

2. *L'Esquive* (2003): Nation, Peripherie und Feld

2004 erhielt Kechiche für seinen Film *L'Esquive* beim Filmfestival von Cabourg den nach Marcel Proust benannten Golden Swann als bester Regisseur. Seinerzeit erkannte Deleuze neben Kafka auch den literarischen Texten Prousts die Merkmale einer *littérature mineure*¹ zu, die nach Deleuzes Analyse wie eine Fabrik des Werdens erscheinen. Diese Fabrik ermöglichte es dem Schriftsteller, selbst zu einem nationalen, einem »kleinen« (im Sinne von *minor minoritarian*) Schriftsteller zu werden. Reiner Zufall oder nicht, vielleicht muss man in dieser Gegenüberstellung von Kechiche, Cabourg und somit Proust und Deleuzes Konzept eine Art Vorbestimmung sehen, den Vorboten einer *minor minoritarian* (Weiter-)Entwicklung für den postmigrantischen Regisseur Kechiche und sein filmisches Werk, wodurch die Problematik der gegenseitigen Öffnung des französischen Kinos und seiner Filmemacher*innen mit Migrationsgeschichte jedoch zumindest aktualisiert wird. Dass infolgedessen ein Film wie *L'Esquive* (2003) nicht nur als »l'un des films les plus importants de l'année«² gelten kann, sondern in der Geschichte des französischen Films überhaupt, wird hier als Hypothese aufgestellt. Diesbezüglich schreibt Jean-Michel Frodon: »Kechiche offre au cinéma français la plus intelligente contre-proposition qui soit à l'enfermement de l'évocation des réalités sociales contemporaines dans le ghetto des ›films de banlieue‹ avec *L'Esquive*.«³ Der zur französischen Gesellschaft Stellung nehmende ästhetische Ansatz des Films – in diesem Fall zu der *banlieue* als symbolstarkem Ort in der kollektiven Imagination Frankreichs, der Schulinstitution und der Interkulturalitätsfrage – und das französische kulturelle Filmfeld am Beispiel des Genres *cinéma de banlieue* bilden in groben Zügen die Schwerpunkte der nun folgenden Analyse.

1 Vgl. Gilles Deleuze: *Critique et Clinique*. a.a.O., S. 138.

2 Samuel Douhaire (22.10.2001): »L'Esquive«. In: *Libération*. S. 43.

3 Jean-Michel Frodon (2010): *Le Cinéma Français. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris: Cahiers du cinéma, S. 1051.

2.1 Die französische Gesellschaft im Spiegel des Films *L'Esquive*

Alle bisherigen Filme von Kechiche inszenieren Themen, Motive und Momente, die sich auf die französische Nation beziehen. In seinem filmischen Erzählen schafft er immer fiktive Räume, deren strukturelle Konfiguration die Intentionalität des Filmemachers sowie Auskünfte über die wirkliche Referenzialität des Films offenbaren. Solche Räume werden von Hickethier auch als »mögliche Welten« erfasst; ein Konzept, das über die virtuellen Realitäten von Computerspielen hinausgeht, von denen Marie-Louise Ryan in ihrer »Theory of possible worlds« spricht.⁴ Diese Welten können sowohl als offen als auch als geschlossen konstruiert werden.

L'Esquive (2003) spielt in einem Pariser Vorort. Die Figurenkonstellation wird stark von den beiden Hauptfiguren Lydia und Krimo geprägt. Sie sind Klassenkamerad*innen und wohnen im selben Stadtteil. Im Rahmen einer Französisch-Schulstunde proben junge Schüler*innen eine Szene aus Marivaux' Theaterstück *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730); die blonde Lydia spielt die Hauptrolle. Eines Tages nimmt der fünfzehnjährige Krimo durch eine Verkettung von Umständen an der Probe teil und verliebt sich in Lydia. Er setzt alles daran, sich der Theatergruppe anschließen zu können. Seine Schüchternheit lässt ihn jedoch auf peinliche Weise auf der Bühne scheitern. Er erklärt Lydia seine Liebe, erhält aber von ihr bis zum Filmende keine Antwort.

Im Folgenden setze ich mich mit der Artikulierung der französischen Gesellschaft unter dem Prisma der *banlieue* in *L'Esquive* (2003) auseinander. Dafür möchte ich insbesondere der Frage nachgehen, wie die *banlieue* als peripherer Raum in Frankreich im Film *L'Esquive* (2003) dargestellt wird. Dabei will ich den Fokus darauf legen, wie *L'Esquive* (2003) von vornherein der *banlieue* innewohnende Gewaltspuren anerkennt. Anschließend werde ich erläutern, wie sich Kechiches Diskurs nach und nach von den Gewalterzählungen distanziert, um neue Bilder der französischen Vorstädte zu entwerfen. Dies wird den Ausgangspunkt für seinen im Film artikulierten Aufruf zur Interkulturalität als friedlicher Lebensform bilden.

4 Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. a.a.O., S. 106.

2.1.1 Zur multiformen Gewalt im französischen *banlieue*-Milieu⁵

In seiner ästhetischen Norm des Drehbuchschreibens beharrt Syd Field auf den konstituierenden Elementen einer Geschichte: Anfang, Mitte und Ende.⁶ Den Zuschauer*innen helfen sie dabei, zumindest die Gestaltung der Erzählung und die Erzählperspektive des Textes besser zu verstehen.

Die Anfangs- und die Schlusszene von *L'Esquive* (2003) unterscheiden sich deutlich vom Mittelteil. Motive, Perspektiven und Dramaturgie dieser Filmteile unterscheiden sich vom Rest des Films. Die Anfangsszene dauert etwa siebzig Sekunden und leitet den Film ein. Kechiche filmt eine Gruppe männlicher Jugendlichen, die sich rächen wollen, weil einem von ihnen von zwei anderen Jugendlichen der Rucksack weggenommen wurde. Sie sind einstimmig entschlossen, ihren Rache-Plan in die Tat umzusetzen. Die Nahaufnahmen sind ausschließlich im Porträtformat gedreht und zeugen von einer Fokalisierung, die aus einer Außenperspektive wahrgenommen wird. Es gibt keine Musik, keine anderen Geräusche als das von den Jungen erzeugte Stimmengewirr. Folgende Sätze sind zum Beispiel zu hören (00:00:32-00:01:23):

Je vais leur niquer leur mère, fils de pute! [...] Je vais le serrer, je vais le séquestrer, je vais baiser sa mère! [...] On lui casse les genoux! De toute façon on va tous leur rosser leurs bouches!

Zunächst konfrontiert Kechiche die Zuschauer*innen unmittelbar und unerwartet mit alltäglicher Gewalt und einer gewaltbeladenen Sprache. Gabriel Bortzmeyer fällt in dieser Sprache vor allem ein Übermaß an Interjektionen auf, die er als Zeichen des Populären interpretiert.⁷ Dana Strand beschreibt diese Sprache insbesondere

5 Dass die *banlieue* in der allgemeinen französischen Imagination einen schlechten Ruf hat, bildet keine sakrosankte Annahme. Es existieren auch *banlieue*, die Luxus-Orten gleichgesetzt werden. Als Beispiel seien *banlieues* wie Versailles und St.-Germain-en-Laye genannt, die diesem pejorativen sozio-ethnischen Bild der *banlieue* in Frankreich entgehen. Daneben bezieht sich der Begriff sowohl auf kleine als auch mittelgroße geografische Vorort-Städte, die als simpel, »neutral« und »normal« angesehen werden. Beispiele hierfür wären Chatillon, Clamart, Meudon und Créteil. Der Begriff Vorstadt kann darüber hinaus eine pejorative Konnotation erhalten. Dies ist der Fall, wenn er in der Mehrzahl verwendet wird: »les banlieues« oder in der Einzahl ohne nähere Angabe der jeweiligen Stadt: »la banlieue«.

6 Syd Field (1987): »Das Drehbuch«. In: Andreas Meyer et al. (Hg.): *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film, Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. München/Leipzig: List, S. 11–120, hier S. 12f.

7 Vgl. Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 96.

als »a generous sprinkling of profanity, and staged brinksmanship«,⁸ die man in der nationalen Imagination Frankreichs als eines der Identitätsmerkmale der *banlieue* auffassen mag.⁹ Der Akzent, der trotz einiger Variationen teilweise aus dem marokkanischen oder algerischen Arabisch stammt, ist durchaus repräsentativ und typisch für die Vorstädte. Die wackeligen Aufnahmen, die immer wieder von einem Kopf zum anderen wechseln, bestätigen die angespannte Atmosphäre der Szene. Kechiche möchte die Zuschauer*innen auf diese Weise zu einer Art virtuellem Abstecher durch eine französische Vorstadt einladen. Es wird auch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass insbesondere junge Menschen am Stadtrand leben und dass die Vorstadt ein gewalttätiger Ort sein kann.¹⁰ Mit diesem Opening »begins [Kechiche] by meeting our expectations of the *cité*: it is isolated, cold, bleak«.¹¹ Allerdings dient diese Exposition kaum als Vorspiel oder Set-up, sie kann kaum als Vorgriff auf die folgenden Szenen betrachtet werden. Sie liefert kaum Informationen über die (Haupt-)Protagonisten, ihre Situation und ihre Konstellation. Denn je mehr die Handlung sich entwickelt, desto weiter – zumindest thematisch – entfernt sie sich von der Anfangsszene.

Im gesamten Film gibt es nur selten Beispiele für eine gewisse Gewaltbereitschaft. Abgesehen von dem impulsiven und frechen Sprachduktus in vielen Dialogen gibt es zu diesem Punkt sehr wenig zu kommentieren. Gegen Ende des Films kommt es zu einer weiteren Szene, die an die erste erinnert und mit ihr in Beziehung gesetzt werden kann. Dieses narrative Kalkül macht wie eine Art Motto noch einmal die allseitige Gewalt in den Vorstädten deutlich, die sowohl von den Bewohner*innen dieses Viertels als auch von der Polizei ausgeübt wird. Zum diegetischen Kontext der Szene: Krimo und sein bester Freund Fatim treffen sich mit Lydia und ihren beiden Freundinnen. Seit seiner Liebeserklärung wartet Krimo immer noch auf eine Antwort von Lydia. Abschlie  send unterhalten sie sich in einem weißen Auto, dessen Herkunft unbekannt ist, während die anderen drei draußen warten. Plötzlich – und damit beginnt die Szene – parkt ein Polizeiauto hinter dem weißen Auto, aus dem

-
- 8 Dana Strand (2009): »être et parler. Being and speaking French in Abdellatif Kechiche's *L'Esquive* (2004) and Laurent Cantet's *Entre les murs* (2008)«. In: *Studies in French Cinema* 9.3, S. 259–272, hier S. 263.
- 9 Vgl. Meredith Doran (2007): »Alternative French, Alternative Identities, Situating Language«. In: *Contemporary French and Francophone Studies* 11.4, S. 497–508, hier S. 498. Ginette Vincendeau (2005): *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995). Champagne, IL: University of Illinois Press, S. 26.
- 10 Vgl. Jane R. Correia (2011): *The Architecture of Homelessness. Space, Marginality, and Exile in Modern French and Japanese Literature and Film*. Digital Library of the University of California, S. 200. Online unter: <https://escholarship.org/uc/item/2x16t1d3> [abgerufen am 02.10.2020]
- 11 Aubrey L. Korneta (2017): *Writing (in) the School. Codes, Constraints, Emancipation?*. New York: New York University, S. 118. Online unter: <https://search-proquest-com.ezproxy.univ-paris3.fr/docview/196654677?pq-origsite=primo> [abgerufen am 21.04.2021]

vier Polizeibeamte aussteigen. Der Kontrast ist auffällig; er bezieht sich nicht nur auf das Aussehen der Protagonisten, sondern auch auf ihre Handlungen. Auf der einen Seite stehen fünf hagere Teenager, drei Mädchen und zwei Jungen, auf der anderen stehen vier uniformierte Polizist*innen (eine Frau und drei Männer). Sie sind groß, kräftig, widerstandsfähig und bewaffnet; sie verziehen keine Miene. Sie scheinen auch über wesentlich mehr Mittel zu verfügen, denn einer von ihnen telefoniert mit einer anderen Person über ein Walkie-Talkie. Die jungen Männer gehorchen den Befehlen der Polizist*innen: Sie leeren ihre Taschen mit Kleidung auf der Motorhaube, schweigen und beantworten die Fragen. Sie sind wehrlos, stellen keine Gefahr dar und tragen nichts Verbotenes bei sich. Den Jugendlichen, die kooperieren, stehen gewalttätige Polizist*innen gegenüber (siehe Abbildungen 1–4). Sie durchsuchen die Jugendlichen, schreien sie an, ermahnen sie, beschimpfen sie, schlagen sie und legen ihnen Handschellen an. Die Polizistin gibt einem jungen Mädchen eine Ohrfeige, als sie das Taschenbuch *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730) von Marivaux in ihrer Tasche entdeckt (ein scheinbar harmloser Gegenstand), was das Mädchen zum Weinen bringt. All dies wird hauptsächlich und absichtlich mit einer wackeligen internen Fokalisierung in Nah- und Großaufnahmen aufgenommen. Die Szene dauert fünf Minuten (01:39:13–01:44:51) und wird fast ohne Zeitraffer gezeigt. Dies lässt den Zuschauer*innen keine Ausweichmöglichkeit und zwingt sie, diesen Moment mitzuerleben und den Schmerz der Jugendlichen mitzuempfinden.

Abb. 1–4: Screenshots aus *L'Esquive* (2003) (01:43:37, 01:43:43, 01:44:05 und 01:44:18)



Bei dieser Szene wird die Demarkationslinie, die zuvor die Verliebten im Auto und die Nicht-Verliebten abgrenzte, neu gezogen. Sie verortet sich zwischen den Gewalt-Übenden und den Gewalt-Erleidenden. Sie zeigt eine überzogene Ausübung von Gewalt durch die Polizist*innen. Die jungen Menschen werden behandelt, als bestünde ihre Straftat darin, da zu sein, wo sie sind, als wäre ihr Delikt, Liebesgefühle zu haben. Sie sind allzu ausgestoßen, allzu ghettotisiert, um Anspruch auf »Luxus-Rechte« wie Liebe und Freiheit erheben zu dürfen. Sie werden behandelt, als seien sie Räuber*innen oder Kriminelle. Das scheint nicht der Fall zu sein, denn nach der Verhaftung macht die Diegese einen elliptischen Sprung, der direkt zur vorletzten Szene führt, in der die Jungen das Stück von Marivaux vor einem großen Publikum aufführen. Wären sie im Gefängnis geblieben, hätten sie diese Chance wahrscheinlich nicht bekommen. Letztendlich werden sie doch nicht durch polizeiliche oder staatliche Gewalt aus ihren Leidenschaften und Träumen (Liebe, Theater) herausgerissen. So erscheint die französische *banlieue*, die hier von den Jugendlichen repräsentiert wird, als Symbol für einen diskriminierten, kaum akzeptierten oder noch nicht tolerierten Teil der französischen Nation. Jane Correia bezeichnet dies als einen unter Quarantäne gestellten Teil der Nation.¹² Am 25. Oktober 2005 benutzte der damalige Innenminister Nicolas Sarkozy den Begriff »racaille« (dt. »Gesindel«), um die Jugendlichen aus französischen Vororten zu stigmatisieren. Erinnert sei an folgende Sätze von ihm: »Vous en avez assez de cette bande de recailles? On va vous en débarrasser.«¹³ Wird diese Gewaltszene im Zusammenhang mit einem solchen Zitat gesehen, dann lässt sich an ihr ablesen, dass der Vorort als *margins* der Nation, als Gegenmodell zur Stadt (aus soziospatialer Sicht)¹⁴ beziehungsweise zum Ideal der Nation, sowohl als »contact zone«¹⁵ als auch als Zwischenraum – um mit Pratt und Bhabha zu reden – zwischen einem imaginierten, unerwünschten Teil Frankreichs und dem imaginierten, erwünschten, schönen und großartigen Frankreich dargestellt wird. Der Vorort wird hier als das betrachtet, was Marc Augé einen »Non-place«¹⁶ nennt; er kann nicht dem Rest der Nation als echter Ort angeglichen werden. Der »Non-place« ist lokalisierbar, beobachtbar, identifizierbar, benennbar und wird offenbar von spezifischen Menschen bewohnt. In dieser Hinsicht würde Achille Mbembe von »corps-frontières« (dt. Grenzen-Körper) sprechen.¹⁷ Sie bilden die

12 Vgl. Jane R. Correia: *The Architecture of homelessness*. a.a.O., S. 211.

13 Nicolas Sarkozy zit.n. Romane Sauvage (29.06.2023): INA. »La Phrase choc de Nicolas Sarkozy quelques jours avant les émeutes de 2005«. Online unter: <https://www.ina.fr/ina-eclairc-actu/nicolas-sarkozy-emeutes-banlieues-2005> [abgerufen am 13.05.2024]

14 Vgl. Amy Siciliano (2007): »La Haine, Framing the »Urban Outcasts««. In: *ACME. An International Journal for Critical Geographies* 6.2, S. 211–230, hier S. 214.

15 Mary L. Pratt (1991): »Arts of the Contact zone«. In: *Profession* 91, S. 33–40, hier S. 34.

16 Marc Augé (1995): *Non-places. Introduction to an anthropology of supermodernity*. Übers. von John Howe. London/New York: Verso, S. 75f.

17 Achille Mbembe (2020): *Brutalisme*. Paris: La Découverte, S. 141.

mehrfache Grenze zu einer gewissen »francité«, die weiß, »reinrassig« und dominant ist, einen gesellschaftlichen hohen Stand besitzt und deren geografische Lokalität die Stadt bildet. So wird einer Logik des sozialen Bruchs der Weg bereitet und sogar weiterhin gepflegt.

Ohne den sozialen Bruch mit dem kolonialen Bruch gleichzusetzen, können sich beide Begriffe im Vergleich als produktiv erweisen. Denn es lassen sich Beispiele finden, in denen dieser soziale Bruch vom Kolonialen durchdrungen zu sein scheint, zumal diese Orte dicht von Menschen aus den ehemaligen Kolonien besiedelt sind. Dies zeigt sich an einer interpretativen Betrachtung von Menschen aus den Vorstädten als »Kolonisierte« im Sinne von Fanon oder auch Albert Memmi, so Didier Lapeyronnie.¹⁸ Da ihr sozialer Status dominanten soziopolitischen Praktiken und Diskursen unterworfen ist, folgen Grenzkörper (unbewusst) einer Logik, die die Randposition verinnerlicht und akzeptiert. Soziologen bezeichnen dieses Phänomen als *self-fulfilling prophecy*.¹⁹ Daraus folgt

[...] un déficit profond d'image, déficit obsédant et présent dans toutes les conversations, une incapacité d'accéder au réel qui donne le sentiment de ne pouvoir vivre sa vie ou de la regarder s'enfuir sans pouvoir la saisir, une impression de trahison du langage et un rapport »truqué« à son propre corps.²⁰

Bewohner*innen von Vorstädten gelangen so zu der Überzeugung, dass sie keine echten bürgerlichen Akteur*innen sind und keine politische Existenz beanspruchen können. Ihre Existenz, die auch moralisierenden politisch-institutionellen Diskursen ausgesetzt ist, begründet eine in Kontinuität mit der kolonialen Spaltung bestehende soziale Kluft.

2.1.2 Zur Darstellung von Fluchtwegen aus der Gewalt in der *banlieue*

2.1.2.1 Zu zärtlichen Emotionen unter Jugendlichen in der *banlieue*: Die Artikulation einer Flucht vor der Gewalt

Die Intentionalität des Regisseurs ergibt sich aus einem narrativen Kalkül, das nicht nur die Sprache und die audiovisuelle Perspektivierung, sondern auch die der Figuren berücksichtigt. Gerade die Figurenzeichnung belegt den emotionsreichen Charakter des Films.

18 Didier Lapeyronnie (2005): »La banlieue comme théâtre colonial. Ou la fracture coloniale dans les quartiers«. In: Pascal Blanchard/Nicolas Bancel/Sandrine Lemaire (Hg.): *La Fracture coloniale*. Paris: La Découverte, S. 209–218, hier S. 210.

19 Daya Krishna (1971): »The Self-Fulfilling Prophecy« and the Nature of Society«. In: *American Sociological Review* 36.6, S. 1104–1107, hier S. 1104. Barnor Hesse (2011): »The Self-Fulfilling Prophecy. Postracial horizon«. In: *South Atlantic Quarterly* 110.1, S. 155–178, hier S. 171.

20 Didier Lapeyronnie: a.a.O., S. 210.

Krimo und Magalie hatten zu Beginn des Films eine Beziehung. Dies erfährt man in einer dialogischen Rede zwischen den beiden Jugendlichen (00:03:03-00:04:24); sie bildet die dritte Szene des Films. Bei dieser Gelegenheit bekommt Magali einen Wutanfall, weil sie vergeblich versucht hat, ihren Freund telefonisch zu erreichen. Sie trennt sich von ihm und erweckt damit den Eindruck, dass sie diese Beziehung nicht mehr will. Als sie jedoch erfährt, dass Krimo sich für das Theater interessiert, vermutet sie, dass Lydia, eine gemeinsame Freundin, »ihren« Krimo verführen will. Denn sie findet es merkwürdig, dass jemand, »qui n'a jamais lu un livre de sa vie«, so plötzlich Theater spielen möchte. Sie wird Lydia, einem Mädchen aus derselben *banlieue*, bedrohen, indem sie ihr als Argument anführt, dass sie nur »eine Pause« mit Krimo macht, dass Krimo ihr gehört und Lydia die Finger von ihm lassen soll. Sie vergießt Tränen, als sie später erfährt, dass Krimo Lydia »angemacht« hat. Dadurch verstehen die Zuschauenden, dass sie Krimo immer noch liebt. In einem Dialog mit Fatim (Krimos bestem Freund) wird durch eine Schuss-Gegenschuss-Aufnahme große Bestürzung auf Magalies Gesicht sichtbar.

In seinem Freundeskreis ist der introvertierte Krimo der Einzige, der eine Freundin hat. Er verspricht seinen Freunden, sie zu begleiten, wenn sie sich rächen wollen. Aber er weicht dieser Gewaltepisode aus und besucht stattdessen seine Freundin Magalie, die sich von ihm trennen wird. Einige Zeit später verliebt er sich in Lydia. Um sich Lydia anzunähern, fasst er den Beschluss, der schulischen Theatergruppe beizutreten. Er schenkt seinem Klassenkameraden Rachid eigene Wertsachen (neue Sportkleidung und Sneakers, eine Playstation und anderes), damit dieser aus der Gruppe aussteigt und Krimo seine Rolle überlässt. Zwischen der Diskussion, in dem Krimo Rachid seinen Vorschlag unterbreitet, und der Sequenz, in der er ihm die versprochenen Sachen schenkt, gibt es eine Ellipse, die das Ende von Krimos Verlegenheit und Beklemmung andeutet. Krimo übernimmt die Rolle von Arlequin in Marivaux' Stück. Seine Schüchternheit und die Unfähigkeit, Laute auf der Bühne theatralisch zu artikulieren und seinen Text auswendig aufzusagen, machen die Proben für ihn zur Pein. Die Lehrerin muss ihm beispielsweise beibringen, wie man vorliest, wenn ein Komma folgt, wie man Emotionen im Manuskript selber erspürt und in die Rolle übernimmt, wie man sich vor dem Publikum verhält. Die Klasse spottet sogar über Krimo. Auf einer Probe regt sich die Lehrerin über Krimo auf und schreit ihn an, bevor sie sich wieder beruhigt. Ihre schrille Stimme und die Großaufnahmen ihres Gesichts verraten ihre bittere Enttäuschung und indirekt Krimos fehlende Begabung für das Theater. Ohne zu erfahren, ob er selber aufgibt oder ob er die Gruppe verlassen musste, sehen die Zuschauer*innen allerdings, dass er nicht an der öffentlichen Aufführung am Filmende teilnimmt.

Lydia und Krimo sind zusammen die Hauptfiguren des Films. Sie kennen sich sehr gut, denn sie besuchen dasselbe Gymnasium und bewohnen dieselbe Wohnsiedlung. Im Gegensatz zu Krimo wird die junge blonde Frau als eine tapfere, ge-

sprachige und theaterbegeisterte Person präsentiert. Ihr Talent für das Theaterspiel findet sowohl bei der Lehrerin als auch bei ihrer Klasse Anerkennung. Lydia hat keinen Freund, scheint aber für eine Beziehung mit Krimo bereit zu sein. Mit einem einschmeichelnden Blick gewinnt sie Krimo dafür, sie zu einer Probe zu begleiten; sie zankt sich mit Frida – einem Mädchen aus der Theatergruppe –, damit Krimo bei der Probe zuschauen darf. Sie lehrt Krimo Techniken der theatralischen Performanz. Als Krimo ihr seine Liebe erklärt, antwortet sie nicht sofort, sondern sagt, dass sie mehr Zeit brauche, um zu überlegen. Man ahnt aber, dass sie Krimo abweisen wird, denn er nimmt nicht an der feierlichen Theateraufführung seiner Klassenkameraden teil. In dieser Szene wird Magalie mit ihrem neuen Freund gezeigt, was Lydia den Weg zu Krimo eigentlich noch freier macht. Als Lydia gleich danach zu Krimo geht und ihn anspricht, blickt Krimo aus dem Fenster. Er verweigert sich Lydia, trotz seiner Liebe für ihr. Mit einer enttäuschten, sich entfernenden Lydia endet der Film. Dieses Ende gibt dem Film seinen Titel: *L'Esquive*.

Aus dem Zusammenspiel der oben exponierten Perspektiven lässt sich feststellen, dass die Emotionen von Krimo, Lydia und Magalie in *L'Esquive* (2003) eindeutig im Vordergrund stehen. Die Konstellation dieser drei Figuren liegt der Filmdramaturgie zugrunde, denn neben dem Theaterstück von Marivaux geht es in diesem Film vorrangig um Gefühle, insbesondere um die Liebe. Den symbolischen Momenten von Härte und Gewalt stellt Kechiche die Farbigkeit von zärtlichen Emotionen gegenüber. Kechiche macht Darsteller*innen aus und in einer französischen *banlieue* gefühlsfähig, er zeigt sie als *sensievable* emotionale Menschen. So eignet sich die *banlieue* ein Liebesgefühl an, das in der französischen kollektiven Imagination quasi privilegierten Gesellschaftsständen vorbehalten ist. Jugendliche, denen das Recht darauf, geliebt zu werden, abgesprochen wird, die von der Nation oft vergessen und aus den soziopolitischen Hauptdiskursen ausgestoßen werden, haben in diesem Film trotzdem die Möglichkeit, Kontakt aufzunehmen, Brücken zu bilden, andere zu lieben. Kechiche befähigt seine Figuren zu Liebesgefühlen und sentimentaler Virtuosität. Dadurch distanziert er sie gewissermaßen von Gewalt und anderen reizbaren Reaktionen, die dem Ort und seinen Bewohner*innen üblicherweise zugewiesen werden. Diese Verwandlung seiner Figuren unter dem Prisma der Gefühle bildet hier einen der Kernpunkte seiner *minor/minoritarian* Ästhetik. Im Rahmen dieser neuen ästhetischen *minor/minoritarian* Darstellung räumt Kechiche gerade Frauen mehr Bedeutung und Platz ein. Die Frau unterrichtet, die Frau ist zwar alleinerziehend, aber trotzdem stark; die Frau (hier das junge Mädchen) meistert das Theater und dessen Aufführungstechniken, sie kämpft um ihre Gefühle, kann sich aber auch davon abstrahieren; die Frau kann bewusst und frei eigene Entscheidungen treffen, wie zum Beispiel Magalie, die sich einen neuen Freund sucht, oder Lydia, die Krimo lange auf eine Antwort warten lässt. Sie kann sich heftig, aber auch vertrauensselig äußern. Die Frau übernimmt mehr Verantwortung in ihrem Gesellschaftsraum. Solche Feminisierungsversuche aus dem *cinéma de banlieue* der 2000er

Jahre analysiert Carole Milleliri als »le terreau d'une possible émancipation culturelle et sociale, cependant réservée aux femmes«.²¹ Insofern lernt die Frau bei Kechiche, Räume zu dominieren, sich Geltung und Erfolg zu verschaffen.

2.1.2.2 Zur Orientierung am Schulerfolg als Ausweg aus der Gewalt

Kechiche liefert in seinem Film Bilder einer zutiefst multikulturellen, aber auch interkulturellen Vorstadt. Das kulturelle Ökosystem ist dort bunt und vielfältig. Dies spiegelt sich nicht nur in dem Ort, an dem der Film spielt – der Vorstadt –, sondern auch in den Figuren und der Musik des Films. Neben der blonden Lydia und Magalie mit ihrer spanischen beziehungsweise lateinamerikanischen Herkunft gibt es Jugendliche beiderlei Geschlechts mit einer eindeutigen asiatischen oder afrikanischen Einwanderungsgeschichte. Dies gilt sowohl für die erste wie auch für die letzte Szene des Films, sowohl für Krimos gesamte Klasse von Krimo als auch für die kleinen Kinder, die auf die Bühne kommen und das Gedicht *La Conférence des oiseaux* von Jean-Claude Carrière vortragen. Diese Vorstadt ist jedoch sehr stark mit dem Maghreb verbunden, und zwar durch die Namen der Figuren (Rachid, Fatim usw.) und die extradiegetische *rai*-Musik. In diesem Unterabschnitt geht es mir nicht darum, der interkulturellen Beziehung zwischen der blonden Lydia und dem jungen Krimo mit nordafrikanischer Herkunft auf den Grund zu gehen oder der Beziehung zwischen Magalie und ihrer spanischen beziehungsweise lateinamerikanischen Einwanderungsgeschichte, geschweige denn der Beziehung zwischen Lydia und ihren Freundinnen (die zweifellos aus dem Maghreb stammen). Stattdessen möchte ich den Schwerpunkt auf die Art und Weise legen, wie diese bunt zusammengewürfelte Community auf den Schulerfolg ausgerichtet ist.

In der nationalen Imagination wird das Bild des französischen Vororts mit Gewalt, Kriminalität, Arbeitslosigkeit und einem hohen Prozentsatz an Schulabbrüchen in Verbindung gebracht. Laut OECD-Zahlen ist die Einschulungsquote der 15- bis 19-Jährigen in Frankreich stetig gesunken; von 89 % im Jahr 1995 auf 84 % fünfzehn Jahre später.²² Diese Zahlen treffen noch mehr auf Jugendliche in den französischen Vorstädten zu,²³ was den Eindruck vermittelt, dass sie nicht schul- und leistungsfähig wären. Kechiches *minor/minoritarian* Ästhetik scheint sich einer solchen Sichtweise zu widersetzen und das Thema anders anzugehen. Kechiche bringt einen kleinen Teil von Vorstadtjugendlichen, die diesen stereotypen Bildern entkommen

21 Carole Milleliri (2011): »Le cinéma de banlieue. Un genre instable«. In: *Mise au point* 3, S. 1–11, hier S. 5. Online unter: <http://journals.openedition.org/map/1003> [abgerufen am 23.04.2020]

22 Vgl. OCDE (2012): *Regards sur l'Éducation 2012. Les indicateurs de l'OCDE*. OCDE, S. 346. Online unter: <http://dx.doi.org/10.1787/eag-2012-fr> [abgerufen am 12.05.2020]

23 Vgl. Jessie Malet (2010): »Décrochage et scolarisation«. In: *Journal du Droit des Jeunes* 294.4, S. 8–16, hier S. 13f.

wollen und ein großes Interesse an der Schule zeigen, auf die Leinwand. Das Theaterstück von Marivaux *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) steht im Mittelpunkt seines Films; damit sind die Akteur*innen hauptsächlich beschäftigt, die beinahe alle zu derselben Schulklasse gehören. Um Kechiches Perspektive analysieren zu können, rücke ich vor allem das große Engagement der Schüler*innen in den Blick.²⁴

Eine der ersten spannenden Szenen des Films ist nämlich das Gespräch zwischen Lydia und einem Schneider. Die Schülerin bittet zunächst um einige Änderungen an ihrem neuen langen Kleid. Sie wünscht sich etwas Längeres. Ihr Gesprächspartner antwortet ihr, dass er keine Zeit habe und dass das Kleid ihr gut passe. Für das Nähen soll sie siebzig Euro bezahlen, aber sie hat an diesem Tag nur fünfzig Euro zur Verfügung und drängt den Schneider vergeblich, diesen Betrag als Bezahlung zu akzeptieren. Letztendlich wird sie Krimo bitten, der zufällig auch anwesend ist, ihr zehn Euro zu leihen, um den Schneider bezahlen zu können. Lydias Opfer und die dahinter stehende Begeisterung wird erkennbar, als deren Freundin Tina erfährt, dass Lydia 60 Euro für die Näharbeiten an ihrem Kleid ausgegeben hat. Tina fällt aus allen Wolken, denn für Teenager aus armen Verhältnissen ist das eine hohe Summe, hoch – aber nicht hoch genug, um ihren Erfolgswillen und ihre Leidenschaft zu ersticken.

Lydia schämt sich nicht, in ihrem Kleid durch die Stadt zu laufen. Unermüdlich fragt sie andere Personen, wie ihnen ihr Outfit gefällt. Sie fühlt sich in ihrem Kostüm schöner, eleganter und selbstbewusster. Dieser letzte Punkt ist auch für Rachid der wichtigste. Bei einer Diskussion mit Lydia und Frida während einer Probe äußert Lydia die Meinung, dass das Kostüm dem Schauspieler hilft, besser in seine Rolle zu schlüpfen. Dabei übernimmt Rachid die Ansicht eines anonymen Profidarstellers: »[...] la dernière fois, on avait vu une interview d'un acteur, [...] il dit lui, il sentait les sentiments de son personnage que quand il avait mis ses chaussures« (00:14:16–00:14:18). Lydia ignoriert gegenteilige Meinungen völlig: »Je m'en fous moi des gens, je me sens mieux dans mon personnage« (00:13:36). Frida ihrerseits ist eher der Meinung, dass die Kostüme völlig irrelevant sind. Ihrer Ansicht nach sollte der Schwerpunkt eher auf den Gefühlen als auf dem Aussehen liegen.

Hinter der Idee, den Film mit den zahlreichen Auftritten der Schüler*innen fast zu überladen, steckt auch die Absicht, die Selbstlosigkeit und die Entschlossenheit der Jugendlichen plastisch herauszustellen. Insgesamt gibt es sieben Proben, die zwischen zwei und vierzehn Minuten lang sind. Ob es sich um die Proben untereinander (zwei), allein (eine mit Frida), im Klassenzimmer (drei) oder um die öffentliche Aufführung handelt, immer ziehen die Jugendlichen die Aufmerksamkeit auf

24 Ich weise darauf hin, dass diese Aussage nicht als absolut zu betrachten ist. Es gibt doch auch Schüler*innen, die kein Interesse an der Schule haben, was eher zeigt, dass der Film realistisch ist. Umso eindrücklicher ist daher trotz der ungünstigen Rahmenbedingungen das Interesse einiger Kinder an der Schule.

sich. Durch Mut, Kreativität und Ausdauer, eine gut abgestimmte Körpersprache, eine passende Stimme, manchmal auch ein gesteigertes Selbstvertrauen und kalkulierte Bewegungen erwerben sie sich Respekt und Bewunderung. Auch die »Krönung« bleibt nicht aus. Sie beginnt mit den Schüler*innen selbst, die nach der Aufführung stolz auf sich sind. Bei ihrer Aufführung vor Publikum werden sie bejubelt, und vor allem das breite, amüsierte Lächeln der Lehrerin sowie der über 40 Sekunden lang von der Regie gezeigte Applaus zeugen von einer allgemeinen Zufriedenheit. Die Theateraufführung belegt nicht nur den schulischen Erfolg der Jugendlichen, sondern auch den der Schule. Es ist der Schule gelungen, Mitglieder gesellschaftlicher Gruppen, die sich normalerweise meiden, zu versöhnen; eine Gruppe von Jugendlichen, die früher als »Gesindel« galten, zurückzugewinnen – denn die mutmaßlich gewalttätigen Jungen vom Anfang des Films gehören ebenfalls zum Publikum und freuen sich über die Aufführung – und wieder zum Träumen zu bringen. Die Schule wird hier als soziale Institution gezeigt, die dem Lernenden institutionalisiertes kulturelles Kapital zur Verfügung stellt und soziale Mobilität im Sinne Bourdieus ermöglicht. Die im größten Teil des Films fast nicht vorhandene Musik (intra- und extradiegetisch), die verschiedenen Einstellungen (vor allem Halbtotale, amerikanische Einstellung, Halbnahe- und Nahaufnahmen) und die fast nicht vorhandene Zeitraffung bei der Wiedergabe der Probe-Aufführungen (ein Effekt der langen Szenen und Kamerafahrten) heben diese Details besonders hervor. Die Zeit wird in diesem Film nicht beschleunigt; Kechiche wählt einen dokumentarischen Stil, um eine andere Realität der jugendlichen Vorstadt-Bewohner*innen zu schaffen: Dies ist ein weiteres Merkmal seiner *minor minoritarian* Ästhetik.

Darüber hinaus ist zu beachten, dass die Aufführung des Marivaux-Stücks in einem Vorort nicht einfach nur ein Spiel ist. Das gilt sowohl für diejenigen, die sich in der Theatergruppe engagieren, als auch für die anderen Schüler*innen derselben Klasse. Nach einer Unterrichtsstunde diskutieren Lydia und ihre Freundinnen über ihren Traumberuf. Einige von ihnen können sich gut vorstellen, in Zukunft einen Beruf im Theaterbereich auszuüben. Nanou zum Beispiel möchte später im Leben als Schauspielerin arbeiten – ein Beleg dafür, dass ein Schulabschluss immer noch Träume wecken und Brücken in ein sichereres berufliches und soziales Leben schlagen kann. Das Ideal ist also nicht mehr weit von der Vorstadt entfernt; es wird vielmehr in die Vorstadt verlegt, in der Vorstadt verkörpert und von der Vorstadt geschaffen. Die Wahl eines Theaterstückes als Ausgangspunkt ist kein Zufall. Kechiche schöpft aus dem politischen Potenzial des Theaters, um seinen Figuren neue Möglichkeiten und Wege aufzuzeigen. Daraus erwächst nicht nur eine Politisierung ihrer Wortmeldungen, ihres Wunsches nach Erfolg und damit nach Emanzipation – Kechiche politisiert auch alles, was sein Film über die *banlieue* äußert. Kechiche rückt die Schule in den Mittelpunkt und erklärt Bildung zu einem zentralen Mittel, mit dem die kriminelle Mentalität gezähmt werden kann, vor allem aber auch gesellschaftliche Versöhnung möglich scheint. Tatsächlich ist die Institution Schule

in Frankreich eine der wichtigsten Säulen, auf die sich die Republik und ihr republikaner Universalismus stützen.²⁵ Ähnlich wie bei Laurent Cantet wird die Schule als Institution für den Regisseur Kechiche zu einem »caisse de résonance«.²⁶ Trotz mancher Vorwürfe, die Institution Schule beteilige sich an der Reproduktion sozialer Ungleichheiten,²⁷ scheint Kechiche weiterhin an diese Institution zu glauben, an ihre Fähigkeit, Inseln der Hoffnung für die Ausgegrenzten zu schaffen, an ihren Beitrag zum Aufbau einer Republik, die nicht mehr undifferenziert ist, sondern vielmehr die Unterschiede respektiert.

2.1.3 Ein Plädoyer für Interkulturalität

In diesem Unterteil stelle ich die Hypothese auf, dass Kechiches *L'Esquive* (2003) die Frage der Interkulturalität diesmal in einem essayistischen Stil behandelt und dass dies eine weitere Besonderheit seiner *minor/minoritarian* Ästhetik ausmacht. Zwar lässt sich *L'Esquive* (2003) als wirklichkeitsabbildendes Medienerzeugnis ansehen, aber ihm wohnt eine profunde essayistische Tragweite inne. Denn der Kombination einer fiktiven Narration mit einem vorgefundenen dokumentarischen Material (hier das Stück von Marivaux) liegt eine bewusst intendierte Herangehensweise des französischen Regisseurs zugrunde. Die Funktion essayistischer Filme wird folgendermaßen beschrieben:

Essayfilme formulieren eher Fragen, als dass sie Antworten geben. Die Regisseure lassen uns teilhaben an ihrem Nachdenken über die Welt, weshalb die Filme oft etwas Unfertiges und Vorläufiges besitzen. An der Alltagswirklichkeit entzündet sich die subjektive Ideenwelt, weshalb man auch von »dokumentarischen Autorenfilmen« oder kinematografischen (Denk-)Versuchen sprechen könnte.²⁸

Weil sie mehr dazu neigen, Überlegungen anzustellen, als klare und abschließende Antworten zu formulieren, verfügen Essayfilme über eine offene Form. Die Handlung entspricht oft einer Argumentationsstruktur, die im Zusammenhang mit der Subjektivität des Regisseurs die Zuschauenden zu persönlichen Deutungen bewegt. Dabei bedient sich das filmmachende Subjekt Strategien wie der Fragmentierung,

25 Vgl. Pierre Bourdieu (2001): »La production et la reproduction de la langue légitime«. In: John B. Thompson (Hg.): *Langage et pouvoir symbolique*. Paris: Seuil, S. 65–98, hier S. 70f.

26 Dominique Borde (23.09.2008): »Le Figaro«. »Laurent Cantet à l'école de la vie«. *Review of Entre les murs*. Online unter: www.lefigaro.fr/cinema/2008/09/23/03002-20080923ARTFIG00575-laurent-cantet-a-l-ecole-de-la-vie-.php [abgerufen am 21.04.2021]

27 Vgl. Frédéric Viguié (2006): »Maintaining the Class. Teachers in the New High Schools of the Banlieues«. In: *French Politics, Culture and Society. Special Issue: Lost Banlieues of the Republic?* 24.3, S. 58–80. Aubrey L. Korneta: a.a.O., S. 118.

28 Oliver Keutzer et al. (2014): *Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer VS, S. 294.

der Multiperspektivität und der semantischen Ambivalenz dessen, was gezeigt und gehört wird. Was das Gehörte auf dieser Ebene angeht, kann es sich um eine weitere Erzählinstanz handeln, die beispielsweise durch einen Voice-over den inneren Monolog eines Schauspielers überträgt und erläuternde Kommentare in die Narration einfließen lässt.

Die Übernahme von Marivaux' Komödie in den Film ist alles andere als beliebig. Dass dieser bewusst einer subjektiven Strategie entspricht, lässt sich auf verschiedene Weise veranschaulichen. Bei der ersten Probe der Theatergruppe im Klassenzimmer kommt es zu einer Debatte zwischen den beiden Schauspielerinnen Lydia und Frida. Die Lehrerin sieht darin eine interessante Gelegenheit, über eine Schlüsselaussage nachzudenken, die nach ihrer Ansicht im Mittelpunkt des Stücks steht: »Nous sommes complètement prisonniers de notre condition sociale.« Kechiche verwandelt diese Aussage in eine hypothetische Antwort auf die folgende Frage, die im Mittelpunkt seines Werks steht: Sind wir wirklich in unserer sozialen Lage gefangen? Kechiche geht im Film selbst auf diese Frage ein, er skizziert verschiedene Antworten, die sich aus der Montage ableiten lassen. Auf formaler Ebene verwendet er analoge Reihen, kontrastiert aber Bilder und visuelle Metaphorik. Um diese Debatte umfassender zu verstehen, ist es unerlässlich, hier eine kurze Zusammenfassung des Stücks zu bieten, oder zumindest der fünften Szene des ersten Akts, die in den Film aufgenommen wird.

Monsieur Orgon stammt aus einer reichen Familie und möchte seine Tochter Sylvia mit dem Sohn eines alten Freundes, Dorante, verheiraten. Sylvia, die sich überhaupt nicht bereit dazu fühlt, schließt mit ihrem Vater einen Kompromiss: Um die Charakterzüge ihres Heiratskandidaten besser beobachten zu können, möchte sie bei seinem nächsten Besuch die Rolle ihrer Dienerin Lisette spielen. Diese müsste sich also wie Sylvia verhalten. Was sie jedoch nicht weiß: Dorante hat sich denselben Tarnungstrick ausgedacht und plant, ihn bei seinem Besuch anzuwenden. Zu diesem Zweck tauscht er auch die Rolle mit seinem Diener Arlequin. Darüber informiert Dorantes Vater seinen Freund Monsieur Orgon durch einen Brief. Zusammen mit seinem Sohn Mario, Sylvias Bruder, treffen sie die Entscheidung, zu schweigen und sich am Spiel des Zufalls und der Liebe zu erfreuen. Was schließlich passiert: Sylvia kann dem Charme des den Diener spielenden Dorante nicht widerstehen, für den falschen Dorante interessiert sie sich nicht. Im Gegenteil: Die falsche Sylvia (Lisette) verliebt sich in den falschen Dorante (in Wirklichkeit Arlequin). Dasselbe gilt für Dorante und Harlekin, die, ohne eine Ahnung von dem Tausch der beiden Frauen zu haben, wiederum in Sylvia beziehungsweise Lisette verliebt sind. Am Ende des Stücks heiraten die reichen Dorante und Sylvia sowie die Diener Arlequin und Lisette untereinander. In einer provokanten Verwechslungskomödie kehrt Marivaux die sozialen Beziehungen zwischen Herr*innen und Diener*innen um. Damit stellt er die etablierte soziale Ordnung der damaligen Gesellschaft auf die Probe. Kechiche macht sich dieses emanzipatorische Anliegen zu eigen und passt es an seine Zeit

und seinen sozialen Kontext an. Er platziert seine filmische Handlung in der französischen *banlieue* und stellt erneut die Frage: Sind wir eigentlich Gefangene unserer sozialen Lage?

Kechiche benutzt vereinzelte Fundstücke (frz. »objets trouvés«²⁹) aus dem Stück von Marivaux, die in sein filmisches Assoziationsnetz Eingang finden und dessen Logikstruktur offenbaren. Hierbei lassen Momente auf der Ton- und Bildebene »einen vielfältigen Sinn erkennen oder verharren manchmal in rätselhafter unerschließbarer Dichte«,³⁰ was die Komplexität von Kechiches Ästhetik ans Licht bringt. Der herausfordernden Frage, ob wir eigentlich Gefangene unserer sozialen Verhältnisse sind, stellt Kechiche in seinem Film kontrastierende Antworten entgegen.

Die folgenden Ausführungen der Lehrerin können als negative Antwort auf diese Frage ausgelegt werden. Sie sagt nämlich (00:27:38–00:27:56):

Ce qu'il nous montre c'est qu'on est complètement prisonnier de notre condition sociale; et que quand on est riche pendant 20 ans et pauvre pendant 20 ans, on peut toujours se mettre en haillons quand on est riche, et puis en robe de haute couture quand on est pauvre, on ne se débarrasse pas d'un langage, d'un certain type de sujet de conversation, d'une manière de s'exprimer et de se tenir qui indique d'où on vient.

Die Aussage der Lehrerin ist klar: Der Mensch ist ein Gefangener seiner sozialen Lage. Dazu zieht sie Beispiele aus dem Stück von Marivaux heran. Obwohl sie sich alle verkleidet haben, verlieben sich die Reichen in die Reichen (Sylvia und Dorante) und die Armen in die Armen (Lisette und Arlequin). Wenn man 20 Jahre lang arm ist, kann man seine soziale Stellung nicht ändern, nur weil man sich in Haute Couture gekleidet hat oder weil man plötzlich in einem Schloss wohnt und über eine Vielzahl von Bediensteten verfügt. Der Täuschungsversuch ändert nichts am sozialen Status. Man wird immer von Elementen wie seinem Habitus, seiner Erziehung und seiner Wissenskultur verraten. Bourdieu nennt dies das kulturelle Kapital.³¹ Es wirkt wie ein Beurteilungsschema, das sich unbemerkt in den alltäglichen Handlungen eines Individuums verfestigt und sich so als Disposition dauerhaft einverleibt.³² Die Haltung, das Benehmen, die Unterhaltungsthemen, die Interessensschwerpunkte und die Redeweise werden die Herkunft, die sozialen Verhältnisse eines Menschen verraten. Dies bedeutet dann, dass das Sein an sich nicht existiert. Das ontologische Sein ist reine Illusion, denn das Sein wird hier nicht außerhalb des Zwangsrahmens

29 Oliver Keutzer et al.: a.a.O., S. 292.

30 Thomas Koebner (2007): *Reclams Sachlexikon des Films*. Ditzingen: Reclams, S. 176.

31 Vgl. Pierre Bourdieu: *Le champ littéraire*. a.a.O., S. 18.

32 Vgl. Pierre Bourdieu [1979](1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übers. von Bernd Schwibs/Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 129.

des Habitus gedacht. Damit wird die zentrale Bedeutung des kulturellen Kapitals für die Selbstbestimmung und die soziale Mobilität erneut vergegenwärtigt. Bourdieu sah in ihr die wichtigste Kapitalart.³³

Wenn man die Figurenrede der Lehrerin und den Ort (die *banlieue*), an dem die Handlung des Films stattfindet, parallelisiert, lassen sich noch weitere Elemente ableiten, die Antwort geben auf Kechiches Frage, ob wir Gefangene unserer sozialen Verhältnisse bleiben müssen. Eine *banlieue* als ausgegrenzter Raum wird es auch Jahrzehnte später schwer haben, anders auszusehen als das, was sie in der nationalen Imagination Frankreichs fast immer war. Eine *banlieue* als ausgegrenzter Raum wird es auch nach vielen Jahren nicht schaffen, ihren Bewohner*innen das beizubringen, was sie nicht hat. Krimo kann dafür als Beispiel herangezogen werden. Krimo versteht fast nichts vom Theater. Er ist schlaff, zerstreut, schüchtern und manchmal sehr nervös. Er kann nicht klar und deutlich sprechen. Bei einer Probe macht er sich vor der Klasse lächerlich. In einer amerikanischen Einstellung wird gezeigt, wie er sich in seiner Schüchternheit vor den anderen Klassenkameraden am Hintern kratzt, was auf einen durch Scheu ausgelösten Stress hindeutet. Die Lehrerin bringt er durch seine unaufhörlichen Verstöße in Rage. Seine Freunde sind zutiefst überrascht, als sie erfahren, dass er Theater spielt. Sie verspotten ihn: Krimo »joue au théâtre comme un pédé«, weil er sich verkleiden soll. Fatim beispielsweise betrachtet die Kostüme als »conneries«. Daraus lässt sich schließen, dass Kechiche Krimos Theaterunfähigkeit und die Abneigung seiner Freunde gegen das Theater mit ihren sozialen Positionen oder ihrem sozialen Umfeld in Verbindung bringt. Diese beiden gegensätzlichen Referenzen im nationalen Imaginären (einerseits das Theater sowie die französischen Literatur als Verweise auf eine *high culture*, als Mythos eines homogenen weißen Frankreichs und andererseits die Vorstadt als Verweis auf die populäre »Kultur« der Eingewanderten) bezeichnet Serge Kaganski als »incongruous territories«.³⁴ Kechiche scheint den deterministischen Charakter der sozialen Position mit einer kontrastiven Montage und somit einer *minor/minoritarian* Montage in Frage zu stellen, da sich daraus eine neue Perspektive auf diese sozialen Beziehungen ergibt. Ebenfalls um das Stück von Marivaux herum zeigt er Schauspieler*innen, die eine andere Perspektive präsentieren, die mit der von Krimo kontrastiert. Es handelt es sich hierbei um Lydia, Frida und Rachid, deren Fleiß und Begeisterung für das Theater davon zeugen, dass die Jugendlichen in den Vorstädten nicht in ihrem sozialen Raum gefangen sind. Ihr schulisches Engagement lässt sie sogar von einem »normalen« Berufsleben in der Theater- oder Filmbranche träumen. Unter der Voraussetzung eines erworbenen und inkorporierten kulturellen Kapitals besteht die Möglichkeit, nachhaltig erlebte soziale Einschränkungen und dadurch beeinträchtigte Lebenschancen zu überwinden. Auf diese Weise wird die Schule zum

33 Vgl. Pierre Bourdieu: »Les trois états du capital culturel«, a.a.O., S. 3.

34 Serge Kaganski zit.n. Dana Strand: a.a.O., S. 260.

Zugang zu »allgemein verfügbaren und erstrebenswerten sozialen Gütern und/oder zu sozialen Positionen, die mit ungleichen Macht- und/oder Interaktionsaktionsmöglichkeiten ausgestattet sind.«³⁵

Was die Debatte über die Mobilität zwischen den sozialen Klassen offenbart, ist die soziale Ungleichheit. Es entsteht immer wieder der Eindruck, dass die Strukturierung der Gesellschaft einer ungleichen Skala entspricht. Dieser Ansicht scheint Kechiche zu widersprechen. Er dekonstruiert jegliche Ontologie der Überlegenheit bestimmter Klassen, denn ebenso wie die Liebe sind auch *race*, Geburtsort und -klasse reine Zufälle. Es ist kein Verdienst, in der Stadt geboren zu sein, bei der Geburt eine weiße Hautfarbe zu haben oder Kind einer reichen Familie zu sein. Dasselbe gilt für Mittelstands- oder arme Familien. Es sollte kein Fluch sein, in einem Vorort geboren zu werden, in einem Vorort aufzuwachsen oder dort zur Schule zu gehen.

Diese Logik lässt sich in der Montage aufspüren, was ihre Bedeutung für dieses Genre und damit Kechiches *minor/minoritarian Ästhetik* noch einmal hervorhebt. Kurz vor der öffentlichen Theateraufführung der Jugendlichen bringt der Film eine Gruppe kleiner Kinder auf die Bühne (siehe Abbildungen 5–6). Ihr Alter variiert allem Anschein nach zwischen vier und fünf Jahren, sie gehören allen Geschlechtern an. Anhand der Namen (zum Beispiel Abdelkrim), der Hautfarbe und der Gesichtszüge lässt sich erahnen, dass die meisten von ihnen eine Migrationsgeschichte haben und somit im Sinne des Regisseurs alle Teile der Welt repräsentieren. Auf der Bühne führen sie einen allegorischen Text von Jean-Claude Carrière auf, *La Conférence des oiseaux* (dt. Die Konferenz der Vögel). In diesem Text begeben sich die Vögel auf die Suche nach einem Simorgh, einem mythischen Vogel, der zu ihrem König werden soll. Auf diese Weise versuchen sie, ihre Konflikte und Streitigkeiten zu überwinden. Am Ende ihrer abenteuerlichen Suche kommen sie zu dem Schluss, dass es keinen Simorgh gibt, der ihnen überlegen ist – sie selbst sind der Simorgh. Der Schlusssatz der Vorführung ist klar und unmissverständlich: »Nous avons fait un long voyage pour parvenir à nous-mêmes« (01:48:53–01:48:55).

35 Reinhard Kreckel (2004): *Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit*. 3. Aufl. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, S. 17.

Abb. 5–6: Screenshots aus *L'Esquive* (2003) (01:45:16 und 01:45:32)

Dieser allegorische Text verleiht dem Film eine andere Färbung, da er in einen Dialog mit anderen Elementen der Montagestruktur tritt. Er wird zu einer Hymne auf die Gleichheit. Ohne die Unterschiede zwischen den Menschen leugnen, die zu Streitigkeiten, Meinungsverschiedenheiten und Konflikten aller Art führen, nivelliert er die Hierarchien zwischen ihnen. Stattdessen legt er den Schwerpunkt auf das, was sie alle gemeinsam haben: ihre Menschlichkeit. Wahre Menschlichkeit kennt weder Hautfarbe noch materielle Güter, sie pflegt respektvolle Beziehungen zu anderen, auf gleicher Augenhöhe. Dieser Appell an interkulturelles Zusammenleben bildet zusammen mit dem ästhetischen Verzicht auf Gewalt narrative im Kontext mit der französischen *banlieue* in *L'Esquive* (2003) den Kern einer *minor* *minoritarian* Ästhetik, die sich von üblichen Formen eines *cinéma de banlieue* fernhält. Sie hat Kechiche zum ersten Mal für eine allgemeine Anerkennung in Frankreich prädestiniert.

2.2 Zur Artikulierung einer vitalen Ästhetik: Über das *cinéma de banlieue* hinaus

Im Anschluss an die Auseinandersetzung mit den in *L'Esquive* (2003) artikulierten Kategorien des politischen Zusammenhangs und der Interkulturalität wird im Folgenden der Fokus auf die Analyse des vitalen Charakters in Kechiches Filmästhetik gelegt. Dafür soll hier nun der Zusammenhang zwischen diesem Film und dem französischen Filmfeld in den Blick gerückt werden. Ich werde mich zum einen speziell auf die ästhetischen Strategien konzentrieren, mit deren Hilfe er sein Feld, in diesem Fall das Genre des *cinéma de banlieue*, diskutiert, und ihm widerspricht, um sein Profil als *minor* *minoritarian* Filmemacher zu erstellen. Folglich werde ich seine Beziehung zur filmischen Erzählung von Gewalt und zur Musik als diegetischem Element analysieren. Zum anderen werde ich darauf achten, wie sich das kulturelle Filmfeld gegenüber seiner Ästhetik positioniert, um zu bestätigen, zu würdigen und sogar zu legitimieren, was ich als den *minor* *minoritarian* Status dieser Ästhetik betrachte.

2.2.1 Zum Abstand von der Narration der Gewalt

David-Alexandre Wagner hat sich zwischen 1981 und 2010 mit dem Vorstadtkino in Frankreich beschäftigt. Aus seinem wissenschaftlichen Bemühen kristallisierte sich heraus, dass die Filme aus diesem Genre einige Gemeinsamkeiten aufweisen, die er einer syntaktischen und einer semantischen Ebene zuordnet. Die syntaktischen Elemente beziehen sich auf eine spezifische Sprache, die auf »la froideur des couleurs et des tons«, »un souci de réalisme social« und eine der Norm entgegengesetzte Musik hinweist. Währenddessen verweisen die semantischen Komponenten auf ein meist männliches Universum, das das Profil der Schauspieler*innen, den Filmraum mit seiner sozialen Gewalt und die zwischenmenschlichen Beziehungen illustriert.³⁶ Dieser semantischen Auflistung können auch die Repräsentation von Staatsinstitutionen (Schule, Polizei usw.) als Feinde und die polizeiliche Gewalt hinzugefügt werden.³⁷ In dieser Hinsicht können Filme wie *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) von Mehdi Charef und *La Haine* (1995) von Mathieu Kassovitz als Beispiele genannt werden.

Schon der Inhalt des Trailers lässt erkennen, dass Kechiche auf radikalste Weise eine Diskussion über das Genre des *cinéma de banlieue* führen möchte. Für einen Film, der in einer Vorstadt spielt und den man von vornherein dem *cinéma de banlieue* zugeordnet hätte, fällt die Auswahl der dargestellten Szenen auf, die sich meist mit Theateraufführungen sowie der Liebesthematik befassen. Besonders auffällig sind die eindringlichen und wiederholten »amuse-toi« der Französischlehrerin, die an Krimo gerichtet sind. Sie bezeugen, dass das Spiel, das Vergnügen, die Unterhaltung und der Spaß in den Mittelpunkt des Films gestellt werden. Es geht darum, das Leben zu genießen, einen Sinn im Leben zu finden und zu verstehen, warum das Leben und die Kunst schön sind. Im Gegensatz zu oberflächlicher Unterhaltung fordert sie dazu auf, Marivaux' Botschaft und den Sinn der Theaterkunst zu entdecken und die Kunst des Schauspielens wertzuschätzen. Kechiches Ästhetik dreht den klischeehaften Misanthropismus, der alle Krimos zu Opfern und Schurken machen will, tatsächlich wie einen Handschuh um. Eine solche narrative Strategie ist weit entfernt von den vielfältigen filmischen Gewaltdarstellungen über die *banlieues*: Gewalt in der Sprache und der Aussprache, Gewalt im Ton durch die Geräusche, die von Schusswaffen erzeugt werden, Gewalt in den Bildern durch die gefilmten

36 David-Alexandre Wagner (2011): *De la banlieue stigmatisée à la cité démythifiée. La représentation de la banlieue des grands ensembles dans le cinéma français de 1981 à 2005*. Bern et al.: Peter Lang, S. 51f.

37 Vgl. Ebd. Julien Neiertz (01.06.2014): »Metropop«. *Tours et détours. 50 ans de banlieue au cinéma, La construction d'une représentation de la banlieue et de ses jeunes habitants dans le cinéma français des années 50 aux années 2000*. Online unter: <http://metropop.org/wp-content/uploads/2014/06/Articles-le-repr%C3%A9sentations-de-la-banlieue-au-cin%C3%A9ma-V4-.compressed.pdf> [abgerufen am 24.02.2019]

Schusswaffen. Die ergänzenden Worte der Lehrerin aus dem Trailer von *L'Esquive* (2003) lauten; »Change de langage, change de manière de parler, change de manière de bouger.« Sie können aus derselben Perspektive als weitere Beispiele für die programmatische und paradigmatische Stellungnahme des Regisseurs innerhalb seines nationalen kulturellen Feldes angeführt werden. Dennoch kommt man nicht umhin, in diesem Programm eine Provokation zu erkennen. Diese Provokation besteht in der Aussage, dass sich das persönliche Schicksal scheinbar nur durch diese Details ändern lässt.

In *L'Esquive* (2003) werden bestimmte Elemente auf semantischer Ebene aufgegriffen, sodass der Film unter anderem von Wagner und Neiertz als eine Schöpfung aus dem *cinéma de banlieue* betrachtet wird. Zum größten Teil haben die Schauspieler*innen das Profil kleiner, marginalisierter Personen, die täglich eine respektlose Sprache verwenden. Was die anderen semantischen Merkmale betrifft, werden sie im Film vom Regisseur bewusst verändert. Zunächst einmal ist das menschliche Universum nicht mehr als vorwiegend männlich definiert, da zahlreiche weibliche Figuren sowohl in Haupt- als auch in Nebenrollen die Bühne betreten, beispielsweise Lydia, Magalie, Nanou oder auch die Französischlehrerin. Sie steht zwischen zwei Welten, insbesondere zwischen der der *banlieue* und der Republik, des idealen Frankreichs, und zwischen zwei Zeitperioden, der Vergangenheit von Marivaux und der Gegenwart von Kechiche. Damit stellt sie eine Vermittlerin dar, durch die auch der Traum, das politische Wort und die engagierte Handlung entstehen. Zweitens tauchen die soziale Gewalt und die Jugendkriminalität, die *banlieue*-Filmen innewohnen, in *L'Esquive* (2003) nur in verdünnter Form auf. Schlägereien oder Schießereien zwischen Bewohner*innen einer Siedlung, diskriminierte Jugendliche auf der Suche nach einem Arbeitsplatz oder vor dem Eingang eines Clubs sowie der offene Konflikt zwischen Sicherheitsbeamten und Vorstadtjugendlichen, die dem Schema typischer *banlieue*-Gewaltszenen entsprechen,³⁸ fehlen in Kechiches Film. Verbrannte Autos und Drogendeals sind nicht Teil der Erzählstruktur. Drittens bildet die *banlieue* als Hauptdarstellungsraum die Grundlage für eine neue Inszenierung.

38 David-Alexandre Wagner: a.a.O., S. 53.

Abb. 7–8: Screenshots aus *L'Esquive* (2003) (00:17:52 und 00:17:12)

In seiner Inszenierung der Vorstadt als Raum setzt Kechiche eine *minor/minoritarian* Ästhetik um, die die Vorstadt aus den üblichen Dichotomien herauslöst. Die Vorstadt erscheint nicht mehr als ein Feind der staatlichen Institutionen, als ein Gegenpol zur Stadt und ihren klassischen künstlerischen Traditionen wie dem Theater. Die Darstellung der Vorstadt in *L'Esquive* (2003) entsteht nicht aus einem Prozess, der sie der Stadt gegenüberstellt. Die Stadt wird nicht idealisiert. Vielmehr stellt die Vorstadt hier eine Mischung dar, die das kulturelle Spektrum der Stadt umfasst. Die Jugendlichen in *L'Esquive* (2003) zeigen ein großes Engagement für ihre schulische Ausbildung. Dies zeigt sich vor allem an ihrem Interesse für das klassische Theater und an der intensiven Vorbereitung auf die für das Schulfest geplante Theateraufführung. Viele dieser Vorbereitungszenen finden an einem bestimmten Vorstadt-Ort mit der Form eines Theaters statt (siehe hierzu die Abbildungen 7–8). Auf diese Weise will der Regisseur mit den negativen Mastererzählungen über die Vorstadt brechen und sie aus einem neuen Blickwinkel darstellen. Er lässt sie nun als einen Raum hervortreten, der mit klassischen Kunstformen wie dem Theater in Verbindung gebracht werden kann. So könnten etwa die verwendeten Stufen auch in einem griechischen Amphitheater zu finden sein. Die *banlieue* wäre also eine Landschaft, die sich in die klassische Szenerie am Ursprung des Theaters einfügen könnte: die *cité*, die griechische *Polis*. Daneben zeigt Kechiche die *banlieue* aber auch als einen Raum, dessen Bewohner*innen sich in das Stück von Marivaux quasi verlieben. Indem sie sich das Stück von Marivaux und seine Sprache aneignen, distanzieren sie sich von dem Bild der Vorstadt, in dem nur »inculture (analph  b  tisme, échec scolaire) et rapports de force (loi de la rue, loi du plus fort)«³⁹ herrschen.⁴⁰ Diese Versöhnung der Vorstadt mit den Institutionen, insbesondere mit der Schule einerseits

39 Ebd.

40 Obwohl es eine Distanzierung gibt, ist es dennoch bemerkenswert, dass Krimo sich nicht auf das Theater einlässt und auch keine Beziehung zu Lydia eingeht. Der Film kann also auf dieser Ebene als doppeltes Scheitern gesehen werden. Dieses Wechselspiel zwischen Erfolg und Scheitern, zwischen Glanz und Melancholie, ist meiner Meinung nach Kechiches essayistischer Erzählung zu verdanken. Diese bietet mehrere Spuren, die in verschiedene Richtungen gehen können.

und dem Theater andererseits, ermöglicht es, die Vorstadt als einen Ort zu diskutieren, der sich nicht mehr von der Außenwelt abschottet, sondern sich vielmehr wieder in Beziehung zu dieser Welt denkt. Die *minor/minoritarian* Ästhetik des Films verändert den Blick auf die Vorstadt und ihre Bewohner*innen, indem sie Mittel aus dem Theater, der klassischen Literatur und der Bildsprache einsetzt.

2.2.2 Zur Musik als Demarktionszeichen des *cinéma de banlieue*

Akô (2016), das dritte Album des französisch-kamerunischen Sängers Blick Bassy, lässt erkennen, wie stark es vom Blues beeinflusst ist. Blick Bassy selbst gibt zu, dass dieses Album eine Huldigung an den amerikanischen Blues-Sänger Skip James aus den 30er Jahren ist.⁴¹ Der Film *The Soul of a Man* (2003) von Wim Wenders zollt diesem Künstler ebenfalls Tribut. *Akô* (2016) fügt sich ein zwischen den musikalischen Traditionen des Blues und des Assiko, der aus den Bantu-Kulturen stammt. Besonders hervorzuheben auf *Akô* (2016) ist der Titel *One love*. Er ist ausschließlich mit Gitarre, Cello, Posaune und Banjo besetzt. Diese Komposition hat eine sehr schlichte Form, deren Klarheit und Botschaft im Vordergrund stehen. Auch Kechiches Film *L'Esquive* (2003) kommt ohne große musikalische Untermalung aus. Seine Filme bieten musikalisch recht karge Kost, als wolle er eine andere Form der Botschaft betonen oder seine Botschaft in einer anderen, eindeutigeren Form vermitteln. Es ist daher angebracht, die Herausforderungen eines solchen Ansatzes in Bezug auf den französischen Film zu analysieren.

In seiner ausführlichen Studie über das *banlieue*-Kino in Frankreich schreibt Wagner der Musik in *banlieue*-Filmen eine besondere Rolle zu. Seine Studie bietet einen qualitativen und quantitativen Gesamtüberblick über die Art und Weise, wie Musik in den *banlieue*-Filmen eingesetzt wurde. Die Musik, um die es hier geht, ist sowohl diegetisch als auch extradiegetisch. Obwohl die Musik in diesen Filmen auf unterschiedliche Weise eingeführt wird und von unterschiedlicher Dauer ist, bietet Wagners Untersuchung einen guten Ausgangspunkt, um Kechiches Abgrenzung vom Genre des *cinéma de banlieue* anhand seines Films *L'Esquive* (2003) zu untersuchen.

In den meisten *banlieue*-Filmen dient die Musik dazu, einen Diskurs nachdrücklich zu unterstützen. Ihre Präsenz in diesen Filmen ist alles andere als zufällig. In Bezug auf die Dauer identifiziert Wagner drei Haupttrends in den *banlieue*-Filmen zwischen 1984 und 2005. Zwischen 1984 und 1994 schwankte die Musikdauer zwischen 17 und 23 Minuten, was einem Durchschnitt von 26 % entspricht. Im Zeitfenster zwischen 1995 und 1999 steigt dieser Prozentsatz auf einen Modus von 30 %. In

41 Vgl. Amobé Mévégué (13.06.2015): »France 24«. *Blick Bassy. Le prince du swing africain*. Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=D-3_Mk7kmc [abgerufen am 17.07.2022]

den Jahren 2000 bis 2004 liegen die musikalischen Einträge durchschnittlich bei etwa 38 %.⁴² Aus quantitativer Sicht verzeichnet die (extra-)diegetische Musik in *banlieue*-Filmen also einen allmählich steigenden Anteil. Am meisten wird Musik verwendet in Filmen wie *Zone Franche* (1996) von Paul Vecchiali (45 %), *Billy-ze-kick* (1985) von Gérard Mordillat (48 %), *Le Défi* (2002) von Blanca Li (55 %), *Yamakasi* (2001) von Julien Seri und Ariel Zeitoun (58 %), *100 % Arabica* (1997) von Mahmoud Zemmouri (65 %), *Dans tes rêves* (2005) von Denis Thybaud (65 %) und *Banlieue 13* (2004) von Pierre Morel (85 %).

In einer streng kontextuellen Perspektive helfen die musikalischen Einträge dabei, den Film direkt oder indirekt mit der *banlieue* in Verbindung zu bringen. Die in einem Film wie *La Thune* (1991) von Philippe Galland angebotene Musikwelt, die sich aus nordafrikanischen und orientalischen Klängen zusammensetzt und von Smurf- und Breakdance-Schritten begleitet wird, ist integraler Bestandteil einer populären Vorstadtkultur in Frankreich. In Bertrand Bliers *Un, deux, trois, soleil* (1993) sind die *rai*-Musikkompositionen von Cheb Khaled überrepräsentiert, wodurch sich der Film seinerzeit stark mit der Vorstadt identifizierte. Auch wenn sie in Philippe Faucons Film *Samia* (2000) nur wenig Platz einnimmt, bleibt die Musik auch hier hauptsächlich nordafrikanischen und arabischen Ursprungs. Im Abspann wird beispielsweise der Titel *Qalantica* (2000) von Rachid Taha abgespielt. Der sehr engagierte Film *Wesh Wesh* (2001) von Rabah Ameur-Zämeche enthält eine Musikauswahl, die unter anderem aus folkloristischen Musikstilen aus dem Maghreb besteht und in dessen Diegese Figuren auftreten, die einen mehr oder weniger deutlichen Bezug zu dieser Region haben. Ausgehend von solchen Beispielen lässt sich folgern, dass eine solche Musikauswahl eine ethnische Identifikationsfunktion hat. Wagner würde hier von Musik als »marquage ethnique«⁴³ sprechen. Tatsächlich sind sowohl die *rai* als auch folkloristische Musikstile nordafrikanischer Herkunft wiederkehrende Merkmale des Genres *cinéma de banlieue* und klare Anspielungen auf die französischen Vorstädte, die stark von Einwanderer*innen mit maghrebinischer Einwanderungsgeschichte besiedelt zu sein scheinen.⁴⁴

Die Raumartikulation variiert von Genre zu Genre. In vielen Filmen des Genres *cinéma de banlieue* umfasst der soziale Raum jahrelang das ethnische Spektrum nordafrikanischer Herkunft. Die Musik spielt hierbei auf der narrativen Ebene eine wichtige Rolle. Sie kann mit einer oder mehreren Figuren im Film identifiziert werden, die dazu beitragen, eine Position zu formen oder Ideen der Handlung zu untermauern. In diesem Sinne erscheint die Musik nicht als bloßer Komparse in der

42 Vgl. David-Alexandre Wagner: a.a.O., S. 312f.

43 Ebd., S. 356.

44 Vgl. Julien Gaertner (2005): »Aspects et représentation du personnage arabe dans le cinéma français. 1995–2005: Retour sur une décennie«. In: *Confluences Méditerranée* 55. Herbst, S. 189–201, hier S. 195.

ästhetisch-narrativen Komposition des Films. Sie ist keine akustische Kulisse, deren Bedeutung unterschätzt werden sollte. Erinnert sei an die Bilder des Rock'n Roll der 1980er Jahre und des rhythmischen und schnellen Jazz-Rock in Filmen wie *Billyze-kick* (1985) von Gérard Mordillat, *Il y a maldonne* (1987) von John Berry, *Laisse béton* (1984) von Serge Le Péron, *Louise l'insoumise* (1984) von Charlotte Silvera und *La Smala* (1984) von Jean-Loup Hubert. In diesen Filmen erkennt man zweifellos eine auf die Vorstadt beschränkte, verwirrte, entsetzte, besorgte und rebellierende Jugend, die sich der Bourgeoisie und der Stadt mit ihrer zentralen Stellung widersetzen. Ein Paradigmenwechsel auf musikalischer Ebene ist bei Filmen wie *Ma 6-T va crack-er* (1997) zu beobachten, in denen neue Musikstile eingeführt wurden, wodurch der Einfluss der *rai* als Musikart und der orientalischen Lieder bis in die 2000er Jahre hinein immer weiter zurückgedrängt wurde. Aus historischer Sicht entsprach diese Veränderung dem neuen Musikgeschmack einer Jugend in den französischen Vorstädten, die ab der zweiten Hälfte der 1990er Jahre eine immer stärkere Vorliebe für Stile wie RnB, Hip-Hop, Rap und sogar lateinamerikanische Musik hatte. Solche Stile wurden in Filmen eingesetzt wie zum Beispiel in *La Haine* (1995), *Zone franche* (1996) und *Le Défi* (2002), jeweils von Mathieu Kassovitz, Paul Vecchiali und Blanca Li. Diese unterschiedlichen kulturellen Einflüsse verwiesen auf eine kulturelle Diversifizierung des sozialen Raums in den Vorstädten; zugleich verbanden sich in der allgemeinen kulturellen Vorstellung diese damals neueren Musikstile eng mit dem Image der Vorstädte. Durch diesen Wechsel der Musikstile entsteht zwar eine multikulturelle Vorstadt, die jedoch weiterhin durch negative Klischees repräsentiert wird.

Kechiches Film *L'Esquive* (2003) nimmt beim Thema Musik in erklärtem Kontrast Abstand von den meisten Filmen aus der benannten Gruppe des *cinéma de banlieue*. Außer dem Nachspann hat der Film einen (extra-)diegetischen Musikanteil von 15 Minuten, wobei übliche Ausschnitte aus Stilen wie RnB, Hip-Hop oder Rap völlig fehlen. Hierzu hat sich Kechiche kurz nach dem Kinostart seines Films wie folgt geäußert:

Le hip-hop, le rap, le slam sont des formes d'expression très fortes. Mais je ne les ai pas utilisées de peur que ça prenne trop de place. Le film est déjà très bavard, le rap l'est aussi, ça aurait été compliqué de les articuler. Par ailleurs, je crois que, si on n'existe pas à l'image, on n'existe pas du tout. On peut faire toute la musique qu'on veut, ça ne devient significatif que si on apparaît dans les images, et pas seulement dans les clips, qu'une société produit d'elle-même.⁴⁵

45 Jean-Marc Lalanne (07.01.2004): »Les Inrockuptibles«. *L'Esquive. Entretien avec Abdellatif Kechiche*. Online unter: <https://www.lesinrocks.com/2004/01/07/cinema/actualite-cinema/entretien-abdellatif-kechiche-lesquive-0104/> [abgerufen am 30.07.2020]

Kechiche erklärt seine Distanz zu Hip-Hop, Rap und Poetry Slam damit, dass sie eine sehr starke, eindringliche Ausdrucksdimension haben und daher im Film allzu deutlich auffallen können. Dies könnte die Intentionalität des Regisseurs unter Umständen an den Rand drängen. Ein weiterer Grund für diese ästhetische Entfremdung sind wahrscheinlich die reproduzierten klischeehaften Bilder von Gewalt und Jugendkriminalität in den Vorstädten, die solche Stile in der kollektiven Vorstellung hervorrufen. Im Gegensatz zu den Musikarten, deren starke Betonung er für problematisch hält, hat sich Kechiche für ruhigere Stile entschieden. Damit legt er den Schwerpunkt auf das visuell Erfahrbare. Dazu gehören die filmischen Bilder, die Figuren, ihre durch Nah- und Detailaufnahmen vermittelte Körpersprache und vor allem die Dialoge. Das artikulierte Wort, das vor Gewalt rettet, hat Vorrang vor der Musik. Letztere würde hier als ein »roheres« und weniger nuanciertes Medium erscheinen. Diese ästhetischen Strategien münden definitiv in einen anderen Diskurs über die französischen Vorstädte. So erklärt sich, warum Kechiches Musikauswahl im Film oft nur gering dosiert ist oder ganz wegfällt. In einer Szene liest Krmo das Theaterstück *Le Jeu de l'amour et du hasard* zu Hause in der Küche, und neben ihm ertönt leise ein *rai*-Song, der Platz macht für einen Krmo, der sich ganz dem Theaterstück und indirekt seinem Verführungsspiel widmet. Ganz ähnlich ist im Sender des Autos, in dem Krmo und Lydia gegen Ende des Films sitzen, ein sanftes lateinamerikanisches Lied zu hören. Kechiche bevorzugt offensichtlich gegenüber solcher folkloristischen Musik das Spiel der Schauspieler*innen, das Gespräch zwischen ihnen, bei dem es vornehmlich um ihre Emotionen und zärtlichen Gefühle füreinander geht.

Musikausschnitte sind auch in zwei weiteren Szenen und im Abspann zu hören, und zwar gegen Ende des Films bei der Aufführung der Kinder vor der gesamten Schule und den Eltern und beim daran anschließenden Empfang. Die *rai*-Musik beim Bühnenauftritt ist eher und märchenhaft-lyrisch und enthält keine Worte. Sie begleitet eine Aufführung, die, wie oben erläutert, einen Appell an die Teilnehmenden und Zuschauenden darstellt, »aus dem kulturellen Nebeneinander ein Miteinander«⁴⁶ aufzubauen. Dafür soll man sich auf den »Anderen« einlassen, ihn mit Respekt und auf einer wirklich gleichberechtigten Basis behandeln. Diese nachdrückliche Aufforderung wird durch die begleitende Musik unterstützt; sie lenkt die Aufmerksamkeit auf den reflexiven und herausfordernden Charakter dieser Botschaft. Kechiche gelingt es auf diese Weise, innerhalb des *cinéma de banlieue* Musik funktional neu zu verwenden.

46 Roland Hagelbüchle (2002): *Von Multi-Kulturalität zur Inter-Kulturalität*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11.

Abb. 9–12: Screenshots aus *L'Esquive* (2003) (00:12:15, 01:48:58, 01:54:26 und 01:54:52)

Kechiches *minor minoritarian* Umgang mit Musik hinterfragt nicht nur manche klassischen Merkmale des Genres *cinéma de banlieue*, sondern versucht auch, sich von diesem zu emanzipieren. Der der Aufführung nachfolgende Empfang suggeriert einen mikrokosmischen Zwischenraum, in dem die offensichtlich aus unterschiedlichen Kulturen stammenden Beteiligten »der Politik der Polarität entkommen und zu dem anderen unserer selbst werden [können]«. ⁴⁷ Die Herzlichkeit auf den Gesichtern und in den Unterhaltungen belegt ein harmonisches Miteinander, das sich von Überlegenheitsgefühlen verabschiedet hat (siehe Abbildungen 9–12). Dies zeigt erneut, dass sich Kechiches Ästhetik vorrangig dem Menschen an sich und seinen Ausdrucksformen wie Sprache und Emotionen widmet. Die Semantik des Filmtitels (*L'Esquive*) bringt es zum Ausdruck: Kechiche weicht listig aus, spielt den Unruhestifter gegenüber den festgelegten Ritualen des *cinéma de banlieue*, macht manchmal ratlos und regt zumindest zum Nachdenken an über die Herausforderungen einer Neusemantisierung der *banlieue* als Raum. Hierin sieht Vincent Thabourey eine »revendication du droit à la fiction«. ⁴⁸

47 Homi Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. a.a.O., S. 58.

48 Vincent Thabourey (2004): »L'Esquive. Une banlieue si sensible«. In: *Positif. Revue Mensuelle du cinéma* Januar, S. 43–44, hier S. 44.

2.2.3 Kechiches symbolisches Kapital in Frankreich

Bourdieu betonte bereits den unzulänglichen Charakter des Kapitals für das Individuum in der Gesellschaft. Dieses Kapital besteht aus vier Unterkapitalarten: das ökonomische, das soziale, das kulturelle und das symbolische Kapital. Je nach gesellschaftlichem Feld, in dem man sich befindet, werden diese Kapitalarten unterschiedlich verteilt und ausgenutzt, um eine höhere Positionierung zu erlangen. Im Filmbereich spielt das symbolische Kapital definitiv eine gewichtige Rolle. Der Erfolg eines Films als kulturelles Werk ist nicht ausschließlich durch dessen innere Qualität bedingt. Der Weg zu einer größeren Sichtbarkeit und erfolgsbegründeten Öffentlichkeit wird auch stark von einem Wechselspiel externer Faktoren mitgeprägt, nämlich das Publikumsvergnügen (Box-Office-Erfolg, Videoverkauf, Fernsehauftritte etc.), die positive Kritik (Zeitschriften, Zeitungen, Fernsehen, Radio, Soziale Medien und Festivals) und die Anerkennung durch die etablierte Kinowelt (die nationalen Filmakademien).⁴⁹ Im Folgenden soll nun nachgezeichnet werden, wie sich Kechiche nach seinem Film *L'Esquive* (2003) symbolisches Kapital erworben hat, wobei hauptsächlich auf die Fachkritik und die fachliche Anerkennung auf nationaler Ebene fokussiert wird.

Bei seinem Kinostart im Jahr 2003 wurde *L'Esquive* (2003) sowohl von der regionalen als auch von der nationalen Fachkritik sehr positiv aufgenommen. Auf der sehr verbreiteten Online-Plattform Allociné, die einen Überblick über die renommiertesten Kino-Fachzeitschriften in Frankreich bietet, erhielt der Film eine durchschnittliche Note von 4,7 (Höchstnote 5) bei insgesamt 19 rezensierenden Fachkommentaren – von Sophie Grassin von *Première* zu Jean-Philippe Tessé von *Cahiers du cinéma* über Serge Kaganski von *Les Inrockuptibles* oder auch Florence Colombani von *Le Monde*. In *L'Humanité* schrieb Michaël Melinard: »Excellent directeur d'acteurs [...] *L'Esquive* est un audacieux pari admirablement réussi par le cinéaste«,⁵⁰ während Jean-Luc Brunet der größeren Aufmerksamkeit den Film empfiehlt: »*L'Esquive* est une oeuvre intense et vibrante dont on sort ragaillardi. Un bain de jouvence et la première surprise de 2004. A conseiller au plus grand nombre!«⁵¹ Sophie Grassins Rezension setzt ein starkes Zeichen, indem sie ästhetische Parallelen zwischen Kechiches Ästhetik und den Galionsfiguren des französischen *national cinema* wie Jacques Doillon und Maurice Pialat zieht. Sie schreibt in *Première*: »*L'Esquive*, comédie

49 Dieser Punkt bezieht sich beispielsweise in Frankreich auf die durch die Académie des Césars verliehenen Césars und auf die durch die Académie des Lumières de la Presse Internationale verliehenen Prix Lumières. Vgl. <https://www.academie-cinema.org/lacademie/presentation/>; <https://academiedeslumières.com/> [abgerufen am 07.08.2020]

50 Michaël Melinard (04.01.2004): »L'Humanité«. *L'art de L'Esquive. L'Esquive d'Abdellatif Kechiche, 1 h 57, France*. Online unter: <https://www.humanite.fr/node/297897> [abgerufen am 09.03.2021]

51 Jean-Luc Brunet zit.n. Allociné: »Allociné«. *L'Esquive*. Online unter: <https://www.allocine.fr/fi/fm/fichefilm-48230/critiques/presse/> [abgerufen am 15.07.2020]

très drôle – car *L'Esquive* est une comédie très drôle mais aussi foncièrement ›politique‹ – colle aux bouilles, aux corps, aux éclats de voix, oscille entre Jacques Doillon et Maurice Pialat.«⁵² In derselben Reihenfolge lobt Philippe Piazza in *Aden* die berührende und starke Thematik des Films, dem er eine Referenzstellung vorhersagt: »C'est [...] cette impression de densité et de justesse qui tenaille le spectateur. Puis c'est la profondeur du thème et de ses développements qui ne vous lâche pas. Car il est certain, à voir la force que déploie le film aujourd'hui sur l'écran, que *L'Esquive* [...] est un film qui va devenir une référence.«⁵³ Dem scheint sich Anne-Laure Bell anzuschließen, denn »il semble plus serein, plus solide, déterminé à filmer aussi le beau côté des cités.«⁵⁴ »S'emparant d'un des piliers du Théâtre Classique« transzendiert Kechiche, so Bell, »la rage au ventre apparente d'un Mathieu Kassovitz« und »la haine d'un Jean-François Richet«,⁵⁵ was in diesem Sinne eine Distanz zu den üblichen Merkmalen des *cinéma de banlieue* bedeutet. Auch die internationale Fachpresse in Paris hatte *L'Esquive* (2003) mit dem Preis des besten Drehbuches preisgekrönt. In dieser mehrfachen Würdigung von Kechiches Filmstil sieht Bell den Kernpunkt eines Erfolgs, den er mit seinem ersten Film *La Faute à Voltaire* eingesetzt habe.⁵⁶

Bis Kechiche bei den Césars 2005 preisgekrönt wurde, gewann der Regisseur kein großes Renommee. Obwohl er zwei Jahre zuvor mit demselben Film *L'Esquive* (2003) den Großen Preis für den besten französischen Film und den Publikumspreis auf dem Internationalen Festival Entrevues in Belfort bekam, gelang ihm nicht, ein größeres soziales Prestige in Frankreich zu erreichen, was den eher marginalen Charakter solcher Festivals auf nationalem Niveau belegt. Der Gipfelpunkt ließ auf

52 Sophie Grassin zit.n. Mack Miel (11.11.2004): »Projectibles«. »*L'Esquive*« de Abdellatif Kechiche. Online unter: <http://projectibles.net/spip.php?article56> [abgerufen am 15.07.2020]

53 Philippe Piazza (07.01.2004): »*L'Esquive*, jeu de l'amour et du cinema«. In: *Le Monde/Aden*. Online unter: <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-48230/critiques/presse/> [abgerufen am 15.07.2020]

54 Anne-Laure Bell (06.2004): »Fluctuat«. *L'Esquive*. Abdellatif Kechiche. Online unter: <https://www.premiere.fr/film/L-Esquive/critiques> [abgerufen am 15.07.2020]

55 Ebd.

56 Es ist anzunehmen, dass der Erfolg des Films *La Faute à Voltaire* sich auf den Goldenen Löwen bezieht, den er in Venedig gewann. Dies stellt übrigens die größte Anerkennung dar, die dem Film verliehen wurde. Indem sie sich auf einen Preis italienischen Ursprungs beruft, verweist Ann-Laura Bell darauf, dass die allererste symbolische Ehrung durch einen ausländischen Preis erfolgte. Sie sagt nämlich: »Après le beau succès remporté par *La Faute à Voltaire*, son précédent film, Abdellatif Kechiche a été repéré.« Tatsächlich war Kechiche zum Zeitpunkt der Veröffentlichung seines zweiten Films in Frankreich noch wenig bekannt. Hier wird sichtbar, wie stark und entscheidend die globale Kulturindustrie die Mechanismen der Kapitalverteilung beeinflussen kann. Dies kann die Anerkennung eines Feldakteurs auf nationaler Ebene und die Sicherung eines bestimmten symbolischen Kapitals betreffen. Vgl. Sandra Ponzanasi (2014): *The postcolonial cultural industry. Icons, Markets, Mythologies*. London: Palgrave Macmillan, S. 73.

sich warten und kam erst im Jahr 2005, als Kechiches Film insgesamt in sieben Kategorien nominiert war und dann vier Césars erhielt, und zwar für den besten Film, die beste Regie, das beste Drehbuch und die beste Nachwuchsdarstellerin (Sara Forestier/Lydia).

Für einen Film, der ohne staatliche Finanzhilfen und mit einem kleinen Budget gedreht worden war und nur 300.000 Box-Office-Zuschauer*innen hatte, war diese Ehrung in gewisser Hinsicht eine Überraschung. Denn als Favoriten galten damals Filme wie *Un long dimanche de fiançailles* (2004) von Jean-Pierre Jeunet und *Les Choristes* (2004) von Christophe Barratier. Im gleichen Jahr sind auch Preisträger*innen wie Mathieu Amalric in *Rois et Reines* (2004), Clovis Cornillard in *Mensonges et Trahisons et plus si affinés* (2004) und Yolande Moreau in *Quand la mer monte* (2004) preisgekrönt worden. Die Filmkritikerin Annie Coppemann betrachtet diese César-Verleihung als einen Wendepunkt in der Geschichte des französischen Kinos, ein »renouveau du cinéma français«, weil in diesem Jahr eine »catégorie de films fauchés, bricolés, et pourtant miraculeusement touchants« die Spitze erreicht.⁵⁷ Odile Tremblay wird diesbezüglich von der »revanche du film d'auteur de qualité et d'audace sur la grosse machine commerciale« reden. Bei *L'Esquive* (2003) insbesondere bezog sich das Lob vor allem auf die Qualität und Intensität der Schauspieler*innen, die, so Tremblay, »inconnus au bataillon, pour la plupart issus des banlieues de l'immigration« waren.⁵⁸

Was hier noch besonders auffällt, sind die nachvollziehbaren Folgen solcher Preise für die inländische Positionierung von Kechiche als Regisseur. Sie unterstützen und bekräftigen seine *minor minoritarian* Positionierung innerhalb des kulturellen Filmfeldes von Frankreich, indem sie seine Ästhetik auszeichnen und dadurch legitimieren. Dank der verliehenen Fimpreise der Académie nationale des Césars wurde dieser Film in zahlreiche Fernsehprogramme aufgenommen. Allein in dem Monat nach der Preisverleihung wurde der Film bei mehr als 60 französischen Fernsehsendern ausgestrahlt, wie das später auch bei Filmen aus dem

57 Annie Coppermann (28.02.2005): »Les Echos«. *Césars. Le sacre surprise de >L'Esquive<*. Online unter: <https://www.lesechos.fr/2005/02/cesars-le-sacre-surprise-de-lesquive-598905> [abgerufen am 05.06.2021]

58 Odile Tremblay (19.03.2005): »Le Devoir«. *Celui par qui vient la grâce... et la moisson de Césars*. Online unter: <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/77448/celui-par-qui-vient-la-grace-et-la-moisson-de-cesars> [abgerufen am 05.06.2021]

Obwohl Pathé den Film in Frankreich verliehen hatte, wurde er von dem unabhängigen Produzenten Claude Berri mit einem knappen Budget hergestellt. Dem Film gelang es nicht, die sehr begehrten Produktionsmitteln »Avances sur recettes« zu bekommen, was dem Film bessere Drehbedingungen und daher einen größeren Erfolg hätte versprechen können. Vgl. Isabelle Vanderschelden (2009): »The >cinéma du milieu< is falling down. New challenges for auteur and independent French cinema in the 2000s«. In: *Studies in French Cinema* 9.3, S. 243–257, hier S. 252.

cinéma d'auteur oder besser gesagt dem *cinéma du milieu* wie *Lady Chatterly* (2006) von Pascale Ferran und *Séraphine* (2009) von Martin Provost festzustellen war.⁵⁹ Beim Box-Office nach dem Kinostart konnte der Film 80.000 Zuschauer*innen verzeichnen, eine Zahl, die sich nach den Césars deutlich erhöhte, um schließlich eine Gesamtzahl von 535.000 Zuschauer*innen zu erreichen.⁶⁰ Dies belegt erneut die gegenseitigen Einflüsse der verschiedenen Konsekrationsinstanzen innerhalb eines *national cinema* und die Funktion dieser engen Verwobenheit beim Erwerb des symbolischen Kapitals im französischen Filmfeld.

Die Bezeichnung der César-Preisverleihung von 2005 als Jahr »du film d'auteur de qualité et d'audace« weist zugleich darauf hin, dass sowohl Kechiche als auch sein Film durch die französische Filmlandschaft aus ihrem Getto herausgeholt, neu klassifiziert und neu positioniert worden sind. Kechiche gilt nicht mehr als Vertreter eines ethnischen, sondern eines nationalen und sogar eines neuen transnationalen Kinos in Frankreich, das immer mehr aus Regisseur*innen aus unterschiedlichen Kulturen besteht.⁶¹ Wenn Kechiches Konsekration mit den Césars nicht auf einen eventuellen Box-Office-Erfolg zurückzuführen ist, dann sollte sie ihren Ausgangspunkt in Fernsehauftritten und vor allem in der *Ideology* beziehungsweise der auturischen Ästhetik des Films finden, mittels derer Kechiche sich selber in Bezug auf Andere aus dem inländischen Feld positioniert.

59 Isabelle Vanderschelden: a.a.O., S. 243.

60 Ebd., S. 248. Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (2008): *Les Coûts de production des films en 2007. Bilan statistique des films d'initiative française ayant reçu un agrément de production entre le 1er janvier et le 31 décembre 2007*. Paris: CNC.

61 Vgl. Claire Diao: a.a.O., S.