

5. *La Vie d'Adèle, Chapitre 1 et 2* (2013): Nation, Feld und Queerness

Der Film *La Vie d'Adèle* (2013) ist von der internationalen Filmkritik allgemein positiv aufgenommen worden. Er wurde weltweit mit mehr als 50 Filmpreisen ausgezeichnet. In den jährlichen Filmcharts des US-amerikanischen Magazins *Complex* von 2017 steht er auf Platz 4,¹ während die BBC *Kechiche* neben Namen wie Roman Polanski, Michel Godard, Spike Lee, Sembène Ousmane und Michael Haneke als 45. besten Film des 21. Jahrhunderts einstuft.² 2013 erhielten der Regisseur *Kechiche* und die beiden Hauptdarstellerinnen Adèle Exarchopoulos (Adèle) und Léa Seydoux (Emma) bei den Filmfestspielen von Cannes mit Steven Spielberg als Jurypräsident die Goldene Palme. Einige Akteur*innen aus dem nationalen Feld³ bezeichneten diese Auszeichnung als »petit miracle«.⁴ Diese Äußerung deutet auf eine Ablehnung seitens einiger Akteur*innen des nationalen Feldes hin, die *Kechiche* trotz vieler gewonnenen Filmpreise immer noch nicht als Regisseur oberster Klasse anzuerkennen scheinen. Es fällt schwer, dies nicht mit der *race*-Hypothese in Verbindung zu bringen: dass einem migrantischen filmemachenden Subjekt implizit zugeschrieben wird, keine »französischen« Filme drehen zu können.

Für *La Vie d'Adèle* (2013) ist festzuhalten, dass im nationalen Feld Positionskämpfe ausgetragen wurden. So wurde der Film nämlich nicht nur kritisch beäugt, der Regisseur wurde auf nationaler Ebene auch gefeiert. Dominique Widemann bezeich-

1 Vgl. Matt Barone et al. (01.07.2017): »Complex«. *The Best movies of 2013*. Online unter: <https://www.complex.com/pop-culture/the-best-movies-of-2013/> [abgerufen am 16.07.2020]

2 Vgl. Sam Rigby (25.08.2016): »BBC«. *The 100 greatest films of the 21st century*. Online unter: <https://www.bbc.com/culture/article/20160819-the-21st-centurys-100-greatest-films> [abgerufen am 16.07.2020]

3 Vgl. Gregory Rozières (26.05.2013): »Le Huffpost«. *Cannes: Un tweet homophobe de Canal plus sur la Palme d'or de La Vie d'Adèle fait polémique*. Online unter: https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/cannes-un-tweet-homophobe-de-canal-plus-sur-la-palme-d-or-la-vie-d-adele-fait-polemique_27858.html [abgerufen am 12.09.2023]

4 Challenges (26.05.2013): »Challenges«. *Cannes 2013. La Palme d'or à la Vie d'Adèle d'Abdellatif Kechiche!*. Online unter: https://www.challenges.fr/cinema/cannes-2013-la-palme-d-or-a-la-vie-d-adele-d-abdellatif-kechiche_546216 [abgerufen am 12.09.2023]

nete den Film in *L'Humanité* als »une œuvre magistrale« und resümierte: »Le cinéaste est parvenu au sommet de l'épanouissement«. ⁵ Pascal Mérigeau bekräftigte diese Laudatio: »Le cinéma de Kechiche, flamboyant et radical raisonné et exalté, est sans pareil aujourd'hui«. ⁶

Es ist wichtig nachzuvollziehen, wie Kechiche sich gegenüber einem großen Teil des filmischen Feldes positionieren konnte. Anders gesagt: Es gilt zu rekonstruieren, wie Kechiche – ausgehend von seiner Positionierung zur Stellung queerer Menschen in Frankreich – versucht, dem essentialisierenden Determinismus der *race* zu entgehen. Die *minor minoritarian* ästhetisch-narrativen Strategien, mit denen Kechiche es schafft, sich an die Spitze des französischen Kinos zu setzen und es damit zu erneuern, sollen im Folgenden beschrieben und analysiert werden.

5.1 Eine befangene Gesellschaft

Wie der Titel schon sagt, dreht sich *La Vie d'Adèle* (2013) um das Leben von Adèle, einem 17-jährigen Mädchen. Adèle fühlt sich im Vergleich zu den meisten Jugendlichen in ihrem Umfeld einzigartig, besonders und sogar »seltsam«. Weil sie feststellt, dass sie sich eher zu Frauen hingezogen fühlt, beendet sie ihre Beziehung zu Thomas, einem Jungen aus derselben Schule. Anschließend verliebt sie sich in Emma. Sie denkt an sie, träumt von ihr, fantasiert ständig über sie und geht mit ihr später schließlich eine Liebesbeziehung ein. Emma ist eine ältere Studentin im Masterstudiengang Bildende Kunst. Sie kommt aus einem wohlhabenderen Milieu, ist gebildeter und kultivierter und trifft sich mit Bekannten aus höheren sozialen Schichten, während Adele als Erzieherin in einem Kindergarten arbeitet und nebenbei den Haushalt führt.

La Vie d'Adèle (2013) besitzt eine brisante Aktualität: Der Film thematisiert eine Reihe wichtiger Aspekte hinsichtlich des Status queerer Minderheiten und deren (mangelnder) Akzeptanz als gleichberechtigte Staatsbürger*innen in Frankreich. Der Film aktualisiert also die Frage nach den Grundfesten der *République*. Im Folgenden beschäftige ich mich mit Kechiches *minor minoritarian* Artikulation der französischen Gesellschaft im Prisma der queeren Frage. Ich konzentriere mich dabei auf die Figur Adèle als einer mit sich selbst hadernden Person und ihre Emanzipation in einem postmigrantischen Frankreich.

5 Dominique Widemann (23.05.2013): »L'Humanité«. *Une palme pour la Vie d'Adèle, Chapitre 1 et 2: bravo*. Online unter: <https://www.humanite.fr/culture/une-palme-pour-la-vie-d-adele-chapitre-i-et-2-brav-542445> [abgerufen am 12.09.2023]

6 Pascal Merigeau (08.10.2013): »L'Obs«. *La Vie d'Adèle: pourquoi ce film est renversant?*. Online unter: <https://www.nouvelobs.com/cinema/20131008.OBS0221/la-vie-d-adele-pourquoi-ce-film-est-renversant.html> [abgerufen am 12.09.2023]

5.1.1 Zur Marginalität der lesbischen Frau

Der Fokus des Films liegt auf Adèles Sexualität und ihrem Körper. Der Film interessiert sich zentral für ihre Wahrnehmungen, Empfindungen und Affekte. Adèle ist auf der Suche nach mehr Freiheit und Vitalität.⁷ Gleichzeitig fungiert Adèle als Bild eines sozialen Körpers – nämlich der queeren Community – im Kontext der französischen Gesellschaft der 2010er Jahre.

Die 17-jährige Gymnasiastin beginnt eine Beziehung mit einem Jungen aus derselben Schule namens Thomas; Adèles Freundinnen finden ihn »mignon«. Doch einige Zeit später, vor allem nach ihrem ersten Geschlechtsverkehr mit Thomas, zeigt sich Adèle mehr und mehr unzufrieden. Sie erweckt den Eindruck, dass sie von Gefühlen der Unzufriedenheit und Leere heimgesucht ist. Sie gewinnt zunehmend den Eindruck, eher eine Vorliebe für Frauen zu haben. Ihrem Klassenkameraden Valentin sagt sie: »J'ai l'impression de faire semblant, faire semblant de tout« (00:24:35). Sie hat das Gefühl, nur vorzugeben, ein »normales« Leben zu führen, ein »normales« Mädchen zu sein. Sie denkt tatsächlich, dass sie »anormal« ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat sie sich auf den ersten Blick in Emma verliebt, die sie eines Tages zufällig auf dem Weg getroffen hat und über die sie ständig fantasiert. Sie ahnt: »Il me manque un truc, je sais pas, je suis tordu, je te jure, je suis perchée, je suis malade« (00:24:45-00:24:50). Adèle fragt sich, warum sie von der heterosexuellen gesellschaftlichen Norm abweicht. Sie scheint nicht so zu fühlen wie die anderen Mädchen oder die meisten Jugendlichen in ihrer Altersgruppe. Sie hat weder den gleichen Geschmack noch die gleiche sexuelle Orientierung. Dies scheint sie so sehr zu beeinträchtigen, dass sie sich zurückzieht und sich selbst in Frage stellt, sich verleugnet, ablehnt, sich schuldig fühlt und sich verurteilt.

Diese Selbstgeißelung ist im Zusammenhang mit ihrem gesellschaftlichen Umfeld zu verstehen. Nachdem Emma die jüngere Adèle am Ausgang der Schule abgeholt hat, wird Adèle am nächsten Tag angegangen, insbesondere von ihren Schulfreundinnen. Sie wird mit Fragen über Emma und ihre eigene Sexualität belästigt, als ob sie vor Gericht stünde. Einige machen sich über sie lustig und bezeichnen Adele als »gouine« – ein Schimpfwort für eine Lesbe. In der Schule wird sie von Mitschüler*innen verbal attackiert (01:02:04-01:05:12):

C'est qui la fille qui est venue te chercher la dernière fois? Type gouinasse? [...] Ça se voit à sa tête, qu'elle lèche des chattes. Tu l'as rencontrée où? Et tu lui lèches déjà la chatte? Adèle fais-ce que tu veux, mais assume, dis-le nous quoi! Ça sonne faux, on veut juste que tu assumes que tu lèches des chattes.

7 Henri Bergson (1939): *Matière et mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France, S. 139.

Eine der Mitschülerinnen zeigt sich sehr wütend auf Adèle und verlangt auf unverhohlene Weise, dass ihr Name nicht mit deren »sexualité lesbienne« in Verbindung gebracht wird. Mit diesen homophoben Feindseligkeiten, die im vorliegenden Fall deren sinnliche Körperlichkeit in ein heterosexuelles Ideal projizieren, wird die Marginalisierung und Ablehnung weiblicher Homosexualität überdeutlich und kündigt das sofortige Ende der Freundschaft zwischen Adèle und ihren Mitschüler*innen an. Die Tatsache, dass Adèle ihre sexuelle Orientierung vor ihren Eltern und vor ihren Klassenkamerad*innen verheimlicht, bezeugt, wie die Institution Schule darin versagt, Träger universalistischer Werte zu sein. Die Schule scheint hier in der Falle einer kaum verhüllten Homophobie gefangen zu sein, die die Werte der Gleichheit und Freiheit ablehnt; denn Adèle wird aufgrund ihrer sexuellen Orientierung abgelehnt und einer minderwertigen Kategorie zugeordnet, einer Art Inframenschlichkeit. Anstatt Adèle dabei zu unterstützen, ihre Sexualität anzunehmen, werden Schule und Familie zu Orten der Verlorenheit, der Desozialisierung und der Entfremdung. Es offenbart sich, dass der gesellschaftlich vermeintlich so sehr gewünschte Universalismus in Wirklichkeit nur die Universalisierung eines heterosexuellen Partikularismus bedeutet. Die Freiheit der Geschlechter und die Freiheit, seine sexuelle Orientierung zu wählen und anzunehmen, bleibt in vielerlei Hinsicht bloßes Wunschdenken.

Das Kino von Kechiche zeichnet durch eine tief verwurzelte Beziehung zu Körpern aus. Dies zeigt sich zum Beispiel darin, wie die Kamera Lucie in *La Faute à Voltaire* (2000), Madeleine und Rym in *La Graine et le Mulet* (2007) und nicht zuletzt Adèle in *La Vie d'Adèle* (2013) behandelt. Mal sind es Körper, die wie Raubtiere leben, mal sind es nackte Körper, mal sind es zerbrechliche und prekäre Körper, mal marginalisierte Körper. Diese Körper können in Anlehnung an Deleuze als übergeordnete »Figuren« (*figures*)⁸ begriffen werden. In seinen Filmanalysen stellt Bortzmeyer fest, dass Deleuze bestimmte Arten von Akteur*innen mit abstrakten »Figuren« überlagert.⁹ Eine Person, die im Film handelt, kann als (typologischer) Signifikant einer abstrakten Figur wahrgenommen werden. In diesem Sinne wird Adèle in *La Vie d'Adèle* (2013) als typologische Illustration zerbrechlicher, prekärer und marginalisierter Körper wahrgenommen, die eine diskriminierte homosexuelle Community, eine queere Community verkörpern. Adèle stellt somit das dar, was mit Deleuze als »la meilleure surface d'inscription d'un drame multiforme«¹⁰ bezeichnet werden kann. In diesem Sinne wird sie zu einer wandelbaren Figur, »qui ne cesse de devenir un autre, et n'est plus séparable de ce devenir qui se confond avec un peuple«.¹¹

8 Gilles Deleuze: *L'image-temps*. a.a.O., S. 173.

9 Vgl. Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 38f.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 198.

Anhand von Adèles Figur, die im Film mehrfach auf einer Pride-Demonstration gefilmt wird, generiert Kechiche eine kollektive Darstellung einer queeren nationalen Community.

Diese kollektive Repräsentation erscheint, in Anlehnung an die posthumanistische Theoretikerin Braidotti, auch als eine affirmative¹² und *minor minoritarian* Ethik, die sich nicht mehr durch »*oppositional consciousness*«¹³ auszeichnet, sondern eine affirmative Praxis¹⁴ suggeriert. In *La Vie d'Adèle* (2013) zielt diese affirmative Kritik darauf ab, jenen zerbrechlichen und unsicheren Körpern mehr Bedeutung zu verleihen und es ihnen zu ermöglichen, sich von ihrer sozialen Fragilität zu emanzipieren. So verschiebt sich in dieser *minor minoritarian* Ethik der Schwerpunkt von der Verneinung oder einseitigen Kritik hin zu einer affirmativen Praxis.

5.1.2 Zum philosophischen Existentialismus als Befreiungsmöglichkeit einer befangenen Gesellschaft

Die zahlreichen Verweise auf literarische Werke der Klassik oder besser noch der Aufklärung, wie zum Beispiel »*Les mystérieuses faiblesses des visages d'hommes*« aus *La Nausée* (1938), *L'Existentialisme est un humanisme* (1946) oder *Les Mains sales* (1948), alle von Jean-Paul Sartre, erscheinen im Film kaum zufällig. Im Gegenteil, solche Eingriffe in den Film *La Vie d'Adèle* (2013) ermöglichen es Kechiches Ästhetik, sich von einem Naturalismus à la Gremillon zu distanzieren und zu einer Artikulation der (sexuellen) Befreiung zu gelangen. Angesichts des reflexiven Charakters, der den Film durchzieht, ist es legitim, seine Behandlung der sexuellen Emanzipation von Jugendlichen und vor allem von Mädchen näher zu betrachten. Der Regisseur drückt dies beispielhaft aus der Perspektive von Adèle aus, aber auch im Einklang mit einer Dramaturgie, die sich aus den Szenen, den Figurenreden, anderen Perspektiven und dem Stil ableiten lässt.

Der Überfall auf Adèle in ihrer Schule wegen ihrer mutmaßlichen Homosexualität stellt einen zentralen Punkt in der filmischen Erzählung dar. Er verdeutlicht den doppelten Blick der Verurteilung, dem Adèle ausgesetzt ist, und stellt sie vor die Wahl, eine vorgetäuschte Identität fortzusetzen oder aber zu sich selbst zu stehen. An diesem Punkt assoziiert die Montage eine Verbindung zu Jean Anouilh's Theaterstück *Antigone* (1944), das im Französischunterricht behandelt wurde. Die Lehrerin macht folgende Anmerkungen zu *Antigone*, der jungen Figur im Zentrum der Tragödie (00:31:10–00:31:38):

12 Rosi Braidotti/Rick Dolphijn: »Deleuze's Philosophy and the Art of Life«. a.a.O., S. 24.

13 Ebd.

14 Vgl. Ebd.

Petit, petite étant un mot qui revient de manière très récurrente dans l'œuvre. Quelque chose qui est là justement pour stigmatiser l'enfance, mais aussi l'impuissance. Puisque l'enfance c'est ça hein [...] C'est l'âge où on peut, on n'est pas encore assez grand, on n'est pas encore assez mûr, on n'est pas encore assez fort. Eh bien Antigone elle est encore à cet âge-là. Elle est encore petite, trop petite. Mais elle ne veut plus être petite, elle ne peut pas être petite ce jour-là, parce que ce jour-là, c'est le jour où elle va dire non, c'est le jour où elle dit non, et c'est le jour où elle va mourir.

Und nach dieser Beschreibung fügt sie hinzu (00:31:39-00:31:56):

Nous sommes ici devant sur quelque chose, qui nous rapproche encore un fois des caractéristiques de la tragédie. La tragédie, c'est l'inéluctable, c'est quelque chose à laquelle on ne peut échapper quoi que l'on fasse; ça touche à l'éternité de l'être, ça touche à l'intemporel, ça touche à la fonction même, à l'essence même de l'être.

Diese letzten Worte sind zu hören, während eine Nahaufnahme auf Adèles Gesicht fokussiert und eine sehr konzentrierte, nachdenkliche Schülerin zeigt.¹⁵ Im Folgenden wird deutlich, dass die Worte der Lehrerin einen entscheidenden Einfluss auf Adèle ausüben. Bei ihrem ersten Treffen mit Thomas macht sie deutlich, dass sie den autobiografischen Zugang zu literarischen Werken nicht mag und lieber frei an literarische Texte herangeht; so kann sie sie sich »à [s]a propre manière« aneignen. Der gleiche Effekt tritt tatsächlich bei Antigone ein. Kechiches ethische Ausrichtung wird hier klarer: Literarisches und philosophisches Wissen sollen persönlich angeeignet werden, sollen einen Eingang in das persönliche Leben finden.¹⁶ Denn die Geschichte von Antigone erleuchtet die junge Adèle und wirkt in ihr nach. Tatsächlich tauscht Adèle direkt nach dem Unterricht ihren ersten Kuss mit einer Frau aus, einer Klassenkameradin. So wird Adèle in diesem Film zu Kechiches Antigone. Sie versteht, dass ihre Sexualität der Kern ihrer Existenz, ihres »Wesens« ist, und dass sie sich dieser Realität nicht mehr entziehen kann und sie nicht länger verdrängen will. Sie ist bereit, sich von ihrer Unreife und ihrer Hilflosigkeit zu lösen. Dann geht sie mit ihrem Freund Valentin in einen queeren Club, der für Adèle ein Tor zu einer anderen Welt wird. Die junge Gymnasiastin erkundet den Club, sie ist neugierig, fasziniert; sie scheint erstaunt, dass sie mit so vielen Menschen beiderlei Geschlechts dieselbe Sicht auf die Welt und die Freiheit teilen kann. Obwohl Adèle ihre

15 Eine von Maurice Pialat bevorzugte Montage. Auf Gemeinsamkeiten zwischen der Filmästhetik von Pialat und der von Kechiche gehe ich ausführlich im Kapitel zu *Mektoub my love: canto uno* (2017) ein.

16 Vgl. Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 92.

homosexuellen Sehnsüchte am nächsten Tag vor ihren Mitschüler*innen verleugnet, scheint sie sich auf dem Weg zur Emanzipation zu befinden. Anschließend trifft sie sich immer wieder mit Emma; eine tiefere Bindung entwickelt sich. So wird jener Club, zunächst Ausdruck des Verdrängten, schließlich zum Bild einer Materialisierung existentialistischer Philosophie. Das nächtliche Ambiente, das zuerst dunkel und unheilvoll wirkt, weist eine Ähnlichkeit zum Topos des Untergrunds auf, der in *La Faute à Voltaire* (2000) eine bedeutende Rolle spielt: Wie in der Konstellation des Migranten und des Untergrunds transformiert sich das Verdrängte bei Adèle zum Träger ihrer Neugeburt, ihrer Emanzipation und ihrer Befreiung.

Indem sich Kechiche auf das Leben von Adèle, ihre Enttäuschungen und schließlich ihre Entfaltung konzentriert, wirft er einen reflexiven Blick auf die sozialen Milieus in Frankreich. Auf der einen Seite scheint das soziale Milieu oder die soziale Herkunft einen deterministischen und gegebenenfalls ausgrenzenden Einfluss auf Werte, Maßstäbe und vor allem libidinöses Verlangen zu haben. Auf der anderen Seite zeigt die zwischen Lyrik und Naturalismus changierende Konturierung die Unmöglichkeit einer nationalen Community auf. In Bezug auf Adèle verweist diese Hypothese auf die doppelte Unmöglichkeit, lesbisch zu sein und eine Liebesbeziehung zu einer Frau aus einer höheren sozialen Schicht aufzubauen. Wie Jean-Philippe Tessé betont,¹⁷ sind die endlosen Nahaufnahmen von Adèles traurigem Gesicht eine bildliche Metapher, um darzustellen, wie aus einer voreingenommenen eine erneut aufzuklärende Gesellschaft entsteht. Wie Pascale Casonovas Persertepich mit seinen »motifs et superbe complexité«¹⁸ verbirgt sich hinter Adèles Porträt ein Mosaik aus Werten und Weltanschauungen, Ängsten, Spannungen, Familiengeschichten und sozialen Erfahrungen, Widersprüchen und Unvollkommenheiten, die die Bruchlinien des Gesellschaftsmodells der französischen Nation widerspiegeln. Insofern geht es Kechiche darum, »[d']enlever le masque que l'on porte dans la vie. Il ne s'agit pas d'oubli de soi, mais de libération de soi«¹⁹, wobei Kechiche erneut Befreiungswege anhand von Adèles Bild und ausgehend von Kunst und Philosophie skizziert.

17 Jean-Philippe Tessé (2013): »Le coeur battant«. In: *Cahiers du cinéma* 693. Oktober, S. 6–8, hier S. 6.

18 Pascale Casanova (2005): »Entretiens sur la République mondiale des Lettres«. In: Christophe Pradeau/Stephanie Samoyault (Hg.): *Où est la littérature mondiale?, Essais et savoirs*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, S. 139–150, hier S. 144.

19 Jean-Philippe Tessé (2013): »Tomber le masque. Entretien avec Abdellatif Kechiche«. In: *Cahiers du cinéma* 693. Oktober, S. 10–16, hier S. 15.

Abb. 1–2: Screenshots aus *La Vie d'Adèle* (2013) (00:24:06/CD2 und 00:24:40/CD2)

Die Beziehung zu Emma vertieft Adèles Emanzipation. Ihre Initiation erfolgt über die Teilnahme an Gay-Prides, aber noch mehr über Philosophie und Museumsbesuche (etwa im Musée d'Art et d'Industrie André Diligent – siehe Abbildungen 1–2), wo Adèle einer Reihe von nackten und bemalten Frauenkörpern begegnet. Diese Kunstwerke, die dazu einladen, freie Frauenkörper zu entdecken, stellen für Adèle faszinierende Inspirationsquellen dar und haben eine Art erzieherischer Funktion: Sie verweisen auf eine Frau, die sich enthüllt, die sich ausstellt, die sich akzeptiert; eine Frau, die sich von der Last des Blicks der anderen befreit und ohne Komplexe die Öffentlichkeit erobert.

Adèles philosophische Initiierung durch eine Emphase der Freiheit ist eng mit Sartre verbunden. Der Autor einer engagierten Philosophie und Literatur wird im Film durch ein Zitat aus *La Nausée* (1938) erwähnt: »Les mystérieuses faiblesses des visages d'hommes« sowie durch seine Hauptwerke *L'Existentialisme est un humanisme* (1946) und *Les Mains sales* (1948). Diese beiden Werke sind eine Einführung in seine Philosophie des Existentialismus, deren Grundsatz postuliert, dass die Existenz der Essenz vorausgeht. Während Emma mit Sartres Philosophie gut vertraut ist, versteht Adèle nicht viel davon. Deshalb versucht Emma, Adèle die philosophischen Grundsätze Sartres in groben Zügen näher zu bringen: »Sartre en fait, il a fait une petite révolution intellectuelle, qui a eu pour mérite de libérer toute une génération, faire qu'on puisse décider soi-même de sa vie sans aucun principe supérieur.« Emma berichtet, dass Sartre sie in ihrer Jugend und vor allem in ihren Schuljahren begleitet hat. Sie hat sich viel von ihm inspirieren lassen, um ihre eigenen Ideen, Werte und Weltanschauungen klar und deutlich zum Ausdruck zu bringen und sich dafür einzusetzen, ihre eigenen Überzeugungen in der Gesellschaft durchzusetzen. Emma will so Adèle Mut machen, die noch als schüchtern, unentschlossen und weniger gebildet erscheint, die aus einem konservativen sozialen Umfeld stammt und der es an Orientierung mangelt.

Abb. 3: Screenshot aus *La Vie d'Adèle* (2013) (01:22:10)

Adèles Initiation in die Freiheit und in die Homosexualität mündet in eine Gay-Pride (siehe Abbildung 3). Das Deleuze'sche Zeichen, das sich unaufhörlich als Rhizom bewegt, scheint seine ganze Fülle in einer Art Assemblage-Körper zu finden, der an den Bergson'schen Körper erinnert. Mit anderen Worten: Es ist das Ausbrechen eines Rhizoms, das seinen Höhepunkt in dieser Menge, in dieser Community findet. Adèles Körper bildet ein Rhizom und vervielfältigt sich in dieser unzähligen Menge. Während Adèle im strahlenden und warmen Licht wie eine Blume aufblüht, was die *lumières* (dt. Aufklärung), die von den Klassikern der Aufklärung und des Existentialismus ausgeht, hier auf sinnliche Weise wiederholt, scheint sie sich zugleich auch aufzulösen, indem sie in der großen queeren Community aufgeht. So zeigt Kechiches affirmative Praxis, dass es hier nicht mehr allein um Adèle geht, sondern um viele Adèles, nicht allein um eine Person, sondern um eine ganze Community, gar um eine ganze Nation, die noch auf der Suche nach ihren Bezugspunkten, ihrer Befreiung und ihrer Emanzipation ist. Diese Community, die bei einer queeren Parade in einer großen Menschenmenge und im Jubel gezeigt wird, steht für eine Community, die sich befreit, die sich selbst annimmt, die ihre Rechte im Rekurs auf die *lumières* einfordert. Es ist eine Community, die das Bild einer Gesellschaft in sich aufnimmt, die sich selbst in Frage stellt, sich überdenkt und sich auf den Spuren eines wahren Universalismus bewegt, wie er von ihren Vorfahren gewollt und erdacht wurde. In diesem Zusammenhang erinnert *La Vie d'Adèle* (2013) unweigerlich an das Gesetz zur Legalisierung der gleichgeschlechtlichen Ehe in Frankreich. Das neue Gesetz über *Le mariage pour tous* eröffnete im Namen der Grundsätze der Gleichheit und der geteilten Freiheit neue Rechte für die Ehe, die Adoption und das Erbrecht. Dieses Gesetz wurde in Frankreich im Mai 2013 verabschiedet, fast zeitgleich mit dem Erscheinen des Films, was mit Nachdruck den *minor minoritarian* Charakter dieses Films unterstreicht, der von der Neudefinition gesellschaftlicher Modelle und damit der Anerkennung und Aufwertung von sexuellen Minderheiten durchdrungen ist. Auf der Grundlage der französischen Philosophie des Existentialismus entwickelt Kechiche eine affirmative Praxis.

5.1.3 Zur Funktion der Schule in der Umsetzung der interkulturellen Öffnung

Ich möchte nun im Folgenden den Beitrag der Institution Schule zu einer postmigrantischen, freieren und offeneren Gesellschaft als *minor minoritarian* interkulturelles Merkmal von Kechiches Filmästhetik einer Analyse zu unterziehen.

Die Schule nimmt in Kechiches Erzählungen zumeist einen hochrelevanten Raum ein. Der Untertitel von *La Vie d'Adèle* (2013) lautet *Chapitre 1 et 2*, und die Filmhandlung lässt vermuten, dass sich das zweite Kapitel von Adèles Leben auf ihren Werdegang als Lehrerin und damit auf die Bildungsinstitution als Raum der Interkulturalität im postmigrantischen Kontext konzentriert. Im zweiten Teil des Films gibt es mehrere Szenen, in denen schulische Interaktionen inszeniert werden. Im Fokus stehen dabei speziell junge Menschen aus anscheinend unterschiedlichen Kulturen, die in verschiedenen Kontexten dargestellt sind: Kita, Kindergarten oder Grundschule. Die Szenen zeigen verschiedene (vor-)schulische Aktivitäten, wie z.B. Spielen, Diktieren und Rezitieren, die in einem multikulturellen Kontext das Zusammenleben fördern. Genauso wie die französische Gesellschaft im Allgemeinen stellt *La Vie d'Adèle* (2013) eine schulische Institution dar, die die Spuren einer postkolonialen Gesellschaft trägt. Anhand von Körpermerkmalen wie der Hautfarbe lässt sich eine Inszenierung der kulturellen Differenz feststellen, wobei diese Differenz »nicht [als] die Marke für eine Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Zentrum und Rändern, sondern [als] ein unumgänglicher Ort mitten im Zentrum«²⁰ betrachtet werden kann, der den Aufbau einer im emphatischen Sinne postmigrantischen Gesellschaft fördert. In diesem Ideal nimmt die Lehrperson eine wichtige Funktion ein.

Zum ersten Mal spricht Adèle bei einem Abendessen mit Emmas Eltern über ihre beruflichen Ziele. Adèle möchte sich mit Kindern beschäftigen und Kindergärtnerin werden. Ihre Zukunft nach dem Abitur hat sie klar und deutlich vor sich: Sie will einen Bachelor in Erziehungswissenschaften machen und dann an einer pädagogischen Hochschule für Grundschullehrer*innen aufgenommen werden. Ihre Motivation erklärt sie wie folgt (01:29:35–01:29:39):

La scolarité, ça a beaucoup compté pour moi et ça m'a appris beaucoup de choses. Et ça m'a permis de m'ouvrir à beaucoup de choses que mes parents ne m'avaient montrées par exemple ou mes amis à moi. Et du coup j'aimerais bien le transmettre.

Dies darf als Vorgriff auf den zweiten Teil des Films gelten, in dem Adèle zunächst Unterrichtsassistentin und dann Lehrerin wird. Es sind bis zu acht Szenen und Sequenzen zu sehen, die Adèle im Raum Schule verorten. In ihren Unterrichtsmetho-

20 Elisabeth Bronfen: »Vorwort«. In: Homi Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. a.a.O., S. XI.

den und -inhalten fällt auf, dass sie der interkulturellen Öffnung einen besonders hohen Stellenwert einräumt. In der narrativen Konstruktion agiert Adèle als soziales Bindeglied zwischen den Schüler*innen und einer (offeneren) Gesellschaft. Damit verkörpert sie eine Bildungsinstitution, die für eine offenere Gesellschaft verantwortlich ist, in der »der Mensch« im Mittelpunkt steht und in der alle Toleranz und Verständnis füreinander aufbringen.

Abb. 4–5: Screenshots aus *La Vie d'Adèle* (2013) (02:21:32 und 02:21:51)



Die interkulturelle Öffnung wird aus den Schulaktivitäten abgeleitet. Zur Vorbereitung auf das Fest am Ende des Schuljahres bringt Adèle den jüngeren Kindern bei, einem rhythmischen afrikanischen Tanz zu folgen (siehe Abbildungen 4–5). Der Ursprung der Musik lässt sich aus der Präsenz von Trommelschlägen, der Stimme des Sängers und den traditionellen Kostümen ableiten, die bei dem Fest sowohl von den Schüler*innen als auch von den Lehrkräften getragen werden. Beim Betrachten dieser Momente denkt das Publikum wahrscheinlich an Afrika, insbesondere an die Subsahara. Hier zeigt sich die Anerkennung der kulturellen Differenz, zumal man sich in diesem Kindergarten vor einem überwiegend *weißen*, europäischen Publikum befindet. Dieser subtile Umgang mit den Kulturen der »Anderen« in einem postkolonialen Frankreich trägt dazu bei, die Stereotypen über die »Anderen« abzubauen und die Stigmatisierung der »Anderen« zu minimieren. Das heißt, es handelt sich dabei nicht mehr um einen »Anderen«, von dem man sich distanziert, sondern um einen Menschen, den man akzeptiert, dem man sich öffnet und in den man sich hineinversetzen kann, d.h. mit dem man eine diverse Gemeinschaft bildet. Es ist ein »Anderer«, der sich auf Augenhöhe befindet und anderen die Möglichkeit gibt, sich zu vervielfältigen, sich zu bereichern und andere Möglichkeiten, andere Gesichter und andere Identitäten zu entdecken. Sich dem »Anderen« zu öffnen, ihn so weit wie möglich am eigenen Leib zu erfahren und ihn im Hinblick auf ein friedliches Zusammenleben besser kennen zu lernen – diese Fähigkeit wird in der Forschung als interkulturelle Kompetenz bezeichnet.²¹ So wird die Institution Schule, wie Ke-

21 Alois Moosmüller (2020): »Interkulturelle Kompetenz. Konzepte, Diskurse, Kritik«. In: Ders. (Hg.): *Interkulturelle Kompetenz*. Münster: Waxmann, S. 17–42, hier S. S. 19. Laurenz Volkmann (2002): »Aspekte und Dimensionen interkultureller Kompetenz«. In: Laurenz Volkmann/Klaus Stierstorfer/Wolfgang Gehring (Hg.): *Interkulturelle Kompetenz. Konzepte und Praxis des*

chiche sie darstellt, zu einem Ort, an dem man zwar die republikanischen Werte des Universalismus, die Prinzipien der Geschwisterlichkeit und der Freiheit verinnerlicht, diese aber mit kulturellen Unterschieden verknüpft; das Selbst bildet einen reichen Körper, eine vielfältige Bruderschaft mit dem »Anderen« in der freien und gleichberechtigten Welt der *République*.

Adèles Motivation ist zwar auf sie selbst zurückzuführen, geht aber über sie hinaus. Dies lässt sich an ihrer Unterrichtspraxis ablesen. Ein Blick auf Adèle in ihren Beziehungen zu ihren Schüler*innen zeigt eine engagierte Lehrerin, die sich voll und ganz ihrer Arbeit widmet und ihre jungen Adressat*innen liebevoll und beharrlich in deren Lernprozess unterstützt, ihnen aber auch Raum für sich selbst lässt. Auf diese Weise versucht sie, interkulturelle Öffnung, Selbstverantwortung und Selbstwertgefühl ihrer Schüler*innen schon von frühem Alter an zu fördern. Adèle äußert sich gegenüber Schüler*innen der zweiten Klasse z.B. wie folgt (02:29:31-02:29:43):

Je vous signale que si on perd autant de temps, c'est à cause de vous hein... Vous n'êtes pas concentrés, vous êtes lents, vous êtes dissipés, du coup la dictée et la correction, elles mettent une heure alors qu'on pouvait faire ça en 15 minutes et faire d'autres activités plus marrantes.

Dass Kechiche der Bildungsinstitution ein derart großes Potenzial zur Gestaltung von Interkulturalität zuschreibt, zeigt sich bereits in seinem zweiten Film, *L'Esquive* (2003). Im Vergleich zur Französischlehrerin in *L'Esquive* (2003), die gegen Krimo wettet, weil er unfähig scheint, Theater zu spielen, und die deshalb ungeduldig auf seine Schwächen reagiert, präsentiert uns Kechiche mit der Figur der Adèle eine andere Art von Lehrerin. Obwohl diese kurze Szene auch die Unreife einer jungen Lehrerin illustrieren mag, zeigt sie eine engagierte Lehrerin, die ihre Schüler*innen mit Geduld behandelt und sich Zeit für sie nimmt. Dies kann an dieser Stelle als Aufruf an eine Institution verstanden werden, die auch die Bedürftigsten, Schwächsten und Langsamsten im Blick behält und ihnen beständig die Hand reicht. Denn eine schüler*innenzentrierte Unterrichtsmethode ist diejenige, die die Bedürfnisse und Neigungen der Schüler*innen berücksichtigt und ihnen die Möglichkeit und die Zeit gibt, sich den Unterrichtsinhalt anzueignen und ihn für sich selbst zu entwickeln. Das erinnert an Adèle selbst und an ihr erstes Treffen mit Thomas, als sie ihren persönlichen Zugang zu literarischen Texten beschreibt: in der Lage zu sein, Texte oder Erkenntnisse aus Büchern auf eigene Weise für persönliche Interessen

Unterrichts. Tübingen: Narr, S. 11–49, hier S. 24. Michèle Collenberg (2019): Förderung interkultureller Kompetenz. Didaktische Gestaltungsprinzipien für die Lehrerbildung. Wiesbaden: Springer.

und Vorlieben weiterzuentwickeln. Eine Praxis, die sich nicht nur Adèle aneignet, sondern auch Kechiche, um daraus die Vitalität seines Kinos zu generieren.

5.2 Zur Vitalität in Frankreichs *national cinema*

5.2.1 Kontextualisierung und Eigenständigkeit in Frankreichs *national cinema*

Im Editorial einer Ausgabe der *Cahiers du cinéma* stellt Stéphane Délorme Verbindungen her zwischen Kechiches Mischung aus Lyrik und Naturalismus, wonach Adèles Milieu und dessen Lebensbedingungen Vorherrschaft über sie und ihre Sexualität zu haben scheinen, und dem französischen Regisseur Jean Grémillon mit seinem Film *Gueule d'amour* (1937).²² In diesem Film sieht Délorme ein Abbild dessen, was »le cinéma français peut offrir de plus beau, de plus dur et de plus tendre: de meilleur«.²³ Hinter dieser Annäherung verbirgt sich zumindest der Versuch, in Kechiches *La Vie d'Adèle* (2013) das Fingerspitzengefühl eines hochkarätigen Filmemachers auszumachen, das Bezüge zur französischen Kinogeschichte herstellt, um seine eigene Ästhetik zu vitalisieren.

Was mich hier jedoch spezifisch interessiert, sind die offensichtlichen intertextuellen Verbindungen von *La Vie d'Adèle* (2013) zu anderen Filmen des heutigen französischen Kinos (vor allem aus den ersten 15 Jahren des 21. Jahrhunderts). Dabei handelt es sich zum einen um *Love* (2015) von Gaspar Noé und *Tomboy* (2011) von Céline Sciamma, zum anderen um *Les Garçons et Guillaume, à table!* (2013) von Guillaume Gallienne und *L'Inconnu du lac* (2013) von Alain Guiraudie. Alle fünf Filme behandeln Fragen der Homosexualität beziehungsweise libertinärer Sexualität in der französischen Gesellschaft. Dennoch gibt es Unterschiede in der filmischen Behandlung dieser Themen. Das Interesse der hier durchgeführten Analyse besteht darin, Kechiches Arbeit in Hinblick auf die Behandlung von sexueller Vielfalt im Vergleich zu seinen Zeitgenossen in der französischen Filmlandschaft zu greifen.

Diese Zeitgenossen wurden nicht rein zufällig ausgewählt, sondern vielmehr unter Berücksichtigung der durch ihre Filme ausgelösten Welle von Protesten und Skandalen, die auf etliche Preisvergaben folgte. Auf der einen Seite wurden *Les Garçons et Guillaume, à table!* (2013), *L'Inconnu du lac* (2013) und *La Vie d'Adèle* (2013) bei der César-Verleihung 2014 und den Filmfestspielen von Cannes 2013 preisgekrönt. Auf der anderen Seite können *La Vie d'Adèle*, *Love* (2015) und *Tomboy* (2011) zusammengedacht werden, da ihr Vertrieb aufgrund ihrer angeblich gegen die Moral verstoßenden und kindergefährdenden Darstellung nackter Körper durch Gerichtsentschei-

22 Stéphane Delorme (2013): »Kechiche/Grémillon«. In: *Cahiers du cinéma* 693. Oktober, S. 2–5, hier S. 5.

23 Ebd.

dungen deutlich eingeschränkt wurde. Diese direkten Maßnahmen konservativer Kräfte gegen jene Filme geben Auskunft über ein gewisses Unbehagen in Frankreich, wenn Heteronormativität hinterfragt wird.²⁴

Anhand einer Reihe von filmischen Darstellungsverfahren wie der Figurencharakterisierung und -perspektive sowie dem Filmdiskurs lässt sich feststellen, was die vier Filme *Les Garçons et Guillaume, à table!* (2013), *L'Inconnu du lac* (2013), *Love* (2015), *Tomboy* (2011) in der ästhetischen Behandlung der Frage der sexuellen Vielfalt gemeinsam haben und wie sie sich von *La Vie d'Adèle* (2013) unterscheiden. Dazu gehört vorweg, dass jene vier Filme die Frage sexueller Vielfalt aus einer schwulen respektive männlichen Perspektive stellen.

In *Tomboy* (2011) geht es um ein zehnjähriges Mädchen namens Laure, die sich als Junge identifiziert. Sie hat eine Vorliebe für Jungen und lernt daher, ihre sexuelle Identität auszutauschen und zu tarnen. Aus Sciammas Film spricht eine Art Melancholie in Bezug auf transsexuelle Identität, in der die männliche Dimension weiterhin vorherrschend ist. In *Les Garçons et Guillaume, à table!* (2013), einer Theateradaption des gleichnamigen autobiografischen Stücks, bringt Gallienne das Missverständnis über seine sexuelle Orientierung auf die Leinwand. Dem Film zufolge hat er seit seiner Kindheit homosexuelle Neigungen und hat diese auch gezeigt. Guiraudies *L'inconnu du Lac* (2013) wendet sich nicht von diesem Verlauf ab. Im Schussfaden des Films schafft der Regisseur eine in vielerlei Hinsicht dramatische Geschichte, die Schwule einmal mehr in den Mittelpunkt der Handlung stellt. Der sowohl von der Fachkritik als auch auf nationalen Filmfestivals überaus positiv aufgenommene Film, der beispielsweise acht Césars erhielt, belegte den ersten Platz in den Top Ten 2013 der Zeitschrift *Cahiers du cinéma*, noch vor *Spring Breakers* (2012) und *La Vie d'Adèle* (2013).²⁵ Dieser Film, so Jean-Sébastien Chauvin, »s'élève au-dessus de toute caractérisation de l'époque pour atteindre à la dimension du mythe«.²⁶ Selbst wenn *Love* (2015) seine Motivik um Themen wie Abtreibung, Drogenkonsum und Selbstmord unter Jugendlichen erweitert, wird die Frage der sexuellen Offenheit hauptsächlich aus der Sicht des jungen Mannes Murphy dargestellt. Darüber hinaus lässt sich aus diesem Film eine konservative Position gegenüber der Abtreibungsfrage herauslesen.

In diesen vier wichtigen Filmen über eine Problematik, die im nationalen französischen Kino wenig behandelt wurde und daher marginal ist, lässt sich kaum eine

24 Vgl. Louis Andrieu (2016): »Sexe, limites et censure au cinéma. Trois cas récents«. In: *Esprit* 425.6, S. 54–59.

25 Vgl. La Rédaction (2013): »Les dix meilleurs films de l'année«. In: *Cahiers du cinéma* 695. Dezember, S. 28.

26 Jean-Sébastien Chauvin (2013): »La compagnie des hommes«. In: *Cahiers du cinéma* 690. Juni, S. 48–49, hier S. 48.

Infragestellung der männlichen Perspektive feststellen. Den Regisseur*innen gelingt es nur schwer, den ausschließlich männlichen Blick abzulegen, von dem aus sie sich der gesellschaftlichen Frage des Geschlechts im Allgemeinen und der Homosexualität im Besonderen nähern. Auch wenn sie versuchen, ein Defizit bei der Repräsentation von Minderheiten auszugleichen, kann deren männliche Perspektive die einflussreiche Erbschaft weißer patriarchaler Strukturen nicht leugnen.

In Kechiches Film hingegen wird dieser Kampf für eine stärkere Repräsentation von Minderheiten dadurch intensiviert, dass er die Frage der sexuellen Vielfalt intersektional angeht, was schließlich auch den *minor minoritarian* Charakter des Films ausmacht. Diese intersektionale Perspektive wird durch die Figur der Adèle verdeutlicht, von der ausgehend die Erzählung des Films grundlegend aufgebaut ist. Indem Kechiche auf eine junge Frau aus einfachen Verhältnissen zurückgreift, die nicht in einem reichen Viertel der Stadt Lille (und eben schon gar nicht Paris) lebt und gleichzeitig Gymnasiastin ist, führt er eine kategoriale Korrelation ein, die an der Schnittstelle von Geschlecht, Klasse, Alter, Besitz und geografischer Lokalität angesiedelt werden kann und in dieser Hinsicht den Fokus auf andere Minderheiten in der französischen Gesellschaft legt. Insofern liegt diese intersektionale Perspektivierung der affirmativen Praxis von *La Vie d'Adèle* (2013) zugrunde.

Die Perspektivierung des Films durch die Figur der Adèle lässt sich zum Beispiel an der subjektiven beziehungsweise internen Fokalisierung des Films feststellen. Die Zuschauer*innen lernen die Welt, vor allem in ihrem bedrückenden, senzenartigen Blick auf sexuelle Minderheiten, aus der Perspektive von Adèle kennen. Die ästhetischen Verfahren, die zunächst Adèle in Groß- und Nahaufnahmen und dann ihre Umgebung zeigen, bieten gleichzeitig die Möglichkeit, mit der Kamera ihren [Adèles] Abstand nehmenden Blicken zu folgen.²⁷ Auch die Reaktionen ihrer Mitschüler*innen, die als unbeliebt gelten, sowie die mangelnde Kommunikation mit ihrer Familie werden aus Adèles Sicht auf die Leinwand gebracht.²⁸ Laut Sabine Schrader ist Adèle im Film diejenige, die es den Zuschauer*innen durch ihre physische Präsenz ermöglicht, die Gefühle, Projektionen und Weltanschauungen der »Anderen« zu erleben.²⁹

Ein weiteres Merkmal von *La Vie d'Adèle* (2013) besteht darin, dass der Film über die Dimension einer einfachen Behandlung von Homosexualität oder der Frage der sexuellen Vielfalt hinausgeht und sich als Coming-of-Age-Film und eine Art Bildungsfilm betrachten lässt. Damit er den Bildungs- oder Erziehungs- und Entwicklungsweg einer Frau aus einer sexuellen Minderheit rekonstruieren und ihn auch in

27 Sabine Schrader (2015): »C'est trop bien, Marivaux«. *La vie de Marianne und La vie d'Adèle* von Kechiche. In: *Romanische Studien* 1, S. 137–150, hier S. 142.

28 Vgl. Ebd.

29 Vgl. Ebd.

den Mittelpunkt seiner *minor minoritarian* ästhetischen Eigenart stellen und so seine Positionierung betonen kann, bedient er sich verschiedener Mittel. Sie stammen aus der Literatur, der Philosophie und den ästhetischen Stilen der französischen Regisseur*innen der Nouvelle Vague.³⁰

Kechiches *La Vie d'Adèle* (2013) wurde von Julie Marohs Comic *Le bleu est une couleur chaude* (2010) inspiriert, einer dramatischen Liebesgeschichte zwischen zwei Frauen, hier Clémentine und Emma, Anfang der 2000er Jahre, in der Clémentine am Ende ums Leben kommt. In *La Vie d'Adèle* (2013) wird der Unterschied schon im Titel beziehungsweise der Figurennennung und -charakterisierung markiert. Bei Kechiche heißt es *La Vie d'Adèle*, was einen besonderen Fokus auf die Figur Adèles signalisiert und eine menschliche, weibliche und schließlich *minor minoritarian* Subjektwerdung ankündigt. Für einen solchen Subjektivierungsprozess macht Kechiche eine Anleihe bei *La Vie de Marianne* (1727), einem Roman von Marivaux aus dem 18. Jahrhundert. Die Figur des Lehrers lässt den Satz »Je suis une femme« aus Marivaux' Text wiederholt vorlesen und vergegenwärtigen. Man könnte im Zusammenhang mit der Narration ergänzen: »Ich bin eine Frau, die sich zu Frauen hingezogen fühlt, die mit dieser Lage zurechtzukommen lernt und letztendlich nach wie vor eine Frau bleibt.« In dieser Hinsicht wird der Satz Marivaux' in Kechiches Film in Annäherung an das Thema der sexuellen Vielfalt aus Marohs Comic und an das neu gestaltete Schicksal der Figur Adèle zu einem performativen Akt, wobei die eigene Subjektivierung jenseits von »social sanction and taboo«³¹ gedacht und materialisiert wird. Hierzu bedient sich Kechiche der Figur einer charakterstarken Frau und der Philosophie von Sartre, um den Subjektivierungsprozess noch zu betonen. Er räumt Emma im Film eine besondere Rolle ein, die darin besteht, Adèle Sartres Ideen nahezubringen. Auf diese Weise verhilft sie Adèle dazu, ihre Identität anzunehmen, sie zu entwickeln und ihre Position in der Gesellschaft zu behaupten.³² Diese Subjektivierung besteht in der Ermächtigung der Frau durch die Frau selbst. Dies ist wiederum ein Schlüsselement von Kechiches *minor minoritarian* Ästhetik. Denn Kechiche befähigt diese Frauen und befreit sie aus soziokultureller Gefangenschaft. Mit Emma »pflanzt« er ein Korn sozialen Wandels, das offensichtlich Adèles Aufblühen und Verwandlung mit motiviert. Im Zusammenspiel von *La Vie de Marianne* (1727) und *La Vie d'Adèle* (2013) könnte man, Kechiches *minor minoritarian* Logik folgend, Marianne, die als Allegorie der *République* fungiert, mit Adèle gleichsetzen – und in letzterer so schließlich eine Allegorie der *République en miniature* erkennen. Wie Marianne nach der Französischen Revolution wird Adèle zum Zeichen einer *République*, die sich zwar in

30 Auf Kechiches Beziehung zur Nouvelle Vague gehe ich ausführlich im nächsten Kapitel zu *Mektoub my love: canto uno* (2017) ein.

31 Judith Butler (1988): »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«. In: *Theatre Journal* 40.4, S. 519–531, hier S. 520.

32 Vgl. Sabine Schrader: a.a.O., S. 144.

einer Krise befindet, sich aber transformiert. Adèle wird zur neuen Marianne, zur Fackelträgerin der Vergessenen, der Ausgestoßenen, des Abschaums, die in ihren Körpern und ihrer Sexualität die Widersprüche der *République* mit sich führen. So wäre Adèles Subjektivierungsprozess ein kleiner Versuch, diese *République* im Prisma ihrer am stärksten verdrängten »Kinder« und ihren am meisten bedrohten Identitäten entstehen beziehungsweise wiederauferstehen zu lassen.

5.2.2 Zur feldbezogenen Funktion philosophisch-literarischer Momente: Von der Autobiografie zu strategischem Positionierungskalkül in der Filmlandschaft

Dass in *La Vie d'Adèle* (2013) Bezüge zur existentialistischen Philosophie und klassischen Literatur und Kunst hergestellt werden, entspricht einer Strategie, mittels derer sich Kechiche im französischen Filmfeld positioniert. Kechiche schreibt sich mit seinen Filmen *L'Esquive* (2003) und *La Vie d'Adèle* (2013) in eine bestimmte Tendenz des gegenwärtigen französischen Kinos ein, die den schulischen Französischunterricht zu einem Topos macht: Dies gilt etwa für *Entre les murs* (2008) und *L'Atelier* (2017) von Laurent Cantet, *Les beaux gosses* (2009) von Riad Sattouf, *La Journée de la jupe* (2009) von Jean-Paul Lilienfeld, *Dans la maison* (2012) von François Ozon, *Le Brio* (2017) von Yvan Attal oder *Les Grands esprits* (2017) von Olivier Ayache-Vidal.

Diese Beziehung von Kechiches Werk zur französischen Literatur und Philosophie beginnt bereits mit seinem ersten Film. So rezitieren Jallel und Lucie in *La Faute à Voltaire* (2000) das Gedicht *Mignonne, allons voir si la rose* (1550) von Pierre de Ronsard aus dem 16. Jahrhundert, während Auszüge aus Marivaux' *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1735) in *L'Esquive* (2003) vorkommen. *La Vie d'Adèle* (2013) zeigt Schulstunden, in denen Lehrer*innen und Schüler*innen sich mit *Antigone* (1944) von Jean Anouilh und *La Vie de Marianne* (1735) von Marivaux auseinandersetzen. Der erste Dialog in *La Vie d'Adèle* (2013) beginnt mit einer Szene, in der Schüler*innen einer Abschlussklasse mit ihrem Französischlehrer das Stück *La Vie de Marianne* durchnehmen. Zwei Sätze sind dabei zentral: »Je suis une femme et je conte mon histoire« und »Je m'en allais avec un cœur à qui il manquait quelque chose et qui ne savait pas ce que c'était« (00:03:30). Eine Analyse des Films in seiner Gänze lässt vermuten, dass Kechiche jene Sätze auf die Figur Adèle und ihr Leben überträgt. So aktualisiert Kechiche Marivaux' über vier Jahrhunderte altes Werk und legt mit Hilfe von dessen kritischem Blick auf Klassen- und Gesellschaftsfragen die Situation queerer Personen in der französischen Gesellschaft offen.³³ In diesem Versuch ist abermals die *minoritarian* Strategie eines postmigrantischen französischen Regisseurs zu erkennen, der einen Film dreht, dessen zentrale Problematik sich auf die öffentliche Debatte

33 Vgl. Elena Russo (1995): »Marivaux et l'éthique féminine de la sociabilité«. In: *French Forum* 20.2, S. 165–182, hier S. 166.

in Frankreich und damit auf eine nationale Ebene bezieht. Auf diese Weise ergibt sich eine *minor/minoritarian* Narration, die aus der kanonisierten klassischen Literatur schöpft und damit auch Kechiches eigene Positionierung innerhalb des Feldes dynamisiert. Erneut beschäftigt sich Kechiche also mit einer Thematik, die im *cinéma beur* kaum oder gar nicht artikuliert wird. Kechiches Unternehmung befragt dabei die Funktionsfähigkeit einer Institution, die im Mittelpunkt des Projekts der *République* steht: die Schule.

Was die Philosophie betrifft, so lässt sich bei Kechiche eine ausgeprägte Vorliebe für die Philosophie der Aufklärung feststellen, deren Rolle in der narrativen Konstruktion der Filme *La Faute à Voltaire* (2000) und *La Vie d'Adèle* (2013), jeweils durch die Figuren Voltaire und Sartre, bereits in den jeweiligen Analysen der Filme ausführlich diskutiert wurde. Es bleibt jedoch noch zu erklären, wie dieser Rückgriff auf die klassische Literatur (oder auf das Theater) und Kechiches persönliche Überzeugungen verknüpft sind.

In mancherlei Hinsicht kann Kechiches Leben als zentraler Bezugspunkt betrachtet werden, über den seine Filme miteinander verbunden werden können. Dass seine Filme im Allgemeinen und *La Vie d'Adèle* (2013) im Besonderen eine starke Neigung zur Sprache wie auch zur Körpersprache aufweisen, verdankt sich auch dem Umstand, dass der Regisseur Theaterkurse am *Conservatoire von Antibes* besucht hat. Literatur und Philosophie sind ein Ventil, um sich von einem kollektiven Habitus, der durch die (nordafrikanische beziehungsweise arabische) Herkunft geprägt ist, zu entfernen und stattdessen einen individuellen Habitus auszubilden. Dieser neue individuelle Habitus orientiert sich immer mehr an einer größeren Community und ihren Werten, nicht zuletzt repräsentiert durch die *République* und die Aufklärung. In einem Gespräch kommentiert Kechiche sein Interesse an der klassischen Literatur und Philosophie wie folgt:

Me concernant, je n'ai pas trouvé ma place dans les années 80... très difficile, cette représentation du »beur«. J'avais du mal! J'avais cherché à quitter mon milieu social via les grands textes, la littérature...³⁴

Dann ergänzt er: »Je suis porté par les idéaux de la République et des Lumières. Ce sont eux qui m'ont donné l'envie d'être cinéaste.«³⁵ Davon ausgehend, lassen sich Identifikationsstrategien des Regisseurs mit Figuren aus seinen Filmen erkennen. Zu *La Vie d'Adèle* (2013) hält Kechiche fest: »Oui, je m'identifie [...], je me reconnais davantage en Adèle, de par sa conviction sociale, de par ses origines. C'est le person-

34 Samir Ardoum: a.a.O.

35 Eric Libiot (27.10.2010): »Abdellatif Kechiche »Je ne sais pas faire des films lisses««. In: *L'Express*, S. 12–16, hier S. 14.

nage que je comprends mieux.«³⁶ Ebenso wie Kechiche stammt Adèle aus bescheidenen Verhältnissen und ist ständig mit der Schwierigkeit konfrontiert, ihren Platz in der Gesellschaft zu finden. Zentral ist dabei das Ansinnen, in der französischen Gesellschaft als »Franzose« ohne Attribut, als vollberechtigtes Mitglied der Gesellschaft akzeptiert zu werden. Diesen Kampf stellt sich Kechiche nicht nur als kollektiven vor, er setzt ihn strategisch auch durch seine vitale *minor/minoritarian* Ästhetik um.

Zwar vermittelt Kechiche selbst den Eindruck, sich mit *La Vie d'Adèle* (2013) zu identifizieren, aber diese autobiografisch orientierte Strategie ist noch komplexer: nämlich ein minoritäres Dreieck. Dass der Film hauptsächlich aus der Perspektive von Adèle erzählt wird, ist ein Vehikel, um die auf Kechiche selbst bezogenen Aspekte – wie denjenigen der Akzeptanz des als »Anderen« Imaginierten – zu verhandeln. Adèles Perspektive und die Bezugnahmen auf literarische und philosophische Texte sind Anlass, um die Aufmerksamkeit auf alltägliche Schwierigkeiten zu lenken, mit denen sexuelle Minderheiten in Frankreich konfrontiert sind, und um das fragwürdige Verhalten der »Mehrheitsgesellschaft« gegenüber diesen sexuellen Minderheiten zu reflektieren. Kechiche geht diesen Schwierigkeiten nach, um Diskriminierte sichtbar zu machen, dies es schwer haben, sich als Teil einer nationalen Community zu imaginieren, eben weil sie in der kollektiven Imagination dieser Nation verdrängt werden.

Zum anderen aber ist Adèle auch ein Vehikel, durch das die ästhetische Konzeption Kechiches an Freiheit und Queerness gewinnt. Der Regisseur scheint eine große Freude daran zu haben, nackte Körper filmisch zu erkunden. Seine langsamen Detailaufnahmen der Gesäße seiner Schauspieler*innen, des Penis von Adèles erstem Freund, der Lippen Adèles oder der Brüste Emmas erinnern an ein Malen oder Zeichnen. Kechiche »zeichnet« diese Körper pausenlos und ohne Scheu. Dies schafft eine visuelle Intimität zwischen Schauspieler*innen und Kamera, was von langen und langsamen Einstellungen³⁷ noch begünstigt wird. Man gewinnt den Eindruck, als verfolge man den Pinselstrich eines Malers. Durch die Kameraführung werden die Körper neu kreiert, neu formiert – sprich: vitalisiert. Dies ist ein weiterer Ausdruck der affirmativen Praxis von Kechiches Ästhetik. Sein Kino stellt sich in den Dienst der Neuschöpfung des »Anderen« – aber auch seiner selbst. Er scheint seine Ästhetik von einem gewissen Puritanismus zu befreien und konzipiert, nicht unähnlich wie dies Pialat in *A nos Amours, Passe d'abord le bac* tut, »Organe-scènes«³⁸,

36 Samir Ardjoum: a.a.O.

37 *La Vie d'Adèle* (2013) bietet über 13 Minuten Liebesszenen, viel mehr als in seinen vorherigen Filmen.

38 Olivier Père (26.02.2013): »Arte Cinema«. *Maurice Pialat. Peintre et cinéaste*. Online unter: <https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2013/02/28/pialat-peintre-et-cineaste/> [abgerufen am 18.05.2022]

Körper-Szenen (siehe Abbildungen 6–7). Durch diese *minor minoritarian* Ästhetik, die sich am Zeichnen und Malen orientiert, emanzipiert sich Kechiche vom Autobiografischen und enthüllt stattdessen »la vérité des êtres et des choses«³⁹, die Wahrheit über sich und über sein Kino.

Abb. 6–7: Screenshot aus *La Vie d'Adèle* (2013) (01:21:11 und 01:40:44)



Aus seiner persönlichen Biografie hatte Kechiche Stoff und Material extrahiert, um sich Einlass zu einem Feld zu verschaffen. Obwohl er ein großes symbolisches Kapital mit *L'Esquive* (2003) erlangt hatte, der fünf Césars gewann, bleibt seine Anwesenheit in dieser französischen Filmlandschaft weiter umkämpft. Kechiche selbst skizziert diesen Umstand so: »En France, l'autre est coupable, étranger, différent. On considère qu'il y a de vrais Français, qui ont le droit de l'être, et des Français de seconde zone, dont je fais partie [...] Moi, je réalise des films. Et je crie ma peur.«⁴⁰ Auf die Frage, wer echter Franzose sei, antwortet er: »Moi, je suis français. Ce n'est d'ailleurs pas seulement une question de nationalité.«⁴¹ All dies bezeugt, dass das filmische Feld von Positionierungskämpfen geprägt ist und dass symbolisches Kapital in manchen Fällen nie definitiv und unwiderruflich errungen wird. Kechiche begreift sich selbst als einen Akteur, der ständig um seine Position im nationalen Feld kämpft und seine filmästhetischen Entscheidungen als Repliken und Antizipationen gegenüber diesem Feld auffasst. Kechiches ästhetische Artikulationen gehen demnach aus einem strategischen Kalkül hervor. Dieses Kalkül besteht, wie bereits ausgeführt, darin, sich Werte und Ideale, Figuren und kanonisierte Werke anzueignen und sie in seinen Habitus zu integrieren, sie filmisch zu bearbeiten und zu reflektieren. Damit er an dieser Bourdieuschen »illusio«⁴² teilnehmen kann, ohne dabei unter den Folgen eines ethnisch-sozialen Determinismus zu leiden, nutzt er Klassiker der französischen Literatur und französische Denker der Aufklärung. Auf diesem Wege versucht Kechiche, der Falle der ethnischen Community zu entkommen.

39 Ebd.

40 Eric Libiot: »Abdellatif Kechiche«, a.a.O., S. 13.

41 Ebd.

42 Siehe oben im Teil I S. 40.

Angelehnt an Kafka ließe sich sagen, dass Kechiche mindestens drei Hürden in Bezug auf das Filmemachen überwindet: nämlich die aufgrund seines migran-tischen Status vermeintliche Unmöglichkeit, Filme zu drehen; die aufgrund seiner politischen Position, marginalisierte Subjekte sichtbar zu machen, vermeintliche Unmöglichkeit, Filme zu drehen; und schließlich die vermeintliche Unmöglichkeit, Filme wie jemand aus der ›Mehrheitsgesellschaft‹ zu drehen.