

1. *Minor cinemas* als Diskurskategorien

Wie schon angedeutet ist es nicht aussagekräftig, *immigrant cinema* einerseits als *popular cinema* dem *auteur/high art cinema*,¹ andererseits als *minor cinema* dem Mainstreamkino entgegenzustellen und somit Dichotomien zwischen dem *immigrant cinema* und dem *auteur/high art cinema* beziehungsweise dem Mainstreamkino zu unterstellen.

Im Fall von Filmen, die üblicherweise dem *immigrant cinema* zugeordnet werden, erfolgt eine Einstufung als *minor cinema* meistens auf Basis der Kategorie einer voretablierten Identität von Filmschaffenden (lesbisch, afrikanisch, migrant, *Black British*, queer usw.).² Alison Butler und Patricia White benutzen den Ausdruck *minor cinema* in Bezug auf ein *women's cinema*, das dem dominanten Kino nicht angehört.³ Solch eine Bedeutungsverschiebung auf der Ebene der kategorialen Zuschreibung, dass lesbisch, afrikanisch oder *Black* als *minor* im Gegensatz zur dominanten Filmpraxis zu erschließen wäre, wirkt homogenisierend, verallgemeinernd, normativ und vorschnell. Gegen solche Kategorisierungen würde ich Beispiele von Regisseur*innen wie Kechiche oder Asante in Anschlag bringen. Beide sind nicht primär als *minor* zu kennzeichnen und dadurch aus dem Mainstreamkino unter dem Vorwand auszuschließen, dass sie ursprünglich aus Afrika kämen. Eine solche These stimmt weder mit ihrer jeweiligen sozioprofessionellen Laufbahn noch mit ihrer Filmpoetik überein. Angesichts des Status, den beispielsweise Kechiche heute in der französischen Filmkultur einnimmt, und des überwältigenden Erfolgs von Filmen wie *L'Esquive* (2004) und *La Vie d'Adèle* (2013) wäre es wenig überzeugend, ihn als *minor* im Sinne von »minderwertigem Autor« zu klassifizieren.

Neben den Modellen von Butler und White zu *minor cinemas* können noch weitere erwähnt werden. *Minor cinema* ist eine modifizierte Übernahme des Begriffs *minor literature* von Deleuze und Guattari. Daraus gingen verschiedene filmwissenschaftliche Ansätze hervor. Tom Gunning diskutiert den Begriff *minor cinema* im Zusam-

1 Vgl. Susan Hayward: *French National Cinema*. a.a.O., S. 21.

2 Vgl. William Brown (2013): »Minor Cinema«. In: Edward Branigan/Warren Buckland (Hg.): *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*. London/New York: Routledge, S. 290–293, hier S. 293.

3 Vgl. Alison Butler (2002): *Women's Cinema, The Contested Screen*. London: Wallflower. Patricia White (2005): »Lesbian Minor Cinema«. In: *Screen* 49.4, S. 410–425.

menhang mit den *experimental* Filmemacher*innen, so etwa von Peggy Ahwesh und Phil Solomon, bei denen keine teleologischen Perspektiven vorlagen.⁴ Die Motivation dieser Filmemacher*innen lag im Filmdrehen an sich und bestand nicht in dem extrinsischen Ziel, ein Zentrum zu erobern. Damit wird unterstellt, dass sich diese Filmemacher*innen nicht in die herrschenden Kategorien einordnen möchten beziehungsweise nicht dazu prädestiniert sind, die herrschenden Räume ihrer nationalen Filmkulturen zu erobern. Naficy wendet den Begriff auf »exilic and diasporic filmmakers« in Europa an, deren Filme über einen »Akzent« verfügen.⁵ *Minor cinema* findet auch Eingang in Untersuchungen zu manchen *national cinemas*, die mit dem dominanten Hollywood verglichen wurden. Das gilt für Mette Hjorts Arbeit zum dänischen *national cinema*.⁶ David James benutzt seinerseits *minor cinema* in Bezug auf das Nicht-Mainstreamkino in Los Angeles. Er übt eine Kritik am US-amerikanischen Kanon der Avant-garde-Geschichte und versucht im Anschluss daran, *amateur*-Regisseur*innen sowie Laufbahnen, die zwischen profit-orientierten und nicht-kommerziellen Institutionen schwanken, den Kanon zu eröffnen. *Minor cinema* wird für James dementsprechend zu einer »rainbow coalition of demotic cinemas: experimental, poetic, underground, ethnic, amateur, counter, non-commercial, working-class, critical, artists, orphan, and so on«.⁷ In einer neueren Publikation versetzen Lars Andersson und John Sundholm der bisherigen Forschung zu *minor cinema* einen Schlag, indem sie frische Perspektiven ins Feld führen. Sie suggerieren ein Verständnis, das die Analyse der Produktion, Produkte und des Publikums in Betracht zieht. *Minor cinema* in deren Verständnis bestimmt das *immigrant cinema* als eine kulturelle Praxis, die weit über die filmische Interpretation hinausgeht und eine Archivpolitik mit einbezieht.⁸ Sie distanzieren sich auf diese Weise von den textbezogenen und interpretatorischen Ansätzen zu *minor cinema* in der Filmwissenschaft und verfolgen eine historiografische Herangehensweise, die sich grundsätzlich auf die Produktionsbedingungen konzentriert. Sie fassen deren Ansatz so zusammen:

After all, the key problem for the immigrant filmmaker is not so much the question how the Other is to be represented, but how your position as the Other may

4 Vgl. Tom Gunning (1989): »Towards a Minor Cinema. Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon«. In: *Motion Picture* 3 1.2, S. 2–5.

5 Vgl. Hamid Naficy; *An Accented Cinema*. a.a.O.

6 Vgl. Mette Hjord (2005): *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

7 David E. James (2005): *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles.*, Berkeley: University of California Press, S. 13.

8 Lars G. Andersson/John Sundholm (2019): *The cultural practice of Immigrant Filmmaking. Minor Immigrant Cinema in Sweden 1950–1990*. Bristol/Chicago: Intellect.

become a productive starting point for self-organization and filmmaking as a cultural intervention; as a way of producing a new context and even affirming one's otherness; and how these new practices are renegotiated because of established structures and conditions.⁹

Bei deren Fokus auf Produktionsfragen verlieren Anderson und Sundhom den diskursiven Charakter des Films aus den Augen, sowohl bei der Artikulierung neuer Textualitäten und neuer Identitäten als auch bei der Aushandlung neuer Räume und damit einer neuen Nation. So ist die entscheidende Frage für zugewanderte Filmmacher*innen nicht länger, wie ihre Position als »Andere« zu einem produktiven Ausgangspunkt für Selbstorganisation und das Filmemachen werden kann, sondern eher, wie diese Position zu einem produktiven Ausgangspunkt für das Filmemachen, für die nationale Filmkultur und deren Klassifizierungskategorien, für die eigene Positionierung innerhalb dieser Kultur und dem nationalen Raum und ferner für die Nation als anders zu diskursivierendem Begriff werden kann. Übrigens wird dieses »Anderssein«, hier auf einen interkulturellen Zwischenraum bezogen, als Anhaltspunkt für eine neue Textualität und neue Diskurse sowohl über das Feld und Identitätsfigurationen als auch die Nation bei Andersson und Sundholm wenig oder gar nicht angesprochen – eine Lücke, für die Kafka Lösungsskizzen anbieten könnte. In seiner Zeit brachte Kafka bereits seine interkulturelle Positionierung und sein literarisches Schreiben in einen Zusammenhang mit der ästhetischen Erfindung einer begehrten Nation.

Wie bereits erwähnt, geht die theoretische Diskussion über *minor cinema* weitgehend auf die Beiträge von Deleuze und Guattari zum Konzept der *littérature mineure* zurück, die sich ihrerseits auf Kafka stützten. Ein Blick auf die Historiographie dieses Konzepts erlaubt mir, mindestens zwei Thesen zu formulieren: die Ansätze zu *minor cinemas* sollen in der Filmwissenschaft keinen verabsolutierten Anspruch auf Normativität erheben. Sie sind daraufhin von Fallbeispiel zu Fallbeispiel zu diskutieren. Es gilt als sicher, dass sich das Konzept *minor cinema* in seinem heuristischen Spektrum und gerade in seinem Bezug zu Minderheiten und dem Nationenbegriff allmählich von Kafka zu Deleuze und Guattari und dann von Deleuze und Guattari zu anderen verändert hat. Das poststrukturalistische Potenzial, das den von Deleuze und Guattari abgeleiteten Ansätzen innewohnt – obwohl beide sich explizit vom Poststrukturalismus im Allgemeinen distanziert haben –, scheint mir bei der Analyse der Filme und Laufbahnen von einigen Filmschaffenden mit Migrationsgeschichte im Zusammenhang mit Fragen der nationalen Filmkultur und der Nation im Kontext der Postmigration ebenfalls nicht ausreichend ausgelotet worden zu sein. Aus diesen Gründen möchte ich die Diskurskategorie *national cinema* vor dem Hintergrund der Beiträge von Deleuze und Guattari und Kafkas ursprünglichem

9 Ebd., S. 28.

Ansatz zu kleinen Literaturen erneut aufgreifen und diskutieren. Ich werde dabei kurz auf Kafkas literarisches Werk und dessen Produktionskontext blicken. Dies hat zum Ziel, auch von Kafkas Beispiel als Modell auszugehen, um den Hauptfall von Kechiche als Filmemacher mit Migrationsgeschichte im Zusammenhang mit der Nationsartikulation (hier Frankreich) besser anzugehen.

1.1 *Minor literature* bei Deleuze und Guattari

Das auf Kafka angewandte Konzept der *minor literature* stützt sich stark auf die Philosophie der Immanenz und die Poetik des Werdens von Deleuze und Guattari. *Minor literature* ist im Grunde nicht von dem poststrukturalistischen Denken beider Philosophen abzuschotten. Aus diesem Grund werfe ich im Folgenden einen kurzen Blick auf diese Theorie.

1.1.1 Exkurs: Zur Rhizom-Theorie: Philosophie der Immanenz und Poetik des Werdens

Es gibt natürlich viele Türen, durch die man in die Gedankenwelt von Deleuze und Guattari eintreten kann. Ich maße mir nicht an, den »einen« Zugang zu dieser Welt zu benennen. Die Werke von Deleuze und Guattari sind genau so zu verstehen, wie es der Titel eines ihrer bedeutendsten Werke zum Ausdruck bringt: »Plateaus«. Die »Plateaus« funktionieren parallel. Sie können sich mal kreuzen, mal überlappen. Sie sind wie singuläre Mannigfaltigkeiten, die keine Einheit voraussetzen, in keine Totalität eingehen und auf kein transzendentes Subjekt zurückreichen.¹⁰ Als Beispiele seien genannt: Rhizom, Fluchtlinien, Maschine, Nomadologie, Immanenz oder auch Werden. Im Folgenden möchte ich Immanenz und Rhizom als Begriffe kurz erörtern, die dabei helfen, die drei Kategorien von *minor cinema* begreifbarer darzulegen.

James Williams scheint in einer kurzen Frage, auf die er selber antwortet, die Deleuze'sche Philosophie der Immanenz zusammenzufassen:

Are the privileged relations in a philosophy of the form of a relation ›to‹ something, or of a relation ›in‹ something? If it is ›to‹ then it is philosophy of transcendence. If it is ›in‹ then it is immanence. Deleuze is radical about immanence, that is, his philosophy is to be thought strictly in terms of relations ›in‹.¹¹

10 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari [1980](1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve Verlag, S. II.

11 James Williams (2005): »Immanence«. In: Adrian Parr (Hg.): *The Deleuze Dictionary*. rev. edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 128–130, hier S. 128.

In diesem Zitat wird die Immanenz der Transzendenz entgegengestellt. Williams versucht im Fortgang, den Begriff Transzendenz mit Beispielen aus der Philosophiegeschichte und der Theologie zu illustrieren. Die Transzendenz ist also ein Rahmen, in dem ein Objekt »is related to« einem Wesen oder einem anderen Objekt, wobei das erste von dem zweiten abhängt, und das erste eher unabhängig von dem zweiten existiert oder bestimmt werden kann. Bei René Descartes besteht der Geist als das transzendente Wesen des Körpers oder auch Gott als das transzendente Wesen der geschaffenen Kreatur.¹² Wir befinden uns hier also in einer Konfiguration, in der Objekte hierarchisiert und Sachen evaluiert werden, und in der nicht reziproken Abhängigkeitsbeziehungen zwischen Monaden der Vorrang eingeräumt wird. Diese Transzendenz ist nicht aus dem abendländischen dualistischen Denkrahmen wegzudenken (sein – nicht sein, Original – Kopie, Geist – Körper, sein – haben usw.).

Die Philosophie der Immanenz von Deleuze stützt sich unter anderem auf Friedrich Nietzsches¹³ Philosophie des »eternal return« und postuliert Folgendes: Die Unsterblichkeit von Wesen besteht darin, dass Wesen in der Tat Teilnahme an unendlichen Prozessen haben. Dafür sollen irgendwelche Formen von (hierarchisierenden) Grenzziehungen zwischen den Wesen ausgelöscht und diese Wesen nicht mehr als voneinander isolierte Monaden gedacht werden. Wohl aber sollen sie als Monaden imaginiert werden, die miteinander kommunizieren, die zusammen wie ein offenes Netzwerk funktionieren können und eine horizontale, kreative und gegenseitige Beziehung haben, die »does not depend on negating things«.¹⁴ Aus Immanenz wird bei Deleuze und Guattari ein Projekt herausgelesen, das darin besteht, sich von der Philosophie der Transzendenz zu distanzieren.

Dies kommt sehr klar zum Ausdruck in *Anti-Ödipus*,¹⁵ in dem Deleuze und Guattari jene ödipalen Konstruktionen des Sinnes, der Repräsentation und daher jene Imperialisierung des Signifikanten gegenüber dem Signifikat abzubauen versuchen. Sie monieren den methodologischen Individualismus,¹⁶ das hochhierarchisierte Subjekt und orientieren ihre Praxis an der Äußerung im kollektiven Sinne. Die Äußerung besteht hier nicht mehr als Ergebnis eines Subjektes aus einer Metaposition, sondern ergibt sich aus dem Engagement der verschiedenen Kompo-

12 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari (2005): *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Les éditions de minuit, S. 46.

13 Vgl. Gilles Deleuze (1962): *Nietzsche et la Philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France. Gilles Deleuze (2008): *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.

14 James Williams: »Immanence«. a.a.O., S. 129.

15 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari [1972](1974): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

16 Vgl. Jean-Jacques Lecercle (2005): »Deleuze, Guattari and Marxism«. In: *Historical Materialism* 13.3, S. 35–55, hier S. 40f.

nenten wie bei einer Maschine beziehungsweise einem Gefüge. Dementsprechend schreiben Deleuze und Guattari:

Wir meinen, dass ein Gefüge in seinem materiellen oder maschinellen Aspekt sich nicht auf eine Produktion von Gütern stützt, sondern gerade auf die Mischung von Körpern in einer Gesellschaft, die alle Anziehungen und Abstoßungen enthält, Sympathien und Antipathien, Veränderungen, Vermischungen, Durchdringungen und Erweiterungen, die alle Körper durch die Beziehung zu anderen Körpern beeinflussen. Ernährungsvorschriften oder die Sexualmoral regeln von vornherein alle obligatorischen, notwendigen oder erlaubten Körpervermischungen. Auch die Technologie hat unrecht, wenn sie Werkzeuge an sich betrachtet: diese existieren nur im Hinblick auf Mischungen, die sie möglich machen oder durch die sie möglich sind. Der Steigbügel hatte eine neue Symbiose Mensch-Pferd zur Folge, die zugleich neue Waffen und Geräte nach sich zog. Man kann Werkzeuge nicht von den Symbiosen oder Mischungen trennen, die ein maschinelles Gefüge Natur-Gesellschaft definieren.¹⁷

Für Deleuze und Guattari weist der Begriff Transzendenz darüber hinaus auf die Freud'sche Psychoanalyse und deren binäre Beziehung von Subjekt-Objekt, wobei das Begehren nie erfüllt wird und somit nur eine negative Rolle ausübt; wobei das Unbewusste nicht im Rahmen einer produktiven Fabrik gedacht wird.¹⁸ Deleuze und Guattari grenzen sich von dem »Linguistic turn« und der unter sprach- und sozialkonstruktivistischen Entwürfen verbreiteten Idee einer in zwei Ebenen aufgeteilten Welt ab, wobei »die materielle Sphäre des Seins als weitgehend passiv und stumm gilt, während die Sphäre der Kultur, des Bewusstseins und der sprachlichen Bedeutungsgebung als aktiv und konstituierend« konzipiert wird.¹⁹ So gehe es der Immanenz à la Deleuze und Guattari darum, dem »Imperialismus des Signifikanten« beziehungsweise dem »cultural solipsism« den Rücken zu kehren.²⁰

Die Philosophie von Deleuze lässt sich mit vielen neueren Theorieansätzen verbinden.²¹ Dazu zählen etwa die *Postcolonial Studies* und deren Fokus auf die Mino-

17 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. a.a.O., S. 126.

18 Vgl. Ebd., S. I. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus*. a.a.O., S. 64.

19 Vgl. Simon Schleusener (2015): *Kulturelle Komplexität. Gilles Deleuze und die Kulturtheorie der American Studies*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 14.

20 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?*. a.a.O., S. 49.

21 Diese Grundgedanken der Philosophie von Deleuze/Guattari lassen sich verknüpfen mit dem *New Materialism* von Coole/Frost, dem *Speculative Realism* von Levi Bryant/Nick Srnicek/Graham Harman und Quentin Meillassoux, der Akteur-Netzwerk-Theorie von Andrea Belliger/David Krieger und Bruno Latour, dem Ansatz zu *Object-Oriented Ontology* von Graham Harman und Timothy Morton, der *Thing Theory* Bill Browns, der *Embodied Mind Theory* von Eleanor Rosch/Evan Thompson/Francisco Varela, der *Political Physiology* von John Protevi oder auch der *Assemblage Theory* Manuel DeLandas. Vgl. Simon Schleusener: a.a.O., S. 6.

ritäten, der Neue Materialismus oder auch die Assemblage-Theorie, die mehr oder weniger von der Poetik des Rhizoms und Werdens ausgehen.

Schon Henri Bergson interessierte sich für die Fragen nach der Produktion des Neuen und danach, wie die Philosophie in einem Schaffensprozess des Unendlichen involviert ist.²² Deleuze und Guattari übernehmen diese Fragestellungen. Diese versuchen sie auszuhöhlen, indem sie sich antwortend Begriffen wie der Zeit,²³ der Bewegung, aber auch dem Rhizom annähern. Rhizom stammt ursprünglich aus der Biologie und verweist auf eine Art von Pflanzen, die sich dadurch charakterisieren, dass sich ihre Wurzeln im Boden weiter ausbreiten können und sich deswegen weitere Pflanzen gleicher Art entwickeln. Diese Eigenschaft wird meistens den Knollen zuerkannt. Davon ausgehend beschreiben Deleuze und Guattari mit Rhizom die Verbindungen, die Zusammenhänge, die Kombinationen, die Annäherungen, die zwischen Punkten, Positionen, Personen, Artefakten gleicher oder völlig unterschiedlicher Art bestehen können, um Linien zu bilden. Im Kern des Rhizom-Konzepts von Deleuze und Guattari steht daher ein Denkprozess, der sich als grenzenlos und transversal imaginieren lässt. Er gestattet sich »unmögliche« Möglichkeiten, »undenkbare« Beziehungen. Er hilft dabei, manchmal gegensätzliche Denkparadigmen für produktive Zwecke anzunähern.

Der Rhizom-Ansatz emanzipiert sich von »ordered lineages of bodies and ideas that trace their originary and individual bases«, die Deleuze und Guattari durch die Metapher eines Baums als »aborescent thought« kennzeichnen.²⁴ Diese Metapher ist nach ihrem Verständnis genealogisch und kontraproduktiv. Sie erzwingt Denkprozesse in festen Formen, festen Gängen. Sie ist symptomatisch für die Art und Weise, wie die Ordnung der Welt bestimmt und die Denk- und Handlungskategorien in Hierarchien und Repräsentationsmustern festgelegt werden. Das Rhizom als relationales Netzwerkssystem und als »Anti-Genealogie«²⁵ möchte solche festverankerten Modelle und Prozesse einer Kritik unterziehen, diese umgehen, umkehren, umwandeln. Es zielt darauf ab, neue Affekte, neue Körper, neue Maschinen, neue Denkformen und Gedanken, neue Begriffe zu schaffen.

Das rhizomatische Denken ist eine »open-ended productive configuration«²⁶, denn »jedes Plateau kann von jeder beliebigen Stelle aus gelesen und mit jedem anderen in Beziehung gesetzt werden«²⁷. Es funktioniert wie eine Philosophie des

22 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?*. a.a.O., S. 42.

23 Vgl. Paola Marrati (2008): *Gilles Deleuze. Cinema and philosophy*. Baltimore: The John Hopkins University Press, S. 14. Gilles Deleuze (1983): *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Les éditions de minuit, S. 3.

24 Felicity Colman (2005): »Rhizome«. In: Adrian Paar (Hg.): a.a.O., S. 232–235, hier S. 233. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. a.a.O., S. 17.

25 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. a.a.O., S. 21.

26 Felicity Colman: a.a.O., S. 234.

27 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. a.a.O., S. 37.

Ganzen, die für die Beschreibung der Weltgeschichte und deren Bestandteile Methoden aus polymorphen Bildungen, Bewegungen und Intensitäten bereitstellen kann. Das Rhizom ist weder zentrisch noch polyzentrisch, es ist eben azentrisch, asignifikant. Es ist keine Reproduktion, keine Kopie. Deswegen öffnet es sich in seinem Verfahren der Variation, Expansion und Eroberung, im Einfangen und Zustechen.²⁸

Im Anschluss an diesen Exkurs über die Philosophie der Immanenz und des Rhizoms möchte ich mich nun den Kategorien des *minor cinema* zuwenden, das seinerseits aus dieser Philosophie methodologisch hervorgeht und auf Forschungsfragen in der Filmwissenschaft angewendet wird.

1.1.2 *Minor cinema* in der Philosophie der Immanenz

Eine »kleine Literatur« à la Deleuze und Guattari hat drei Hauptmerkmale: die Deterritorialisierung und die Reterritorialisierung, die Verbindung des Individuums mit dem Politischen und das kollektive Äußerungsgefüge.

Mit Deleuze und Guattari finden die Deterritorialisierung und die Reterritorialisierung in unterschiedlichen Bereichen Eingang. Unter anderem können hier Musik, Kunst, Literatur, Politik und Philosophie aufgezählt werden. Der Begriff »territorialisation« fand schon Anwendung in der Psychoanalyse von Jacques Lacan, der Guattaris Schriften auch dort beeinflusst hat, wo es um Fragen der Subjektwerdung geht.²⁹ Das Konzept verweist auf die Art und Weise, wie dabei der Körper des Kindes in einer transzendentalen Beziehung zu dessen erogenen Zonen steht (libidinale Konfiguration). Und »deterritorialisieren« bedeutete schon hier, das körperliche Begehren von irgendwelcher libidinösen Konfiguration zu befreien. Was die Deterritorialisierung angeht, kann sie auf einer physischen, mentalen und geistigen Ebene stattfinden.³⁰ Die Deterritorialisierung und die Reterritorialisierung verweisen auf eine Bewegung, die eine Veränderung des Begehrens, der eigenen Position oder eines Zustandes erzeugt. Während die Deterritorialisierung eine Flucht von einer vorgegebenen, fixierten Position markiert, weist die Reterritorialisierung darauf hin, dass die bewegten Momente sich mit anderen, (un)erwarteten zusammenschließen und somit zu neuen Verbindungen kommen.³¹ Diesen Punkt formulieren Deleuze und Guattari wie folgt aus:

28 Ebd., S. 36.

29 Vgl. Félix Guattari (1996): *Psychoanalyse et transversalité. Essai d'une analyse institutionnelle*. Paris: La Découverte.

30 Vgl. Adrian Parr (2005): »Deterritorialisation/Reterritorialisation«. In: Ders. (Hg.): a.a.O., S. 69–72, hier S. 69. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?*. a.a.O., S. 68.

31 Adrian Parr (2005): »Deterritorialisation/Reterritorialisation«. a.a.O., S. 69. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Qu'est-ce que la philosophie?*. a.a.O., S. 72.

Die Funktion der Deterritorialisierung: D ist die Bewegung, durch die ›man‹ das Territorium verlässt. Dies ist das Verfahren der Fluchtlinie. Aber es gibt ganz unterschiedliche Fälle. Die D kann durch eine Reterritorialisierung verdeckt werden, die sie so kompensiert, daß die Fluchtlinie blockiert bleibt. In diesem Fall heißt es, daß die D *negativ* ist. Alles mögliche kann die Rolle der Reterritorialisierung übernehmen, das heißt, als das verlorene Territorium ›gelten‹. [...] Um einen anderen Fall geht es, wenn die D positiv wird, das heißt, sich durch die Reterritorialisierung hindurch behauptet, die nur noch eine sekundäre Rolle spielen, wobei sie *relativ* bleibt, weil die Fluchtlinie, die sie zeichnet, segmentiert ist, aufgeteilt in aufeinanderfolgende ›Prozesse‹, sich in schwarze Löcher hineinstürzt [...].³²

Im Allgemeinen lassen sich zwei Formen von Deterritorialisierung und Reterritorialisierung feststellen. Bei der ersten, der negativen, kann die Reterritorialisierung das neue originale Territorium insofern ersetzen, als dass man zu keinen weiteren Verbindungen gelangen kann. Bei der zweiten Form öffnet sich die Reterritorialisierung zu weiteren Bewegungen hin, sodass eine Reterritorialisierung auch deterritorialisieren werden kann. Diese Form liegt einem unendlichen »Signifikantenregime« zugrunde.³³

Das kollektive Äußerungsgefüge ist das dritte Merkmal einer »kleinen Literatur«. Sie entstammt dem französischen Word »agencement« und schließt an Verben wie arrangieren, organisieren, adaptieren an. Sie setzt keine Homogenität voraus; eher bezeichnet sie den mechanischen Prozess, wobei eine komplexe Konstellation von (organlosen) Körpern, Handlungen, Worten, Leidenschaften, Territorien miteinander in variierbarer Zeit in Verbindung kommen.³⁴ Daraus gehen nicht nur Effekte wie verbundene Ökologien hervor, sondern auch Affekte. An sich gibt es keine Einheiten vor den Neuverbindungen, alles existiert als zeitlicher Prozess des Äußer-sich-selbst-Werdens. Deshalb wird auch dieses kollektive Äußerungsgefüge als maschineller Prozess der internen Differenzbildung verstanden.

Die Verknüpfung des Einzelnen mit den Anderen gipfelt im Politischen, dem dritten Merkmal einer »kleinen Literatur«. Es geht nicht grundsätzlich darum, eine politische Botschaft zu verkünden, sondern um die Art zu reden, um die Sprecherposition.³⁵ Das rein subjektive Sprechen, das mit einem ödipalen Schema übereinstimmen würde, wird außer Acht gelassen. Colebrook behauptet, »minor literature« sei »directly political: not because it expresses a political message but because its

32 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. a.a.O., S. 703. [Hervorgehoben von den Autoren]

33 Ebd.

34 Vgl. Graham Livesey (2005): »Assemblage«. In: Adrian Parr (Hg.): a.a.O., S. 18–19, hier S. 18. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. a.a.O., S. 88.

35 Vgl. Elias Kreuzmair (2010): »Die Mehrheit will das nicht hören. Gilles Deleuze: Konzept der littérature mineure«. In: *Helikon. Multidisciplinary Online Journal* 1, S. 36–47, hier S. 38.

mode of articulation takes voice away from the speaking subject to an anonymous or pre-personal saying.³⁶ Das individualisierte Sprechen tritt zurück zugunsten der Community, der »Anderen«, der Ausgestoßenen, die im Schatten der Anonymität existieren.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Ausdruck »kleine Literatur(en)« eigentlich Kafka zu verdanken ist. Deswegen führe ich nun knapp aus, was er darunter versteht und was diesem Begriff zugrunde liegt.

1.2 Kafkas »kleine Literaturen«

Dass der Ausdruck »kleine Literaturen« in vielen wissenschaftlichen und theoretischen Diskussionen Eingang findet, ist bekanntlich Deleuze und Guattari zu verdanken, die ihren Ansatz auf Kafkas Ausführungen zu »kleiner Literatur« aufbauten. Dabei wird Kafkas eigener Ansatz in den Schatten gedrängt. Denn die erste begriffliche Formulierung »kleine Literaturen« im Plural ist auf ihn zurückzuführen. Die jüngere Forschung zu diesem Konzept belegt grundsätzliche Unterschiede beziehungsweise eine gewisse Kluft zwischen Kafkas Auffassung von »kleinen Literaturen« und dem späten Text von Deleuze und Guattari. Die einen avancieren die These eines »misreading«³⁷ der Texte Kafkas, auch wenn man dieses *misreading* als positiv bewerten mag angesichts der Tatsache, dass die Arbeiten von Deleuze und Guattari zu aufschlussreichen Forschungen in unterschiedlichen Bereichen wie der Literatur-, Medien- und Filmwissenschaft geführt haben.³⁸ Andererseits postulieren Deleuze und Guattari in der Analyse von Kafkas Texten eine Hegemonie des sprachlichen Zeichens, die folgerichtig zur Außerachtlassung kultureller Bezüge in der Analyse führen. Ohne Deleuze und Guattari nochmals einer virulenten Kritik angesichts ihrer Lektüre von Kafkas Texten unterziehen zu wollen, möchte ich hier den Vorschlag machen, Kafkas Entwurf über »kleine Literaturen« neu zu deuten. So lässt sich jene Falle der »Kafkologisation«³⁹ vermeiden, die darin besteht, sich Kafkas gewaltiges Kapital anzueignen und es für eigene Zwecke zu instrumentalisieren.

36 Claire Colebrook (2002): *Gilles Deleuze*. London/New York: Routledge, S. 113.

37 Auf die Frage des *misreading* gehe ich später ausführlich ein. Dirk Weissmann (2013): »De Kafka à la théorie postcoloniale, l'invention de la littérature mineure«. In: Stephanie Schwerter/Jennifer K. Dick (Hg.): *Traduire, transmettre ou trahir. Réflexions sur la traduction en sciences humaines*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, S. 73–85, S. 74f.

38 Ebd., S. 74. Pascale Casanova (2008): *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil, S. 291. Bernard Lortholary (1993): »Le testament de l'écrivain«. In: Franz Kafka: *Un jeûneur et autres nouvelles*. Flammarion, Paris, S. 7–37. Myriam Suchet (2009): *Outils pour une traduction postcoloniale*. Paris: Éditions des archives contemporaines, S. 55.

39 Milan Kundera (1993): *Les Testaments trahis*. Paris: Gallimard.

In seinem Tagebuch-Eintrag vom 25.12.1911 finden sich Kafkas Ideen zu »kleinen Literaturen«, auf die er leider nicht ausführlich eingeht. Sie bleiben im Allgemeinen nur verstreute Blitzlichter und begründen zum Teil, warum Kafka so fantasievoll rezipiert wurde und wird.⁴⁰ Mit gewisser Nuancierung fasst Kafka die jiddische und die tschechische Literatur als »kleine Literaturen« auf. Das Adjektiv »klein« ist hier primär eher quantitativ zu verstehen und verweist auf die Schriften einer zahlenmäßig kleinen Bevölkerung. Obwohl der zentrale Charakter einer Sprache durch Faktoren wie die Zahl der Polyglotten, die diese Sprache sprechen, und durch die Übersetzungen, die sie hervorruft, erstellt werden kann,⁴¹ geht es Kafka eingangs nicht darum, eine hierarchisierende Taxonomie zwischen verschiedenen Sprachen herzustellen. So stellt Kafka sein *Schema zur Charakteristik kleiner Literaturen*⁴² dar:

1. Lebhaftigkeit a) Streit b) Schulen c) Zeitschriften 2. Entlastung a) Prinzipienlosigkeit b) kleine Themen c) leichte Symbolbildung d) Abfall der Unfähigen 3. Popularität a) Zusammenhang mit Politik b) Literaturgeschichte c) Glaube an die Literatur, ihre Gesetzgebung wird ihr überlassen.

Die drei Hauptmerkmale »kleiner Literaturen« sind nach Kafka also die Lebhaftigkeit, die Entlastung und die Popularität. Die Lebhaftigkeit, die sich in Form eines literarischen Streites ausdrücken kann, ist in einer kleinen Literatur größer als in einer an Talenten und Vorbildern reichen Literatur. Durch ihre »kleine[n] Themen« und die »Einschränkung der Aufmerksamkeit der Nation auf den eigenen Kreis«⁴³ haben »kleine Literaturen« im Gegensatz zu größeren die Möglichkeit und die Fähigkeit, die Nation »bis an ihre Grenzen«⁴⁴ zu bearbeiten und an Tiefe zu gewinnen. Das Fremde nehmen »kleine Literaturen« nur als Spiegelung wahr⁴⁵ und damit als Bezugspunkt, zu dem man eine immanente Beziehung aufbauen kann, mit dem man sich identifiziert. Und hier steckt bereits ein sowohl subversives als auch affirmatives pluralistisches Potenzial. Die unfähigen beziehungsweise die »schlechten Schriftsteller«⁴⁶ aus den Kreisen solcher Literaturen können sich wenig auf große autoritäre Vorbilder beziehen, weil es kaum welche gibt.

40 Deshalb spricht Kundera hier von »Kafkologisation«. Vgl. Milan Kundera: a.a.O., S. 54.

41 Vgl. Abraam De Swaan zit.n. Pascale Casanova (1997): »Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures«. In: *Littératures classiques* 31, S. 233–247, hier S. 235.

42 Max Brod (Hg.): a.a.O., S. 154.

43 Ebd., S. 151.

44 Ebd. S. 153.

45 Vgl. Hans D. Zimmermann (2008): »Kafkas Prag und die Kleinen Literaturen«. In: Bettina von Jagow/Oliver Jahraus (Hg.): *Franz Kafka Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 165–180, hier S. 174.

46 Ebd.

Mithilfe eines sprachlichen Subversionspotenzials der grammatischen, sozialen und politischen Ordnung, wie es von Kafka für die jiddische Sprache in seiner *Rede über die jiddische Sprache* am 28. Januar 1912 im jüdischen Rathaus behauptet wird,⁴⁷ sind »kleine Literaturen« an die Politik angeschlossen. In ihrer Auseinandersetzung mit der Nation geht die Wichtigkeit »kleine[r] Literaturen« über bloß simple Literaturgeschichtsschreibung hinaus. Sie bilden eine Art Tagebuch der Nation, sind dem Volk nah und geben Auskunft über dessen Alltag. Auf diese Weise können sie »einem sich zersplitternden nationalen Bewusstsein einheitlichen [und nicht unbedingt homogenen] Zusammenhalt« bieten.⁴⁸

Wie Kafka⁴⁹ selber formuliert hat, sind »kleine Literaturen« beispielsweise tschechische Texte und jene Texte jüdischer Minderheiten in Warschau, die auf Jiddisch verfasst wurden. Die Texte Kafkas sind weder auf Tschechisch noch auf Jiddisch, sondern auf Deutsch geschrieben. Dementsprechend würde die konsequente Frage lauten, ob und inwiefern Kafkas eigene literarische Produktion ebenfalls unter dem Banner der kleinen Literatur stehen könnte.

Eine gewisse Nähe von Kafkas Schriften zur jiddischen Literatur steht außer Frage. Dass es Zusammenhänge zwischen diesen beiden Literaturen gibt, erstaunt nicht, wenn man mit bedenkt, dass jüdische Fragen und Problemstellungen wie die jüdische Diaspora, der Zionismus und die Assimilation der Westjuden und -jüdinnen eine zentrale Position in Kafkas Texten einnehmen, wenn auch meistens implizit, anspielend und parabolisch.⁵⁰ Aber manche von Kafkas Tagebuch-Einträgen machen diese Beziehung explizit. Hierin sind Exzerpte von Meyer Isses Pines' *Histoire de la littérature judéo-allemande* und Heinrich Graetz' *Geschichte der Juden* zu finden, in denen er profunde Gemeinsamkeiten zwischen der jiddischen Moderne

47 Vgl. Andreas Kilcher (2012): »Kafka, Franz«. In: Ders. (Hg.): *Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur*. 2. Aufl. Weimar/Stuttgart: J. B. Metzler, S. 253–256, hier S. 254.

48 Hans D. Zimmermann: a.a.O., S. 174.

49 Auch wenn den Gelehrten und den Schriftsteller*innen am Anfang des 19. Jahrhunderts das Verdienst der Wiedergeburt der tschechischen Nation aus dem Geist der Romantik gebührt, wurde Kafka vorgehalten, in Bezug auf die tschechische Literatur einem Vorurteil aufzusitzen. Denn die tschechische Literatur schottete sich nicht vor dem Fremden ab. Die tschechischen Schriftsteller*innen waren nicht immer auf den eigenen nationalen Kreis eingeschränkt. Ausgehend von ihrem sprachlichen, räumlichen und kulturellen Kontext, mussten sie auch an der deutschen, der russischen und der französischen Literatur orientieren. Zugunsten von Kafka sei angeführt, dass seine Schrift zu »kleiner Literatur« kein theoretischer, ausführlicher und wissenschaftlich-stringenter Text ist. Daraufhin kann es auch nicht immer für wahr gehalten, dass unbekannte Schriftsteller*innen aus einer kleinen Literatur im Ausland nicht vollwertig und erfolgreich sind, so Zimmermann. Ich würde eine solche These durch eine Annäherung an die Filmwissenschaft mit ihren theoretischen Ansätzen zu Macht, Kapital und strukturellen (Dis)Positionen begründen. Vgl. Hans D. Zimmermann: a.a.O., S. 176.

50 Andreas Kilcher: a.a.O., S. 253.

und den seiner Literatur innewohnenden Ansichten zugesteht. Hans Zimmermann identifiziert drei wiederholt auftretende Themen: die pessimistische Welt, die jüdischen Motive und das Identitätsproblem.⁵¹

Die pessimistische Weltsicht betrifft vor allem die elenden Lebensbedingungen der Ostjuden, die in Armut, Hunger, einem aussichtslosen Leben und Angst vor Pogromen sichtbar werden. Pines charakterisiert die Ostjuden als »halbtotes Volk«, das auf den Messias wartet und nur aus »Haut und Knochen«⁵² bestehe.

Kafka empfiehlt seiner Freundin Felice Bauer den jiddischen Autor Izchak Perez. Zimmermann stellt die These auf, dass Perez' Erzählung *Zwischen zwei Berg* zwei wichtige Texte Kafkas hat beeinflussen können, und zwar *Vor dem Gesetz* (1925) und *Zur Frage der Gesetze* (1920). Dabei handelt es sich um jüdische Motive wie die Begegnung zwischen einem orthodoxen Rabbiner und einem chassidischen Frommen und eine Diskussion über die Thora.

Die Identitätsfrage ist die dritte und vielleicht die prägendste Problematik, die hier in Rechnung gestellt wird. Sowohl bei Pines als auch bei Kafka ist das lesende Subjekt einer Umwelt ausgesetzt und mit persönlichen sowie sozialen Schwierigkeiten konfrontiert. Einerseits fällt es dem Individuum schwer, der ihr auferlegten sozialen Funktion gerecht zu werden. Andererseits befindet sich das jüdische Subjekt in einer unsicheren Position, in der es sich mindestens zwei getrennten Welten zugehörig fühlt. Es schafft es weder, sich der neuen richtig anzupassen, noch seiner eigenen jüdischen Tradition treu zu bleiben.⁵³ Setzt man sich mit dem dritten Punkt etwa gründlicher auseinander, wird ersichtlich, dass dies einen Knotenpunkt im Werk Kafkas konstituiert. Das Leben sowie das Gesamtwerk Kafkas ist nur zu denken im wirksamen Spannungsfeld zwischen jüdischer Tradition und westlicher Assimilation, zwischen Ost- und Westjudentum, zwischen authentischer Religionsgemeinschaft und kultureller Wurzellosigkeit, zwischen einem »nichts unter den Füßen haben« und »festem jüdischem Boden«⁵⁴, zwischen Zionismus, echtem Glauben, realem Gemeinschaftsgefühl und Entfremdung, Einsamkeit und Isolation, zwischen »Jagd nach Aufrichtigkeit« und »Unsicherheit«.⁵⁵ Bei einer Analyse

51 Zimmermann erläutert auch, dass Kafka-Forscher*innen die stofflichen Elemente der jüdischen Tradition und der tschechischen Literatur lange Zeit in seinen Schriften nicht wiedererkennen konnten, weil sie sich mit diesen Motiven nicht gut auskannten. Vgl. Hans D. Zimmermann: a.a.O., S. 172f./S. 179.

52 Pines zit.n. Hans D. Zimmermann: ebd. S. 173.

53 Zu diesem Zusammenhang zwischen Pines und Kafka stellt sich eine dritte, wiederholt behandelte Frage, die die Rolle des Künstlers im Judentum anbelangt. Der jüdische Künstler sei in gewissem Maß immer traurig, weil die konservativen Juden wegen ihres orthodoxen Glaubens kunstfeindlich seien. Vgl. Ebd., S. 172.

54 Klaus Wagenbach (2006): *Franz Kafka, Eine Biografie seiner Jugend*. Neuausgabe. Bern: Francke, S. 183.

55 Ebd.

ausgewählter Kafka-Texte mit besonderem Fokus auf Briefe an Klopstock und Brod identifiziert David Simo Haltungen Kafkas im multikulturellen Kontext, die den Begriff »Unsicherheit« bei ihm noch deutlicher werden lassen:

1. Die Öffnung zum Anderen von einer ungesicherten, ungefestigten Position aus. Sie führt zur Unsicherheit./2. Die Öffnung zum Anderen von einer sicheren kulturellen Identität aus. Sie führt zur Bereicherung./3. Der Rückzug auf die eigene Kultur, solange die Verankerung nicht gesichert ist und solange diese Kultur selbst bedroht ist./4. Die Unsicherheit über den eigenen Status in der Ursprungskultur und die Angst, bei der interkulturellen Öffnung von falschen Prämissen in Bezug auf sich selbst auszugehen. Diese Haltung ähnelt der ersten dadurch, dass sie zur Bereicherung führt, sie unterscheidet sich von dieser aber dadurch, dass es sich hier nicht um eine objektive Unsicherheit, sondern um eine subjektive handelt. In dieser ersten Haltung ist die Verankerung oberflächlich. In der vierten ist eine gewisse Verankerung vorhanden, aber der Betroffene hat Zweifel über sich selbst.⁵⁶

Simo sieht in dieser durch Multikulturalismus verursachten Unsicherheit »Ausdruck und Grundlage schriftstellerischer Freiheit«⁵⁷ Kafkas, die sich in seinem Umgang mit unterschiedlichen literarischen Traditionen, mit alten europäischen sowie jüdischen oder universellen Gattungen (wie Legenden, Parabeln, Gleichnissen, Märchen, Chroniken) zeigt, das heißt »Gattungen, die auf einer festen nationalen Tradition gründen, gesicherte Werte und Perspektiven liefern und somit die Synchronisation der Geschichte von dem Standpunkt eines unangefochtenen kulturellen Bewusstseins aus ermöglichen«.⁵⁸ Simo verdeutlicht die interkulturelle Schreibweise Kafkas, indem er in Anlehnung an Michael Bachtin Aspekte der sprachlichen Hybridisierung und einer dialogischen Bezugnahme auf Stoffe und Motive aus verschiedenen Kulturen, Epochen und Religionen in Kafkas *Poseidon*, *Der Gang der Sirene* oder auch *Der Jäger Gracchus* analysiert.⁵⁹ Genau diesen Aspekt der Interkulturalität als Schreib- beziehungsweise Drehweise möchte ich von Kafka adaptieren und in der Auseinandersetzung mit filmschaffenden Subjekten mit Migrationsgeschichte erörtern.

56 David Simo: »Interkulturalität«. a.a.O., S. 149.

57 Ebd., S. 151.

58 Ebd.

59 Ebd. S. 152.

1.3 Von *minor cinema* zu *minor minoritarian cinema*

1.3.1 Von »klein« zu »minor«: Eine *misreading*-Frage

Der Übergang von Kafka zu Deleuze und Guattari ist kein reibungsloser. Die Arbeiten von David Simo⁶⁰, Pascale Casanova⁶¹ oder auch Dirk Weissmann⁶² zu dieser Frage führen alle zu derselben Schlussfolgerung: Deleuze und Guattari bleiben Kafkas Ideen nicht wirklich treu. Sie gehen weit darüber hinaus. Weissmann spricht aber hierbei von einem positiven *misreading*.⁶³

Am Beginn des *misreading* liege ein Problem der Interpretation.⁶⁴ Deleuze und Guattari hätten Kafka durch die französische Übersetzung von Marthe Robert rezipiert. Robert übersetzt Kafkas »klein« in das französische »mineur« (»minderwertig, zweitrangig, nebensächlich« im Deutschen), was im Hintergrund an das Paar »mineur/majeur« denken lässt. Dies impliziert auch, dass die von Kafka als »klein« bezeichneten Literaturen im unmittelbaren Zusammenhang mit den »zentralen« Literaturen des deutschsprachigen Raums gedacht werden sollen, und dass Kafkas »kleine Literaturen« in Bezug auf die anderen »zentralen« literarischen Schriften »mineur« beziehungsweise »minderwertig« und sogar von vornherein pejorativ sind, was an sich Kafkas Projekt eher weniger entspricht.⁶⁵ So gesehen, werden die »zentralen« Literaturen zum »Vorbild« und »Ideal« für Kafkas »kleine Literaturen«; ein solcher Ansatz widerspricht Kafkas Entwurf definitiv. Deleuze und Guattari nehmen zwar Abstand von Roberts im Vorwort geäußelter psychoanalytischer Perspektive, aber sie übernehmen die »mineur«-Übersetzung von Robert, die sie dann semantisch neu aufladen. Diese neue Semantisierung wird auf mindestens zwei Ebenen sichtbar.

Deleuze und Guattari bejahen nachdrücklich die Frage, ob die literarischen Schriften von Kafka eigentlich als »kleine Literatur« definiert werden können. Denn die bekannten Kafka'schen Beispiele für »kleine Literaturen« sind, wie schon erwähnt, die damals auf Jiddisch und Tschechisch verfassten Texte in Prag. Deleuze und Guattari betrachten Kafka selbst als einen Autor einer »minderwertigen« Literatur und schreiben letztgenannter alle Texte zu, die von einer Minorität in einer »großen«, »hochwertigen« Sprache geschrieben wird. In diesem Fall bilden

60 Vgl. David Simo: »Interkulturalität«. a.a.O., S. 147–159.

61 Vgl. Pascale Casanova: a.a.O., S. 291f.

62 Vgl. Dirk Weissmann: a.a.O., S. 76f.

63 Ebd., S. 78f.

64 Ebd.

65 Vgl. Marthe Robert (1954): »Préface«. In: Franz Kafka, *Journal*, Paris: Bernard Grasset, S. 5–21, hier S. 21. Dirk Weissmann: a.a.O., S. 77. Marie-Odile Thirouin (2007): »Kafka, Père des littératures mineures?«. In: Philippe Zard (Hg.): *Sillage Kafka*. Paris: Le Manuscrit, S. 49–92, hier S. 71–75.

die Prager Juden und Jüdinnen in Kafkas Zeit eine Minorität, das Deutsche eine »hochwertige« Sprache und die von den Prager Juden und Jüdinnen auf Deutsch veröffentlichten Texte eine Illustration von »littérature mineure«.

Wenn Deleuze und Guattari sich für das Wort »mineur« entscheiden, dann liegt das auch an der Bedeutung, die sie diesem Attribut zusprechen.⁶⁶ Der primär zahlenmäßige Charakter von »mineur« kann aus der Perspektive der Immanenz-Philosophie anders aufgefasst werden. Man unterscheidet dann zwischen »majoritarian« und »minoritarian«. Deleuze und Guattari versetzen die Sprache in den Kern der Diskussion und betrachten eine »major(itarian)« Sprache nicht unbedingt als jene, die von einer ethnischen Mehrheit gesprochen wird. Hier werden nicht mehr die Sprechenden in den Blick gerückt, sondern die Sprache selbst beziehungsweise die Sprach-Benutzung. Dieselbe Sprache kann sowohl »major(itarian)« als auch »minor(itarian)« eingesetzt werden. Dieselbe Sprache hat sowohl eine »major(itarian)«- als auch eine »minor(itarian)«-Variante. Jede Sprache, betont Verena Conley, hat ihre eigenen »internal minorities«, denn jede Sprache erlebt zu bestimmten Zeiten immanente Variationsprozesse:⁶⁷ »Constants do not exist side by side with variables; they are drawn from the variables themselves. Major and minor are two different usages of the same language.«⁶⁸ Bei der »major« Sprache soll an »a power of constants« (»pouvoir«) gedacht werden und bei einer »minor« Sprache »a power of variables« (»puissance«).⁶⁹ Die »major(itarian)« Sprache will Konstanz, sie sucht Statussicherung. Sie etabliert die Norm zur Selbstkontrolle, zur Machterhaltung und zur Selbstbestätigung. Deswegen erstrebt sie eine Art Homogenität.⁷⁰ Die »minor(itarian)« Sprache (und ihre Benutzung) sucht aber einen Ausweg aus dem »order-words« der »major(itarian)« Sprache (und ihrer Benutzung). Sie sucht eine revolutionäre Alternative. Im Grunde ist sie kein Zustand, sondern eher ein Prozess. Sie ist wie ein Rhizom immer im Werden begriffen, sie eröffnet sich immer dem Neuen, sie stellt sich jenseits der Kreativität, der Subversion und der Affirmation. Darum sprechen Deleuze und Guattari später hier von einer »kleinen« beziehungsweise »minor(itarian)« Benutzung einer Sprache, das heißt von einer kreativen Behandlung der Variablen einer Sprache. Solch eine Sprachbenutzung tendiert zum Nomadisieren, sie ist auf der Suche nach Fluchtlinien.⁷¹ Eine Minorität im Sinne

66 Die deutsche Übersetzung von Deleuze/Guattari-Texten zu Kafka benutzt das Adjektiv »klein« genauso wie ursprünglich bei Kafka, behält aber den theoretisch-philosophischen Hintergrund von Deleuze und Guattari. Darum fällt es vielen schwer, dem roten Faden zwischen Kafka und Deleuze/Guattari direkt zu folgen. Eine Nichtberücksichtigung der Übersetzungshintergründe verwischt für den deutschsprachigen Forschenden viele wichtige Spuren.

67 Verena Conley (2005): »Minoritarian«. In: Adrian Parr (Hg.): a.a.O., S. 166–168, hier S. 167.

68 Ebd.

69 Ebd., S. 166.

70 Vgl. Elias Kreuzmair: »Die Mehrheit will das nicht hören«. a.a.O., S. 37.

71 Vgl. Michaela Ott (2005): *Gilles Deleuze. Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, S. 93.

von »minor(itarian)« wird in dieser Hinsicht nicht mehr durch eine Zahl konstituiert. In diesem Fall würden die weißen dominierenden Männer – aus postkolonialer Sichtweise – als »minor(itarian)« auftreten. Und dies wäre konträr zum Ansatz von Deleuze und Guattari. Denn sie gehören zwar der zahlenmäßigen Minderheit an, bleiben aber in einer privilegierten Position, die ihnen auch im sprachlichen Bereich Privilegien sicherstellt. In diesem Rahmen ist die eingenommene Position – ob nun sprachlich oder kulturell – in den asymmetrischen Machtbeziehungen wichtig. Aber noch wichtiger ist jeder Versuch, sich den privilegierten Positionen entgegenzustellen, das Neue erscheinen zu lassen, Alternativen Platz in derselben Sprache durch andere Verwendungsweisen einzuräumen. Es reicht beispielsweise nicht, schwarz zu sein, um als »minor(itarian)« im Sinne von Deleuze und Guattari gekennzeichnet zu werden. Die Schwarzen, die Juden und Jüdinnen, die Araber*innen oder auch die Frauen können erst »klein werden«, »minor(itarian)« werden, wenn sie sich nomadisieren. Bei ihnen ist das Kreieren nur »by making possible a becoming, but never through ownership«. ⁷² Eine »minor(itarian)« Sprache oder eine »minor(itarian)« Benutzung der Filmsprache schreibt sich nicht in einen *Status quo*, sie folgt nicht dem Etablierten, um es zu repräsentieren, zu wiederholen oder zu reproduzieren. Eher schafft sie neue Möglichkeiten, neue Wege, neue Chancen, um neue Identitäten zu formulieren, Diskriminierungslogiken zu entkommen, um neue, sich ständig verändernde Räume mit sich ständig verändernden Akteur*innen zu artikulieren. Sie ist ein kontinuierlicher, unendlicher Schaffensprozess, aus dem sich, so Deleuze und Guattari, ein »people to come« in einem »eternal return« ergibt. ⁷³

1.3.2 Zu den Merkmalen von *minor minoritarian cinema*

Mir geht es nicht darum, das Beispiel Kafka beziehungsweise das der jiddischen und tschechischen Literaturen völlig auf die in der vorliegenden Arbeit zu behandelnden Filmemacher*innen zu übertragen. Ich erhebe keinesfalls den Anspruch, eine Analogie zwischen diesen beiden Gruppen herzustellen. Allerdings lässt sich Kafkas Entwurf mit Gewinn einbeziehen, damit manche Aspekte meiner filmischen Analyse besser verständlich werden. Diese Aspekte liegen auf einer filmästhetischen und auf einer Diskursebene.

Mein Ansatz zu *minor minoritarian cinema* ist vielmehr interpretativ. Er bezieht sich auf die Filmanalyse beziehungsweise -interpretation, wobei biografische Aspekte von Regisseur*innen eine erhebliche Rolle spielen. Er ist von Kafkas Lebenskontext, Werk und Entwurf zu »kleinen Literaturen« inspiriert sowie von Deleuze und Guattaris Merkmalen einer »littérature mineure«. Zu einem neuen Verständnis von *minor cinema* gehören aus meiner Sicht insbesondere der politische

72 Verena Conley: a.a.O., S. 167.

73 Claire Colebrook: a.a.O., S. 118.

Zusammenhang und die Vitalität, die hauptsächlich auf Deleuze und Guattari zurückgehen, und die Interkulturalität, die von Kafka übernommen wird. Dabei soll auch betont werden, dass die zwei ersten Kategorien auch von Kafkas beeinflusst sind. Diese Kategorien lassen sich wie folgt ausbuchstabieren.

Der interkulturelle Charakter von *minor/minoritarian* Filmen bezieht sich auf den Produktionskontext und die Produktionsbedingungen von Regisseur*innen. Kafka lebte in Prag in einem multikulturellen Kontext, wodurch er in eine ständige Spannung zwischen der eigenen jüdischen Kultur und dem kulturellen »Fremdanderen«, dem Tschechischen, dem Deutschen, dem Österreichisch-Ungarischen geriet. Seine Briefe und Texte zeigen, dass er sich dieser Spannung nicht entziehen konnte. Als Jude in Prag, der in der »großen Sprache« Deutsch schreibt, schreibt sich seine literarische Produktion in eine doppelte interkulturelle Marginalität ein; und zwar als Prager Jude und als deutschsprachiger Prager Literat. Kafkas Beispiel lässt sich gewissermaßen mit der Situation von europäischen Regisseur*innen mit Einwanderungsgeschichte wie Abdellatif Kechiche vergleichen. Aufgrund von postkolonialen Gegebenheiten beziehungsweise der Globalisierung leben und arbeiten diese Regisseur*innen im multikulturellen Europa. Auf diese Weise ist auch damit zu rechnen, dass sie sich an bestimmten Stationen ihrer Karriere (vor allem am Anfang) in der Peripherie des kulturellen Feldes beziehungsweise der Filmkultur ihrer Aufnahmenation befinden. Sehr wahrscheinlich wird die Imagination solcher Filmmachenden, die dann auch in ihren Filmen sichtbar wird, als interkulturelle Bewegung zwischen der ursprünglichen Kultur und der/den neuen Aufnahmekultur(en) aufgefasst. In dieser interkulturellen Bewegung beziehungsweise Laufbahn besteht auch das vitale Charakteristikum eines *minor/minoritarian cinema*.

In Kafkas Entwurf ist die Lebhaftigkeit oder Vitalität das erste Kennzeichen einer »kleinen Literatur«. Sie bezieht sich auf den inneren Zwiespalt, der in der Imagination eines künstlerischen Subjektes aus einer marginalisierten Gruppe mit Migrationsgeschichte arbeitet, und der sich auch in seinen Schriften beziehungsweise Produktionen widerspiegelt. In *Cinéma 2, The Time-Image*, einem acht Jahre später nach *Kafka: Pour une littérature mineure* veröffentlichten Buch, zieht Deleuze den kulturellen Ansatz des Prager Juden Kafka heran. Er gründet seine Auffassung von »minority cinema« beziehungsweise *Third cinema* auf der von Kafka beschriebenen Sackgasse: »the impossibility of not »writing«, the impossibility of writing in the dominant language, the impossibility of writing differently«. ⁷⁴ Diese dreifache Unsicherheit entspricht auch den drei Haltungen eines filmschaffenden Subjektes mit Migrationsgeschichte in einem multikulturellen Kontext. Genauso wie bei Kafka bildet diese Unsicherheit, wie Simo es betont, »Ausdruck und Grundlage« der künstlerischen Freiheit eines filmschaffenden Subjektes mit Migrationsgeschichte. Darum

74 Gilles Deleuze [1989](1985): *Cinema 2. The Time-Image*. Minneapolis: Minnesota University Press, S. 217.

betrachte ich sie als eine positive Unsicherheit, denn sie bildet sowohl den filmischen Reichtum als auch den narrativen Erfindungsgeist solch eines filmschaffenden Subjektes. Aus einer vielerlei ungesicherten Position nimmt das Werk dieses filmschaffenden Subjektes kommunikativ Bezug zu Stoffen, Motiven, Genres, Dekors, ästhetischen Stilen, die sowohl auf einer ethnischen, nationalen als auch auf einer universellen (oder internationalen) Tradition aufbauen. Durch diesen vitalen, aus der Ästhetik einer filmmachenden Person im multikulturellen Kontext herauszulesenden Dialog werden auch bestimmte filmgrammatische Stile und Genres in Unordnung gebracht, alte bereichert und neue geschaffen. Übrigens können solche Filmschaffenden sich auch dank ihrer Angehörigkeit zu ihren Aufnahmenationen und zugleich zu marginalen Gruppen in diesen Nationen eine gewisse Freiheit erlauben und die Chance ergreifen, sich von ästhetischen Konventionen zu distanzieren, die gesellschaftlich »fixierten Identitäten« entsprechen. Wie bei Kafka und aufgrund ihrer Einwanderungsgeschichte gehören sie weder völlig ihren Aufnahmenationen noch ihren Herkunftsnationen an. Ihre Filmästhetik lässt sich jenseits der klassischen Genres denken und bewegt sich immer in einem Spannungsfeld von Alternativen und Möglichkeiten. Sie positionieren sich zwischen verschiedenen ästhetischen Sprachen, Kulturen und Communitys. Somit leisten sie ein diskursives kritisches Potenzial gegenüber jenen, die individuelle Identität mit einer soziokulturellen Position zu verbinden suchen, individuelle Differenzen und Besonderheiten innerhalb sozialer Gruppen tendenziell ignorieren, die Homogenität und Einheitlichkeit im Namen der Stabilität durchsetzen wollen und somit den Widerspruch, die Freiheit, das ästhetische Schaffen zu verhindern und zu verstopfen drohen. Das ist das Subversionspotenzial eines filmschaffenden Subjektes beziehungsweise eine *minor/minoritarian* Benutzung einer »großen (Film)Sprache«, durch die diese »große (Film)Sprache« in Schwingung versetzt, aber auch zugleich erneuert und bereichert wird. Am Aspekt der Vitalität lässt am Beispiel von Kechiche gegen das Ende dieser Arbeit zeigen, wie Regisseur*innen durch einen Dialog verschiedener Stile und Genres eine neue Filmästhetik schaffen, indem sie beispielsweise den poetischen Realismus nicht nur subvertieren, sondern vielmehr unter produktiven Prämissen denken.

Das letzte Merkmal des *minor/minoritarian cinema* ist der Zusammenhang mit Politik, durch den der Film an die Nation anknüpfen kann. Dies wird dem Kafka'schen Modell teilweise entliehen, denn Deleuze wendet sich in späteren Schriften wie *Time-Image* und *Critique et Clinique* diesem kulturpolitischen Ansatz in Anlehnung an Kafka ausführlicher zu.

In *Critique et clinique* beharrt Deleuze auf der politisch-revolutionären Funktion der Literatur – hier des Films –, durch welche Alternativen entstehen und Zwischenorte und Möglichkeiten erschaffen werden können. Diese Funktion der Literatur beschreibt er folgendermaßen:

La [...] littérature, comme écriture, consiste à inventer un **peuple qui manque**. Il appartient à la **fonction fabulatrice d'inventer un peuple**. [...] La littérature américaine a ce pouvoir exceptionnel de produire des écrivains qui peuvent raconter leurs propres souvenirs, mais comme ceux d'un peuple universel composé par les émigrés de tous les pays.⁷⁵

David Rodowick zufolge verweist die Funktion »fabulatrice« auf *minor cinema* und »its form of collective enunciation«.⁷⁶ In der Literatur und mittels des ganzen Sprachkomplexes kommt eine Bevölkerung, eine Community, eine andere Nationprojektion zum Ausdruck. Das schriftstellerische beziehungsweise filmschaffende Subjekt kann sich eigener Geschichten bedienen, Erlebnisse von Personen in eine Narration bringen, aber dergestalt, dass eine werdende Bevölkerung im Sinne von *populi* entsteht, eine Gruppe angesprochen wird. Das kollektive Äußerungsgefüge entsteht dadurch, dass das filmschaffende Subjekt sich durch die in eigenen Filmen artikulierten, auf bestimmte Communities bezogenen Narrative an diese Gruppen, diese »peuple qui manque« und deren Wünsche, Weltanschauungen und Projektionen anbinden kann. Diese dialogische Verbindung verhandelt das *subaltern* filmschaffende Subjekt mittels des Spivak'schen doppelten Repräsentierens (darstellen und vertreten).⁷⁷ Das *subaltern* filmschaffende Subjekt wird dann zur Sprechinstanz der Communitys (vertreten), um die es sich in eigenen Filmen handelt (darstellen). Hierzu schreibt Deleuze:

Kafka pour l'Europe centrale, Melville pour l'Amérique présentent la littérature comme l'énonciation collective d'un peuple mineur, ou de tous les peuples mineurs, qui ne trouvent leur expression que par et dans l'écrivain. Bien qu'elle renvoie toujours à des agents singuliers, la littérature est agencement collectif d'énonciation. La littérature est délire, mais le délire n'est pas affaire du père-mère: il n'y a pas de délire qui ne passe par les peuples, les races, les tribus, et ne hante l'histoire universelle. Tout délire est historico-mondial, »déplacement de races et continents«.⁷⁸

So können Regisseur*innen durch das *minor/minoritarian cinema* revolutionäre Bedingungen erschaffen, damit kreative Alternativen (nicht immer im Sinne von ersetzen, sondern auch in einer Parallelitätslogik) bei der Geschichtserzählung einer

75 Gilles Deleuze (1993): *Critique et clinique*. Paris: Les éditions de minuit, S. 14. [Hervorhebung von mir, BN]

76 David N. Rodowick (1997): *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham: Duke University Press, S. 156.

77 Vgl. Gayatri C. Spivak (1993): »Can the subaltern speak?«. In: Laura Chrisman/Patrick Williams (Hg.): *Colonial discourse and post-colonial theory. A reader*, New York/Sydney: Routledge, S. 66–111, hier S. 70.

78 Gilles Deleuze (1993): *Critique et clinique*. a.a.O., S. 15.

Nation gestiftet werden und ein »peuple qui manque«, ein neues Nationideal ins Leben gerufen wird. Solch ein Ansatz benötigt beispielsweise eine neue politische Konzeption von Filmen und Regisseur*innen, eine Verschiebung der Sprecher*innenposition und ferner eine Interpretation der Filme von *subaltern* Filmemacher*innen im multikulturellen Kontext im Hinblick auf die Nation.

Die Funktion »fabulatrice« sollte sich aber sowohl auf eine Arbeit an der Nationgeschichte wie auch ihrer Gegenwart stützen. So können Filme als eine Art Tagebücher von Nationen betrachtet werden. In Kafkas Verständnis sind sie nämlich wichtiger als die übliche Geschichtsschreibung. Das ist eine Aktualisierung der engen, aber objektiven Verbindung von Film und Nation, die sich aus vielerlei Perspektiven zur Analyse anbietet. In seiner Rede an der Universität Sorbonne im Jahr 1882 behauptet Ernest Renan: »[U]ne nation est donc une grande solidarité, constituée par le sentiment des sacrifices qu'on a faits et de ceux qu'on est disposé à faire encore. Elle suppose un passé.«⁷⁹ Diese Vergangenheit wird im Rahmen einer kritischen Herausbildung des kollektiven Gedächtnisses einer Nation filmisch bearbeitet. Betrachtet man mit Simo das Gedächtnis als kohärente, topografische und zeitliche Zusammenstellung von Tatsachen beziehungsweise als Narration, dann werden vor allem die Historienfilme von Regisseur*innen wie Kechiche, Amma Asante oder Mo Asumang zu Narrationen über (supra-)nationale Metanarrative. Diese Narrationen rücken bestimmte Zeitperioden ins Zentrum der Aufmerksamkeit, präzise Figuren der Geschichten oder Communitys, was zu einer notwendigen Klarheit über die Mythen einer Nation beitragen und zur Sakralisierung oder Dezentrierung (a)temporeller Werte beziehungsweise Mythen aus diesen Metanarrativen führen kann. Den filmischen Narrationen kommt dann auch die Funktion zu, die (un)bewusst marginalisierten, unrühmlichen Teile eines nationalen kollektiven Gedächtnisses ans Licht zu bringen und die Aufmerksamkeit auf sie zu lenken. Denn auch die Nation ist eine Konstruktion, zu der Medien wie die Literatur oft beitragen.⁸⁰ Eric Hobsbawm schreibt diesbezüglich:

It is clear that plenty of political institutions, ideological movements and groups – not least in nationalism – were so unprecedented that even historic continuity had to be invented, for example by creating an ancient past beyond effective historical continuity either by semi-fiction (Boadicea, Vercingetorix, Arminus the Cheruscan) or by forgery (Ossian, the Czech medieval manuscripts).⁸¹

79 Ernest Renan zit.n. David Simo (2001): »Littérature et nation. Une réflexion à partir des positions et de l'expérience de l'écrivain Franz Kafka«. In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 11. Online unter: <https://www.inst.at/trans/11Nr/simo11.htm> [abgerufen am 30.10.2018]

80 Auf diese Beziehung zwischen Nation und Film gehe ich später ein.

81 Eric Hobsbawm zit.n. David Simo: »Littérature et nation«. a.a.O.

Ich halte es dementsprechend für wichtig, dass sich Medien wie Film an Prozessen einer neuen, inklusiveren Nationkonstruktion durch Revidierung alter Mythen und Legenden beziehungsweise durch die Schaffung neuer Mythen und Legenden beteiligen.

In seinen Erläuterungen zur Literatur als Tagebuch einer Nation beharrt Simo darauf, dass Kafkas Tagebücher nicht aus Intimitäten im engen Sinne bestehen. Kafka fasst in seinen Tagebüchern Treffen und Diskussionen zusammen, er schreibt Reflexionen, Entwürfe zu manchen fiktiven, literarischen und kulturellen Debatten nieder, aber auch alltägliche Beobachtungen. Simo erkennt hier »la relation des activités de l'esprit« beziehungsweise Kafkas »préoccupations intellectuelles«. ⁸² Überträgt man diese Funktion eines Tagebuches auf Filme, dann kann man ihnen die Fähigkeit zuerkennen, die Nation am objektivsten darzustellen: in ihrem Alltag, in ihren Kämpfen, Wünschen, Niederlagen, Siegen, in ihren vielfältigen Communities, Kulturen, Traditionen, Sprachen, in ihrem Kontakt mit dem »Anderen«, in ihren Sorgen, Ängsten, Projektionen, in ihren Denkweisen, Weltanschauungen, in ihrem geistigen Zustand. Das bedeutet es in Kafkas Worten, die Nation »bis an ihre Grenzen« ⁸³ zu bearbeiten.

Durch die Arbeit am Nationgedächtnis anhand von Filmen in Form eines kritischen Tagebuches leisten Filme, ähnlich der Literatur, einen Beitrag zum kollektiven Gedächtnis. Diese Herangehensweise lässt eine Analyseperspektive zu, die beispielsweise einen Zusammenhang zwischen präzisen historischen Nationalgeschichten in Westeuropa und der Entstehung von neuen Genres in den *national cinemas* der betroffenen westeuropäischen Nationen ermittelt. Die Entstehung beziehungsweise die Entwicklung des *cinéma beur*, des *Black British cinema* und des Kinos der Fremdheit können hierfür als Beispiele dienen. Man kann anhand dieser Genres auf eine geschichtliche, begrenzbare Zeitperiode hinweisen, in der jeweils die französische, britische und die deutsche Nation mit Migrationsbewegungen aus den ehemaligen Kolonien, der Türkei und anderen europäischen Ländern konfrontiert waren und in der diese Nationen zumindest zufriedenstellende politische und soziale Antworten auf die damals durch diese starke Mobilitätsperiode verursachten Probleme hatten geben können. Dies erspart dem Filmforschenden, sich nur auf eine rein ästhetische Analyse von Filmen aus solchen Genres wie dem *cinéma beur* zu beschränken, bietet ihm wohl aber die Möglichkeit, das Ganze im Auge zu behalten, das heißt, sich zwar auf Filme zu konzentrieren, aber daran einen kulturwissenschaftlichen Blick anzuschließen, der Momente wie die Nation, das Politische, den *space*, Position und Machtartikulation nicht außer Acht lässt.

82 Ebd.

83 Ebd. S. 153.