

2. Annäherungen eines neu elaborierten *minor cinema*-Begriffs an Bourdieus Feldtheorie

Pierre Bourdieu ist einer der bekanntesten Namen der soziologischen und mediterran-anthropologischen Forschungen. Dies hängt zweifelsohne mit seinem anti-kolonialen Engagement gegen die französische Kolonisierung Algeriens zusammen. Über fünfzig Jahre später kommt das Werk des französischen Soziologen mit weitreichenden Kulturbereichen wie Literatur, Musik, Fernsehen und Film in Berührung. Bridget Fowler betrachtet es gegen die Jahrhundertwende als »the most powerful social theorization currently available«.¹ Anhand von Konzepten wie symbolischem Kapital, Feld und Habitus war Bourdieu im Rahmen seiner Arbeit über Kultur als sozialer Praxis intensiv mit Literatur, Theater oder Malerei befasst. Trotz der damaligen (und sogar heutigen) »social centrality« von Medien und Filmen widmete Bourdieu diesen medialen Praxen eher wenig Raum.² Bourdieus theoretisches Werk lässt sich allerdings auf produktive Weise an die Auseinandersetzung mit Bildmedien anschließen. Indem sie den Versuch unternimmt, Bourdieus Begriff Kapital weiter zu explorieren, entwickelt Sarah Thornton den Ausdruck »subcultural capital«, wobei sie den Fokus auf Tanzmusik und Ravekulturen setzt.³ In derselben Reihenfolge streben jeweils Mark Jancovich und Sune Jensen an, den Begriff Kapital in Beziehung zu Kultfilmen,⁴ zur relativen Autonomie von Subkulturen und zur Entstehung von »semi- or quasifields« zu überdenken.⁵ In anderen Fällen wird die Kategorie des kulturellen Kapitals auf die Filmwissenschaft übertragen, um im Wesentlichen einer »sociology-of-taste agenda« zu folgen. Darunter versteht Chris Cagle

-
- 1 Bridget Fowler (2001): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Reading Bourdieu on society and culture*. Oxford: Wiley- Blackwell, S. 1–21, hier, S. 2.
 - 2 Hier können Werke wie *Sur la télévision* (1996) und *Distinction* (1979) erwähnt werden.
 - 3 Sarah Thornton (1997): »The Social logic of Subcultural Capital«. In: Ken Gelder/Dies (Hg.): *The Subcultures Reader*. London/New York: Routledge, S. 200–211, hier S. 211.
 - 4 Vgl. Mark Jancovich (2002): »Cult fictions, Cult movies. Subcultural capital and the production of cultural distinctions«. In: *Cultural studies* 16.2, S. 306–322.
 - 5 Sune Jensen (2006): »Rethinking subcultural capital«. In: *Young. Nordic Journal of Youth Research* 14.3, S. 257–276, hier S. 266.

»analysing film preferences and consumption through the lens of class stratification«. ⁶ Mit den Kategorien des kulturellen Kapitals und des Publikumsgeschmacks untersuchen Forscher*innen meistens die Herausbildung von spezifischen Filmdeutungen. So wird Bourdieu in der Filmwissenschaft – auf der Grundlage seines Buches *Distinction* (1979) und dessen Thematik der Kinoliebe (frz. *cinéphilie*) – durch die Agenda der »sociology of taste« hauptsächlich im Rahmen der Rezeptionsästhetik verwendet. ⁷ Letztlich lässt sich aber argumentieren, dass Bourdieus Begriff des Feldes als sozialer Ort der kulturellen Produktion der Forschung zu Kino und Film Möglichkeitsräume eröffnen kann.

2.1 *Minor minoritarian cinema* und das kulturelle Filmfeld

Es ist zwar ein riskantes, aber aufschlussreiches Unterfangen, den Bourdieu'schen Feld-Ansatz mit Aspekten des Denkens von Deleuze und Guattari als Grundierung für die vorliegende Arbeit zu kombinieren. Auf der einen Seite steht die weitgefasste philosophische Theorie von Deleuze und Guattari, die eine üblich betriebene Philosophie aus der Bahn zu werfen versucht, und auf der anderen Seite die Feldtheorie, die sich aus soziologischer Perspektive auf den ersten Blick auf präzise konstruierte Objekte anwenden lässt. Die Herausforderung besteht entsprechend in einer gerechtfertigten Annäherung zwischen einem allgemeinen und einem partikularen Ansatz.

Bourdieu bemüht sich in seinen Studien darum, gesellschaftliche Ungleichheiten nachvollziehbar zu machen. In seinem Ansatz aber grenzt er sich von den zwei traditionellen soziologischen Hauptparadigmen seiner Zeit ab: dem Marx'schen und dem Weber'schen. Das Marx'sche Paradigma stellt den sozialen Rahmen als aus ökonomischen Gründen stark polarisierte Klassengesellschaft dar. Das Weber'sche Paradigma begreift die Gesellschaft als Schichten, die durch den Einfluss von drei Klassifikationsfaktoren zustande kommen, nämlich Macht, Prestige und Reich-

6 Chris Cagle (2018): »Bourdieu and Film studies, Beyond the Taste Agenda«. In: Guy Austin (Hg.): *New Uses of Bourdieu in Film and Media Studies*, New York/Oxford: Berghahn, S. 35–50, hier S. 35.

7 Dazu siehe: Lea Jacobs (1992): »The B Film and Problem of Cultural Distinction«. In: *Screen* 33.1, S. 1–13. Mark Jancovich (2010): »Two ways of looking, The critical reception of 1940s Horror«. In: *Cinema Journal* 49.3, S. 45–66. Michael Z. Newman (2009): »Indie Culture. In pursuit of the Authentic Autonomous Alternative«. In: *Cinema Journal* 48.3, S. 16–34. Jeffrey Sconce (1995): »Trashing the Academy. Taste, Excess, and an Emerging politics of cinematic style«. In: *Screen* 36.4, S. 371–393. Andrew Tudor (2005): »The Rise and Fall of the Art (house) Movie«. In: David Inglis/John Hughson (Hg.): *The sociology of Art. Ways of seeing*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 125–138.

tum.⁸ Bourdieu erarbeitet einen methodologischen Rahmen, der den Positionen von sozialen Agent*innen, deren Interaktionen und den Reproduktionsmechanismen der Gesellschaftsordnung Rechnung trägt. Dieser ist bekannt als Feld-Theorie.

Das Feld ist laut Bourdieu das Universum »des options possibles«⁹; es ist ein Netzwerk von objektiven Beziehungen zwischen den Positionen in einem abgegrenzten Raum, die dieses Feld besetzen. Diese objektiven Beziehungen können als dominierend, subordinierend, komplementär, homologisch oder antagonistisch beschrieben werden. Die Positionen haben sehr oft einen determinierenden Einfluss auf die Personen und die Institutionen,¹⁰ die diese Positionen besetzen und die je nach den von ihnen besessenen Kapitalarten und der Distribution dieser Kapitalarten spezifische Ansprüche erheben können und sogar neue Positionierungsformen aufweisen.

Die Metapher des Spiels, so Bourdieu, kann dazu dienen, den Feld-Ansatz begrifflich zu fassen und zu fokussieren. Das Feld kann in gewissen Maßen als ein Spiel betrachtet werden.¹¹ Der Spieleinsatz ist sozusagen das Ergebnis derjenigen Rivalitäten, die zwischen den Spielakteur*innen existieren. Im Rahmen dieses Spiels kommt ein weiterer Begriff hinzu, der sozusagen den Willen, das freiwillige Mitma-

-
- 8 Vgl. Michael Pullmann (2010): »Habitat et classes. Les pistes ouvertes par la sociologie de Pierre Bourdieu dans le domaine de l'histoire sociale (du point de vue des sciences sociales allemandes)«. In: *Cahiers du CEFRES* 29, S. 2–9, hier S. 3. Online unter: www.cefres.cz/pdf/cz9f/pullmann_2003_bourdieu_sciences_sociales_allemandes.pdf [abgerufen am 25.11.2018]. Patrice Bonnewitz (1997): *Premières Leçons sur la sociologie de P. Bourdieu*. 2. Aufl. Paris: Presses Universitaires de France, S. 41.
 - 9 Pierre Bourdieu (1991): »Le champ littéraire«. In: *Actes de la recherche en sciences sociales* 89, S. 3–46, hier S. 18. Online unter: www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986 [abgerufen am 13.05.2017]. Paul Lopes (2000): »Pierre Bourdieu's Fields of cultural production. A case study of modern Jazz«. In: Nicholas Brown/Imre Szeman (Hg.): *Pierre Bourdieu. Fieldwork in culture*. Lanham et al.: Rowman and Littlefield Publishers, S. 165–185, hier S. 166.
 - 10 Die Institutionen spielen eine wichtige Rolle in einem Feld. Als Machtinstanzen kreieren sie die Realitäten des Feldes mit, konsolidieren manche Kräfteverhältnisse, setzen Ideologien durch und sorgen dafür, dass Positionen aufbewahrt oder auch erneuert werden. Aus einer privilegierten Position handeln sie auch als Legitimationsapparate und entscheiden auch über den symbolischen Tod oder das symbolische Leben von Filmemacher*innen. Sie akkreditieren Handlungsweisen oder tragen einfach dazu bei, den Wert kultureller Werke herabzusetzen. Vgl. Patrice Bonnewitz: a.a.O., S. 82.
 - 11 Dem Vergleich mit einem Spiel liegt die Annahme zugrunde, dass das Feld nicht als willentliche Schaffung eines Menschen angesehen werden kann und dass die Spielregeln im Rahmen eines Feldes nicht immer offen verkündet oder in Form eines Codes niedergeschrieben werden.

chen der gesamten Akteur*innen an diesem Spiel symbolisiert: die »illusio«.¹² Mit anderen Worten: Die »illusio« steht für die Überzeugung, dass die Teilnahme an einem Spiel lohnenswert ist. Jedem Feld wohnt eine »illusio« inne. Sie ist die treibende Kraft, der Magnet, der die Spielakteur*innen anzieht und in Konfrontation oder in Beziehung zueinander setzt. Ohne »illusio« gäbe es kein Feld. Sie tritt als kollektiver Glaube hervor, während das Feld den Raum beziehungsweise das Universum des Glaubens bildet. Sie verkörpert den Sinn des Spiels. Darum schreibt Bourdieu: »[L]'illusio est la condition du fonctionnement d'un jeu, dont elle est aussi au moins partiellement, le produit.«¹³

Weil das Spiel hier kollektiv ist und einen Einsatz hat, verweist es auf eine Konfiguration, wobei soziale Agent*innen nicht nur kollektiv handeln, sondern sich auch Paroli bieten. Die Konfrontation ereignet sich dann zwischen Klassen beziehungsweise Gruppen. Deshalb spricht Bourdieu von »lutte symbolique«.¹⁴ Dem symbolischen Kampf liegt ein weiteres Feldprinzip zugrunde, das der Vision und der Division. Das Feld weist eine in Klassen dividierte Struktur auf, die aufgrund ihrer divergenten Weltanschauung in Konflikt geraten. Der symbolische Kampf stellt sich unterschiedlich dar. Darüber äußert sich Bourdieu wie folgt:

Les luttes symboliques à propos de la perception du monde social peuvent prendre deux formes différentes. Du côté objectif, on peut agir par des actions de représentation, individuelles ou collectives, destinées à faire voir et à faire valoir certaines réalités [...]. Du côté subjectif, on peut agir en essayant de changer les catégories de perception et d'appréciation du monde social, les structures cognitives et évaluatives: les catégories de perception, les systèmes de classement, c'est-à-dire, pour l'essentiel, les mots, les noms qui construisent la réalité sociale autant qu'ils l'expriment, sont l'enjeu par excellence de la lutte politique, lutte pour l'imposition du principe légitime de vision et de division légitime...¹⁵

Bei dem symbolischen objektiven Kampf liegt der Fokus auf kollektiven oder individuellen Repräsentationshandlungen. Der kollektive Handlungsakt kann weitestgehend darauf abzielen, eine gesellschaftliche Gruppe, mit der sich beispielsweise ein kunstschaftendes Subjekt identifizieren kann, darzustellen. Dabei kann das filmschaftende Subjekt in diesem Fall eine soziale Gruppe mit klar zugeschriebenen Grundzügen und Eigenschaften in seinem Film (neu)bedenken, (neu)schaffen. Auf der individuellen Ebene kann es darum gehen, das jeweilige persönliche Image

12 Der Terminus steht nicht im Zusammenhang mit dem herkömmlichen Begriff der »Illusion«. Vgl. Pierre Bourdieu (1998): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Edition revue et corrigée. Paris: Éditions du seuil, S. 373f.

13 Pierre Bourdieu: »Le champ littéraire«. a.a.O., S. 23.

14 Ebd., S. 13.

15 Pierre Bourdieu (1978): *Choses dites*. Paris: Les éditions de minuit, S. 159.

durch die eigene Wortmeldung (hier in Form eines Filmes) zu bearbeiten. Bei dem symbolischen subjektiven Kampf handelt es sich darum, einen Perspektivwechsel in den Wahrnehmungs- und Beurteilungskategorien zur Strukturierung des sozialen Raumes einzuführen und sozusagen der Tendenz der Repetitivität ein Moment der Unberechenbarkeit einzuschreiben. Hier stellen sich dann folgende Fragen: Wie erfolgt dieser Perspektivwechsel? Wie wird kultureller Wandel erfasst? Welche Strategien setzt das filmschaffende Subjekt um, um die kognitiven und evaluativen Strukturen, von denen Bourdieu spricht, zu erschüttern, um die »systèmes de classement« zu hinterfragen und die klassifizierenden Kategorien in Schwingung zu versetzen? Die von Bourdieu vorgeschlagene Antwort, die auch meiner Hypothese entspricht, ist in der Sprache beziehungsweise in der Wortmeldung zu finden.¹⁶ Dies würde ich an dieser Stelle als eine Art sozialer Performativität der Sprache bezeichnen.

Im Anschluss an diese sozialen Performativität der Sprache sind hier die Arbeiten von Judith Butler zu Gender, zur Performativität des Geschlechts und noch spezifischer zur Auflösung mentaler Dispositionen in körperlichen Bewegungen und Artefakten von Belang.¹⁷ Butler analysiert ebenso wie Bourdieu Praktiken des Handelns und des Verhaltens, wobei sie den Schwerpunkt auf die Normalität der Subversion beziehungsweise der Unberechenbarkeit von routinierten sozialen Praktiken legt. Im Gegensatz zu Deleuze und Guattari, wo nur das »Andere« in sich das Neue ist, wird hier durch Differenzzerzeugung etwas Neues, Aufschlussreicheres geschaffen. Insofern denkt Butler gewissermaßen zwar teleologisch, aber produktiver. Der Soziologe Andreas Reckwitz erkennt bei diesem Modell von Butler eine Tendenz zur Unberechenbarkeit, Veränderungsoffenheit, Widerständigkeit, die sich in der Praxis einbaut. Bei der Analyse von soziopraktischen Wissensformen aus praxeologischer Sichtweise werden Körper und Artefakte in den Mittelpunkt gerückt. Diesbezüglich schreibt Reckwitz:

Die zentrale Bedeutung der Materialität unterscheidet die Praxistheorie schlagend von den anderen Formen der Kulturtheorien [...] und gibt zwei nur scheinbaren Banalitäten ihr grundsätzliches Recht: dass Praktiken sich aus Körperbewegungen zusammensetzen und dass Praktiken in der Regel Verhaltensweisen mit

16 Bei Pierre Bourdieus Ansatz fehlt mir ein konkretes analytisches Modell, mit dem diese sprachliche Arbeit, die sprachliche Artikulierung von Wortmeldungen, Positionen und Stellungnahmen nachvollzogen wird. Seine Theorie ist eher kultursoziologisch und enthält daher keine Methode, die sich auf sprachliche Aspekte bezieht. Aus diesem Grund habe ich zusätzlich zu Deleuze und Guattaris Modell der »kleine Literaturen« gegriffen. Damit wird konkret versucht, die filmisch konstruierte Sprache zu erschließen, um diese theoretisch-analytische Lücke zu füllen.

17 Vgl. Judith Butler (2001): *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Dingen, mit Artefakten bilden, in deren Zusammenhang das praktische Wissen aktiviert wird.¹⁸

Es geht also um eine unauflösbare Beziehung zwischen Körpern und Dingen beziehungsweise Artefakten, woraus praktisches Wissen aktiviert und Erkenntnisse gewonnen werden können. Wird diese Idee auf den Kinobereich übertragen, dann lässt sich argumentieren, dass die subversive, veränderungsoffene, wandelwillige Verhaltensweise eines filmschaffenden Subjektes aus seinen Filmen herausgelesen werden kann. So lässt sich das filmische Werk – als soziales Artefakt und als sprachlich konstruiertes Objekt – als eine Wortmeldung auffassen, durch die die Position eines filmschaffenden Subjektes rekonstruiert werden kann. Anhand seiner gesamten Filmsprache ist es dem filmschaffenden Subjekt möglich, Stellung zu einem Thema wie der Repräsentation der Nation, oder der Definition von Kunst zu nehmen und daraufhin das Universum der Möglichkeiten zu transformieren, die bestehenden Beziehungen zwischen den Feldagent*innen zu erneuern oder auch seine eigene Position zu verändern. Hierzu schreibt Bourdieu:

Ainsi lorsqu'un nouveau groupe littéraire ou artistique s'impose dans le champ, toute la problématique s'en trouve transformée : avec son accès à l'existence, c'est-à-dire à la différence, c'est l'univers des options possibles qui se trouve modifié, les productions jusque-là dominantes pouvant, par exemple, être renvoyées au statut de produit déclassé ou classique.¹⁹

In seinem Versuch, die *Jazz Music* im Rahmen des kulturellen Musikfeldes in US-Amerika geschichtlich sowie strukturell zu analysieren, führt Paul Lopes die symbolischen Spannungen vor Augen, die während der Institutionalisierung dieses musikalischen Feldes bestanden hatten.²⁰ Er reflektiert dabei einerseits einen Legitimationskampf zwischen dem Pol der bürgerlichen Kunst und dem der populären Kunst, andererseits einen Kampf um die Prinzipien einer elitären Kunst und um die einer populären. Dies zeigt in epistemologischer Hinsicht, dass die Kämpfe im Rahmen eines kulturellen Gesamtfeldes auf unterschiedlicher Ebene zu situieren sind, was aber keineswegs Überlappungen oder Ambiguitäten ausschließt. Innerhalb solch eines kulturellen Feldes kann wohl ein Kampf zwischen Agent*innen der populären Musik im Zusammenhang mit einem allgemeinen Kampf analysiert

18 Andreas Reckwitz (2004): »Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler«. In: Karl Hörning/Julia Reuter (Hg.): *Doing culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: transcript, S. 40–54, hier S. 45.

19 Pierre Bourdieu: »Le champ littéraire«. a.a.O., S. 19.

20 Vgl. Paul Lopes: a.a.O., S. 174.

werden, in dem die elitäre Kunst und die populäre Kunst einander gegenüberstehen. Dieser Kampf wird auch weiterhin im Hinblick auf die Opposition zwischen dem Gesamtfeld der Kultur und dem ökonomischen Feld reflektiert. An den Aspekt der Überlappungen unter diesen unterschiedlichen Feldern können auch die Korrelationen und Interdependenzen zwischen (Groß)Feldern angeschlossen werden. Solch eine Konfiguration wird auch im Bereich der Filmproduktion von Ländern festgestellt, die ich in der vorliegenden Studie erforsche. In Großbritannien kann die Position einer filmschaffenden *person of color* in dem abgegrenzten Raum des *Black British cinema*, in Bezug auf Positionen des britischen Mainstreamkinos oder in Bezug auf Akteur*innen des britischen politischen Feldes untersucht werden. Wenn mit Kechiches Fallbeispiel belegt werden könnte, dass er sich als Regisseur mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte mit einer neuen Filmästhetik auf der ethnischen, nationalen und internationalen Ebene durchsetzt und sich somit von anderen Regisseur*innen des *cinéma beur* differenziert, dann wird die Problematik dieses Genres in Frankreich wieder vergegenwärtigt. Das führt zweifelsohne zu Fragen wie: Was bedeutet es, Franzose nordafrikanischer Herkunft zu sein und zugleich Filme in Frankreich zu drehen? Was ist eigentlich *cinéma beur* und welches Ansehen genießt es noch? Ist solch eine Kategorie überhaupt aus heutiger Perspektive noch nachvollziehbar? Was ist überhaupt der »typische französische« Film? In Anlehnung an den Bourdieuschen Feld-Ansatz und die Hypothese einer multiperspektivischen Positionierung eines filmschaffenden Subjektes mit Migrationsgeschichte stellt sich meiner Ansicht nach eine wesentliche Frage: Erfolgt eine Auseinandersetzung mit den ästhetischen Positionen und Stellungnahmen von Kechiche unter einem ethnografischen Blickwinkel (das heißt in Bezug auf andere Filmemacher*innen des *cinéma beur* oder Regisseur*innen mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte), einem französisch-nationalen Blickwinkel (das heißt französische Filmemacher*innen aus anderen Kreisen wie dem Mainstreamkino oder *cinéma d'auteur*) oder unter einem internationalen Blickwinkel (das heißt in Bezug auf Regisseur*innen aus dem Kreis zum Beispiel des *world cinema*)?²¹ Denn ein filmschaffendes Subjekt dreht seine Filme in Interaktion mit Akteur*innen seines Feldes sowie/oder Agent*innen anderer Felder. Es trifft die Entscheidung, sich auf einer ethnischen, nationalen Ebene zu positionieren und dabei Stellung zu ethnischen, regionalen, nationalen oder internationalen Fragen zu nehmen. Und je nach dem intendierten Zweck kann es die nötigen Strategien in Gang setzen; je nach der angestrebten Positionierung führt es Mechanismen ein, um über die nötigen

21 Was meine Untersuchungsperspektiven anbelangt, habe ich vor, die drei Regisseur*innen aus ethnischen und nationalen Prismen zu analysieren. Dies kann klarstellen, wie sie über den filmethnografischen Rahmen hinausgehen, um sich in dem großen nationalen Filmfeld zu positionieren und manchen Positionen aus diesem »gehobenen« Kreis zu folgen, sie zu hinterfragen oder weiterzuentwickeln.

Kapitalarten²² zu verfügen. Diese Strategien sind finanziell, kulturell und sozial fundiert, aber auch filmisch-ästhetischer Herkunft. So erörtert, gibt es also eine enge Korrelation zwischen Positionierung und Strategie einer filmemachenden Person, denn jeder Positionierungsart (ethnisch, national etc.) liegt eine Strategie zugrunde. Davon ausgehend wird hier eine Auseinandersetzung mit der Positionierung einer filmemachenden Person zu einem Thema immer mit der Erschließung ihrer Strategien einhergehen. Bourdieu formuliert diesen Punkt wie folgt aus:

Le réseau des relations objectives entre les positions fonde et oriente les stratégies que les occupants des différentes positions engagent de leurs luttes pour défendre ou améliorer leur position: en effet ces stratégies dépendent dans leur force et leur forme de la position que chaque agent occupe dans les rapports de forces. En phase d'équilibre, l'espace des positions tend à commander l'espace des prises de position; les transformations radicales de l'espace des prises de position (les révolutions littéraires ou artistiques) ne peuvent résulter que de transformations des rapports de forces constitutifs de l'espace des positions qui sont elles-mêmes rendues possibles par la rencontre entre les intentions subversives d'une fraction des producteurs et les attentes d'une fraction du public (interne et externe), donc par une transformation des rapports entre le champ intellectuel et le champ du pouvoir.²³

Neben der Korrelation zwischen den Positionen und Strategien betont Bourdieu hier, dass die Kräfteverhältnisse eines Feldes anhand des Raums der Positionen und des Raums der Stellungnahmen beschrieben werden. Ob ein Feld als offen, liberal oder konservativ gekennzeichnet wird, liegt an diesem Verhältnis. Es herrscht ein Gleichgewicht, wenn die Positionen innerhalb eines Feldes in einer dauerhaften Zeit permanent sind, das heißt, wenn wenige einflussreiche Erneuerungen hierin erlebt werden. Hingegen ist dieses Gleichgewicht bedroht, wenn der Raum der Stellungnahme die Oberhand gegenüber dem Raum der Positionen gewinnt. Dies bedeutet, dass die durch Stellungnahmen eingeführten Transformationen immer wieder in diesem Feld stattfinden und auch, dass der Raum der Möglichkeiten (frz. »espace ou champ des possibles«) ständig erweitert wird. Bourdieu verweist hierbei darauf, dass diese transformativen Revolutionen oft auf den Erwartungen eines (Teils des) Publikums beruhen müssen, um erfolgreich zu sein.

22 Bourdieu identifiziert mindestens vier Kapitalformen: das ökonomische Kapital, das Sozialkapital, das kulturelle Kapital und das symbolische Kapital. Vgl. Pierre Bourdieu/Jean-Claude Passeron (1970): *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris: Les éditions de minuit, S. 87.

23 Pierre Bourdieu: »Le champ littéraire«. a.a.O., S. 19.

2.2 *Minor minoritarian cinema*, Feld und Interkulturelle Kommunikation

Ich habe oben die Frage der Kommunikation im Raum eines kulturellen Feldes angesprochen. Das Augenmerk wurde dabei auf das Begriffspaar Positionen und Strategien gerichtet und wie diese beiden Momente sich soziologisch bedingen. Diese Sichtweise zwingt methodisch dazu, andere Werke des Feldes bei der Auseinandersetzung mit einem kulturellen Werk im Auge zu behalten. Hierzu äußert sich Bourdieu folgendermaßen: »Une œuvre culturelle n'existe pas par elle-même, c'est-à-dire en dehors des relations d'interdépendance qui l'unissent à d'autres œuvres.«²⁴ Das Produktionsfeld, in dem ein kulturelles Werk erzeugt wird, bietet sich als aufschlussreicher und vielversprechender Rahmen, um den Wert und die Bedeutung dieses Werkes zu reflektieren.²⁵ Das Produktionsfeld besteht unter anderem aus Positionen, die von Agent*innen mit rekonstruierbaren habituellen Dispositionen besiedelt werden. Wird nun nur der Habitus dieser Regisseur*innen rekonstruiert, könnte man daraus ableiten, dass Regisseur*innen aus spezifischen Weltregionen und mit angeblich spezifischen »Hautfarben« Filme in spezifischer Art hervorbringen. In diese Art der Rekonstruktion fallen die Produktion (und deren finanzielle Seite vor allem), die Distribution, die Rezeption (darunter die Anerkennungsinstanzen, die Festivals, an die sie sich richten) sowie die Darstellungsästhetik (thematisch, sprachlich, stilistisch etc.). Entsprechend gerinnt die Migrationsgeschichte, die Kechiche und Asumang gemeinsam haben, zum »Migrationsvordergrund« und wird als Referenzrahmen genommen, um nicht nur ihre Soziobiografie zu verstehen, sondern auch ihre gemeinsame kulturelle Randständigkeit zu legitimieren. All dies führt mich zu zwei Schlussfolgerungen: Erstens hat der Migrationsakt eine Art pejorative Konnotation in den deutschen, französischen und britischen Filmfeldern. Zweitens ist die Rolle von (inter)kulturellen Aspekten bei den Positionszuschreibungen in Filmfeldern unwiderlegbar. Allerdings gelten die Aspekte der Interkulturalität oder des Multikulturalismus in Bourdieus Ansatz zu kulturellen Feldern als wenig ausgelotet. Sicherheitshalber müsste aber noch zugestanden werden, dass Bourdieus Feldansatz nicht ausformuliert wurde. Deshalb erweist sich eine Erweiterung des Feldansatzes durch interkulturelle Aspekte angesichts meines Korpus als nötig.

Simos Arbeit zu interkultureller Kommunikation versucht diesen theoretischen Mangel zu beheben. Er erarbeitet einen Ansatz zur Analyse interkultureller Kommunikation, der sich an Bourdieus Feldpostulate und vor allem diskursanalytische Modelle anschließt.²⁶ Simo interessiert sich vor allem für literarische Akteur*innen

24 Ebd., S. 20.

25 Ebd., S. 22.

26 Vgl. David Simo (2009/2010): »Migration, Imagination und Literatur. Die Literatur der Migration als Ort und Mittel des Aushandelns von neuen kulturellen Paradigmen«. In: David

mit Migrationsgeschichte in europäischen Milieus und geht unter anderem auf die Fragestellung ein, wie die Kommunikation um, bei und zwischen diese(n) Agent*innen aus dem gleichen kulturellen beziehungsweise literarischen Feld orchestriert wird. Gerhard Maletzke versteht als interkulturell jene Beziehungen, »in denen die Beteiligten nicht ausschließlich auf eigene Kodes, Konventionen, Einstellungen zurückgreifen, sondern in denen andere Kodes, Konventionsverhaltensformen und Alltagsverhaltensweisen erfahren werden«.²⁷ Diese als interkulturell bezeichneten Beziehungen werden »mediatisiert«, so Simo in Anlehnung an Hans-Jürgen Lüsebrink, sobald sie als »fiktionale oder nicht fiktionale Repräsentationsformen in den unterschiedlichsten Texten, Diskursen oder Medien«²⁸ erscheinen. Dabei kann es sich um Presse, Fernsehen, Schriftliteratur, Hörfunk, Werbung, Internet oder auch Film handeln. Durch die Auseinandersetzung mit diesen Großmedienformen aus soziologischer Sicht lassen sich Erkenntnisse über die Modi der (interkulturellen) Kommunikationssituationen gewinnen. Eine mediatisierte interkulturelle Kommunikation würde dann in Anlehnung an Simo zwei Kommunikationsvorgänge erfolgen, nämlich die im Film dargelegte interkulturelle Kommunikation und die durch den Film eingeleitete Kommunikation.

In Bezug auf das Medium Film schlägt Jean-Pierre Esquenazi den verwandten methodischen Ansatz des »économie symbolique du film« vor,²⁹ der mit vier emanzipatorischen Punkten arbeitet: Ein Film entsteht erstens nicht *ex nihilo*. Er ergibt sich aus sozialen Zwängen, denen dessen Produzent*innen ausgesetzt sind. Zweites kann sich ein Film aber von diesen sozialen, feldbezogenen Zwängen emanzipieren. Denn die Filmemachenden haben immer noch die Wahl, sich für bestimmte Wege, Ressourcen und Techniken zu entscheiden. Auf diese Weise projizieren sie in ihren Filmen ihre Begehren, Vorlieben, ihre Blicke auf die Filmgeschichte (oder auch auf das nationale Gedächtnis). Aus diesem Grund ist jeder Film einzigartig; ein Film aus dem sogenannten *cinéma beur* müsste immer als ein besonderer *cinéma beur*-Film analysiert werden. Drittens kann ein Film sowohl als Wortmeldung einer filmmachenden Person als soziale Figur wie auch als deren Standpunkt und Stellungnahme über ihr/sein soziales Feld aufgefasst werden. Dies lässt sich aus der fiktional-mediatisierten Welt herauslesen, in der die Figurenkonstellation zur Entfaltung kommt. Viertens, *in fine* wird ein Film beziehungsweise ein filmschaffendes Subjekt erst ins Leben gerufen, wenn ihm durch das Publikum oder die Kritik eine Interpretation und dadurch eine Absicht zugesprochen werden.

Simo/Leo Kreutzer (Hg.): *Weltengarten. Deutsch-Afrikanisches Jahrbuch für interkulturelles Denken*. Hannover: Wehrhahn Verlag, S. 7–58.

27 Gerhard Maletzke zit.n. David Simo: ebd., S. 32.

28 Ebd., S. 40

29 Jean-Pierre Esquenazi (2004): *Godard et la société française des années 60*. Paris: Armand Colin, S. 3.

Diese Punkte möchte ich mir für mein methodisches, praxeologisch fundiertes Vorgehen zueigen machen. Das Positivum daran liegt an dem Vorschlag, Filme beziehungsweise Regisseur*innen mit Migrationsgeschichte als Akteur*innen innerhalb der europäischen *national cinemas* aus kulturwissenschaftlicher Perspektive zu untersuchen. Auf diesem Weg wird der Versuch unternommen, Kechiche in Beziehung zu seinem sozialen beziehungsweise künstlerischen Feld zu verstehen. Dies setzt wiederum voraus, dass das Filmfeld (hier *national cinema*), auf dem seine Filme zu verorten sind, kritisch dargestellt wird. Im Anschluss daran sollen die Gründe dargelegt werden, warum sein künstlerisches Werk neu interpretiert und gedacht werden muss. Die Analyse der mediatisierten interkulturellen Kommunikationsvorgänge in Kechiches Filmen soll Auskunft darüber geben, wie Kechiche Frankreich als Nation (zum Beispiel die nationale Geschichtsschreibung) behandelt, wie er als Regisseur mit afrikanischer Einwanderungsgeschichte in seine künstlerische europäische Aufnahmelandschaft eintritt, mit dieser kommuniziert und sich innerhalb dieser Landschaft positioniert. Bei dieser Positionierung werden die übersichtliche Rolle seiner ästhetischen Poesis und die Funktionen einer strategischen Benutzung des »Interkulturellen« besonders hervorgehoben. Seine Ästhetik, wie Jacques Rancière den Begriff definiert,³⁰ wird jeweils verglichen mit den Ästhetiken von Filmmachenden aus dem angeblich ethnischen *cinéma beur* (wie Rachid Bouchareb oder Roschdy Zem), mit der von manchen Regisseur*innen aus dem *cinéma de banlieue* (wie Mathieu Kassovitz, Malik Chibane, Thomas Gilou oder Jean-François Richet), mit der von Regisseur*innen aus der *Nouvelle Vague* (François Truffaut, Agnès Varda, Maurice Pialat), mit der aus dem *Nouveau réalisme* (wie Jean Renoir, Marcel Carné, Laetitia Masson und Bruno Dumont) und noch weiteren Regisseur*innen (Laurent Cantet, Robert Guediguian, Jean-Luc Godard usw.), die die Kritik eher auf einer nationalen (und nicht ethnischen) Ebene verortet. Indem ich Kechiches filmische Artikulierung der französischen Nation untersuche, möchte ich weiterhin aufzeigen, wie dieser Regisseur sich bestimmte Genres und Filmtechniken aus seinem nationalen Feld zunächst aneignet, um dann seine »autorité«-Ästhetik³¹ zu entwickeln.

30 Vgl. Jacques Rancière: a.a.O.

31 Emmanuel Ethis spricht hierzu vom »principe d'auteurité«. Der Ausdruck wird von *auteur* beziehungsweise *cinéma d'auteur* abgeleitet. Mit »principe d'auteurité« werden sowohl das Endprodukt als auch die Strategien bezeichnet, mit denen sich Regisseur*innen einen Status im Rahmen eines kulturellen Feldes aufbauen. Der Begriff *auteur* hat eine wichtige Funktion in der geschichtlichen und theoretischen Entwicklung des Films eingenommen. Im französischen Raum tauchte der Terminus in den 1920er Jahren auf, obwohl er in Deutschland schon einige Jahre zuvor, nämlich 1913, verwendet wurde. In Deutschland erscheint der Autorenfilm quasi wie eine Reaktion auf den französischen *Film d'art*, der unter den gesellschaftlichen Mittelschichten sehr populär war. *Film d'auteur* und Autorenfilm sind voneinander zu unterscheiden. Im deutschen *Autorenfilm* geht es darum, den Ansprüchen der Drehbuchautoren*innen gegenüber dem Film selber und nicht mehr ausschließlich hinsichtlich des Dreh-

Im Folgenden will ich solchen Genres, wie etwa dem *cinéma beur* im französischen Filmfeld, auf den Grund gehen. Dabei möchte ich darlegen, wie und warum etablierte Genres wie das *cinéma beur* aus dem französischen, das *Black British cinema* aus dem britischen sowie das Kino der Fremdheit aus dem deutschen *national cinema* durch Regisseur*innen wie Kechiche überwunden werden. Das Machtspiel zwischen den durch diese Genres symbolisierten Positionen und weiteren Positionen aus den jeweiligen nationalen kulturellen Feldern wird dabei ebenfalls sichtbar. Dies setzt voraus, dass man die Felder als Makrostrukturen auch aus begriffsgeschichtlicher Perspektive betrachtet und dann die Konstellation bestimmter Positionen, die Minderheiten mit afrikanischer Migrationsgeschichte zugewiesen werden, aus einer postkolonialen Perspektive analysiert.

buchs gerecht zu werden. Der Film sollte als Werk des Drehbuchautors beurteilt werden und nicht mehr als das Produkt von Regisseur*innen. In Frankreich ist der Autor hingegen derjenige, der den Film dreht, auch wenn der Drehbuchautor zugleich der Regisseur sein kann. In den 1920er Jahren wendet sich die Frage des *film d'auteur* der Debatte um das gegensätzliche Paar »auteur – scénario-led« zu. Diese *scenarior-led*-Filme sind filmische Produktionen, die von Studios und Produktionshäusern bestellt werden und dessen Regie von dafür beauftragten Regisseur*innen geleitet wird. Diese Gegenüberstellung führte zu einer ästhetischen, einschätzenden Distinktion zwischen *high art* und *low art*. Um ihre Grundgedanken zu Film zu veranschaulichen, gründen die Leitfiguren des *Nouvelle Vague* (André Bazin, François Truffaut usw.) die filmkritische Zeitschrift *Cahiers du cinéma*. Hier ist der mannigfaltige Einfluss von Hollywood auf die *Nouvelle Vague* zu bemerken. Damit verlagerte sich der Schwerpunkt weg von der Autorschaft zu der *Mise-en-scène* beziehungsweise dem ästhetischen Stil eines filmmachenden Subjektes. Weitere beispielhafte Namen eines *cinéma d'auteur* sind Jean Renoir, Jean-Luc Godard oder Agnès Varda in Frankreich, Orson Welles und David Lynch in den USA, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Margarethe von Trotta in Deutschland. Vgl. Emmanuel Ethis (2009): *Sociologie du cinéma et de ses publics*. 2. Aufl. François de Singly (Hg.): Villeneuve-d'Ascq: Armand Colin, S. 68. Susan Hayward: *Cinema studies*. a.a.O., S. 19f.