringt im Migrationskontext auf der einen Ebene verschiedene Imaginationen über Frankreich zum Ausdruck und führt auf der anderen Ebene zu einer interaktiven Konfrontation des vorgestellten Raums mit dem erlebten und dem wahrgenommenen Raum. Wie Jallel sich Frankreich vorgestellt hat, wie seine Begleiter Frankreich wahrgenommen haben, welche persönlichen Erfahrungen sie dort gemacht haben, aber auch wie Frankreich sich selbst diskursiviert, sind hier kontrastierende Deutungen. Daraus kristallisiert sich für Jallel eine strategische Position heraus, mittels derer er seinem Ziel näherkommen will: zunächst einmal die APR zu erlangen. Von den Migrationserfahrungen seiner Vorgänger*innen ausgehend, will er seine persönliche »Identität« verbergen beziehungsweise eine andere vortäuschen und Nutzen aus den kollektiven französischen Selbstkonstruktionen ziehen. Im persönlichen Gespräch mit dem Mitarbeiter der Ausländerbehörde wird Jallel ihm erzählen, dass er aus Algerien stammt, dort aus politischen Gründen verfolgt wird und seinen Pass auf dem Weg nach Frankreich verloren hat. Diese Strategie zahlt sich aus, denn Jallel erhält

15 Ebd., S. 21.

16 Ebd., S. 26.

die berühmte APR, die ihm offiziell erlaubt, sich drei Monate lang vorübergehend in Frankreich aufzuhalten.

Die Schwierigkeiten, mit denen Jallel in Frankreich konfrontiert wird, sind für den Protagonisten sicherlich die schmerzhaftesten Punkte im Verlauf der Handlung. Sie sind auf verschiedenen Ebenen angesiedelt, nämlich auf der wirtschaftlichen und einer rechtsbezogenen Ebene. Jallels Migrationsprojekt beruht offensichtlich auf Push- und Pull-Faktoren. Er ist das älteste Kind einer großen Familie und möchte in Frankreich Arbeit finden. Er schickt ständig Geld an seine Mutter, um die die Familie in der Heimat zu unterstützen. Als einer seiner Begleiter nach Tunesien zurückgekehrt ist, um sich von ihm zu verabschieden, erhält er von Jallel einige Geldscheine, die Jallels Mutter in Tunesien übergeben werden sollen. Jallels zentrales Anliegen ist, für seine Familie und sich selbst in Frankreich eine Lebens- und Zukunftsperspektive zu finden. Dieses Vorhaben wird jedoch bald massiv erschwert beziehungsweise zunichte gemacht.

Die Zuschauenden erfahren nur wenig über Jallels Vorgeschichte, insbesondere darüber, wie er in Frankreich gelandet ist. Dem Mitarbeiter des Ausländeramts erzählt er, dass er in einem Schiff über das Meer nach Frankreich gefahren sei. Er habe sich in diesem Schiff versteckt. Wenn man dieser Erzählung Glauben schenkt, dann ist Jallel illegal nach Frankreich eingereist. Um seine Ziele in Frankreich zu erreichen, betätigt er sich als Schmuggler. Er verkauft Zeitungen in der U-Bahn und Rosen in Restaurants und Zügen. Mit Freunden und manchmal auch allein verkauft er Obst in den Gängen der Pariser U-Bahn-Stationen. Diese illegale Aktivität ist so gut organisiert, dass diese Migranten der Polizei meist entgehen.

Kurz nach dem Erhalt seiner APR bietet Jallel an einer U-Bahn-Station zusammen mit anderen Migranten Waren zum Kauf an. Es liegt sehr nahe, dass auch die Anderen ebenso wie Jallel illegale Migranten sind. Der eine bietet Spielzeuge für Kinder an, während Jallel und zwei andere Früchte verkaufen. An einer anderen Ecke ist ein weiterer Mann zu sehen, der ungeahnt derselben Gruppe angehört. Er trägt einen Hut und wirkt wie ein Passant. Tatsächlich aber steht er Wache. Auf Arabisch alarmiert er die Gruppe, sobald er Polizisten kommen sieht, damit sie eine Festnahme und als Folge davon vielleicht sogar eine Abschiebung vermeiden können. Bei seinem Signal raffen sie schnell alles zusammen und stürzen zum Ausgang.

Doch nicht jeder hat einen solchen Wächter. Ein anderer Insasse des Heims, in dem Jallel untergebracht ist, auch ein Einwanderer, verkauft ebenfalls Rosen. In einem Gespräch mit Jallel am Eingang des Heims erzählt er von seinen Erfahrungen. Seine geringen Französischkenntnisse waren von vornherein ein großes Hindernis. Da er keine Arbeitserlaubnis besaß, war es ihm nicht möglich, zu arbeiten. Ihm wurde daher geraten, in der U-Bahn, in Bars und Cafés Rosen zum Verkauf anzubieten, was er auch tat. Dafür musste er sich Geld von einem Freund leihen, um Blumen kaufen zu können. Eines Tages seinen ihm bei einer Zugfahrt alle seine Blumen abgenommen worden. Er gesteht Jallel, dass er danach sogar geweint habe, weil er kei-

ne Möglichkeit sah, seinen Kredit zurückzuzahlen. Er büßt für seine Unwissenheit, weil ihm nicht bewusst war, dass in Frankreich der Verkauf von Blumen in Zügen oder an öffentlichen Orten verboten ist. Er war nie in der Lage, das Wirtschaftssystem seiner Gastnation zu verstehen und dieses Makrosystem mit der Steuerpflicht zu verknüpfen.

1.1.2 Zu den prekären Lebensbedingungen von Asylsuchenden in Frankreich

Das Motiv des Untergrunds ist im Film überpräsent, was ihm eine beträchtliche Bedeutung für den Aufbau der Diegese verleiht: U-Bahn-Stationen, U-Bahnen, zu denen sich Fahrkartenkontrolleure und Polizist*innen gesellen, die für Ordnung sorgen und Migrant*innen aufspüren. Zu letzteren gehören auch ihre illegalen Aktivitäten, bei denen sie Zeitungen, Rosen oder Obst in der Pariser Metro verkaufen. Dieser Untergrund lässt sich nicht nur auf das beziehen, was »unter« der Oberfläche von Paris oder Frankreich geschieht, sondern auch auf das, was man hier als *unter-Handwerk* bezeichnen könnte, als *unter-Tätigkeiten*, die von denjenigen ausgeübt werden, die der Film in den Mittelpunkt seiner Diegese zu stellen scheint: die Migrant*innen. Das wäre somit das »Untergrundbild« einer angeblich freien und offenen französischen Nation, das Bild des Eisbergs, von dem nur ein Achtel über Wasser zu sehen ist, und dem die Funktion zukommt, die schwierigen Erfahrungen von Migrant*innen lebensnah wiederzugeben (siehe Abbildungen 1–4).

Nachdem er die OQTF (*obligation de quitter le territoire français*) erhalten hat, bringt die Kellnerin Nassera Jallel auf die Idee, eine Scheinehe mit einer Französin einzugehen. Er hofft, auf diese Weise eine reguläre und wahrscheinlich unbefristete Aufenthaltserlaubnis in Frankreich zu erhalten. Nach langen Verhandlungen erklärt sich Nassera bereit, mit Jallel für 3.000 Francs eine Scheinehe einzugehen. Am Tag der Hochzeit ändert Nassera ihre Meinung kurzfristig auf dem Standesamt. Sie macht sich aus dem Staub und überlässt Jallel seinem Schicksal. Für Jallel bricht eine Welt zusammen.

Gegen Anfang des zweiten Drittels des Films wird Jallel in einer Reihe von fast stummen Szenen gezeigt. Er steigt allein aus der U-Bahn und blickt auf den Boden, während der Zug hinter ihm weiterfährt. Es ist, als würde Jallel aus dem Zug der Migration, der Mobilität aussteigen, als hätte der Zug »Frankreich« abgesetzt. In der nächsten Sequenz sitzt er weinend auf einer Bank an derselben Station. Jallel schluchzt, er ist untröstlich, und er ist allein. Die nächste übergangslose Szene zeigt Jallel mitten in der Nacht im Foyer für Obdachlose und Asylbewerber*innen. Er weint im Schlaf und weckt so seine Zimmernachbarn auf, die nun alles organisieren, um Jallel mit der Krankenversicherungskarte des Mitbewohners Franks ins Krankenhaus zu bringen.

Abb. 1–4: Screenshots aus *La Faute à Voltaire* (2000) (00:35:57, 00:35:59, 00:37:35 und 02:01:36)



Erst jetzt realisiert Jallel die Probleme von Migrant*innen in Frankreich. Die von ihm gebrachten Opfer waren nicht genug; der Versuch, sich über eine Scheinehe das Bleiberecht zu erschleichen, war letzten Endes erfolglos, weil er einerseits nicht genug Geld hatte, um die Bedingungen zu erfüllen, und andererseits, weil Nassera ihn im Stich gelassen hat. Mit der traurigen Realität konfrontiert, wird Jallel klar, mit welchen Erschwernissen Migrant*innen in Frankreich kämpfen. Die Opfer, die er zum einen gebracht hat, haben nicht ausgereicht, um die Bedingungen zu erfüllen, und zum anderen, weil Nassera ihn verlassen hat. Mit der traurigen Realität konfrontiert, erkennt er, dass seine Träume in Rauch aufgegangen sind. Er hat ein ganz »anderes« Frankreich erlebt: Er kann nicht so leicht arbeiten, nicht selbstbestimmt kommen und gehen, er hat kein politisches Asyl erhalten, ihm wurde der Aufenthalt in Frankreich verweigert, er muss das Land nach den ersten drei Monaten verlassen. Diese Ernüchterung spiegelt sich auch in Jallels Gesundheitszustand wider. Dank der Solidarität seiner Freunde wird Jallel zur Behandlung ins Krankenhaus eingeliefert.

Ich möchte jetzt analysieren, wie Kechiche die Modalitäten der Möglichkeit und Unmöglichkeit von Liebe (zwischen Jallel und Lucie) artikuliert, und wie er dies stets um das Motiv des Untergrunds herum organisiert. Lucie ist eine freie Insassin des psychiatrischen Zentrums, in die sich Jallel später verliebt. Im Gegensatz zu ihr ist Jallel eher schüchtern und scheint nicht an Sex interessiert zu sein. Er reagiert auf Lucies Annäherungsversuche mit einer abschlägigen Antwort, was sicherlich auf

seine puritanische Erziehung und seine Herkunft zurückzuführen ist. Tatsächlich stellt er später fest, dass Lucie nicht von ihm schwanger ist. Nach und nach geht er jedoch eine Beziehung zu der schwangeren Lucie ein. Mit Jallel erlebt sie dann eine interkulturelle Liebesgeschichte, die sich fast über die Hälfte des Films (fünfzig Minuten) erstreckt. Doch diese Liebe ist nicht ohne Hindernisse. Eines Abends, als Jallel und Lucie in einem Park spazieren gehen, treffen sie auf ein altes weißes Paar, das sich auf einer Bank zärtlich küsst. Lucie bleibt stehen und betrachtet das Paar eine Zeit lang, während Jallel weitergeht. Jallel kommt zurück, um Lucie abzuholen. Unterwegs, genau am Denkmal *La Place de la Nation*, setzt sich Lucie plötzlich auf eine Bank. Mit einem starren Blick, als wolle sie den zuvor gesehenen Kuss wiederholen, begehrt sie Jallel und scheint ihn zu etwas einzuladen. Er setzt sich zu ihr und starrt zurück, scheint aber nicht in der Lage zu sein, die gewünschte Reaktion zu zeigen. Die Inszenierung scheint damit die Unmöglichkeit einer interkulturellen Liebe unter französischem Himmel angesichts der prekären Lebensbedingungen der Betroffenen zu unterstreichen.

Aber die Bedingungen der Möglichkeit solcher Liebe scheinen sich diesmal um den Untergrund zu drehen. Am frühen Morgen bereiten Jallel und Lucie die Blumen vor, die sie im Lauf des Tages gemeinsam in den Pariser Cafés, Bars, Restaurants und Bahnen verkaufen wollen. In der U-Bahn tragen sie den Fahrgästen das Liebesgedicht »Mignonne, allons voir si la rose« aus dem 16. Jahrhundert von Pierre de Ronsard vor. Damit bezaubern sie nicht nur ihr Publikum – um mehr Rosen zu verkaufen –, sondern schenken ihm auch die große Liebe, die sie füreinander empfinden. Aber nicht nur das, denn vor der Unmöglichkeit ihrer Liebe, die sich auf dem *Place de la Nation* abzeichnet, scheint das Motiv des Untergrunds dank dem Gedicht von Ronsard einen Ausweg zu bieten (01:45:09–01:45:54):

Mignonne, allons voir si la rose
 Qui ce matin avoit desclose
 Sa robe de pourpre au Soleil,
 A point perdu ceste vesprée
 Les plis de sa robe pourprée,
 Et son teint au vostre pareil.
 Et son teint au vostre pareil.
 Las ! voyez comme en peu d'espace,
 Mignonne, elle a dessus la place
 Las ! las ses beautez laissé cheoir !
 Ô vrayment marastre Nature,
 Puis qu'une telle fleur ne dure
 Que du matin jusques au soir !
 Que du matin jusques au soir !
 Donc, si vous me croyez, mignonne
 Tandis que vostre âge fleuronne

En sa plus verte nouveauté,
 Cueillez cueillez votre jeunesse:
 Comme à ceste fleur la vieillesse
 Fera ternir votre beauté.
 Fera ternir votre beauté.

So wird der Untergrund, der offensichtlich einzige Ort, an dem all dies stattfinden kann, zu einer Art Schutzwall, einem Zufluchtsort. Der Untergrund wird zu einer Art Kultstätte, an der man sich angesichts der »Blüte des Alters« eine neue Jugend verschaffen kann, um seine eigene Schönheit zu bewahren, sowohl als Individuum als auch als Gesellschaft. Der Untergrund, der bis dahin nur mit den Migrant*innen in Verbindung gebracht wurde, wird dank einer von Ronsard ermöglichten Täuschung zum Ausgangspunkt einer neuen Jugend. Wie der unterirdische Raum sollte die Gesellschaft von ihren Grundfesten her überdacht und erneuert werden. Der Untergrund wird in dieser Dramaturgie also zum neuen *Place de la Nation* oder aber zum *Place de la nouvelle Nation*. Einer Nation, die sich mit den kleinen Leuten, die in den Verkehrsadern dieser U-Bahn oftmals miteinander verschwimmen, zusammen denkt; einer Nation, die sich mit und aus der Perspektive der Migration vorstellt; einer Nation, die in ihrer postmigrantischen Dimension angenommen wird.

Eine der Folgen der ständigen Prekarisierung von Menschen wie Jallel ist deren Desillusionierung. Die kurzen zeitraffenden Szenen offenbaren diese Desillusionierung bezüglich eines Migrationsprojekts in der französischen Nation. Die Liebesgeschichte mit Lucie scheitert am Ende, da Jallel eines Tages von der Polizei in einer U-Bahn-Station verhaftet und anschließend in Handschellen in ein imaginäres Land abgeschoben wird. In dieser Nation kann sich nicht jeder in jeden verlieben, Lucie kann ihre Liebe zu Jallel nicht bis ins hohe Alter ausleben, im Gegensatz zu dem oben erwähnten alten weißen Ehepaar. Kechiche führt vor Augen, welche Folgen die Schaffung und Aufrechterhaltung der Figur des »Anderen« haben. Denn Jallel ist in Frankreich nicht erwünscht und wird daher als fremd, als anders markiert.¹⁷ Er offenbart sich als der nicht gewünschte, unterdrückte »Andere«, wie eine Mikrobe, die mit allen Mitteln aus den Eingeweiden eines Körpers entfernt wird. Es ist ein »anderer«, der in der Unsicherheit und der Prekarität unterdrückt wird. Diese Verdrängung ist im Übrigen auch das Spiegelbild eines strukturellen, gesellschaftlich gewollten Status quo. Es geht hier um den offensichtlichen Willen, sich nicht in Frage

17 Dem Haut Conseil à l'Intégration zufolge bezieht sich der Begriff »Immigré(e)« auf eine Person, die als Ausländer*in im Ausland geboren und in Frankreich wohnhaft ist. Aus dieser Sicht sind diese Personen im französischen Kontext sowohl Immigierte wie auch Ausländer*innen. Immigierte, die die französische Staatsangehörigkeit erlangen verlieren zwar den Ausländer*innen-Status, bleibt aber nach wie Immigierte. Vgl. INSEE (19.04.2023): »INSEE«. *Immigré*. Online unter: <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1328><https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1328> [abgerufen am 15.12.2023]

zu stellen, sich nicht zu erneuern, sich ständig einen anderen Feind zu imaginieren, über den man sich definiert und die eigene Präsenz in Zeit und Raum konstituiert. Wie in einem Mythos symbolisiert Jallel eine Art zombifizierte Migrantenfigur¹⁸, in die eine kollektive Angstfantasie projiziert wird. Mit ihrer zombieartigen Hülle erscheinen die Migrant*innen, die hier durch Jallel symbolisiert werden, in diesem französischen Kontext wie Anarchisten, die den »Zivilisationsstaat« gefährden und »echte« französische Existenzen zu vernichten drohen.

Die strategische Positionierung dieser Migranten zwingt sie, sich anzupassen und ihre Strategie zu überdenken. Sie bewegen sich an der Grenze des Sichtbaren, des Wahrnehmbaren. Die starren Strukturen der Aufnahmegesellschaft zwingen sie zur Prekarität, eine Folge ihrer Strategie, sich unsichtbar zu machen. Migrant*innen sind in der französischen Gesellschaft, die groß, frei und offen sein will, die antinomische Figuration des Unerwünschten. Sie sind zwar präsent, aber versteckt; präsent, aber arm; präsent, aber prekär; präsent, aber pleite, verfolgt und gejagt. Wenn man Kechichés Ästhetik genauer analysiert, fällt auf, dass die Migrant*innen-Figur den Untergrund von Paris konstituiert. Und wenn man die U-Bahn (das Bild dieses Untergrunds) als ein zentrales Element der großen modernen europäischen Metropolen betrachtet, zeigt die Darstellung der Migrant*innen inmitten dieses Untergrunds, wie zentral in Kechichés Sicht deren Präsenz für die französische Moderne ist. Der Regisseur beabsichtigt, die Migrationsfrage nicht mehr in bestimmten Ghettos, sondern in den Grundfesten einer Gesellschaft, ja sogar einer Gesellschaftsform zu thematisieren.

1.1.3 Frankreich: eine gespaltete Nation

Als französische Filmproduktion hat *La Faute à Voltaire* (2000) das Potenzial, bestimmte soziale Probleme in Frankreich anzusprechen. Neben der Frage der Migration und der Aufnahme von Migrant*innen ist auch die Marginalisierung von Menschen nach der Migration Thema. So stimmen fast alle französischen Studien darin überein, dass die zweite Generation von Einwanderer*innen tendenziell eine höhere Arbeitslosenquote hat als die erste.¹⁹ Sie ist sogar eine der größten in Frankreich. Aus der immer kritischer werdenden Instabilität, in der sich diese Generation

18 Vgl. Gabriel Bortzmeyer (2020): *La Peuple précaire. Du Cinéma contemporain*. Paris: Les éditions Hermann, S. 35.

19 Vgl. Dominique Meurs/Ariane Pailhé/Patrick Simon (2006): »Persistence des inégalités entre générations liées à l'immigration. L'accès à l'emploi des immigrés et de leurs descendants en France«. In: *Population* 61.5-6, S. 763–801, hier S. 770. Patrick Simon (2003): »France and the unknown second generation«. In: *International Immigration Review* 37.4, S. 1091–1119. Romain Aeberhard/Julien Pouget (2010): »National Origin Wage Differentials in France. Evidence from Matched Employer-Employee Data«. In: *Annales d'Economie et de Statistique* 99.100, S. 17–140. Manon D. Dos Santos (2005): »Travailleurs maghrébins et portugais en France. Le poids de

in der Folgezeit befindet, entstehen immer größere soziale Ungleichheiten, die die Kluft zwischen den verschiedenen sozialen Schichten noch vertiefen. Es ist die Problematik eines geteilten Frankreichs, die ich hier nochmals näher beleuchten möchte.

Nassera, eine junge Französin, deren Vater aus Tunesien stammt, ist eine junge Mutter, die ihren kleinen Sohn allein erziehen muss. Sie arbeitet in einer Bar in Paris, wo sie Jallel kennenlernt. Eines Abends besucht Jallel Nassera in ihrer Ein-Zimmer-Wohnung. Die verschiedenen Kameraeinstellungen verdeutlichen die erbärmliche Armut, in der Nassera lebt: die Enge, die alten Möbel, die marode Wand, die offenen Rohrleitungen. Das Baby hat kein Spielzimmer und keinen Platz für seine Spielsachen. Es fehlt Platz in der Küche und ein Schrank, in dem man Teller und Besteck aufbewahren kann. Nassera selbst trägt einen zerrissenen Pyjama.

Nasseras rüde Sprache charakterisiert die Figur und ihre Lebenssituation ebenfalls. Ihre Impulsivität und ihre derbe Wortwahl kommen zum Vorschein, als Jallel die beiden Kellnerinnen der Bar (Nassera und Leila) beschuldigt, ihm 400 Francs gestohlen zu haben. Tatsächlich war Jallel betrunken gewesen und hatte den Gästen der Bar Bier ausgegeben. Angesichts der unbegründeten Anschuldigung gerät Nassera in Wut. Im Vergleich zu Leila reagiert sie übertrieben und wird immer lauter. Zu Jallel sagt sie wütend: »Allez mais casse-toi, on t'a rien volé du tout [...] Attends mais si tu crois qu'on t'a volé, moi j'en ai rien à foutre hein!« (00:20:25-00:20:29). Diese schonungslose Sprache muss auch ihr Baby ertragen. Als Jallel sie darauf anspricht, sagt Nassera (00:24:26-00:24:35):

Ah beh, je sais qu'il comprend, mais j'en ai rien à foutre qu'il comprend. Attends, mais tu sais moi je parle comme ça hein. Je dis pas de toto, pipi, caca. C'est pas parce que c'est un gosse qu'il faut le prendre pour un débile. Moi je dis pisser, coucher, chier, ton père c'est un salaud.

Nassera ist in einer *banlieue* aufgewachsen, wo sie auch ihren ehemaligen tunesischen Verlobten kennengelernt hatte. Die *banlieue* ist in der kollektiven Vorstellungswelt Frankreichs das Symbol für sozialen Abstieg und für ein marginalisiertes bzw. ghettotoisiertes Frankreich, da sie größtenteils von Einwanderer*innen, Ausländer*innen²⁰ und Französ*innen mit Einwanderungsgeschichte bewohnt wird.

l'origine«. In: *Revue Economique* 56.2, S. 447–464. Alain Frickey/Jake Murdoch/Jean-Luc Primon (2004): *Les débuts dans la vie active des jeunes après des études supérieures*. Marseille: CEREC.

20 Vgl. Chantal Brutel et al. (19.04.2016): »INSEE Première«. *La localisation géographique des immigrés. Une forte concentration dans l'aire urbaine de Paris*. Online unter: <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2121524> [abgerufen am 12.12.2021]. Alec G. Hargreaves (2014): »De la littérature beur à la littérature de banlieue. Des écrivains en quête de reconnaissance«. In: *Africultures* 97.1, S. 144–149, hier S. 145. Emmanuelle Santelli (2016): *Les descendants d'immigrés*. Paris: La Découverte. Johanne Charbonneau/Annick Germain (2002): »Les banlieues de l'immigra-

Nasseras Verhalten erscheint deswegen kaum verwunderlich. Ohne von ihrer persönlichen Verantwortung abzusehen, repräsentiert Nassera durch ihre Lebensbedingungen und ihren Habitus diesen am Rand existierenden Teil der französischen Gesellschaft, der unerreichbar weit von den Privilegien der Oberschicht entfernt ist.

Das andere Bild dieses »anderen« Frankreichs zeigt sich im Wohnheim. Das Wohnheim selbst gibt Auskunft über das Leben der kleinen Leute in Frankreich durch die Ästhetisierung seiner inneren Abläufe, die seiner Bewohner*innen und deren Gewohnheiten. Im Film nimmt das Heim in der Regel Männer in Not auf. Sie sind teils Franzosen wie Franck, Bol und Nono, teils Einwanderer wie Jallel. Sie machen einen wenig gebildeten Eindruck und gehen fast alle kleinen, manchmal illegalen Jobs nach. Sie verkaufen Blumen auf der Straße wie Jallel, Zeitungen in der U-Bahn wie Antonio oder betteln wie Franck. Franck bekommt später einen Job als Rezeptionist in einem Hotel, wo er zwischen 5000 und 7000 Francs im Monat verdient (ca. 762 bis 1067 Euro), Trinkgelder inklusive. Sie sind fast alle über dreißig Jahre alt und haben kein Familienleben im traditionellen Sinne. Als Jallel zum ersten Mal ins Heim kommt, kann das Publikum das Heim besichtigen: das Wohnzimmer, die Etage, die Waschküche, die Schlafzimmer. Die Verwahrlosung und Unordnung in der Waschküche und der enge Kontakt in den Schlafzimmern, in denen bis zu acht Personen zusammenleben, sind besonders auffällig. Auch die Tatsache, dass viele Männer an einem normalen Arbeitstag im Wohnzimmer sitzen, Karten spielen oder fernsehen, lässt auf eine wahrscheinlich hohe Arbeitslosenquote in solchen Milieus schließen. Die meisten von ihnen scheinen nicht in ein Standard-Arbeitsökosystem integriert zu sein; deshalb wenden sie sich an eine schwach ausgestattete öffentliche Fürsorge, um sich (unfreiwillig) mit staatlichen Almosen zufriedenzugeben. Sie erscheinen als Ausgestoßene. Und für diese von der Gesellschaft Ausgestoßenen entwickelt die interne Fokalisierung eine gewisse Sensibilität, die in ein soziopolitisches Engagement mündet. Denn unten im Foyer, vor der Treppe, hängt ein Plakat, das nicht unbemerkt bleibt. Es handelt sich im Wesentlichen um einen Aufruf zur Mobilisierung für eine Demonstration gegen »le chômage, les inégalités, les exclusions« und für »la redistribution des richesses«, wie auf dem Blatt zu lesen ist. Auf diese Weise wird die Fokalisierung zu einer Vermittlungsinstanz sowie zu einem Co-Akteur eines sozialen Engagements. Sie plädiert für mehr soziale Gerechtigkeit, für einen Kampf gegen soziale Ungleichheiten und eine bessere Verteilung des nationalen Reichtums, die Bereiche wie »santé, éducation, services publics, papiers, emploi, logement, revenu, justice, transports, loisirs, égalité réelle« mit einbezieht.

tion«. In: *Recherches sociographiques* 43.2, S. 311–328, hier S. 326. François Dubet (1995): »Les figures de la ville et de la banlieue«. In: *Sociologie du travail* 3.2, S. 127–150, hier S. 136f.

1.1.4 Voltaires Modell der Nation im heutigen Frankreich und die Bruchlinien einer Gesellschaft mit Interkulturalitätsansprüchen

Die kritische Seite des Films ist bereits im Titel zu lesen: *La Faute à Voltaire*, Voltaires Schuld. Voltaire (1694–1778) war ein französischer Dichter, Literat und Philosoph des 18. Jahrhunderts. Zusammen mit Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) gehört er zu den wichtigsten Vertreter*innen des aufklärerischen Denkens in Frankreich. Dies verdankt er seinem engagierten Leben und insbesondere seinen Schriften gegen Dogmatismus und für die Entfaltung der Freiheit und des Universalismus. Zu seinen bedeutendsten Schriften gehören *Cédispe* (1718), *Candide* (1759), *Lettres philosophiques* (1734), *Essai sur les mœurs* (1756) und *Traité de la tolérance* (1763). Tatsächlich hatten viele Menschen 2015 bei den Demonstrationen in Paris gegen die Terroranschläge auf Charlie Hebdo und den Hyper Cacher Voltaires *Traité de la tolérance* in der Hand.²¹ Auf seinem Grab im Pariser Panthéon steht: »[...] Il agrandit l'Esprit humain et lui apprend qu'il doit être libre.«²²

Wenn man sich den Film ansieht, stellt man jedoch fest, dass es weder um Voltaire noch um seine Geschichte geht. Der Spielfilm erwähnt den Philosophen mit keinem Wort, zumindest nicht wörtlich. Ausgehend von der engagierten Beziehung, die zwischen Voltaire und der französischen Nation bestand und die man fast eine Liebesgeschichte nennen könnte, drückt dieser Filmtitel eine scharfe Kritik an der französischen Nation aus. Diese Ausgangshypothese soll nun mit Blick auf die vermeintlich interkulturelle französische Nation überprüft werden.

Eine Anspielung auf die französische Nation ist die Präsenz von *La Place de la Nation*. Die dort aufgestellte Bronzeplastik ist eine Allegorie der Revolution und der Gerechtigkeit, vor allem aber des Triumphs der freien Republik. Ein Bild von ihr wird zu Beginn und am Ende des Films gezeigt, außerdem als Lucie und Jallel an diesem Ort auf dem Beton Platz nehmen. Jallel muss Frankreich wieder unfreiwillig verlassen. In Frankreich, das Voltaires philosophische Ideen von Freiheit und Toleranz feiert, indem es ihn in das Panthéon aufnimmt, und das sich zweifellos mit Voltaires Ideen identifiziert, gibt es keinen Platz für Menschen wie Jallel. In Frankreich, dem Land der »Liberté«, gibt es kein Recht auf Freiheit für diejenigen, die in die Freiheit auswandern wollen, die nach besseren Lebenshorizonten suchen, die in der Migra-

21 Vgl. Julie Carini (21.12.2015): »Le Monde«. *Traité sur la tolérance et Paris est une fête, best-sellers inattendus, Après les attentats de janvier et de novembre, les ouvrages de Voltaire et d'Hemingway ont été agités comme des étendards*. https://www.lemonde.fr/livres/article/2015/12/25/traite-sur-la-tolerance-et-paris-est-une-fete-best-sellers-inattendus_4838098_3260.html [abgerufen am 27.03.2021]. Gustav Seibt: »Süddeutsche Zeitung«. a.a.O.

22 Edouard Damilaville (1878): *Voltaire à Paris. Récit complet et détaille de l'arrivée et du séjour de Voltaire A Paris en 1778, sa dernière maladie, sa mort*. Paris: Librairie Sandoz & Fischbacher, S. 190.

tion eine Notlösung sehen, die versuchen, der Tyrannei der Regime und den katastrophalen Lebensbedingungen in ihren Herkunftsländern zu entkommen.

Das französische Selbstbild, das Kechiche in seinem Film anzweifelt, scheint er mit Kanada oder Québec zu kontrastieren. Die Krise, in der sich Jallel nach dem Scheitern seiner Scheinehe mit Nassera befindet, wird ebenfalls auf die Leinwand gebracht. An der Zughaltestelle, an der er sitzt und weint, ist hinter ihm ein Plakat zu sehen. Es handelt sich um eine Werbung für das Musical *Da Vinci*, auf der die Namen von Schauspieler*innen stehen, die angeblich in Kanada ihre »liberté naturelle«²³ erlangt haben. Es handelt sich um Marco Valeriani und Lea La Liberté, die jeweils eine italienische und eine indianische Migrationsgeschichte mitbringen. Im Jahr 2015 machten Einwanderer*innen im kontinentalen Frankreich 9,5 Prozent der Bevölkerung aus,²⁴ während es in Kanada 21,8 Prozent waren. Auch wenn diese Statistiken die illegale Einwanderung nicht berücksichtigen, kommt Kechiche das Verdienst zu, einige Migrationsrealitäten in einem Land zu beleuchten, das sich als universalistisch und freiheitsliebend versteht, aber dennoch nicht allen Menschen das Recht auf Migration zuerkennt.

In seinem Schloss in Ferney (heute Ferney-Voltaire) hatte Voltaire Hunderte von Leuten empfangen: Arbeiter*innen, Literat*innen, Wissenschaftler*innen, Bürger*innen und Aristokrat*innen. Man nannte Voltaire, der um diese Zeit eine der bekanntesten Persönlichkeiten Europas war, »l'aubergiste de l'Europe«²⁵. Ausgehend von Jallels Filmgeschichte scheint Frankreich jedoch genau das Gegenteil dieses Voltaire-Bildes umzusetzen, obwohl sich das Land stark mit ihm identifiziert. Jallels Geschichte, verbunden mit dem Untergrund-Motiv, stellt also den französischen Universalismus und die angebliche Willkommenstradition des Landes deutlich in Frage. Denn die anhaltende und machtvoll diskursive Überhöhung des Landes als »Land Voltaires«, »Land der Aufklärung«, »Land der Rechte« oder auch als »Gastland« trägt dazu bei, Gegenerzählungen in die Unsichtbarkeit zu verdrängen, in den »Subway« dessen, was allgemein sichtbar und hörbar ist. Das Motiv des Untergrundes hilft dabei, unsichtbare oder nicht genug sichtbare Fragen aus deren Unsichtbarkeit herauszuholen. Dazu gehören die Asymmetrie der Migration im Kontext der Globalisierung und die Verachtung des Grundrechtes auf Mobilitätsfreiheit.

23 Jean-Jacques Rousseau: *Du contrat social*. a.a.O., S. 28.

24 Vgl. Ministère de l'Intérieur et des Outre-mer (20.11.2018): »Ministère de l'Intérieur et des Outre-mer«. *Immigration dans les régions en 2015*. Online unter: [https://www.immigration.interieur.gouv.fr/Info-ressources/Actualites/Focus/Immigration-dans-les-regions-en-2015#:~:text=En%20France%20m%C3%A9tropolitaine%2C%20la%20part,moins%20\(3%2C%20%25\)](https://www.immigration.interieur.gouv.fr/Info-ressources/Actualites/Focus/Immigration-dans-les-regions-en-2015#:~:text=En%20France%20m%C3%A9tropolitaine%2C%20la%20part,moins%20(3%2C%20%25)) [abgerufen am 28.03.2021]

25 René Pomeau (1995): »*Voltaire en son temps*«. Vol. 2. Paris: Fayard, S. 286.

Der Artikel 13 Absatz 2 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte besagt: »Jeder hat das Recht, jedes Land, einschließlich seines eigenen, zu verlassen und in sein Land zurückzukehren«, obwohl dieser Absatz manchen Kritiker*innen unklar lässt, ob und unter welchen Umständen Migrant*innen in einem anderen Land aufgenommen werden sollten. Dies hat natürlich Folgen für die Migrationsbewegungen, das heißt für die Asymmetrie der Migration im Kontext der Globalisierung. Denn Jallel, ein Individuum aus dem globalen Süden, kann zwar im Prinzip auswandern, das heißt sein Land Tunesien verlassen, aber nicht nach Frankreich, einem Land des globalen Nordens, einwandern. François Héran erklärt diesen Sachverhalt mit der folgenden Metapher: »J'ai le droit le lever le pied mais pas de le poser.«²⁶ Jean-Yves Carlier illustriert diesen Konflikt zwischen »émigrer« und »immigrer« mit dem Bild von dem »pas suspendu de la cygogne«, das er von dem griechischen Filmemacher Theo Angelopoulos entlehnt hat.²⁷ Jallels Ausweisung am Ende des Films würde in dieser Hinsicht darauf verweisen, dass Jallel nicht nach Frankreich einwandern kann, dass er keinen Fuß auf französischen Boden setzen darf. Er kann zwar aus seinem Land auswandern, aber nicht in Frankreich ankommen. Es besteht also eine Asymmetrie der Migration, die im Vorfeld festlegt, wer wohin gehen kann und wer nicht, wer wo aufgenommen wird und wer nicht. Das Einwanderungssubjekt scheint nicht (nur) der Macht des Rechts unterworfen zu sein, sondern vielmehr der Willkür des Wunschortes, der es aufnimmt. Und wenn auf einen Exilwunsch mit einem entfernenden Exit geantwortet wird, dann gibt es keine Wahl, keine Freiheit, kein Recht und damit auch keine Symmetrie. Das Ergebnis ist eine Missachtung des Rechts auf Migration als anerkanntes Grundrecht des Einzelnen, als Recht des Einzelnen auf Selbstbestimmung. Davon spricht John Locke im 9. Artikel seines *Second Treatise of Government*, mit dessen Hilfe dieser Einzelne das soziopolitische Drama seiner traditionellen Heimat, die abgrundtiefe Verzweiflung und den langsamen Tod vermeiden kann.²⁸

Als der schwer erkrankte Maurice Ravel sich auf einem Konzert befand, so eine Anekdote, fragte er erstaunt, von wem denn die wunderbare Musik stamme. Man erwiderte ihm, dass er selbst der Komponist dieser Musik sei, was er offensichtlich vergessen hatte.²⁹ Ebenso wie Ravel scheint Frankreich häufiger zu vergessen,

26 François Héran (2018): *Migrations et sociétés. Leçon inaugurale prononcée le jeudi avril 2018*. Paris: Collège de France. Online unter: <https://books.openedition.org/cdf/7721?lang=fr> [abgerufen am 28.03.2021]

27 Jean-Yves Carlier (2009): »Existe-t-il un droit à la migration La cigogne et la maison«. In: François Crépeau/Delphine Nakache/Idil Atak (Hg.): *Les migrations internationales contemporaines. Une dynamique complexe au cœur de la globalisation*. Montréal: Les Presses Universitaires de Montréal, S. 389–407, hier S. 389.

28 Vgl. John Locke [1690](1980): *Second Treatise of Government*. Inc. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, S. 10–11.

29 Maurice Ravel zit.n. François Héran, a.a.O.

dass es selbst Auslöser großer und weltweiter Migrationsbewegungen ist. Es ist eine Illusion zu glauben, dass Frankreich im Besonderen und Europa im Allgemeinen von der globalen Mobilität profitieren können, ohne eine tiefgreifende Veränderung ihres sozialen Ökosystems zu erfahren. Und man muss auch die Mitverantwortung benennen, die Europa für die sozialen Ungleichheiten insbesondere im globalen Süden trägt, denn diese zwingen die Vulnerabelsten, nach besseren Lebensbedingungen zu suchen.

1.2 Zur Vitalität: Eine kurze Feldanalyse

1.2.1 Zur Inszenierung der Wortergreifung innerhalb eines kulturellen Raums: Zwischen dialogischem Distanzierungsversuch und Sichtbarkeitsstrategie

Kechiches Film *La Faute à Voltaire* (2000) verdeutlicht seine ambivalente Beziehung zum *cinéma beur* – so meine Hypothese. Das französische *national cinema* war keine *Terra incognita* für den Regisseur. Kechiche, in Tunesien geboren, trat zuvor als Schauspieler in einigen französischen Filmen auf, etwa in *Le Thé à la menthe* (1985) von Abdelkrim Bahloul, *Bezness* (1991) von Nouri Bouzid und *Le secret de Polichinelle* (1997) von Franck Landron.³⁰ Er fand jedoch als Filmschauspieler nur geringen Anklang bei den französischen Filmkenner*innen.

Kechiches Erfahrung als Schauspieler ist mit seiner Hinwendung zur Regie eng verknüpft. Zumindest kann seine Entscheidung, die Schauspielerei aufzugeben und selbst Filme zu drehen, als ein Versuch gesehen werden, seinem Ärger Luft zu machen. Einige Jahre später drückte er seine Enttäuschung mit folgenden Worten aus:

Pour un tas de raisons, j'ai un très mauvais souvenir du travail d'acteur dans les films que j'ai tourné [sic!]. Le dernier que j'ai fait en France remonte à 1986, cela fait peu. Mais je me suis toujours mal senti sur un plateau de cinéma en tant qu'acteur. Je n'ai jamais été dans un rapport de complicité avec mes personnages. Ce processus d'identification ne m'a jamais convaincu. [...] Me concernant, je n'ai pas trouvé ma place dans les années 80...très difficile, cette représentation du ›beur‹. J'avais du mal! J'avais cherché à quitter mon milieu social [...] et finalement le ci-

30 Ausführlichere Details zu seiner Karriere als Schauspieler sind in der Pressemappe des Films *La Graine et le Mulet* (2007) abrufbar. Pathé Distribution (2007): »Médias Unifrance«. *La Graine et le Mulet. Dossier de presse*. Online unter: <https://medias.unifrance.org/medias/131/118/30339/presse/la-graine-et-le-mulet-dossier-depresse-fran%C3%A7ais.pdf> [abgerufen am 13.05.2021]

néma par le jeu d'acteur m'y ramenait. Je me sentais enfermé et c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles j'ai voulu arrêter ce métier.³¹

Diese Art von gefühlter Klaustrophobie, in ästhetischer und kultureller Hinsicht, lässt Kechiches Wunsch nach mehr Freiheit, Offenheit und Gleichheit erkennen; vor allem wenn man bedenkt, dass Freiheit dem professionellen künstlerischen Bereich in demokratischen Kontexten inhärent ist. Das war der Ausgangspunkt für seinen ersten Film. Er erscheint als Wortmeldung eines Regisseurs, dessen Ziel es ist, sich Gehör zu verschaffen und in einer wichtigen kulturellen Debatte Stellung zu beziehen. Simo beschreibt diese Funktion des Filmemachens im Kontext der Literatur wie folgt:

Die Literatur ist der Ort, wo die Imagination beobachtet werden kann, sie ist auch der Ort, wo die Imagination sich selbst metareflexiv beobachten und kommentieren kann. Sie ist zugleich Wortergreifung, Ausdruck eines Kommunikationswillens und Ort der Inszenierung von unterschiedlichen Bewusstseinszuständen, die in verschiedene Narrationen eingebettet sind, die aber auch einen Dialog zwischen diesen Narrationen organisiert.³²

Ich verstehe Film als ein Medium, in dem sich zum einen die Imagination des Regisseurs entfaltet, zum anderen aber auch als einen Ort, an dem ein Austausch stattfindet und neue kulturelle Paradigmen verhandelt werden. Ein Film wie *La Faute à Voltaire* (2000) ist an jeder Stelle Glied in einem Kommunikationsnetz. Der Film bildet zusammen mit anderen Erzählungen den Träger einer Absicht, einer persönlichen Meinung, die in einem strukturierten kulturellen Umfeld Stellung bezieht und die auch durch direkte Wortmeldungen im öffentlichen Feld verstärkt werden kann. Die Textualität und Medialität eines Films führen also sowohl Theorie als auch Politik *in actu* vor. Alain Vialas theoretischer Entwurf der »sociopoétique« ermöglicht außerdem,³³ die ästhetische Positionierung eines Films zu untersuchen, und zwar im Hinblick auf dessen Rückgriff auf bestimmte Sprach- und Stilmittel, die ihrerseits auf spezifische Genres beziehungsweise Filmtraditionen verweisen.³⁴

31 Samir Ardioum (24.10.2010): »Africultures«. *Des images qu'on avait vues et auxquelles nous ne voulons plus songer. Entretien de Samir Ardjoum avec Abdellatif Kechiche à propos de »La Vénus Noire«*. Online unter: <http://africultures.com/des-images-quon-avait-vues-et-auxquelles-nous-ne-voulons-plus-songer-9783/> [abgerufen am 14.7.2020]

32 David Simo: »Migration, Imagination und Literatur«. a.a.O., S. 25.

33 Vgl. Alain Viala (1983): »Sociopoétique«. In: Georges Molinié/Alain Viala (Hg.): *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Paris: Presses Universitaires de France, S. 137–303. Alain Viala (1988): »Effets de champs et effets de prisme.« In: *Méditations du social. Recherches Actuelles* 70, S. 64–71, hier S. 67f.

34 Yannick Gnipep-oo Pembouong (2020): *Generation und Strategie. Barbara Honigmann im literarischen Feld der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 1986–2015*. Vienna: V&R unipress, S. 104.

Da Kechiche sein Debüt im französischen Kino als Schauspieler gab, kann *La Faute à Voltaire* (2000) als ein Schritt in diese Richtung betrachtet werden, mit dem er aber tatsächlich seinen Durchbruch in diesem Bereich erzielt. Diese Ausgangshypothese geht davon aus, dass die implizite beziehungsweise intendierte Zuschauer*innenschaft³⁵ des Films *La Faute à Voltaire* (2000) die französische Zuschauer*innenschaft war und nicht primär ein unterstelltes Zielpublikum in Nordafrika. Dieser Sachverhalt kann durch paratextuelle Elemente wie den Filmtitel untermauert werden. Der Name »Voltaire« ist ohne Frage als strategische Wortwahl Kechiches innerhalb der französischen kulturellen Diskussion zu verstehen. Darüber hinaus spiegelt sich die Ausrichtung des Films auf den französischen Kulturraum in der Wahl der Orte, Namen und Institutionen, die darin vorkommen. Der Film spielt in Paris; das Ausländeramt im Rathaus, die Krankenhäuser, das Aufnahmезentrum für Asylbewerber*innen und Menschen aus sehr armen Verhältnissen, die *Place de la Nation* verweisen darauf, dass Kechiche von vornherein mit dem französischen Kulturraum in Dialog treten möchte.

Was die Gesamtheit der Namen und der Personen, die sie tragen, sowie die Filmhandlung an sich betrifft, muss an dieser Stelle auf eine klare Mehrdeutigkeit in der Positionierung des Regisseurs hingewiesen werden. *La Faute à Voltaire* (2000) weist zahlreiche Bezugspunkte zum Genre des *cinéma beur* auf, was auch in vielen Analysen nicht übersehen wird und durchgehend auffällig gemacht wird.³⁶ Denn es geht letztendlich auch in diesem Film um die Geschichte eines Immigranten aus Tunesien, der sich aus finanziellen Gründen in Frankreich niederlassen möchte. Auf der anderen Seite aber kann eine solche Perspektive hinterfragt werden, wenn man der essayistischen Dimension des Films Rechnung tragen möchte. Kechiches Film scheint von einer inneren Dichotomie geprägt zu sein: zwischen dem *beur*-Kino und dem Wunsch, gattungsästhetische Normen dieses Genres außer Kraft zu setzen und sich von seinen einschränkenden, exotischen und einschließenden Merkmalen zu befreien. Doch der Versuch, Abstand zu nehmen vom Genre-Kino, ist ihm auch nach eigener Einschätzung nicht überzeugend gelungen. Dies bekennt er persönlich in einem Interview einige Jahre später nach dem Kinostart seines ersten Films:

Sur *La Faute à Voltaire*, j'avais essayé de casser le moule, sans y parvenir. Pendant le tournage, certains membres de l'équipe me disaient de ne pas faire ci ou ça. Eux

35 Vgl. Erwin Wolff (1971): »Der intendierte Leser«. In: *Poetica* 4, S. 141–166.

36 Vgl. Carie Tarr (2005): *Reframing Difference. Beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press, S. 190. Will Higbee (2015): »Diasporic and Postcolonial Cinema in France from the 1990s to the Present«. In: Alistair Fox et al. (Hg.): *A Companion to Contemporary French Cinema*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, S. 136–160, S. 155.

savaient, pas moi. Alors que je voulais justement me débarrasser de ce qui était la règle.³⁷

Die Regel, um die es hier geht, bezieht sich natürlich auf die Erwartung, dass ein filmschaffendes Subjekt mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte Filme macht, in denen eine Beziehung zum Genre des *cinéma beur* klar und unmissverständlich erkennbar ist. Doch genau das wollte Kechiche definitiv vermeiden.

Kechiches dialogischer Distanzierungsversuch und seine Sichtbarkeitsstrategie kann in *La Faute à Voltaire* (2000) auch an seinem freien ästhetischen Stil abgelesen werden. In einer Besprechung seines Films wird Folgendes betont: »C'est chose faite avec cette comédie qui tourne le dos à la noirceur et tient du conte expressionniste.«³⁸ In diesem Zusammenhang kann man zum Beispiel auf die Verknüpfung von psychischen Störungen mit politischen Themen hinweisen. Diese freien ästhetischen Elemente tragen zur reflexiven Tragweite des Films bei, die durch andere ästhetische Aspekte wie etwa den Titel des Films oder das Motiv des Untergrunds bereichert wird. Die Sättigung von Unter- und Überbelichtungen, die Fülle an Detail- und extremen Nahaufnahmen sowie die fotografische Hyperpräzision sind weitere ästhetische Elemente dieser insbesondere auf die Körper fokussierenden Inszenierung. Darüber hinaus ist auch die lange Spieldauer des Films (130 Minuten) zu beachten, in der beispielsweise auch Lucies Verständnis von freier Sexualität entfaltet wird und welcher ein gewisser Puritanismus von Jallel nicht widerstehen kann.

Der ästhetisch freiere Stil, um den es hier geht, beruht wesentlich auch auf der Performance der Schauspieler*innen, vor allem der sinnlichen Performance von Lucie in *La Faute à Voltaire* (2000). Eine Szene sei beispielhaft herangezogen: Jallel und Lucie haben im Hotel das Zimmer von Franck übernommen. Jallel schläft noch, während Lucie die zu verkaufenden Rosen zusammenstellt. Dann blickt sie plötzlich Jallel an. Sie betrachtet den oberen Teil seines Rückens, geht hin zu Jallel, um ihn zu streicheln, ihn mit Küssen zu überhäufen, sanft, langsam und sinnlich jeden Winkel seines Rückens zu liebkosen, sodass er aufwacht. Sie küssen und umarmen sich, schmusen zärtlich miteinander. Durch einen übermäßigen Fokus auf den Körper

37 Dieses Zitat vergegenwärtigt die Spannung zwischen der kollektiven und der auktorialen Dimension der Filmproduktion. Sie sind, so Kechiche, derart ineinander verwoben, dass die eine nicht ohne die andere Dimension einhergeht. Die letztere habe in seinem ersten Film großen Einfluss auf seine Drehästhetik gehabt. Was sich aber auch aus diesem Zitat herauskristallisiert und was in der vorliegenden Arbeit postuliert wird, ist der Wille und die Bereitschaft einer filmemachenden Person, mit diesem Kollektiven zu verhandeln, sich gegenüber diesem Kollektiven zu positionieren, sodass er (allmählich) eigene Wünsche durchsetzen kann.

38 Algeriades (2000): »Algeriades«. *La Faute à Voltaire d'Abdellatif Kechiche*. Online unter: www.algeriades.com/abdellatif-kechiche-%D8%B9%D8%A8%D8%AF/article/la-faute-avoltaire-d-abdellatif [abgerufen am 15.3.2022]

von Lucie scheint Kechiche eine neurotische Figur zu präsentieren, die ihre Umgebung nur aus dem Blickwinkel freier Sexualität betrachtet, was bedeutet sie schläft mit Männern auch für Kleinigkeiten wie Geld oder Zigaretten. Diese Haltung von Lucie prägt den ganzen Film hin durch ihre Beziehungen zu anderen Männern. Neben dieser ästhetisch freien, fast schon voyeuristisch gefärbten sexuellen Kamera von Lucie wird ebenso eine antipuritanische Positionierung von Kechiche erkennbar. Sie ist in der Tat als gezielte thematische Setzung lesbar, die auf gattungsästhetischer Ebene das *cinéma beur* konterkariert. Kurzum: Der Rückgriff auf eine freie, antipuritanische Ästhetik entspricht einer Strategie der Distanzierung von einem untragbar gewordenen *beur*-Genre. Diesbezüglich bekennt Kechiche:

Et, aussi, j'étais très mal à l'aise par rapport à la technique cinématographique. En tant qu'acteur, je n'arrivais pas à trouver ma place, à m'adapter; le fait que les plans durent 20 secondes, qu'une scène soit découpée en quatorze plans...Toute cette technique me paralysait.³⁹

Im Gegensatz dauert die oben geschilderte Beispiel-Szene aus *La Faute à Voltaire* (2000) insgesamt 210 Sekunden und verfügt über 27 Nah- und Detail Einstellungen, in denen Kechiches Kamera Körper abfährt, wobei er den Schwerpunkt auf die Lippen, die Zungen, die Brust sowie die Finger der Schauspieler*innen und deren Reaktionen legt. Daran mag man bei Kechiche schon den Versuch wie auch den starken Willen ablesen, sich an den namhaften Filmemacher Maurice Pialat mit Filmen wie *A nos amours* (1983), *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972) oder *Sous le soleil de Satan* (1987) anzulehnen. In seinem Film *La Faute à Voltaire* (2000), in dem er das *cinéma beur* deformiert, mithilfe seiner Kameraarbeit Details vereinfacht und dann vergrößert, zeigt sich wie bei Pialat die klare Intention, seine Schauspieler*innen unter einem anderen Blickwinkel zu präsentieren, ihrer Körperlichkeit öfter den Vorrang zu geben und körperliche Schönheit neu zu inszenieren. Denn die Banalisierung von Sex, Erotik und nackten Körpern stellt einmal mehr kein Topos eines stigmatisierenden *cinéma beur* dar, das sich eher mit autobiografischen Themen, der Wertschätzung der eigenen Herkunft und einer Annäherung an die Werte des Islam beschäftigt.⁴⁰ Diese freie ästhetische Stilrichtung, die auf eine komplexe Textur, visuelle und akustische Dichte abzielt, verleiht diesem genussvollen, emotionalen

39 Sami Gnaba (2011): »Abdellatif Kechiche, ›Il y avait chez moi comme une sorte de complexe à prétendre à réaliser un film...‹«. In: *Séquences. La revue de cinéma* 272, S. 14–15, hier S. 14.

40 Vgl. Alec G. Hargreaves (2003): »La représentation cinématographique de l'ethnicité en France. Stigmatisation, reconnaissance et banalisation«. In: *Questions de communication* 4.2, S. 127–139, hier S. 128.

und haptischen Kino⁴¹, das sehr stark von der Tradition des poetischen Realismus⁴² inspiriert ist, mehr Tiefe. Damit führt dieses Kino erneut die affirmative Praxis vor. Es ist Kechiches noch etwas unbeholfener Versuch, sich von einem stereotypen Kino zu lösen und dafür etwas wesentlich Vitaleres anzubieten.

1.2.2 Die bescheidene Anerkennung (von außen)

Trotz dieses als ungeschickt wahrgenommenen Distanzierungsversuchs ist es Kechiche gelungen, bei manchen Teilen des Publikums (sowohl in der nationalen Fachkritik wie auch im Ausland) Gehör zu finden und insofern auch zu einer gewissen Sichtbarkeit zu gelangen.

Filmschaffende erlangen Anerkennung aus akademischen Kreisen, von der Filmkritik, auf Filmfestivals mit ihren Preisen und natürlich durch das Publikum. Die Anerkennung, die ein Akteur im Feld des Kinos erlangt, lässt sich eindeutig daran bemessen, inwieweit seine Filmproduktion in diesen verschiedenen Kreisen rezipiert wird. Je nach Genre, das bei seiner Produktion natürlich einer bestimmten Distribution folgt, ergibt sich daraus auch eine vorhersehbare Politik der Anerkennung. Während Mainstream-Filme vor allem durch hohe Box-Office-Statistiken kanonisiert werden, wird das sogenannte populäre Kino eher durch kritische Diskurse in einen *high art*-Rang oder Kultstatus erhoben.⁴³ In dieser Hinsicht scheint es mehr oder weniger klar zu sein, wie und wo man auf eine mögliche Kanonisierung eines Films wie *La Faute à Voltaire* (2000) hoffen konnte, eines Films, der aufgrund der Herkunft des Regisseurs, des Distributionskanals des Films und einiger inhaltlicher Aspekte dem populären Genre des *cinéma beur* zugerechnet wird.

Zwar erhielt *La Faute à Voltaire* (2000) einige Preise auf Festivals, die ihn aber nicht eindeutig auf nationaler Ebene positionieren konnten. Beim Festival *Premiers Plans* in Angers gewann Kechiches Film den *Prix spécial du Jury* und den *Prix Jean Carmet* für das Schauspielerensemble. Das *Festival International du Film Francophone de Namur* verlieh dem Film den *Prix spécial du Jury* und den *Prix du Jeune Jury Emile Cantillon*. Beide Festivals sind bestrebt, auf talentierte Newcomer*innen des europäischen Kinos beziehungsweise Vorkämpfer*innen der Vielfalt innerhalb der Frankophonie hinzuweisen.⁴⁴ Obwohl Frankreich Mitglied dieser politisch-kulturellen Or-

41 Vgl. Martine Beugnet (2010): *La forme et l'informe. De la dissolution du corps à l'écran*. In: Jérôme Game (Hg.): *Images des corps. Corps des images au cinéma*. Lyon: ENS Éditions, S. 49–68, hier S. 53.

42 Auf Kechiches Beziehung zum poetischen Realismus in Frankreich gehe ich ausführlich im 6. Kapitel dieses Teils ein.

43 Vgl. Susan Hayward: *French cinema*. a.a.O., S. 7.

44 Für seinen ersten Film erhielt Kechiche auch Anerkennung im Ausland, nämlich in Venedig. Dort bekam er den Jugendpreis, den *Luigi De Laurentiis Award* des besten ersten Films, der zugleich bei der Internationalen Kritikerwoche ausgewählt wurde. Diese Anerkennung von

ganisation ist, wird dem *Festival International du Film Francophone de Namur* kein allzu großer Stellenwert im nationalen französischen Kino eingeräumt. Es verschafft französischen Regisseur*innen lediglich eine gewisse Sichtbarkeit und keinesfalls die Anerkennung, mehr als ein Talent zu sein. In Kechiches Fall ist es ihm zwar gelungen, sich international einen Namen zu machen, aber die Anerkennung, die ihm seiner Heimat in Frankreich zusteht, ist noch lange nicht gefestigt, und zwar in erster Linie aufgrund der bestehenden diskriminierenden Barrieren innerhalb seines Feldes.

Trotz Enthusiasmus wurde *La Faute à Voltaire* (2000) in Frankreich auch kritisch aufgenommen. Während das Spiel der Schauspieler*innen freudig begrüßt wird, beziehen sich die meisten Vorwürfe auf die Montage der einzelnen Teile und die Länge des Films. Christophe Chauville von der Zeitschrift *Répérages* schreibt dazu: »Emmené par la tonicité de Sami Bouajila, ce premier film n'a malheureusement pas la rigueur suffisante dans la construction ou le montage, trop relâché, pour réellement convaincre«, eine Kritik, der sich auch Louis Guichard von *Télérama* anschließt: »Un premier film vagabond et chaleureux. [...] Dommage que le film s'essouffle et s'effiloche au bout d'une heure et demie (il dure 2h10), en mal de cap et de rythme.«⁴⁵ *Le Parisien* zeigt sich in ihrer Kritik mitfühlend mit dieser unterstellten Unvollkommenheit, die sie mit dem Ausdruck »défaut de jeunesse«⁴⁶ begrifflich zusammenfasst, weil Kechiche mit diesem Werk als französischer Regisseur erst in die Filmwelt einsteigt und etwas Neues probiert. Die Ausdrücke »défaut de jeunesse«⁴⁷ oder »montage trop relâché« beziehen darauf, dass der Film aus großen narrativen Blöcken besteht. Diese sind thematisch aufgebaut und in der Regel mit ausgewählten Schauspieler*innen eng verknüpft. Beispiele hierfür sind die Blöcke über Jallel und seine halblegalen Aktivitäten, das Scheitern der Scheinehe, das mit Nasserass Verschwinden aus der Diegese verbunden ist, oder der Block über die (un)mögliche Liebe zu Lucie. Natürlich spielen Plansequenzen hier aufgrund ihrer Häufigkeit eine wichtige Rolle. Dass jedoch eine solche Ästhetik in der Fachpresse keine positive

außen trägt auch dazu bei, das eigene symbolische Kapital zu vergrößern und eine gewisse, wenn auch bescheidene Sichtbarkeit im französischen Inland zu erlangen.

45 Allociné: »Allociné«. *La Faute à Voltaire. Critique Presse*. Online unter: <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-28254/critiques/presse/> [abgerufen am 24.07.2020]

46 *Le Parisien* (14.02.2001): »Le Parisien«. *Le Film avec L'histoire notre avis*, »La Faute à Voltaire«, *Film français d'Abdellatif Kechiche*. »Une nuit avec Sabrina Love«, *Film italo-argentin d'Alejandro Agresti*. »Te Quiero«, *Film français de Manuel Poirier*. »Titus«, *Film américain de Julie Taymor*. Online unter: »La Faute à Voltaire« *** *Film français d'Abdellatif Kechiche*. »Une nuit avec Sabrina Love« *** *Film italo-argentin d'Alejandro Agresti*. »Te Quiero« ** *Film français de Manuel Poirier*. »Titus« *** *Film américain de Julie Taymor*. *Le Parisien* [abgerufen am 24.12.2020]

47 Obwohl er bei der Premiere des Films bereits 40 Jahre alt war, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die angesprochene Jugend lediglich auf seine geringe Erfahrung als Regisseur Bezug nimmt.

Resonanz fand und stattdessen auf einen angeblichen »défaut de jeunesse« zurückgeführt wurde, gibt noch mehr Aufschluss über dieses Feld. Meiner Ansicht nach liegt hier eine Fehleinschätzung vor, die zeigt, wie sehr das Feld ein Werk und dessen Diskurse verzerren und unbedingt in seine üblichen Lesarten einpassen will. Die Ablehnung dieses Films und seines Regisseurs (da nicht wirklich kanonisiert) zeigt das Unbehagen des Feldes angesichts solcher neuen Erzählungen und ästhetischen Formen, die die Stabilität und die Fundamente der französischen Filmlandschaft als Feld in Frage stellen.

Statt von »défaut de jeunesse« oder »montage trop relâché« zu sprechen, erörtert in diesem Zusammenhang Emna Mrabet das Prinzip der »dilatation des séquences«⁴⁸, mittels dessen Kechiche »émotion et véracité de [s]a mise-en-scène«⁴⁹ verarbeitet. Kechiche selbst sieht in solch einer Inszenierung eine unerschöpfliche ästhetische Möglichkeit »[afin de] rendre la vie au cinéma«⁵⁰. Dies führt er wie folgt aus:

Je veux rendre la vie au cinéma. Rendre la vie au cinéma, c'est quand malgré un texte, des perches, des lumières, un groupe de personnes sont dans un état d'ébullition, un mouvement intérieur, presque de transe, et qu'ils réussissent à vivre vraiment [...]»⁵¹

Daraus resultiert gewissermaßen der Wunsch, seinen Schauspieler*innen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, indem man die *beur*-Figuren, die Immigrant*innen in Frankreich, die von der französischen Mehrheitsgesellschaft Ausgegrenzten als Beispiel heranzieht und ihnen eine Lebensbühne statt einer bloßen Filmszene offeriert. Diese Arbeit mit der Kamera und den Schauspieler*innen lässt sich über die Genrefrage hinaus auf das gesamte Kino ausdehnen. Meiner Meinung nach sind sie das sichtbare Bild dessen, was in Anlehnung an die Neodeleuzianer*innen Braidotti und Dolphijn als »affirmative Praxis«⁵² bezeichnet werden kann, die über jedes sterile und unglückliche »oppositional consciousness«⁵³ hinausgeht. Was von der Fachkritik als Mangel betrachtet wird, erweist sich vielmehr als schöpferischer Akt, als generativer Akt einer minoritären Inszenierung. Sie ermöglicht unter anderem die programmatische Darstellung der *beur*-Figuren und der von der französischen Gesellschaft Ausgegrenzten unter dem Prisma einer vitalen Transformation und Sublimierung (siehe Abbildung 5).

48 Emna Mrabet: a.a.O., S. 264.

49 Ebd., S. 269.

50 Stéphane Delorme/Jean-Michel Frodon (2007): »Je tiens au peut-être«. Entretien avec Abdelatif Kehciche«. In: *Cahiers du cinéma* 629. Dezember, S. 14–19, hier S. 17.

51 Ebd.

52 Rosi Braidotti/Rick Dolphijn: a.a.O., S. 24.

53 Ebd.

Abb. 5: Screenshot aus *La Faute à Voltaire* (2000) (01:45:12)

Der »défaut de jeunesse« ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass Kechiche nicht an den großen Filmfestivals in Frankreich teilgenommen hat, wie zum Beispiel Cannes und den *Césars*-Zeremonien, die sich stattdessen meist an etablierten Filmemacher*innen orientieren. Dennoch hat ein anderer Teil der Filmkritik die Premiere eines jungen Regisseurs begrüßt, der sowohl in seiner Erzählung als auch in seiner Technik wagemutig ist und sich auf diese Weise im französischen Filmfeld verankert. Jean-Marc Lalanne von *Libération* meint dazu: »On touche là au cœur d'une certaine tendance du cinéma français, social, bien intentionné [...] Tout le mérite de *la Faute à Voltaire*, premier film très réussi [...] est de faire surgir un peu d'inattendu dans ce cadre presque trop familier«. ⁵⁴ In *Africultures* legt Olivier Barlet den Schwerpunkt auf die Tiefe dieses Kinos und erkennt seine diskursive Dimension im nationalen Kontext Frankreichs: »Profondément, une connivence s'installe qui ne fait du spectateur ni le témoin compassionné ni celui qui s'identifie, mais le frère ou la sœur: une compréhension physique de la condition immigrée qui nous ouvre nos propres manques, nos propres pertes d'identités«. ⁵⁵ Jacques Mandelbaum geht noch einen Schritt weiter und hebt in *Le Monde* die szenische Meisterschaft des Regisseurs hervor: »Tout ce que ce film pourrait avoir de discutable [...] Kechiche le fait passer en force par son goût du récit, son amour des personnages et sa foi dans la magie du cinéma. Tous les acteurs, y compris les rôles secondaires, sont ici excellents«. ⁵⁶

54 Jean-Marc Lalanne (14.02.2001): »Libération«. *Jallel, sans papiers ni mouchoir. Premier long-métrage conquérant d'Abdellatif Kechiche*. Online unter: https://www.liberation.fr/culture/2001/02/14/jallel-sans-papiers-ni-mouchoirs_354549/ [abgerufen am 02.03.2022]

55 Olivier Barlet (31.01.2001): »Africultures«. *La Faute à Voltaire. D'Abdel Kechiche*. Online unter: <http://africultures.com/la-faute-a-voltaire-1754/> [abgerufen am 02.03.2022]

56 Jacques Mandelbaum (13.02.2001): »Le Monde«. »*La Faute à Voltaire*«. *Un héros clandestin naturalisé par une comédie grand public*. Online unter: <https://www.lemonde.fr/archives/article>

Und wieder einmal lobt Frédéric Bonnaud von *Les Inrockuptibles* die szenische Meisterschaft im Allgemeinen und des Schauspiels im Besonderen: »[C]e pointillisme d'observation, le souci constant d'enrichir le récit d'éléments hétérogènes sans en perdre le fil et une maîtrise assez confondante de la direction d'acteurs donnent la mesure du talent naissant d'Abdellatif Kechiche«.⁵⁷ Die Nachbereitung ist daher von entscheidender Bedeutung, denn sie vermittelt, wie genau Kechiche als »talent naissant« sein Potenzial entfaltet und sich inhaltlich profiliert und wie sich seine Positionierung weiterentwickelt.

e/2001/02/13/la-faute-a-voltaire-un-heros-clandestin-naturalise-par-une-comedie-grand-public_146947_1819218.html [abgerufen am 02.03.2022]

57 Frédéric Bonnaud (14.02.2001): »Les Inrockuptibles«. *La Faute à Voltaire*. Online unter: <https://www.lesinrocks.com/cinema/la-faute-a-voltaire-24015-14-02-2001/> [abgerufen am 02.03.2022]