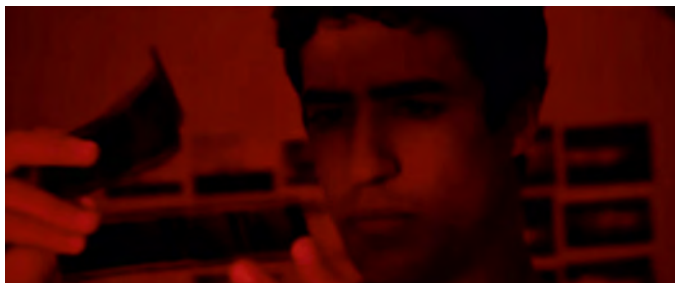


6. *Mektoub my love: Canto uno* (2017): Nation, Feld und Ästhetik

Der Trailer zu *Mektoub my love: Canto uno* (2017) kommt ohne Dialog aus, obwohl er von einer alles anderen als zufälligen Tonspur begleitet wird. Die ersten Sekunden bestehen wie üblich aus einer Auswahl von Ausschnitten aus den vielleicht spannendsten Szenen des Films und stellen eine kurze Zusammenfassung seiner wichtigsten Momente dar. Unterlegt ist der Trailer mit dem Song *You make me feel (Mighty real)* (1978) von Sylvester, was vermuten lässt, dass es sich um eine musikalische Anleihe an den Trailer zu Marcel Carnés *Le Quai des brumes* (1938) sowie an die metonymische Verschiebung handelt, die im Trailer zu Agnès Vardas Film *Le Bonheur* (1965) illustriert wird. Als würde die Musik mit dem Trailer und die Szenen des Trailers mit dem Trailer-Song verschmelzen, entsteht mehr als nur eine reziproke Beziehung zwischen diesen beiden Entitäten. In diesem Trailer werden Lächeln, sinnliches Lauern, Blicke und Küsse rein visuell thematisiert. Es geht um Spiele, Witze, Neckereien, großes Lachen, Tänze, die die Songzeile »Dancin' on the floor, darlin'« aus Sylvesters Song aufgreifen, aber auch um zärtliche Gefühle, Umarmungen, Verlangen und Lust, die Sylvesters Zeile »Still you hit and you kiss me back« wie Bilder erscheinen lassen. Es ist die Rede von verführerischen Lichtern, wunderschönen blauen Landschaften, Stränden, dem Blau des Wassers und des Himmels sowie vom Rot der Unterwäsche, der Dämmerung und der Lippen, die an die Songzeile »Feel your body close to mine« aus Sylvesters Song erinnern. Es geht um fast nackte Körper, die durch das englische Wort »real« – das aus dem Lied *You make me feel (Mighty real)* stammt und 37 Mal darin vorkommt –, durch die Anspielungen an die Fotografie (siehe Abbildung 1) und die Kameraeinstellungen von Kechiche selbst gleichermaßen »real« werden. Diese Hyperkongruenz zwischen dem Trailer und dem Song *You make me feel (Mighty real)*, zweifellos zwischen Kechiche und Sylvester, zwischen den Einstellungen, der Kadrierung und den gefilmten Elementen, scheint nicht nur dem Kino eine bestimmte Realität zuzuschreiben, sondern auch die Realität des Kinos in den Vordergrund zu stellen. Der Trailer spielt explizit auf die Fotografie beziehungsweise die Kamera an – eine der zentralen Kinomedien – und stellt mit seiner Betonung des Wortes »real« eine metonymische Verschiebung zu Sylvesters Song her, wodurch die zeitliche »Realität« einer Gesellschaft, aber auch die ethische

»Realität« von Kechiches Kino hervorgehoben wird. Im Licht der Liedzeile »I feel real when you touch me, I feel real when you want me« will dieses Kapitel den *minor mino-ritarian* Charakter der Kinorealität von Kechiche würdigen, indem es danach fragt, inwiefern diese politische, interkulturelle und vitale Zusammenhänge aufweist.

Abb. 1: Screenshot aus *Mektoub my love: Canto uno* (2017) (00:52:15)



6.1 Zur filmischen Inszenierung der französischen Gesellschaft

Mektoub my love: Canto uno, der 2018 in die Kinos kam, ist der erste Teil eines bis dato zweiteiligen Werkes. Der zweite Teil, *Mektoub my love: Intermezzo*, der 2019 im Wettbewerb der Filmfestspiele von Cannes lief, ist bis heute noch nicht regulär in die Kinos gekommen. Was *Mektoub my love: Canto uno* (2017) betrifft, so wurde der Film bei den Filmfestspielen in Cannes präsentiert, wo er in der Kategorie für die beste weibliche Nachwuchsdarsteller*in lief. Beim Filmfestival in Cabourg erhielt *Mektoub my love: Canto uno* (2017) den Golden Swann als bester Film und den Premier-Rendez-vous-Masculin-Preis für Shaïn Boumedine (Amin). Im Ausland war der Film ein Jahr zuvor beim Monstra-Festival in der offiziellen Auswahl. Abgesehen von der Bedeutung der mittlerweile beträchtlichen (symbolischen, kulturellen und sozialen) Kapitalarten des Regisseurs betonen diese Preise, wie wir später sehen werden, unter anderem die Zentralität der jugendlichen Figuren beziehungsweise einer Jugend, deren Konzeption die Basis für mehrere feldbezogene Narrative bildet.

Die Handlung des Films spielt im August 1994 in Frankreich. Amin ist ein junger Mann mit tunesischer Migrationsgeschichte, der in Paris studiert. Er bricht sein Medizinstudium ab und entwickelt eine Leidenschaft für die Fotografie. Er fährt in den Ferien nach Sète, der Stadt seiner Kindheit, in der auch seine beste Freundin Orphélie lebt. Dort trifft er Familienmitglieder, die in der Hafenstadt große Restaurants und Bars betreiben.

Mektoub my love: Canto uno (2017) ist ein Sommerfilm mit besonders viel Licht, Sehnsucht und Liebe. Er ist eine Hymne an die Freude und den Spaß am Leben, in der neue Freundschaften geschlossen und neue Paare gebildet werden. Der Film ist eine Mischung aus Rausch, Verführung, Aufregung, neuen Erfahrungen, aber auch Enttäuschungen. Jugendliche, deren üppige Schönheiten, muskulöse Körper und strahlende Gesichter durch die Kamera verherrlicht werden, stehen im Zentrum der Handlung. Diese Idolatrie korrespondiert im Film mit dem Glanz der Strände und der Helligkeit der Sonne. Obwohl die meisten Filmkritiken wohl darin übereinstimmen würden, dass dieser Film eine Ode an das Leben sei, bietet er ohne Frage kritische Blicke auf die damalige sowie die heutige französische Gesellschaft, die dieses simple Bild konterkarieren beziehungsweise verkomplizieren. Im Folgenden will ich zum einen auf die Darstellung der Jugendlichen im Allgemeinen und jene von weiblicher Emanzipation im Besonderen eingehen. Zum anderen lege ich den Fokus auf die Thematisierung von Interkulturalität unter dem Blickwinkel des Afropolitanismus.

6.1.1 Zur Darstellung einer sinnlich orientierten Jugend

Mektoub my love: Canto uno (2017) besitzt ein nicht zu unterschätzendes mediales Potenzial für den Neuentwurf von Subjektivierungsformen und Identität hervor. »Dieu est la Lumière du monde (Saint Jean 9.5)« und »... Lumière sur Lumière, Dieu donne sa Lumière à qui il veut (Coran 24.35)«: Mit diesen Versen aus der Bibel und dem Koran fängt der Film an (siehe Abbildung 2). Gott ist Licht, Licht in den Körpern, dem Leben, dem Lächeln. Es ist auch eine Referenz an das Medium selbst, und somit an die Brüder Lumière und deren realistischen Filmansatz. Eine Rückkehr zu den Wurzeln des Kinos wird auf diese Weise vollzogen. Durch einen ästhetischen, metonymischen Kunstgriff überträgt Kechiche das Licht, von dem die religiösen Texte sprechen, über das der Brüder Lumière auf den Körper (hauptsächlich den menschlichen) und macht so diesen Körper zum neuen heiligen Text. Das Licht ist auch in seiner Kamera, in dem, was sie produziert, und somit wird diese Kamera selbst zu Licht. Und umgekehrt werden die Körper zu Licht, Schatten. So veredelt sich die Kamera aus materiell semiotischer Sicht, sie mythisiert und erhebt sich. Kechiche verankert sich noch stärker in seinen »Lumières« (als Metapher für die Aufklärung), die sich von der Transzendenz eines höchsten Wesens (darunter auch die Seele) emanzipieren, und verlagert sie auf die Kamera, auf das Individuum und dessen Körper. Mit einem minoritätserfüllten Trick wird dadurch eine Politik der ideologischen Definition des Individuums in Aussicht gestellt. Das Individuum steht im Mittelpunkt, ist Emotion und Affekt, was auf die Kinodefinition von Samuel Fuller im Austausch mit Jean-Paul Belmondo im Film *Pierre le fou* (1965) von Jean-Luc Godard verweist: »A film is like a battleground; it has love, hate, action, violence

and death. In one word, emotion.«¹ Das Individuum ist auch das Medium, durch das es produziert wird, es ist Kino, es ist Kamera. Es beobachtet und betrachtet, es ist Stil und Ästhetik, es ist nicht mehr nur Ideologie, es ist auch Freude und Vergnügen.

Abb. 2: Screenshot aus *Mektoub my love: Canto uno* (2017) (00:00:39)



Da das Licht im Vordergrund steht, wie die Freude und das Leben, wird es zu jeder Form von Leben, die zur Freude führen kann. Das Licht ist Schöpfung, Produktion, genau wie der Moment im Film, in dem eine Ziege ihr Kalb zur Welt bringt (02:15:14-02:20:32). Kechiche, der diesen Moment einfängt, stellt in den Mittelpunkt seines Kinos erneut die Frage nach dem Leben, dem Licht, das in jedem menschlichen Wesen wohnt.² So artikuliert sich in seinem Kino das menschliche Wesen unter gänzlich neuen Gesichtspunkten. Es besteht nicht länger ausschließlich durch sich selbst und in sich selbst, es ist nicht länger reines soziales Engagement, es ist auch Emotion und Affekt, es ist Licht und Freude. Über die Lichter der Aufklärung

-
- 1 Marsha Gordon (2017): *Film is like a Battleground. Sam Fuller's War Movies*. New York: Oxford University Press, S. 3.
 - 2 Um diesen Punkt verständlicher zu vermitteln, kann man zum Beispiel kurz auf die Ethik der Organ- und Körper-Szenen eingehen, mit denen er seine langen Sequenzen auf der Suche nach der Wahrheit der Menschen und Dinge durchdringt. Dies gilt insbesondere für das Kapitel zur Analyse von *La Vie d'Adèle* (2013) auf Seite 207f. In *L'Esquive* (2003) porträtiert er seine benachteiligten Vorstadtcharaktere unter dem Prisma der Liebe, des Vergnügens beim Theaterspiel und in der Schule, jenseits der üblichen Klischees von Gewalt und Jugendkriminalität. Hierzu siehe im zweiten Kapitel des vorliegenden Teiles auf der Seite 138f. Darüber hinaus mündet Kechiches Ethik der affirmativen Praxis zu migrantisierten Figuren und Außen-seiter*innen in *La Faute à Voltaire* (2000) auch in die vitale Transformation und Sublimierung von Figuren wie Jallel und Lucie. Er erforscht und überträgt das Leben und die überschäumende Freude, die in diesen Figuren verborgen sind.

hinaus ist es auch das Brennen seiner Affekte. In diesem Sinne ist es auch das, was es produzieren kann, das heißt das Leben, das Kino. So wie ein Rhizom bildet es einen Körper, der sich ausdehnt, sich verdoppelt und sich verwandelt. Es ist ein Körper, der sich ent-essentialisiert, um zur Kamera zu werden, und somit Bilder schafft, Leben vermittelt. Dies zeigt außerdem, dass Film als Medium die Möglichkeit eröffnet, Leben und lebendige Körper zu erzeugen, wobei diese eben nicht-essenziell sind. Als mediales Artefakt ermöglicht es Film, über die Grenzen der rein biologischen Realität hinauszuschauen, andere Existenzformen erfahrbar zu machen. So unterscheidet sich Kechiches filmethischer Ansatz hier erneut von den düsteren und negativistischen Erzählungen des *cinéma beur* und dessen migrantisierten Figuren, indem er eine Figur wie Amin (siehe Abbildung 2) – als Verkörperung einer Minderheitsgesellschaft – ent-essentialisiert, um sie als Träger von Leben und Licht zu artikulieren, die ein Licht auf Sète werfen, aber auch auf das späte Kino von Kechiche. So wird aus der Betrachtung von medienspezifischen Eigenschaften und Eigensinn des Medialen auch eine mediale Produktivität ins Zentrum gerückt.

Kechiche beschließt in *Mektoub my love: Canto uno* (2017), verführerische junge Menschen in Sète zu verorten, wobei die Handlung im Jahr 1994 angesiedelt ist. Das heißt, er entscheidet sich dafür, diese Hymne an den Genuss und das Leben nicht nur von der Gegenwart, sondern auch von Paris abzukoppeln.

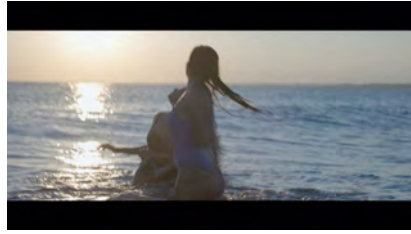
Die meisten Figuren im Film sind selten oder ungern in Paris gewesen. Sie leben seit jeher entweder in Sète, Nizza oder in Tunesien. Paris ist das nationale politische Zentrum, in dem die Entscheidungen über die Innen- und Außenpolitik des Landes getroffen werden, die sie nicht interessieren. In ihrer Vorstellung ist Paris ein Ort der »Ordnung und Disziplin«, eine Metapher, mit der Orphélie zum Beispiel auf die Armee und die Gendarmerie anspielt. Für die junge Céline ist Paris eine Museumsstadt, denn dort besucht die Nizzaerin nur Museen. Amins Mutter schreibt Paris »la grisaille« (dt. das Grau) zu. Sie assoziiert diesen Begriff mit den alten Stummfilmen des ukrainischen Filmemachers Alexander Dovjenko, die Amin sich morgens immer in einem dunklen Raum bei seiner Mutter in Sète ansieht. Ihre Mutter schaltet den Fernseher aus, öffnet die Vorhänge und zwingt ihren Sohn, nach draußen zu gehen, sich mit Freunden zu treffen, die Sonne, den See und den Strand zu genießen, kurz gesagt, sich zu amüsieren. Auf diese Weise wird das Leben in Sète dem in Paris gegenübergestellt. In der Vorstellung der paradigmatisch dargestellten Figuren ist Paris eine alte, historische Stadt, grau, kalt und wenig gesellig. Amin selbst gesteht Orphélie, dass er in Paris weder eine Freundin noch Freunde habe, sondern nur Kolleg*innen in dem Restaurant, in dem er arbeitet.

Obwohl Kechiche seinen Film im Jahr 1994 ansiedelt, scheint er die Handlung des Films von soziopolitischen Konflikten jener Jahre fernzuhalten. Er ist weit entfernt von den kriegesischen Spannungen in Kaschmir, Ruanda oder Haiti, den Bürgerkriegen in Burundi, Sierra Leone, Somalia, Afghanistan und im Jemen; den Kriegen in Bosnien, Kroatien, Abchasien. Diese Strategie der Distanzierung erklärt sich da-

durch, dass die Figuren, die im Bereich »Ordnung und Disziplin« arbeiten, wie Polizist*innen oder die davon betroffene Verwandtschaft von Orphélie, nicht leibhaftig auftauchen. Sie sind im Film nicht präsent, sondern alle irgendwo weit weg im Einsatz. Diese Perspektive wird hauptsächlich durch drei Figuren vermittelt: Martin, Alexis und Clément. Martin und Alexis sind Orphélies Brüder. Martin hat vor einem Jahr die Aufnahmeprüfung absolviert und bestanden, um Gendarm zu werden. Alexis sei entweder Fallschirmspringer in der Armee oder ebenfalls Gendarm, so erklärt Orphélie. Sie hat nur eine vage Vorstellung davon, welche Karriere Alexis anstrebt. Clément, Orphélies Verlobter, ist seit vier Jahren bei der Armee. Er war bereits in Mali und im Kosovo im Einsatz. Derzeit befindet er sich auf dem Luftfahrzeugträger Charles de Gaulle. Und während ihr Verlobter im Einsatz ist, unterhält Ophélie eine heimliche Beziehung zu Amins Cousin Tony. In diesem Sinne wendet sich Kechiche einer Art poetischem Lyrismus zu: Er löst sich von der indizierten sozialen Ordnung löst und gibt den Gefühlen, Leidenschaften und Emotionen dieser Figuren mehr Raum.

Diese Art des poetischen Lyrismus spiegelt sich auch in der zeitlichen Verteilung der Filmszenen wider. Die Tatsache, dass die Erzählzeiten spezifischer Erzählblöcke immer länger werden, deutet auf eine offensichtliche Betonung der Vergnügungen und Freude hin. In *Mektoub my love: Canto uno* (2017) gibt es zum einen drei Erzählblöcke, deren Handlungen weitgehend an drei Orten spielen, wobei die Figuren zwischen einer Bar, einem Restaurant und einer Diskothek hin- und herpendeln. Der dritte Block spielt in einer Diskothek und dauert ungefähr 25 Minuten. Er zeigt eine Jugend, die tanzt, trinkt, sich kennenlernt und küsst, wobei das Geschlecht keine Rolle spielt. Die beiden anderen narrativen Blöcke thematisieren das Strandleben; sie dauern zwischen acht und fünfzehn Minuten. Hier verständigen sich Jung und Alt sehr gut, sie vergnügen sich gemeinsam im See, spielen, plaudern und teilen sich das Essen. Die festliche Musik im Hintergrund, die strahlende Sonne und die gleißenden Lichtstrahlen betonen die immense Schönheit der Landschaft, die auf die fröhlichen Gesichter und die Körper zurückstrahlt (siehe Abbildungen 3–4).

Wie schon erwähnt, werden zu Beginn des Films Zitate aus der Bibel und dem Koran und gezeigt. Insbesondere die Strandszenen fungieren als narrativer Rückgriff auf diese Passagen aus dem Koran und der Bibel. Mit dieser intertextuellen metaphorischen Strategie scheint Kechiche das sprudelnde, festliche und fröhliche Leben mit dem Hinweis auf einen göttlichen Ursprung, eine göttliche Natur zu legitimieren beziehungsweise es darin zu verankern.

Abb. 3–4: Screenshots aus *Mektoub my love: Canto uno* (2017) (00:54:49 und 00:54:23)

Was diese Jugend – neben der deutlichen Distanzierung zu den machtpolitischen Zentren – ebenfalls kennzeichnet, ist ihr Festhalten an freien und fröhlichen Beziehungen. Diese Tatsache lässt sich anhand zahlreicher Figurenperspektiven im Film überprüfen. Orphélie, Tony und Céline sind hierfür Beispiele.

Zusammen mit ihren Eltern bewirtschaftet Orphélie einen Bauernhof. Sie kümmert sich mit Freude um das Kleinvieh und die Milchproduktion. Einmal erklärt sie Amin, woran man ein Schaf erkennt, das kurz vor der Geburt steht, und wie der ganze Prozess abläuft. Während sich ihr Verlobter Clément auf dem Schiff Charles de Gaulle im Golf befindet, pflegt sie eine intime Beziehung zu Tony. In der zweiten Szene des Films kommt es zum Sex zwischen beiden. Sie gesteht ihrem besten Freund Amin anschließend, dass Tonys Beziehungen zu anderen Frauen ihr völlig gleichgültig seien. Das Wichtigste sei, dass sie Spaß mit ihm habe: »Je m'en fou moi, c'est pas de la jalousie [...] Tony, on s'est mis d'accord. C'est comme ça, enfin. Il ramène qui il veut, enfin. Je fais ce que je veux, il fait ce qu'il veut. J'ai rien à dire, il n'a rien à me dire« (01:12:35–01:12:38). In der Diskothek küsst sie zunächst Tony, dann Céline, die sie kaum kennt.

Tony ist Amins Cousin. Er arbeitet im Restaurant seiner Mutter und kümmert sich vor allem um Außer-Haus-Lieferungen. Er konzentriert sich jedoch weniger auf seine Arbeit, sondern führt vor allem gleichzeitig mehrere Beziehungen zu Frauen. Seine heimliche Freundin Orphélie, seine Mutter und die ganze Familie sagen über ihn, dass er, genau wie sein Vater in Tunesien, eine schöne und üppige weibliche Begleitung liebt. Er hat eine Affäre nach der anderen: Christelle, Murielle, Sandrine, Charlotte sind nur einige der Namen, die seine Tante in diesem Kontext nennt.

Céline ist eine Freundin von Charlotte. Sie wohnen beide in Nizza und machen zwei Wochen lang Urlaub bei Célines Großmutter in Sète, um den Strand und den sonnigen Sommer zu genießen. Sie liebt es zu tanzen und ist im Vergleich zu Charlotte abenteuerlustig. Sie lässt sich von Amin verführen. Aber gleichzeitig küsst sie einen von Amins Cousins und tauscht Zärtlichkeiten mit Amins Onkel aus. Später vermittelt sie den Zuschauer*innen das Gefühl, dass sie eine Vorliebe für Orphélie hat, die sie ungeniert mehrmals in einem Nachtclub küsst. Sie gesteht Amins Onkel, dass sie keine Kinder habe und auch keine wolle.

In diesem Zusammenhang halte ich einige Beobachtungen für besonders wichtig. Erstens gibt es kaum einen Unterschied zwischen Personen wie Amin und Tony und Orphélie und Céline in Bezug auf ihre unterschiedlichen Lebensgeschichten. Auch wenn Amin und Tony im Gegensatz zu Orphélie und Céline eine bekannte Migrationsgeschichte besitzen, wirken alle gleichermaßen völlig uninteressiert an der reinen Tagespolitik, die sie zugunsten ihrer Neigung zum Lebensgenuss ausblenden. Das ist alles andere als ein Zufall, denn hierdurch werden im Film rassifizierte migrantische Personen durch das gleiche Prisma wie ihre Altersgenossen betrachtet und ihnen somit gleichgestellt. Wie ihre Altersgenossen sind auch Tony und Amin von Freiheitsdrang getrieben. Sie werden auf diese Weise vor einem negativistischen Miserabilismus und einem viktimisierenden Ansatz bewahrt, der ähnlichen migrantischen Subjekten aus dem *cinéma beur* zuteil wird. Ganz im Gegenteil, sie werden mit Macht und Potenzial ausgestattet, das heißt sie werden zu Mitkonstituenten eines Rhizoms, das Leben, Freiheit und Licht im mehrfachen Sinne trägt.

6.1.2 Frauen und Emanzipation

Emanzipation wird hier in meiner Argumentation verstanden als ein neues Leben, als selbst gewünschte, empowernde Lebensform. Bilder der Weiblichkeit im weiteren Sinne sind im Film äußerst präsent: die Frau oder die Mutter, die Verlobte, die Ehefrau, die ledige Mutter, die Ziege, die ein Kalb gebärt. Das Leben ist weiblich, die Schöpfung ist weiblich; das weibliche Geschlecht, das marginalisierte Geschlecht, wird bei Kechiche wie auch bei Deleuze und Guattari zum minoritären Geschlecht,³ denn durch dieses entstehen neue Lebensformen und werden aufrechterhalten; im weiblichen Geschlecht entwickeln sich Reifung und die Emanzipation, die allesamt Metaphern des Lichts sind.⁴ Emanzipation gilt hier in einem positivistischen Sinne als Fortschritt, Aufstieg zu einem besseren Wohlbefinden, als Distanzierung von der Höhle, um Sokrates zu folgen, und Annäherung an das Licht. Durch Emanzipation gelingt der Übergang von der Finsternis, vom regressiven Konservatismus zur

3 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. a.a.O., S. 147f.

4 Mit Deleuze und Guattari sollte man den Horizont erweitern und erkennen, dass Frauen im minoritären Sinne nur dann etwas erschaffen, wenn sie ein Werden ermöglichen, das sie nicht besitzen, sondern in das sie selbst eintreten müssen. Ein solches schöpferisches Potenzial, ein solches *minoritarian* Werden, das hier als Frau-Werden verstanden wird, kann nunmehr nicht allein unter der Bedingung des Gebärens verstanden werden, da es der gesamten Menschheit, allen Geschlechtern offen ist. So erarbeitet die Frau in ihrem »Frau-Werden« ihre Reterritorialisierung, indem sie das, was Deleuze und Guattari »Rhythmus« nennt, ausarbeitet, indem sie transkodierte Übergänge von Milieus zu anderen ermöglicht, indem sie neue Funktionen hervorruft oder ausführt. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. a.a.O., S. 148/S. 357f.

Weiterentwicklung, zum Licht. Die Figuration der Frau wird zum neuen Medium, zum Vektor par excellence der Lebensfreude.

Mektoub my love: Canto uno (2017) ist auch Ausdruck einer gesellschaftlichen Emanzipation, die primär durch die weibliche Hauptfigur artikuliert wird. Das betrifft insbesondere die Frage der Heirat. Der zweite Erzählblock am Strand lässt einen Dialog zwischen Orphélie, Amélia (Amins Tante), Amins Mutter und Tonys Mutter über die Problematik der Ehe entstehen. Obwohl sie diese Problematik auf unterschiedliche Weise angehen, zeichnet sich in der gesamten Diskussion eindeutig ein emanzipatorischer Standpunkt ab.

Amins Mutter ist die Schwester von Tonys Vater, von dem sich Tonys Mutter getrennt hat. Amins Mutter arbeitet im Restaurant von Tonys Mutter, das diese betreibt. Beide Frauen sind in Frankreich sehr gut etabliert und stammen aus Tunesien, dessen offizielle Religion der Islam ist. Amins Mutter ist unverheiratet und alleinerziehend. Ob sie schon verheiratet war, wird nicht im Film angesprochen. Sie beschreibt die Ehe als einen für das ganze Leben bindenden Vertrag. Obwohl sie der Ehe einen heiligen Charakter zuspricht, befürwortet sie doch ein freies Leben und freie Beziehungen. Tonys Mutter ist geschieden; sie hatte die Scheidung eingereicht, weil ihr ehemaliger Ehemann untreu war. Obwohl sie die Frage der Ehe ernst nimmt, ist sie der Meinung, dass man diesen bindenden Vertrag aus bestimmten unerträglichen Gründen beenden kann.

Den beiden jüngeren Mädchen, Orphélie und Amélia, bieten sich die Mütter als Vorbilder an. Die beiden jüngeren Frauen gehen aber noch entspannter an das Thema heran als diese. Zwar wollen sie heiraten, was bei beiden sogar schon für die nahe Zukunft geplant ist, aber die Ehe ist für sie keine heilige Frage. Sie muss kein Leben lang halten. Sie kann daher jederzeit beendet werden, vor allem, wenn man sich wie Amélia von jemand anderem verführen lässt. In diesem Fall kann sich Amélia gut vorstellen, die Scheidung einzureichen. Ihrer Meinung nach gibt es im Leben keine Sicherheit. So wie die Ehe eine Ungewissheit ist, ist auch die Treue zum Partner keine Sicherheit.

Ausgehend von diesen beiden Hauptpositionen wird in diesem Film eine unverkrampfte Vision von Ehe sichtbar, die sich durch eine ganz andere Werteskala bemisst als durch eine von konservativen Grundeinstellungen vorgegebene. Hier wird eine Auffassung des Lebens als Risiko, als Spiel, als eine Zeitlichkeit, die praktisch keine anderen Gewissheiten als die Gewissheit der Freiheit kennt, postuliert. Die einzige existierende Sicherheit in diesem Leben besteht darin, frei handeln und eminent an diesem Spiel teilhaben zu können. Diese Freiheit ist mit persönlicher Glückserfüllung und Lebensfreude verbunden. Aus dieser Perspektive, so die These im Film, ist Freiheit der einzige Weg, sich selbst auszudrücken. Sie ermöglicht ein von den Lasten und der Schwere, die Religion und Gesellschaft dem Individuum auferlegen, befreites Leben. Man befreit sich von den Grenzen des persönlichen Vergnügens und wird zum Zentrum der eigenen Existenz. Von nun an verfügt man

über die Freiheit zu sehen, zu handeln und zu berühren. Man verfügt aber auch über die Freiheit zu zweifeln, zu leugnen, zu riskieren. Diese Freiheit, diese neue Bestimmung der eigenen Subjektivität wird in *Mektoub my love: canto uno* (2017) hauptsächlich durch eine verkörperte Weiblichkeit in den Blick gerückt. Sie ist einmal mehr Vektor der Emanzipation, der freiheitlichen Werte, des Paradigmenwechsels und einer neuen Denkweise. So veranschaulicht und artikuliert Kechiche erneut den *minor/minoritarian* Charakter dieser Figuration. Die Frau wird nicht mehr entmündigt, sie will nicht mehr unmündig sein, sie kann nicht mehr unmündig sein. Weg von dieser unmündigen Position, die sie bis dahin innehatte, weist Kechiche ihr einen zentralen Platz zu, eine *minor/minoritarian* Macht, indem er sie befähigt, althergebrachte Moralvorstellungen abzulegen. Durch verkörperte Weiblichkeit verhandelt er neue Politiken von Subjektivität genauso wie von Gesellschaftsmodellen.

Außerdem geht es hier über die vier verschiedenen Perspektiven hinaus um die Darstellung der Frau überhaupt. Daher artikulieren sie unabhängig davon, ob sie eine Migrationsgeschichte aufweisen oder nicht, alle den Wunsch nach Emanzipation, den Drang nach einer De-Essentialisierung, einer De-Territorialisierung. Kulturelle Unterschiede stellen kein verabsolutiertes Hindernis für diesen Wunsch nach Emanzipation dar, sondern die jeweiligen persönlichen Erfahrungen spielen dabei eine Schlüsselrolle. Weiblichkeit nimmt hier eher eine pluriverselle Funktion ein. Sie lässt sich schlussendlich aus einer pluralistischen Perspektive anhand der persönlichen Unterschiede, sozusagen in den Zwischenräumen mit konstruieren. Orphélie zum Beispiel festigt ihre eigene Position auf der Grundlage von Ratschlägen, die ihr Amins Verwandte mitgeben.

6.1.3 Zur ästhetischen Darstellung einer afropolitanischen Identität als Interkulturalitätsform

Als afrikanisches Pendant des Kosmopolitismus ist Afropolitanismus ein neuer Diskurs zur afrikanischen Diaspora. Er speist sich hauptsächlich aus zwei Quellen, einer englischsprachigen, die auf »African diasporic urban culture and Black Atlantic cosmopolitanism«⁵ beruht, und einer französischsprachigen, die eher einer philosophischen Tradition folgt. In *Bye-bye Barbar*,⁶ einem stark rezipierten Text, beschreibt Taiye Selasi erstmalig den Begriff:

5 Dirk Göttsche (2020): »World Literature Beyond the Postcolonial? Afropolitanism in Contemporary African Diasporic Literature in English and German«. In: Elke Sturm-Trigonakis (Hg.): *World Literature and the Postcolonial. Narratives of (Neo)Colonialization in a Globalized World*. Berlin: J. B. Metzler, S. 10–118, hier S. 106.

6 Taiye Selasi [Tuakli-Wosornu, Taiye] (03.03.2005): »the LIP Magazine«. *Bye-bye Barbar*. Online unter: <https://thelip.robertsharp.co.uk/2005/03/03/bye-bye-barbar/> Hervorhebung von mir, BN. [Abgerufen am 05.04.2021]

[We] are Afropolitans – the newest generation of African emigrants, coming soon or collected already at a law firm/chem lab/jazz lounge near you. You'll know us by our funny blend of London fashion, New York jargon, African ethics, and academic successes. Some of us are ethnic mixes, e.g. Ghanaian and Canadian, Nigerian and Swiss; others merely cultural mutts: American accent, European affect, African ethos. Most of us are multilingual: in addition to English and a Romantic [sic!] or two, we understand some indigenous tongue and speak a few urban vernaculars. There is at least one place on the African Continent to which we tie our sense of self: be it a nation-state (Ethiopia), a city (Ibadan), or an auntie's kitchen. Then there's the G8 city or two (or three) that we know like the backs of our hands, and the various institutions that know us for our famed focus. We are Afropolitans: not citizens, but *Africans of the world*.

Selasi scheint nichtsdestotrotz den Begriff auf eine elitäre afrikanische Diaspora zu beschränken. Es handelt sich um eine Diaspora, die den Luxus genießt, hoch gebildet und mehrsprachig werden zu können und tiefe Beziehungen sowohl zu den Großstädten und den reichsten Ländern der Welt als auch zu den Regionen Afrikas zu unterhalten. Es handelt sich um eine kosmopolitische Diaspora, deren individuelle Identität mit verschiedenen Orten auf der Welt oder mit verschiedenen Nationalstaaten, insbesondere dem globalen Norden und Süden, verknüpft ist. Sie sieht sich daher keineswegs als afrikanische Bürger*innen, sondern als »Africans of the world«. Im Gegensatz zu den üblichen Einwanderer*innen, fühlen sie sich auf verschiedenen Kontinenten zu Hause. Die meisten von ihnen sind Akademiker*innen oder Künstler*innen.

Die französischsprachige Version des Afropolitanismus ist, wie schon angedeutet, weitaus philosophischer und ethischer fokussiert. Sie geht beispielsweise die Frage der Identität in einem bestimmten Kontextrahmen an, mitten in »a hybrid, postmodern world where centre/periphery models have become inadequate for analysing global cultural flows«⁷. Hier wird das Ziel verfolgt, über das Paradigma des Postkolonialen hinauszugehen, was durch neue Abhandlungen von »well-known concepts – such as home and belonging, community, feminism, politics, or class, even »race« erfolgt. Mbembe zufolge soll dieser neue Diskurs jenseits des Afropessimismus, Afrozentrismus und Panafricanismus gedacht werden, insofern diese Denkrichtungen Strategien der Opferidentität anwenden.⁸ Hierzu schreibt er:

Afropolitanism is not the same as Pan-Africanism or *négritude*. Afropolitanism is an aesthetic and a particular poetic of the world. It is a way of being in the world,

7 Amatoritsero Ede (2016): »The politics of Afropolitanism«. In: *Journal of African Cultural Studies* 28.1, S. 88–100, hier S. 88.

8 Achille Mbembe zit.n. René Demanou: a.a.O., S. 58.

refusing on principle any form of victim identity – which does not mean that it is not aware of the injustice and violence inflicted on the continent and its people by the law of the world. It is also a political and cultural stance in relation to the nation, to race and to the issue of difference in general. In so far as African states are pure (and, what is more, recent) inventions, there is, strictly speaking, nothing in their essence that can force us to worship them – which does not mean that we are indifferent to their fate.⁹

Mbembes Neudefinition postuliert eine transnationale Kultur, indem sie sich von den Kategorien der Differenz und einer Poetik der Viktimisierung und des rassistischen Kulturressentiments distanziert. Darüber hinaus betont sie die Kategorien des Ähnlichen, des Gemeinsamen, der Mehrsprachigkeit und der Mobilität, aus denen eine produktive interkulturelle Sensibilität und eine echte kulturelle Vermischung hervorgehen.¹⁰

Die afropolitanische Identitätsrepräsentation in *Mektoub my love: canto uno* (2017) findet bereits auf der Ebene der Figuren und der Figurenkonstellation statt. Tonys Freundin Charlotte ist eine Französin aus Nizza. Sie macht Urlaub in Sète, wo sie Amin und seine einheimische Familie kennenlernt. Seit kurzem hat sie eine besondere Beziehung zu Tunesien, denn in ihren Ferien fliegt sie mit ihren Eltern nach Hammamed, einer kleinen Küstenstadt in Tunesien. Sie scheint die arabische Sprache gut zu verstehen und zu sprechen. In einer Debatte zwischen Orphélie und Ziyam über die Übersetzung bestimmter Sätze ins Arabische (*Je t'aime, Je t'aime à mort*) gibt sie gelassen eine korrekte Antwort.

Ein weiteres relevantes Beispiel ist Amins Familie im Allgemeinen, wobei Amin und Tony besonders herausgehoben werden. Die Familie stammt ursprünglich aus Tunesien und hat sich vor einiger Zeit in Frankreich niedergelassen. Dort, wie auch in Hammamed, betreiben sie Restaurants. Tony und Amin sind in Frankreich geboren und aufgewachsen. Amin schreibt Filmdrehbücher, interessiert sich für die Leitfiguren des französischen Kinos wie Renoir, für Kunst und Fotografie. Er spricht sehr gut Französisch, Englisch und Arabisch und mag Paris. Zu betonen ist also, dass die Figuren als Weltbürger*innen auftreten.

Ob es sich um Amin, Tony oder deren Familie handelt – sie alle sind Immigrant*innen der zweiten beziehungsweise dritten Generation. Sie werden im Film

9 Achille Mbembe (2007): »Afropolitanism«. In: Simona Njami/Lucy Durán (Hg.): *Africa Remix, Contemporary Art of a Continent*. Johannesburg: Jacana, S. 26–29, hier S. 28f.

10 Susanne Gehrman (2016): »Cosmopolitanism with African roots. Afropolitanism's ambivalent mobilities«. In: *Journal of African Cultural Studies* 28.1, S. 61–72, hier S. 65. Achille Mbembe (2015): »Afropolitanismus«. Übers. von Grete Osterwald. In: Franziska Dübgen/Stefan Skupien (Hg.): *Afrikanische politische Philosophie*. Postkoloniale Positionen. Berlin: Suhrkamp, S. 330–337.

keinesfalls aus einer Perspektive der Illegalität oder der Viktimisierung inszeniert, wie dies üblicherweise bei rassifizierten migrantischen Figuren aus dem *cinéma beur* der Fall wäre. Für solche Subjekte aus der Minderheitsgesellschaft, die aus Tunesien stammen, einer ehemaligen französischen Kolonie, kommt es überhaupt nicht in Frage, die Kolonialvergangenheit Tunesiens, mit der sie nach wie vor verbunden sind, als Last oder Hemmnis im alltäglichen Leben zu empfinden. Diese Vergangenheit bildet ausdrücklich nicht den ersten Referenzpunkt, von dem aus ihre Gegenwart oder Zukunft interpretiert werden sollte. Die Kolonialvergangenheit ist nicht länger der einzige Grund für die Betrachtung der Vergangenheit. Hingegen ziehen die Figuren als Französ*innen mit Migrationsgeschichte Nutzen aus dieser kolonialen Vergangenheit, um neue, postmigrantische Identitätsmuster für sich selbst aufzubauen.

In neuen Identitätsmustern kommt erneut die affirmative Praxis einer *minor minoritarian* Ethik zum Ausdruck. Diese neuen, interkulturellen Identitätsmuster helfen ihnen dabei, mit russischen, französischen oder englischen Bekannten zurechtzukommen. Dies ist beispielweise explizit der Fall bei Amin, aber auch bei Tony, insbesondere dank des Restaurant-Motivs im Film. Es geht hier um das Restaurant, das Tony mit seiner Mutter und seiner Tante betreibt. Es dient als Ort der Begegnung zwischen Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen und Kulturen. Dieses Restaurant ist demzufolge ein Zwischenraum des Austauschs in einer Küstenstadt, aber auch ein Zwischenraum, an dem der Austausch und die Teilhabe zwischen Amin und seinen Gästen verhandelt werden. Es wird hier zu einer singulären Metonymie für das »Gemeinsame« (frz. *Len-commun*)¹¹, und zwar jenseits von Differenz und weit entfernt von Autarkie, identitärem Abschotten und Kommunitarismus. Deshalb ist es vor allem das Restaurant, in dem Tony im Laufe des Films durch die Leichtigkeit, mit der er Beziehungen unterschiedlicher Art mit seinen Gegenübern aufbaut, artikuliert wird. Diese Leichtigkeit ermöglicht es, seine Offenheit zu erfassen, seine Bereitschaft, dieses Rhizome zu sein, das sich ständig einem *alter ego* zuwendet. Die Vergangenheit wird als Anlass benutzt, zwischen Diskontinuitäten und Differenzen auf der Grundlage eines bestehenden »Gemeinsamen« Brücken herzustellen. Dieses »en-commun« ist nicht zuletzt die Humanität, die gemeinsam geteilt wird. Und aus diesem »en-commun« geht dann eine französische Jugend hervor, aber zugleich mit einer afropolitanischen Identität fernab von Ressentiments und Viktimisierung, auf den Spuren des Lebens, des Lichts und der Freude.

11 Achille Mbembe: *Brutalisme*. a.a.O., S. 59.

6.2 Zur Vitalität des Films innerhalb der französischen Filmlandschaft

6.2.1 Zum Bezug zur französischen Tradition des filmischen poetischen Realismus

Wenn man sich Kechiches Werdegang als Regisseur ansieht, erkennt man, dass er immer wieder neue Positionen zumindest sich selbst gegenüber einnimmt und sich somit weiterentwickelt. Während sein erster Film im Hinblick auf eine ambivalente Positionierung eine Art Unentschlossenheit des Regisseurs aufweist, belegen *L'Esquive* (2003) und *Vénus noire* (2010) eine eindeutige ästhetische Distanzierung jeweils von den Genres des *cinéma de banlieue* sowie des französischen Biopics. Im September 2017 brachte Kechiche seinen sechsten Film *Mektoub my love: Canto uno* (2017) in Italien heraus, nach dem weithin gefeierten und preisgekrönten Film *La Vie d'Adèle* (2013), der ihn international und in Frankreich noch bekannter machte und ihn zu einer der zentralen Figuren des zeitgenössischen französischen Kinos werden ließ. Bei der Premiere von *Mektoub my love: Canto uno* (2017) erschien Kechiche daher als französischer Regisseur mit gestärktem symbolischem Kapital. Dies bot dem Filmmacher gewisse Sicherheiten und vor allem einen festen Bezugspunkt für seine Selbstwahrnehmung. Von diesen aus werden die zögerlichen Positionen zu seinen eigenen Selbstwahrnehmungen im filmischen Feld einen Schritt weiter beseitigt, und seine eigene Positionierung beziehungsweise sein Handeln in diesem Feld in verschärfter Form offenbart. Die erlangte Anerkennung und künstlerische Weiterentwicklung stellen für Kechiche einen mehrfachen Impuls dar: Zum einen erweitert sich seine Vorstellung davon, was (französische) Regisseur*innen sein können und was es bedeutet haben könnte, in bestimmten historischen Perioden Frankreichs Franzose zu sein. Zum anderen kann die Erhöhung des symbolischen Kapitals zu einer subtileren und selbstbewussteren Positionierung auf ästhetischer Ebene führen, in diesem Fall zu einer stärkeren Orientierung an einer freieren ästhetischen Poetik, in Kechiches Fall am poetischen Realismus in Frankreich.

Der poetische Realismus¹² ist einer der ersten wichtigen Erscheinungsformen des französischen Kinos¹³ und gilt als dessen erste große Schule.¹⁴ Der Realismus kann in einigen Grundzügen verstanden werden, speziell seine Beziehung zur Literatur, insbesondere zum Roman und dessen Verhältnis zur Realität. Fokussiert kann man ihn auch anhand seiner Beziehung zur Realität und seines filmspezifischen Ansatzes verstehen. Der poetische Realismus zeichnet sich durch eine ganz besondere Auseinandersetzung mit der Realität aus, die sich nicht nur auf die naive Reproduktion der Realität beschränkt, sondern diese Realität aus neuen Perspektiven offenbart. Das Filmen von Naturlandschaften ist dabei ebenso zentral wie die Übertragung von städtischen Umgebungen auf die Leinwand aus der Perspektive sozial prekarierteter Milieus wie Soldaten, Straßenfrauen oder Arbeiter*innen, kurzum aus der Perspektive von Außenseiter*innen.¹⁵ Der poetische Realismus zeichnet sich außerdem durch den Willen aus, über bis dato gültige künstlerische Konventionen hinauszugehen und sich nicht gegen die Vermischung von Genres zu stellen. Der poetische Realismus vermittelt eine Sensibilität für die Liebe, das Schöne, das Wort und die Dialoge. Das dichterische beziehungsweise filmmachende Subjekt, der sich dem poetischen Realismus verschrieben hat, will dadurch banale Vorgänge und alltägliche Gegenstände in einem neuen Licht erscheinen. So geht es in Jean Vigos *L'Atalante* (1934)¹⁶ beispielsweise um die genussvolle Wiederentdeckung des be-

12 Erich Auerbach gehört zu den Ersten, die den Versuch unternommen haben, den Realismus als Konzept systematisch zu konturieren. In dieser ästhetischen Erscheinungsform sah er vor allem ein entscheidendes Merkmal des modernen Romans in Europa. Auerbach bringt die Interpretation der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch literarische Darstellung beziehungsweise Nachahmung auf den Begriff *Mimesis*. Diese Auslegung wird in der vorliegenden Arbeit aus einem nationalen Blickwinkel herangezogen. Der Fokus kann selbstverständlich europäische, transatlantische und nicht zuletzt globale Horizonte mit einbeziehen. Vgl. Erich Auerbach (2015): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 11. Aufl. Tübingen: Francke, S. 515.

13 Vgl. Georges Sadoul (1960): »Quelques sources du nouveau cinéma français«. In: *Esprit. Nouvelle série* 285.6, S. 968–978, hier S. 970f. Jean-Pierre Jeancolas (2005): *Le Cinéma des Français. 15 ans d'années trente (1929–1944)*. Paris: Nouveau Monde Éditions. Maurice Cury (1991): »Un réalisme poétique«. In: *Europe* 748.69, S. 97–99.

14 Jean-Pierre Jeancolas: a.a.O.

15 Jean-Pierre Jeancolas: a.a.O., S. 211f.

16 Vigo bringt die Geschichte der jungen Frau eines Seemanns auf die Leinwand. Sie ist von der Monotonie und der Mittelmäßigkeit ihres Lebens gelangweilt und verfällt dem Charme der Stadt, bevor sie später zu ihrem Ehemann zurückkehrt. Nicht ohne die subversive Dimension, für die Vigo immer bekannt war, erkundet er mit seiner Kamera die Vielfalt des Alltags. In einer außergewöhnlichen visuellen Poetik lässt er die Zuschauenden den ästhetischen Reiz eines Brautstraußes, der im Wasser schwimmt, wiederentdecken sowie die faszinierende Plastizität des Trödelmarktes von Vater Jules oder die transgressive Intensität von Jeans Lauf zum Meer.

reits Bekannten, des bereits Gewußten, des wenig Bekannten, des schlecht oder wenig Wahrgenommenen.

In der französischen Filmkritik herrscht ein allgemeiner Konsens darüber, Kechiches Filme mit der Tradition des französischen filmischen poetischen Realismus in Beziehung zu setzen.¹⁷ Mit einer solchen Lesart seiner Werke verweist das Feld auf seine Bereitschaft, diese Filme auf der Grundlage seiner eigenen bestehenden nationalen Referenzen zu interpretieren. Der poetische Realismus bietet Kechiche den Vorteil, sein Werk von negativ konnotierten Kategorien wie *race* und Ethnizität zu befreien und es in eine reine Tradition des französischen Kinos einzuordnen. Dies kann ebenfalls als Beweis dafür gelten, dass Kechiches Filmästhetik durch Kämpfe im filmischen Feld auf nationaler Ebene beeinflusst wurde.

Wie bereits in der Analyse angesprochen, greift Kechiche in diesem Film zu recht banale Themen aus dem Alltagsleben, einer nach sinnlichem Genuss strebenden Jugend oder dem ruralen Leben auf. Für Thomas Aïdan ist dieser Film »un grand film sur la jeunesse, sur le rapport aux autres, sur la volonté de vivre paisiblement. ›Mektoub my love‹, il fallait de l'amour dans le titre, car c'est bien le fil d'Ariane du film: l'amour de la vie«,¹⁸ während Murielle Joudet feststellt: »Kechiche se débarrasse de toute la négativité qui traverse son cinéma pour capter sans mélange ce qui l'a toujours hanté: filmer la vie, êtreindre le naturel, c'est, dans les deux cas, un éternel mouvement, une subite ivresse du réel«¹⁹. Kechiche vermittelt den Sinnestaumel einer meist unbekümmerten Jugend. Er versucht, die poetische Dimension dieser Motive aufzuzeigen. Um seinem Stoff auf den Grund zu gehen, greift der Regisseur zu Ellipsen in der Narration, in Sequenzaufnahmen und in langen Szenen (acht Minuten im Durchschnitt). Mit seiner intrusiven Kamera beziehungsweise Nullfokalisierung beobachtet Kechiche seine Figuren, ihre Gesichter, die Tiere, die Sonnenstrahlen, die Natur einer kleinen Hafenstadt im südlichen Frankreich in ihren winzigen Details; eine verkörperte Trivialität, aus der sich schließlich eine ästhetische Polyphonie abzeichnet. Diese Konstruktion kann mit mindestens drei großen Tendenzen des französischen poetischen Realismus in Verbindung gebracht werden: die magnetische emotionale Kraft der Filme von Maurice Pialat; der großzügige soziale, aber zugleich nicht weniger satirische Humanismus von Jean Renoir; das aufmerksame Interesse an Regionen weit entfernt von Großstädten,²⁰ ohne den diesen

17 Vgl. Séquences (1960): »Le réalisme poétique à l'écran«. In: *Séquences. La revue de cinéma* 21, S. 12–16, S. 16

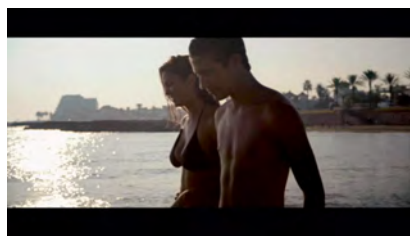
18 Thomas Aïdan (2018): »Mektoub my love d'Abdellatif Kechiche«. In: *La septième obsession. Filmer le XXI^e siècle, De Metropolis à Black Mirror* 15.2, S. 68–69.

19 Murielle Joudet (16.03.2018): »Les Inrockuptibles«. *Mektoub my love. Canto uno*. Online unter: <https://www.lesinrocks.com/cinema/mektoub-love-canto-uno-138325-16-03-2018/> [abgerufen am 27.12.2022]

20 Helen Faradji (2008): »Supplique pour ouvrir un restaurant sur une plage de Sète. La Graine et le Mulet d'Abdellatif Kechiche«. In: *24 images. Sport et cinéma: jeu de puissance* 137. Juni-Juli,

Regionen innewohnenden Zauber, die Einfachheit ihrer Bewohner*innen und die warme Vitalität ihres Alltag auszublenen (siehe hierzu unten Abbildungen 5–6). Ebenso wie Philippe Dufours »roman philologique«²¹ weist ein Film wie *Mektoub my love: Canto uno* (2017) eine philologische Funktion auf, die darauf gründet, mittels der gesprochenen Sprache und der Filmsprache andere visuelle Darstellungen von der französischen Bevölkerung zum Vorschein zu bringen. Helen Faradji²² sieht darin eine ganz neue Art, verschiedene Traditionen des französischen filmischen poetischen Realismus kreativ zu verbinden. Sie bezeichnet dies als einen erfolgreichen Versuch, den zeitgenössischen französischen Film zu vergegenwärtigen, ihm neuen Atem einzuhauchen.

Abb. 5–6: Screenshots aus *Mektoub my love: Canto uno* (2017) (01:55:34 und 01:06:19)



Jedoch schwelgt Kechiche nicht in diesem poetischen Realismus, er beschränkt sich nicht darauf, ihn zu kopieren. Selbst in seinem Dialog mit dieser großen Strömung des französischen Kinos bleibt er seiner Logik treu, Routinen zu vermeiden und somit nicht in die Falle des Formalismus zu tappen. In diesem Fall zeigt er uns die Stadt Sète nicht unter dem Prisma des Lasters, sondern mit dem Charme ihres Himmels und der Schönheit ihrer Strände und Landschaften. Außerdem entfernt sich Kechiche von der Erzählung über die Versager*innen und erneuert die Erzählung über die konventionellen Bevölkerungsschichten des poetischen Realismus der 1930er Jahre durch eine von der Lebensfreude verzauberte Jugend. Er erneuert die Erzählung durch Französ*innen mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte, die in die französische Gesellschaft integriert, von einer afropolitanischen Identität geprägt sind, die in der Dienstleistungsbranche arbeiten (Restaurant, Lieferservice) und großes Interesse an Kunst haben. Ein weiteres wichtiges Element, das die Matrix von Kechiches poetischem Realismus bildet, ist insbesondere durch seine Arbeit

S. 55–56, hier S. 55. Helen Faradji (2013): »Abdellatif Kechiche«. In: 24 images. 100 cinéastes qui font le cinéma contemporain 163. September, S. 27. Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 79.

21 Vgl. Philippe Dufour (2004): *La Pensée romanesque du langage*. Paris: Seuil, S. 302.

22 Vgl. Helen Faradji; »Abdellatif Kechiche«. a.a.O., S. 27.

mit Licht und Beleuchtung gegeben. In *Mektoub my love: Canto uno* (2017) geht es keineswegs um eine dezentere Beleuchtung mit schattigeren und nebligeren Straßen, wie dies in den Filmen von Jean Vigo oder Marcel Carné üblich wäre. Kechiches *Mektoub my love: Canto uno* (2017) ist eine Ode an das Licht, eine Wiederaneignung des Lichts und damit eine Transformation seiner persönlichen Ästhetik und des poetischen Realismus an sich. Wie bereits erwähnt, überhäuft Kechiche seine Zuschauer*innen mit hellen und warmen Farben, um die emotionale und lebensbejahende Atmosphäre wiederzugeben, die seinen Film ausmacht, aber auch in Anlehnung an Deleuze und Guattari zu seiner Entstehung beiträgt.²³

Wenn der Film *Mektoub my love: Canto uno* (2017) als ein Werk betrachtet werden kann, in dem Kechiches Positionierung innerhalb der Tradition des französischen filmischen poetischen Realismus akzentuiert wird, sollte er einen Hinweis auf dessen Stellungnahme zur eigenen Filmästhetik implizieren. Insofern wäre zu erwarten, dass ästhetische Aspekte aus Kechiches früheren Filmen in *Mektoub my love: Canto uno* (2017) eingeflossen sind. Daraus ließe sich ableiten, wie sich der zu analysierende Film im Verhältnis zum Gesamtschaffen des Regisseurs verhält.²⁴

-
- 23 Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass Kechiche auch Anleihen bei der Nouvelle Vague macht, insbesondere bei Godard, um seine Ästhetik zu erweitern und seine Positionierung zu profilieren. Wie der Godard der Nouvelle Vague seinerzeit, so radikalisiert Kechiche angesichts der aktuellen Tendenzen und Herausforderungen des französischen Kinos seine Arbeit mit natürlichen Kulissen und entfernt sich damit noch weiter von den Studios. In Anlehnung an Godard zeigt Kechiche in diesem Film, wie auch in den vorherigen Filmen, seine Vorliebe für Travelling und Plansequenzen, für Groteskes und fast exzessive Sinnlichkeit, für eine helle, fast kunstlose Beleuchtung und seine Liebe zur Malerei. Wenn man beispielsweise Amin und seine Liebe zu Renoirs Gemälden sieht, muss man unweigerlich an die Verweise auf Picasso in Godards *À bout de souffle* (1960) denken. Allerdings gibt es einige bemerkenswerte Unterschiede zwischen den Ästhetiken von Godard und Kechiche. Während klar ist, dass Godard eine unmissverständliche Abneigung gegen den Zoom im Kino hatte oder dass viele seiner jungen Figuren eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber Familie und Gesellschaft an den Tag legen, zeigt unsere Analyse von Kechiches Filmen eher dessen Vorliebe für Großaufnahmen und die Perspektivierung seiner Figuren mit sozialen Problemen.
- 24 Zu seiner Zeit analysierte André Bazin in *Les deux époques de Jean Renoir*, einem in der renommierten Zeitschrift *Esprit* veröffentlichten Artikel über den Filmemacher Jean Renoir, eine Galiionsfigur des französischen Films. Aus dieser Studie geht hervor, dass zwischen zwei Phasen der Filmästhetik Jean Renoirs zu unterscheiden sei. Die erste dauert bis 1939 und lässt sich als expressionistisch kennzeichnen. Die zweite umfasst hauptsächlich die Zeit, in der Renoir mit Hollywood in Berührung kam, das heißt von den 1940er Jahren bis zur zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Diese Phase fasst Bazin unter dem Begriff »classicisme« zusammen. Besonders an Bazins Argumentationsstruktur ist die These, dass keine ästhetische Zäsur zwischen diesen beiden Zeitperioden von Renoirs Kino zu erkennen sei; dass diese beiden Phasen eher in enger Beziehung zueinander stünden, sodass die erste in der zweiten zur Entfaltung komme und dass die erste den Weg für die zweite bereitet habe. Insofern versucht André Bazin, die ästhetische strategische Positionierung des späten Renoirs, die auch größtenteils mit den Zwängen des Hollywood-Kontexts zusammenhängt, in Bezug auf seine frühe expressio-

Kechiches Positionierung mit einem Film gegenüber einem anderen seiner Filme beginnt keineswegs mit *Mekoub my love: Canto uno* (2017) an. Schon in *La Faute à Voltaire* (2000) kündigt er in einer Figurenrede von Jallel seinen dritten Film *La Graine et le Mulet* (2007) an. Es muss nicht besonders darauf hingewiesen werden, dass Kechiches Filme eine Vorliebe für filmische Narrationen mit großen Ellipsen, für Sequenzeinstellungen, für emanzipatorische Frauenrollen, für erotische Szenen oder für die Öffentlichkeit unbekannte Schauspieler*innen aufweisen. Was speziell *Mekoub my love: Canto uno* (2017) betrifft, kann diese selbstzentrierte Positionierung am Beispiel zweier Momente analysiert werden, der Stadt Sète und einer Jugend, die sich dem sinnlichen Genuss zuwendet.

Sète als Raum kennen wir schon aus *La Graine et le Mulet* (2007). Wie in Kechiches viertem Film spielt sich *Mekoub my love: Canto uno* (2017) in der kleinen Hafenstadt im Süden Frankreichs ab. Hier kündigt sich bereits ein Paradigmenwechsel sowohl im Hinblick auf die Stadt als auch in ihrer Ästhetik an, als Kechiche vom Wandel von einer veralteten maritimen Schwerindustrie zu einer Tourismuswirtschaft erzählte. In *Mekoub my love: Canto uno* (2017) stellt Kechiche keine bankrottgehende Stadt mehr vor, vielmehr bringt er dank einer von der sommerlichen Sonne profitierenden sehr hellen Beleuchtung die Schönheit der exotischen Landschaft dieser kleinen Stadt auf die Leinwand. In einer Fachkritik kurz nach dem Kinostart des Films ist Folgendes zu lesen: »Le tout est magnifiquement éclairé dans un geste de cinéma radical, d'une beauté suffocante si difficile à dompter malgré les apparences.«²⁵ Damit liefert Kechiche nicht nur den Beweis für einen freieren realistischen Stil. Vielmehr steht dieser auch im Gegensatz zu einem diskriminierenden, als »Pariser Kino« bezeichneten Mainstream, indem er sich darauf konzentriert, »andere« Räume Frankreichs zu beleuchten, Bilder aus »anderen« Teilen Frankreichs zu zeigen. Aus diesen »persistances regionales« liest Bortzmeyer ein realistisches Zeichen heraus, das die in der Peripherie lebende Bevölkerung in den Vordergrund stellt.²⁶ Insofern stellt Kechiche erneut seine strategische Einschreibung in eine alte nationale Filmtradition unter Beweis, nämlich die des französischen poetischen Realismus mit dessen Hinwendung zu einem naturalistischen Stil.

Die gleiche Lektüre lässt sich auch für seine filmische Annäherung an die Jugend anwenden. *La Vie d'Adèle* (2013) bereitet den Weg für diese Thematik, die in *Mekoub my love: Canto uno* (2017) noch prägnanter ausformuliert wird (auch Kechiches vorletzter

nistische Ästhetik in Frankreich zu analysieren. Solch eine Argumentationslogik lässt sich in der Übertragung auf den Fall Kechiche produktiv machen. Vgl. André Bazin (1952): »Les deux Époques de Jean Renoir«. In: *Esprit* 188.3, S. 500–512.

25 Christophe Caron (20.03.2018): »La voix du Nord«. Avec »Mektoub my love«. *Kechiche impose un nouvel empire de sens*. Online unter: <https://www.lavoixdunord.fr/339634/article/2018-03-20/avec-mektoub-my-love-kechiche-impose-un-nouvel-empire-des-sens> [abgerufen am 15.07.2021]

26 Vgl. Gabriel Bortzmeyer: a.a.O., S. 60.

Film *Mektoub my love: intermezzo* (2019) kann hier hinzugefügt werden). Eine Jugend unter dem Prisma des Vergnügens, der offenen Liebe und der Sinnlichkeit darzustellen, ist ein zentrales Motiv von Kechichés späterem Kino. Die Polyphonie dieses *minor minoritarian* Kinos besteht darin, Aspekte einer soziokritischen Filmästhetik in die Interpretation des Films einzubeziehen, die Minderheiten (hier Frauen aus machtpolitischer Sicht und LGBTQI-Communities) mehr Redezeit, Raum und Bedeutung verleiht. Dies kann dann zum Anlass genommen werden, Überlegungen über den Platz solcher Minderheiten in der kollektiven Vorstellung der Nation anzustellen.

Die Vitalität von Kechichés Kino wird auch durch seine eigene Haltung gegenüber dem Universalismus angedeutet, den er in seinen verschiedenen Filmen, insbesondere in *La Vie d'Adèle* (2013), immer wieder betont und zelebriert. In diesem Film wurden bereits, wenn auch nicht ganz so deutlich, die Merkmale einer stark ausgeprägten Ästhetisierung von Gefühlen herausgearbeitet. Diese ließen sich als Rechtfertigung einer neuen, nicht-heterosexuellen Romantik interpretieren, die von den universalistischen Werten der Vernunft und der Freiheit getragen wird. In *Mektoub my love: Canto uno* (2017) verleiht Kechichés ästhetisches Fingerspitzengefühl lyrischen und romantischen Momenten mehr Gewicht. Die Erzählung widmet sich mit großer Aufmerksamkeit den Dialogen, den Details, den Körper-Organen, den Einzelheiten und der Welt (*Sète* und seinen Stränden, Landschaften) um sie herum. Die Erzählung scheint sich ganz um die Figuren zu drehen, insbesondere um Amin, Orphélie, Tony und Charlotte. Kechichés ästhetischer Appetit auf Farben, kreative Musik, gefühlsbetonte Unterhaltungen und sexuelle Libertinage hat ebenso viel Raum für das Unvorhergesehene, Unerwartete, den Zufall, das Triviale. Diese ausgeprägte Gegenüberstellung von Affektivem, Lyrischem und dem Spiel der Gefühle scheint Kechichés Vorliebe für die Aufklärung und ihre Hinwendung zur Vernunft in Frage zu stellen. Man sollte jedoch darin Kechichés Neupositionierung in Bezug auf sich selbst (seine früheren Filme) sehen; die Neujustierung eines postmigrantischen Regisseurs, der sich selbst in Frage stellt und seine Ästhetik als fortwährend unvollendet, unaufhörlich im Werden begriffen denkt. Diese Selbstkritik ist eine Quelle der Vitalität, da sie den Regisseur dazu bringt, sein Kino selbst zu überdenken. Dies geschieht, indem er sich das Spiel der Gefühle, der Emotionen und des Affekts, die Bedeutung des Schönen und des Trivialen, die Notwendigkeit von Ton und Farben mit größerem Bedacht aneignet als einst die Vertreter*innen des poetischen Realismus. So bildet Kechiché mit seinen Filmen eine *minor minoritarian* Verbindung zwischen diesen beiden Tendenzen, aus dem ein durchdachteres, von Vernunft durchdrungenes, aber auch ein schöneres, emotionaleres und wahrhaftigeres Kino entsteht. Seine Filme tragen so zur Transformation der Gesellschaft, aus der er stammt, und des eigenen Filmwerks bei.

6.2.2 Afropolitanismus als ästhetische Positionierungsstrategie in der Erinnerungskultur der französischen Community mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte der 1990er Jahre

Indem er sich für einen Film aus dem Genre des romantischen Dramas entscheidet, das als Abbild symbolischer Kämpfe im Filmbereich angesehen werden kann, gelingt es Kechiche, Einblicke in seine Wahrnehmung der französischen Gesellschaft zu geben. Auch deutet diese ästhetische Entscheidung stark auf seine Wahrnehmung von Einwanderer*innen mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte in den 1990er Jahren in Frankreich hin. Diese Perspektiven lassen sich vor allem an der ästhetischen Artikulation einer afropolitanischen Identität ablesen.

Obwohl der Film seinen Kinostart im Jahr 2017 hatte, entschied sich der Regisseur dafür, die erzählte Zeit in den 1990er Jahren mit ihren schmerzhaften soziopolitischen Erfahrungen anzusiedeln. Einige Elemente der Handlung und der Erzählung verweisen auf diese Erfahrungen. Mit Amin und Amins Mutter spricht Orphélie über den Kosovo-Krieg, in den ihr Verlobter mit der französischen Armee verwickelt ist. Amin schließt sich an einem sonnigen Morgen kurz in seinem dunklen Zimmer ein. Dort sieht er sich einen schwarz-weißen Kriegsfilm des russischen Filmemachers Dovjenco an.²⁷ Mit einem dichten Bildausschnitt, der von den Rahmen auf Amins Bildschirm abstrahiert, zielt Kechiche durch einen phänomenologischen Effekt darauf ab, sein Publikum kurz mit Bildern des Krieges zu konfrontieren. Dann taucht jedoch in einer hastig ausgeführten Bewegung Amins Mutter im Schlafzimmer auf, zieht die Vorhänge zurück und lässt das Sonnenlicht den Raum erhellen. Amin wird dazu aufgefordert, nach draußen zu gehen und den Sommer zu genießen. Dieser durch ein Lichtspiel markierte Kontrast lässt Kechiches Absicht erkennen, die französische Community mit nordafrikanischer Migrationsgeschichte von stereotypen Identitätsschemata zu befreien.

In den 1990er Jahren kam die nordafrikanische Immigrant*innengemeinschaft in Frankreich grundsätzlich anhand Filme aus dem *cinéma beur* und später dem *cinéma de banlieue* auf die Leinwand.²⁸ Dies geschah in einem kulturellen Kontext, der nach wie vor von einem darzustellenden Filminhalt sowie einem Filmfeld bestimmt wird, die jeweils durch Rassismus vorstrukturiert sind. Diese filmischen Darstellungen boten im Allgemeinen Plattitüden einer diskriminierten, aber auch sich selbst als randständig positionierenden, integrationsunfähigen, fundamentalistischen und vor allem straffälligen (deshalb auch an der von ihr erlittenen polizeilichen Gewalt Mitschuld tragenden) Community. *Mektoub my love: Canto uno* (2017) nimmt einen völlig anderen Standpunkt ein. Hier hat man es mit Menschen zu tun, die an der Schnittstelle zwischen vielen Kulturen stehen und die sich auch

27 Vgl. Murielle Joudet: a.a. O.

28 Darauf gehe ich ausführlicher im ersten Teil der vorliegenden Arbeit ein. Siehe oben, S. 76f.

so akzeptieren. Ein permanenter, dialogischer Austausch zwischen verschiedenen kulturellen Räumen stellt den Angelpunkt dieses neuen Identitätsmusters dar. Jenseits einer Communityrepräsentation mit einer fundamentalistischen beziehungsweise einer auf distanzierende Differenz Wert legenden Identität entwirft Kechiche anhand von afropolitanischen Subjekten »die Fruchtbarmachung der aus der kolonialen Situation entstandenen Konstellationen, die sich ständig transformieren«.²⁹ Hierbei soll die Kolonialvergangenheit, der sich Genres wie das *cinéma beur* und das *cinéma de banlieue* auch verdanken, nicht länger als Last, sondern als Mittel und Chance begriffen werden, um durch schmerzhaft Erfahrungen entstandene Differenzen und Diskontinuitäten zu überbrücken und neue Identitätsmuster vorzuschlagen. Wenn man Amins gesamte Familie (mit einer gewissen Ausnahme auch den Vater) in Frankreich berücksichtigt, kann man sie anhand von bestimmten Momenten exemplarisch diesem afropolitanischen Identitätsmodell zuordnen: interkulturelle Beziehungen, Freundschaften, kulturelle Offenheit, Verzicht auf konservative Familienvorstellungen, die nordafrikanischen Ethnien zugeschrieben werden, Emanzipation der Frauen sowie eine dauerhafte und finanziell abgesicherte Existenz in einem ehemals fremden Land.³⁰ Diese *minor/majoritarian* Darstellung hilft Kechiche dabei, eine gesonderte Ausprägung dieser Community erfahren zu lassen. Noch einmal distanziert Kechiche sich von den durch ein *national cinema* an bestimmten Momenten seiner Entwicklung massiv erzeugten Stereotypen über marginalisierte Migrierte und migrantisierte Marginalisierte. Diese Distanzierung kann somit in Anlehnung an Gérard Genette³¹ als palimpsesthafter Versuch aufgefasst werden, die Geschichte von nordafrikanischen Immigrant*innen in Frankreich in den 1990er Jahren neu zu schreiben, anders zu verfassen, ergänzend zu schreiben. Sie kann als ein *minor/majoritarian* ästhetischer Versuch gelten, neue Bilder in der Erinnerungskultur von und zu diesen Communitys in Frankreich zu produzieren. Sie kann als ein palimpsesthafter Versuch gelten, die kulturelle Differenz durch das Gemeinsame, das von Mbembe vorgeschlagene »en-commun« zu ersetzen.

29 René Demanou: a.a.O., S. 58.

30 Aus den Perspektiven von Figuren wie Orphélie, Céline und Charlotte, alle weiße Französinen ohne (bekannte) Migrationsgeschichte, kann ebenfalls ein afropolitanisches beziehungsweise kosmopolitisches Identitätsmuster herausgelesen werden. Dies lässt sich mit ihrer im Film artikulierten kulturellen Öffnung und interkulturellen Kompetenz begründen. Dadurch allein entwirft Kechiche schon eine Ästhetik der Relation, die ebenso wie die nicht als Immigrant*innen abgestempelten Französ*innen daran appelliert, auf Rassismus und Paternalismus zu verzichten und ihrem kulturellen Gegenüber mit Humanismus und auf Augenhöhe zu begegnen.

31 Vgl. Gérard Genette (1982): *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Der vorliegende Teil dieser Arbeit konzentrierte sich auf die Frage, inwieweit Kechiches Filme die Kategorien eines *minor/majoritarian* Kinos widerspiegeln. Es ging darum, die ästhetischen Darstellungen der französischen Nation in seinen Filmen zu entschlüsseln und gleichzeitig die Vitalität seiner Positionierung innerhalb seines nationalen Kinos aufzuzeigen. Bei genauer Betrachtung seiner Darstellungen der französischen Gesellschaft wird deutlich, dass diese Filme hochpolitisch sind. Sie artikulieren diese Gesellschaft als keineswegs homogenes, eher disparates und manchmal diskriminierendes Gebilde. Darin spiegeln sich die Erfahrungen verschiedener ausgegrenzter Gruppen in Frankreich wider: von Asylbewerber*innen zu Immigrant*innen aus der zweiten und der dritten Generation über rassifizierte Körper und queere Communities. Motive wie kulturelle Diskriminierung, Rassismus und Sklaverei werden als Figurationen eines (vertikalen) Universalismus kritisch behandelt. Und so (aber nicht nur) werden auch Wege zu einer inklusiveren, postmigrantischen Gesellschaft erkundet, die Freiheit und Gleichheit stärker betont. Darüber hinaus zeichnet sich dieses *minor/majoritarian* Kino durch eine vitale Ästhetik aus, die es unmöglich macht, Kechiche mit einem ethnifizierten Genre, in diesem Fall eines *cinéma beur*, zu identifizieren. Denn er erneuert seine Ästhetik ständig. Dies zeigt sich beispielsweise bereits in seinem ersten Film mit dessen ambigen Verhältnis zum *cinéma beur*. Auch die Distanzierung vom *cinéma de banlieue* in seinem zweiten Film *L'Esquive* (2003) bringt dies zum Ausdruck. Es ist unmöglich, Kechiche unter dem Prisma eines einzigen Genres zu erfassen, was sich auch in seiner kritischen Revision des Biopics mit *Vénus noire* (2010) zeigt und vor allem in seiner Hinwendung zum poetischen Realismus als Strategie der Distanzierung vom französischen Mainstream (Pariser Kino), das als von weißdominanter, patriarchaler Diskriminierungsgewalt strukturiert gilt. Dieser Ästhetik der Vitalität, die aus Kechiches individuellem und kollektivem Habitus schöpft und teilweise durch eine insgesamt positive Rezeption sowohl in der allgemeinen als auch in der Fachkritik begünstigt wurde, ist auch sein Aufstieg zu einer der Leitfiguren des zeitgenössischen französischen Kinos zu verdanken. Jedoch weisen die missliebigen Reaktionen, denen er immer wieder ausgesetzt ist, darauf hin, dass ein Teil des Feldes nicht bereit ist, ihn rückhaltlos als bedeutenden Regisseur zu akzeptieren.