

Einleitung

Les années 1980 sont arrivées, la gauche était au pouvoir, j'avais une vingtaine d'années, les choses évoluaient: les gens s'ouvraient les uns aux autres. J'ai alors eu le sentiment de ne plus avoir besoin de me soucier de l'avenir. Même s'il était difficile de trouver sa place en tant qu'artiste. Et puis, dans les années 2000, particulièrement en avril 2002, avec la présence du Front national au second tour de l'élection présidentielle, quelque chose a commencé à changer. Il y a, actuellement, un retour aux tristes années symbolisé par ces petites phrases racistes qu'on nomme dérapages. Je vois des gens s'enfermer. Se replier sur eux-mêmes. Adopter des idées d'un autre temps. Tout cela sent mauvais. Je peux vous jurer que, lorsque vous subissez ce racisme au quotidien, vous observez avec plus d'acuité les changements, qu'ils soient positifs ou négatifs. Que faisons-nous pour arrêter ce poison qu'est le racisme? Moi, je réalise des films. Et je crie ma peur. Je m'excuse, j'aurais bien voulu mettre en scène une comédie mais, là, je n'ai pas du tout envie de rire.¹

Diese Sätze stammen aus einem Interview mit dem französischen Regisseur Abdellatif Kechiche. Die Zeitung *L'Express* hatte ihn nach der Premiere seines vierten Films *Vénus noire* (2010) unter anderem zu seiner künstlerischen Laufbahn befragt. Zu Beginn äußert er sich mit fast leidenschaftlichen Worten über die 1980er Jahre in Frankreich unter der Präsidentschaft von François Mitterrand und über die soziale Atmosphäre dieser Zeit. Ganz eindeutig steht Kechiche unter dem vermeintlichen Charme der sozialen Offenheit, dem Lob der Einheit in der Diversität, in dem die kulturellen Unterschiede keine Ungleichheiten zu der republikanischen Laizität im öffentlichen politischen Diskurs aufzuweisen schienen. Jedoch soll darauf hingewiesen werden, dass Kechiche zur Zeit dieses Interviews 50 Jahre alt ist, dass er seit 45 Jahren in Frankreich lebt und bereits die französische Staatsangehörigkeit besitzt. Zu ergänzen ist außerdem, dass Kechiche zu diesem Zeitpunkt schon mit neun Césars preisgekrönt wurde, nämlich für *L'Esquive* (2003) und *La*

1 Eric Libiot (26.10.2010): »L'Express«. *Abdellatif Kechiche: »Vénus noire ne devait pas être un film agréable«*. Online unter: https://www.lexpress.fr/culture/cinema/abdellatif-kechiche-venus-noire-ne-devait-pas-etre-un-film-agreable_931119.html [Abgerufen am 06.11. 2022]

Graine et le Mulet (2007). All dies scheint ohne Weiteres seine Zugehörigkeit sowohl zur französischen Nation als auch zur französischen Filmkultur zu bestätigen.

Was aus diesem Zitat noch ersichtlicher wird, ist die Nostalgie von Kechiche: die Nostalgie gegenüber einer Vergangenheit, in der die eigene Migrationsbiografie keine besonderen unüberwindbaren Hindernisse für die eigene künstlerische Laufbahn darstellte; die Nostalgie gegenüber einer Vergangenheit, in der die eigene zugewiesene Identität nicht unbedingt im Schatten der eigenen Migrationsgeschichte definiert wurde; aber auch die Nostalgie, die mit der eigenen Bewegung im Sinne von »displacement« und »dis-placement« einhergeht. Er ist nicht nur emigriert, er scheint diese Bewegung auch als Entfernung zu empfinden. Es wird oft auch argumentiert, dass Immigrant*innen am häufigsten Nostalgie aufgrund ihrer Fremdheitsgefühle empfinden.² In diesem Fall würde man an Kechiches Worten beispielhaft den Ausdruck langjähriger Leiden ablesen, die in große Schwierigkeiten im Alltag münden. Bei Kechiche genauso wie bei Edward Said – der ganz explizit von Exil spricht³ – ließen sich real gelebte Biografien identifizieren, die von Diskriminierung und Ausschluss gekennzeichnet sind, was zu einer Entfremdung oder sogar sozialen Lähmung führen kann. Denn die jetzige, zugeschriebene Identität ergibt sich aus einem Moment, wo in Nationalstaaten – und dies nicht ausschließlich unter Einfluss von ethno-populistischen bzw. rechtsextremistischen politischen Bewegungen – bestimmte Menschen häufig als anders bzw. »fremd« klassifiziert werden. Dies entsteht aus einer bestimmten Auffassung der Migration, die pessimistisch konnotierte Reflexe, Handlungen und Reaktionen hervorrufen.⁴ Diese zeigen, so Suzanne Hall, einen »savage nativism«⁵ an. Eine der Besonderheiten der Nationalstaaten seit dem 19. Jahrhundert besteht darin, Regelmäßigkeiten, Gemeinsamkeiten, Homogenitäten und somit auch Grenzlinien, Ausgrenzungen und Disloka-

2 Vgl. Marina Chauhac (2022): »Nostalgie«. In: Mathias Berek et al. (Hg.): *Handbuch sozialwissenschaftliche Gedächtnisforschung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 1–14, hier S. 8. Abdelmayek Sayad [1999](2004): *The suffering of the Immigrant*. Cambridge: Polity Press, S. 53f.

3 Vgl. Edward Said (1999): *Out of Place. A Memoir*. New York: Vintage Books, S. 23.

4 Vgl. Naika Foroutan (2019): *Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: transcript, S. 32.

5 Mit diesem Konzept spielt sie auf die aktuellen Diskurse an, die sich um das Phänomen der Migration in Europa drehen. In diesen Diskursen wird die Migration als Auslöser für tiefgreifende soziopolitische Krisen in den europäischen Ländern dargestellt. Diese Diskurse untermauern auch Paradigmenwechsel in bestimmten wichtigen politischen Fragen in Europa, die unter anderem zu einem Anstieg von Rassismus und Fremdenfeindlichkeit führen. Beispiele dafür sind Frankreichs Haltung zur Frage der *laïcité*, Österreichs Engagement für die Militarisierung des Brennerpasses und die europäische Grenzschutzagentur Frontex, Großbritanniens Einwanderungsgesetz von 2014 und die jüngsten Abkommen mit Ruanda über die Abschiebung von Asylbewerber*innen. Suzanne M. Hall (2017): »Mooring »super-diversity« to a brutal migration milieu«. In: *Ethnic and Racial Studies* 40.9, S. 1562–1573, hier S. 1563.

tionen zu schaffen, und dies scheint für postmigrantische Staaten immer noch zu gelten.

Nicht selten führen solche Spannungen, so die Postmigrationsforscherin Naika Foroutan, zu einer »Aufmerksamkeitsakkumulation gegenüber Migration«⁶, anstatt sich dem Ideal von einem »Erkennen der dialektischen Funktion von Migration für die Aushandlung der pluralen Demokratie«⁷ zu nähern, bei der es sich um »gesellschaftliche Aushandlungsprozesse«⁸ handeln sollte. Denn Fakt ist, dass dem Phänomen der Migration eine wichtige Bedeutung in der Auslösung von Transformationsprozessen in demokratischen Gesellschaften zugesprochen wird, und dies unter anderem aufgrund der Tatsache, dass Migration nunmehr einen beträchtlichen Anteil am Alltag hat. Steven Vertovec fasst dies unter dem Begriff »super-diversity« mit einem Fokus auf die der Migration innewohnenden widersprüchlichen Regulierungspraktiken.⁹ Infolgedessen liegt auf einigen rassifizierten Subjekten aufgrund ihrer Migrationsgeschichte oder -perspektive weiterhin eine Art Schatten.

Einer der Leitsätze und Postulate des Postmigrationsparadigmas betrachtet die Gesellschaft auf verschiedenen Ebenen aus der Perspektive der Migration und deren Auswirkungen.¹⁰ Im kulturellen Kontext bezieht es sich auf die Rekonstruktion

6 In Städten wie Frankfurt hatten im Jahr 2015 drei Viertel der Kinder unter sechs Jahren eine Migrationsgeschichte. In Deutschland gibt beispielsweise jede dritte Person an, eine familiäre Migrationsgeschichte zu haben. In Frankreich bildeten die Immigrant*innen im Jahr 2021 mehr als 10 Prozent der nationalen Bevölkerung und hatten fünf Jahre davor zu 44 Prozent zu der Erhöhung dieser Bevölkerung beigetragen. Im Vereinigten Königreich sind 9,5 Millionen Einwohner*innen im Ausland geboren. Wenn dazu die verschiedenen Migrationsgenerationen in Ländern wie Frankreich und dem Vereinigten Königreich berücksichtigt werden, die sich langfristig dort angesiedelt haben, dann kann durchaus auf den markanten Transformationscharakter der Migration hingewiesen werden. Dies hat Auswirkungen auf Institutionen wie Schulen, Verwaltung oder Medien. Naika Foroutan (21.04.2015): »bpb: Bundeszentrale für politische Bildung«. Post-Migrant Society. Online unter: <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/205295/post-migrant-society/#footnote-target-2> [Abgerufen am 10.05.2023]. Mehr dazu vgl. INSEE (10.07.2023): »INSEE«. *L'essentiel sur... les immigrés et les étrangers*. Online unter: <https://www.insee.fr/fr/statistiques/3633212> [Abgerufen am 10.05.2023]. Jérôme Lè (07.04.2021): »INSEE«. *En 2017, 44 % de la hausse de la population provient des immigrés*. Online unter: <https://www.insee.fr/fr/statistiques/5351267> [Abgerufen am 10.05.2023]

7 Naika Foroutan (2019): *Die postmigrantische Gesellschaft*. a.a.O.

8 Ebd., S. 39.

9 Steven Vertovec (2007): »Super-diversity and Its Implications«. In: *Ethnic and Racial Studies* 30.6, S. 1024–1054.

10 Vgl. Marc Hill/Erol Yildiz (2014): »Einführung«. In: Dies. (Hg.): *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen, Ideen, Reflexionen*. Bielefeld: transcript, S. 7–9, hier S. 8. Erol Yildiz (2014): »Postmigrantische Perspektiven: Aufbruch in eine neue Geschichtlichkeit«. In: Erol Yildiz/Marc Hill (Hg.): *Nach der Migration, Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*. Bielefeld: transcript, S. 19–36, hier S. 22.

und das Verständnis ästhetischer Praktiken und Räume, die durch die Migration beeinflusst werden.¹¹

Dieser Ansatz bringt im Rahmen des französischen Filmfeldes mindestens zwei Herausforderungen mit sich. Es stellt sich zum einen die Frage, wie man den Beitrag von Migrant*innen in einem Feld bewerten soll, wenn der Blick auf Migration und damit auf Migrant*innen pejorativ, infantilisierend und sogar dehumanisierend bleibt. Die zweite Herausforderung besteht darin, neue Diskurskategorien und Instrumente zu finden, um diese Veränderungen und Bestrebungen ausreichend zu erfassen.

Ein Lösungsentwurf besteht darin, die Artikulation der Hauptbetroffenen, der sogenannten rassifizierten und migrantisierten Subjekte, ins Zentrum zu stellen. Bei der erneuten Betrachtung des Zitats von Kechiche fallen mir zwei weitere Elemente auf, die in dem folgenden Satz zusammengefasst sind: »Que faisons-nous pour arrêter ce poison qu'est le racisme? Moi, je réalise des films.«¹² Ich stelle also gemeinsam mit Kechiche den zentralen Wert fest, den die Frage des Rassismus in der französischen Gesellschaft erlangt hat, und im Umkehrschluss die interventionistische Logik, in die sich sein Kino gegenüber der Nation einordnen möchte. Dies aktualisiert unabdingbar die Beziehung des Films zur Gesellschaft und zur Nation. Und dabei werden die Begriffe, Prozesse und Logiken dieser Beziehung hinterfragt. Unter anderem die folgenden Fragen: Wie kann man als filmschaffendes Subjekt seine Angst, seine Beklemmung und seine Unsicherheiten gegenüber der französischen Nation zum Ausdruck bringen, ohne gleichzeitig in die Falle der Viktimisierung zu geraten? Wie und von wo aus kann man sich an diese Nation wenden, wenn man von der nationalen Bühne ausgeschlossen und in die ethnische Peripherie abgeschoben zu sein scheint? Wie kann man wahrgenommen und gehört werden, wo man nicht erwartet wird? Wie entkommt man der Falle einer imaginären peripheren Community, und wie kann man aus einer Position sprechen, die als national wahrgenommen wird?

Diese Beziehung des Films zur Nation als Mythos und als diskursives Gebilde setzt außerdem die zugrunde liegenden Fragen der Subjektivitätsprozesse auf die Agenda. Denn wenn der Film die Nation und die Gesellschaft durch das Prisma von Subjekten artikuliert, die ihre Angst herausschreien und gegen ihre Peiniger kämpfen, kann dieses Medium ihre Äußerungen und damit ihre Positionierung innerhalb ihres Kulturraums und gegenüber ihrer Aufnahmegesellschaft beeinflussen. Das Medium Film erfüllt somit nicht nur eine reine Repräsentationsfunktion, sondern verfügt auch über eine Agency, die zu neuen gesellschaftlichen Idealen führen und so die Identitätswahrnehmung eines filmschaffenden Subjektes innerhalb die-

11 Vgl. Ebd.

12 Abdellatif Kechiche zit.n. Eric Libiot (26.10.2010): »L'Express«. a.a.O.

ses nationalen Raums beeinflussen kann. Und nicht zuletzt kann das Medium Film Aufschluss über die Imagination seines schaffenden Subjektes geben.

Es stellt sich die Frage, welchen Platz ein filmschaffendes Subjekt mit Migrationsgeschichte in einer postmigrantischen Gesellschaft einnimmt und mit welchen Schwierigkeiten es in seinem filmischen Schaffensprozess im Kontext einer postmigrantischen Gesellschaft konfrontiert ist. In diesem Zusammenhang gälte es zu klären, ob das filmschaffende Subjekt nur unter dem Prisma einer gewissen Essentialisierung seiner persönlichen Identität wahrgenommen wird. Ebenso kann der Frage nachgegangen werden, welche Stellung es zu diesen essentialistischen, essentialisierenden und rassifizierenden Versuchen einnimmt, die bei den Betroffenen oft mit großer innerer Unruhe, Angst und Nostalgiegefühlen einhergehen.

Sich aber auf dieses Prisma zu beschränken, wäre ebenso essentialistisch, denn es würde bedeuten, ein kreatives Subjekt auf nichts anderes als seine Ängste und Sorgen zu reduzieren. Es würde bedeuten, sich darauf zu beschränken, es nur unter dem Prisma des reduktionistischen, entmündigenden und teils entmenslichenden Blicks der »anderen« wahrzunehmen. Dies zu akzeptieren, hieße in gewisser Hinsicht, ästhetische Praktiken wie den Film an sich zu essentialisieren, ihnen eine bestimmte feste Identität zuzuschreiben.

Neben der kategorisierenden, sehr oft abwertenden und frustrierenden Angleichung des »Anderen« auf der einen Seite gibt es auf der anderen Seite das, was man mit Toni Morrison die Macht der Imagination benennen kann. Morrison sah darin die Stärke, Widerstandsfähigkeit und Ernsthaftigkeit des imaginativen Aktes, der die *racial awareness* als Agency betrachtet, um den Rassismus aufzusprengen und den Kanon der amerikanischen Literatur zu erweitern.¹³ Aus heutiger Sicht und im französischen Filmkontext handelt es sich um die Vorstellungskraft des rassifizierten Subjekts, die sich nicht zwangsläufig in einer Strategie des Selffulfilling, sondern eher in Reaktions- und Verhandlungsstrategien anhand von ästhetischen Werken vollzieht. Filmemachen verstehe ich vor diesem Hintergrund als einen ständigen Aushandlungsprozess: eine Aushandlung mit sich selbst, mit den eigenen Ängsten und Befürchtungen, aber auch mit den eigenen Bestrebungen und Wünschen, mit der eigenen Umgebung und ihren Räumen und mit einer nationalen Filmkultur. Positiv formuliert handelt es sich um einen ästhetischen Prozess, der die Freiheit von migrantischen Subjekten neu aushandelt, die in kulturellen Systemen gefangen und eindeutig rassifiziert sind. In Anlehnung an Morrison geht es darum, Aspekte der eigenen sozialen Verortung in Elemente der filmästhetischen Sprache zu verwandeln, Erzählstile zu verwandeln und Tabus zu dekonstruieren.¹⁴ Mit konkreteren Worten heißt das, ästhetische Systeme der rassistischen Rassenkodifizierung

13 Vgl. Toni Morrison (1993): *Playing in the Dark. Whiteness and Literary Imagination*. New York: Vintage Books, S. xiif.

14 Vgl. Ebd., S. 4.

und der Fetischisierung anzugehen, die Stereotypologie innerhalb einer nationalen (oder auch globalen) Filmkultur anzufechten.¹⁵ Diese Imagination, die sich in den Filmen niederschlägt, verbindet dann die Freiheitsagenda sowohl auf individueller als auch auf nationaler Ebene. Der Fall Kafka ist in diesem Zusammenhang in mehrfacher Hinsicht vielversprechend.

Kafka, der in Böhmen unter österreichischer Regierung lebte und der jüdischen Minderheit angehörte, sah sich von einer Nostalgie heimgesucht. Diese resultierte aus den folgenden vier Unmöglichkeiten: »Der Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, der Unmöglichkeit, Deutsch zu schreiben, der Unmöglichkeit, anders zu schreiben, fast könnte man eine vierte Unmöglichkeit hinzufügen, die Unmöglichkeit zu schreiben«.¹⁶ In der Forschung zu Kafka und seinem Werk gibt es mittlerweile den Konsens, dass diese verschiedenen Unmöglichkeiten der Motor seines literarischen Schaffens waren.¹⁷ Im Kontext der Migration und zweifellos auch der Postmigration kann sich die Zusammensetzung aus diesen bestehenden Unmöglichkeiten mit anderen Emotionen des schöpferischen Subjekts in eine Art Vitalität verwandeln. Diese kann es jenem Subjekt ermöglichen, sich selbst auszudrücken, neue Worte zu kreieren und sich gegenüber dem Blick, unter dem es leidet, zu positionieren. Diese Vitalität kann schließlich auch eine Erneuerung der nationalen Filmkultur durch das filmschaffende Subjekt ermöglichen, einen diskursiven Beitrag zu bestimmten Fragen leisten, die manchmal über die nationale Filmkultur selbst hinausgehen. Mit anderen Worten: Diese Vitalität kann auf philosophisch-diskursive Weise zur Darstellung vom »peuple qui manque«¹⁸ im Kontext der postmigrantischen Nation beitragen.

Problem- und Fragestellung

Die vorliegende Arbeit interessiert sich für europäische Regisseur*innen insbesondere mit afrikanischer Migrationsgeschichte. Auf die Filme des französischen Regisseurs Abdellatif Kechiche gehe ich im Sinne einer Fallstudie ein.

Zwei Begriffe sind hierbei von besonderer Relevanz: *minor cinema* und *national cinema*.¹⁹ Um verlässliche Antworten auf die Forschungsfragen zu erhalten, wie ich

15 Vgl. Ebd., S. 68f.

16 Franz Kafka (1958): *Briefe. 1902–1924*. Max Brod (Hg). Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 337.

17 Vgl. David Simo (2017): »Interkulturalität als Schreibweise und Thema Franz Kafkas«. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 8.1, S. 147–159, hier S. 151.

18 Gilles Deleuze (1993): *Critique et clinique*. Paris: Les éditions de Minuit, S. 14.

19 Ich habe mich dazu entschlossen, diese Wörter kursiv zu schreiben, da es sich um sogenannte Fremdwörter handelt. Also die Begriffe *minor cinema*, *national cinema* und *cinéma de banlieue* werden hier nicht eingedeutscht. Deren Übernahme in ihrer fremdsprachigen Form ist auch darauf zurückzuführen, dass die wissenschaftliche Diskussion um einen Begriff wie *mi-*

Stellung zu der Kategorie des *minor cinema* beziehe, muss zunächst skizziert werden, wie der Begriff *national cinema* im herkömmlichen Sinne aufgefasst wird.

Das Konzept *national cinema* fungiert in der filmwissenschaftlichen Literatur als Überbegriff für die verschiedenen Akteur*innen, Interaktionen und Netzwerke, die die Filmlandschaft einer Nation prägen. Es liegen hierzu einige Studien vor,²⁰ die der systematischen Erläuterung dieses Begriffs gewidmet sind. Nach meiner Auswertung der Literatur kristallisierte sich heraus, dass sich die Forschung zum *national cinema* mit zwei Hauptfragen befasst: Zum einen wird die Frage aufgeworfen, wie das Nationale filmisch strukturiert ist; zum anderen wird danach gefragt, wie sich die Nation in Filmen artikuliert. Anders formuliert: Im Zentrum des Erkenntnisinteresses steht die Frage, wie Filme zur Konstruktion einer Nation und somit zum »myth of the national«²¹ beitragen. Die erste Perspektivachse bezieht sich dabei auf die strukturelle Konfiguration einer Filmlandschaft, die zweite wiederum auf die ästhetischen Strategien und Techniken, mit denen eine Nation dargestellt, artikuliert, verhandelt oder dekonstruiert wird.

In der ersten Forschungsperspektive lässt sich daher die Struktur eines *national cinema* hinsichtlich dreier Aspekte verstehen. Dabei ist der erste produktionsästhetisch gefasst und bezieht sich auf die Aspekte der Filmindustrie und der Distributionsmodi; der zweite Aspekt steht in Bezug zu den Filmen selbst und ihrer Genrebildung; der dritte verweist auf die Rezeption von Filmen, die Praktiken der Auszeichnung und Preisvergabe sowie auf die Entstehung eines Filmkanons.

Besonderes Augenmerk muss bei einer filmwissenschaftlichen Überarbeitung des Begriffs *national cinema* dem zweiten Aspekt gelten. Neben Gattungszuschreibungen wie dem Mainstreamkino, historischen Filmen oder Dokumentarfilmen existieren spezifisch für Regisseur*innen mit Migrationsgeschichte Subkategorien wie *cinéma beur*, *Black British cinema* oder Kino der Fremdheit²² (bzw. Immigrantenkino), die jeweils dem französischen, britischen und deutschen *national cinema*

nor cinema und *national cinema* hauptsächlich in englischer Sprache geführt wird. Es geht mir also darum, durch diese Übernahme den Diskurs aufzuzeigen, in den ich mich einschreiben möchte, und diesen sogar zu erweitern, indem ich beispielsweise den Begriff *minor cinema* mit dem der Nation in einem interkulturellen Kontext zusammenführe.

20 Vgl. Susan Hayward (1993): *French National Cinema*. London/New York: Routledge. Andrew Higson (1989): »The concept of national cinema«. In: *Screen* 30.4, S. 36–47. Mette Hjort/Scott Mackenzie (2000): »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Cinema and Nation*. London/New York: Routledge, S. 1–15.

21 Susan Hayward: *French National Cinema*. a.a.O., S. 14.

22 Georg Seeßlen beschreibt mit dieser Kategorie diejenigen Filme, die die schwierigen Lebensbedingungen der ausländischen Gastarbeiter*innen und deren Integrationsschwierigkeiten in Deutschland auf die Leinwand bringen. Dieses auf der Darstellung von Klischees und Stereotypen beruhende Genre schließt Filme von Regisseur*innen mit und ohne Migrationshintergrund in der deutschen Filmlandschaft ein. Um nur Filme von Filmemacher*innen mit Einwanderungshintergrund in den Fokus zu rücken, wird insbesondere in den Medien von Im-

zuzuordnen sind. Diese letztgenannten Subgenres, die Deniz Göktürk und Susan Hayward aus der Sicht der postkolonialen Theoriebildung als »peripheral cinemas« und daher als »minor cinemas«²³ betrachten würden²⁴, erwecken den Eindruck, dass das *national cinema* manche Regisseur*innen immer noch als »Fremde« identifiziert. Solche Klassifizierungsprozesse zeichnen sich demnach keineswegs durch eine neutrale oder ausschließlich ästhetisch motivierte Perspektive aus, wie etwa Hamid Naficy festgehalten hat:

While the classificatory categories are important for framing and positioning films to target markets, distributors, exhibitors, reviewers, and academic studies, they also serve to overdetermine and delimit the film's potential meanings. The undesirable consequences of overdetermination of meanings and ideological structuration are particularly grave for films made in the diaspora. By classifying these films in one of the established categories, the very cultural and political foundations that constitutes them are limited, negated or effaced altogether.²⁵

Vor diesem Hintergrund betrachte ich solche Kategorien (*cinéma beur*, *Black British cinema*, Kino der Fremdheit) nicht als unhintergehbaren Zusammenhang. Dieses Verständnis erfolgt jedoch nicht aufgrund der Tatsache, dass jene auf essentialistischen Betrachtungen wie der Herkunft von Regisseur*innen beruhen. Ebenso wenig besteht der Bezug in der Annahme, diese könnten die Rezeption von Filmen deterministisch beeinflussen. Vielmehr zeigt sich bei einer solchen erkenntnistheoretischen Herangehensweise, dass sie – etwa für das Gesamtwerk von Abdellatif Kechiche – gänzlich ungeeignet sind. Am Beispiel von Kechiche möchte ich im Folgenden versuchen, diesen Umstand in groben Zügen zu veranschaulichen.

migrantenkino geredet. Vgl. Georg Seeßlen (2000): »Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain«. In: *epd/Film* 12, S. 22–29, hier S. 22–23.

- 23 Auf der einen Seite steht der Begriff für Filme von/über Migrant*innen und Diasporacommunities in Europa. Im Spannungsverhältnis mit der Globalisierung und dem nationalistischen und fundamentalistischen Aufschwung werden die als »minor« imaginierten Filmkulturen den Ideen von europäischen reinen und authentischen (Film-)Kulturen entgegengestellt. Auf der anderen Seite vertritt dieses Kino ethnische Minoritäten (in Bezug auf die Sprache, die Religion oder eine regionale Kultur) auf einer subnationalen Ebene wie z.B. »Catalan, Québécois, Aboriginal, Chicano and Welsh cinemas«. Deniz Göktürk (2003): »Turkish delight, German fright. Unsettling oppositions in transnational cinema«. In: Karen Ross/Deniz Derman (Hg.): *Mapping the Margins. Identity Politics and Media*. Cresskill: Hampton Press, S. 177–192, hier S. 178.
- 24 Vgl. Susan Hayward: *French National cinema*. a.a.O., S. 5–6. Deniz Göktürk: »Turkish delight, German fright.« a.a.O., S. 178f.
- 25 Hamid Naficy (1994): »Phobic spaces and liminal panics. Independent transnational Film Genre«. In: *East-West Film Journal* 8.2, S. 36–59, hier S. 38.

Das Genre *cinéma beur* bezieht sich auf Filme von französischen Regisseur*innen maghrebinischer Herkunft. Diese Filme beschreiben die Lebensbedingungen von *beur*-Communitys in Frankreich, die darin üblicherweise als Opfer, als straffällige und somit als integrationsunfähige Personen dargestellt werden. Kechiche kommt ursprünglich aus Tunesien. Seine Filme werden meistens als Werke aus den ethnisch gettoisierenden Genres des *cinéma beur* und des *cinéma de banlieue* rezipiert. Jedoch müssen seine Filme vielmehr als komplexe Melange von Coming-of-age-Film, Biopic, Historienfilm, Mainstreamkino und Nouvelle Vague begriffen werden.

Es wäre nicht aussagekräftig, die sogenannten *immigrant cinemas* als *popular cinemas* und zugleich als *minor cinemas* zu verstehen.²⁶ Denn auf diese Weise würde *immigrant cinema* als *popular cinema* einerseits dem *auteur/high art cinema*, als *minor cinema* dem Mainstreamkino andererseits entgegengestellt.²⁷ Eine solche Herangehensweise führt zu Dichotomien und trennt in absoluter Weise ein in Frankreich als *immigrant cinema* gekennzeichnetes Genre wie *cinéma beur* sowohl von *auteur/high art cinema* als auch vom Mainstreamkino ab.

Aufgrund dieser inhaltlichen und ästhetischen Parameter besteht die Notwendigkeit einer neuen Erarbeitung von *minor cinemas*, und zwar sowohl als Diskurs- als auch als Ordnungskategorie. Dies soll im vorliegenden Fall ermöglichen, Regisseur*innen und deren Werke aus solchen ethnisch konstruierten (und dergestalt marginalisierten) Genres herauslösen. Entscheidend für eine Erfassung des ästhetischen Potenzials der Filme ist es, die komplexe Vielzahl kritischer Bezugnahmen zum Konzept *national cinema* in den Werken selbst herauszuarbeiten. Dies schließt mit ein, die Laufbahnen von postmigrantischen Filmemacher*innen sowie deren Subjektivierungs- und Imaginationsstrategien gegenüber ihren europäischen Aufnahmenationen ausgehend von ihren Filmen zu analysieren.

Welche Bedeutung könnte demnach ein neuartiger Definitionsversuch von *minor cinemas* als Diskurskategorie für die Klassifizierung und die Analyse der Werke von Regisseur*innen wie Kechiche haben? Wie artikulieren *minor cinemas* die Nation und das »nationale Narrativ«? Welche nationalen Mythen (»myths of nation« im Sinne von Susan Hayward) greifen sie auf, und wie werden diese reflektiert, welche Bedeutungen werden ihnen zugeschrieben? Welche Strategien setzt Kechiche ein, um

26 Vgl. Christian Bosséno (1992): »Immigrant Cinema: National Cinema. The Case of Beur Film«. In: Richard Dyer/Ginnette Vincendeau (Hg.): *Popular European Cinema*. London/New York: Routledge, S. 47–57, hier S. 56. Alain Gabon (2009): »The transformation of French identity in Mathieu Kassovitz's Films *Métisse* (1993) and *La Haine* (1995)«. In: Hafid Gafaïti/Patricia Lorcin/David Troyansky (Hg.): *Transnational Spaces and Identities in the Francophone World*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, S. 115–147, hier S. 120. Will Higbee (2013): *Post-Beur Cinema, North African Émigré and Maghrebi-French Filmmaking in France since 2000*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Ann M. Condrón (1997): »Cinema«. In: Sheila Perry (Hg.): *Aspects of contemporary French*. London/New York: Routledge, S. 208–225, hier S. 219.

27 Vgl. Susan Hayward: *French National Cinema*. a.a.O., S. 12

in das französische *national cinema* einzudringen? Wie erwirbt ein solcher Regisseur das hierzu nötige symbolische Kapital? Im Falle Kechiches ist im Kern Folgendes zu untersuchen: Trägt er in seinen Filmen etwas zur Infragestellung der Nation bei, wo sie als homogenes, Differenzen nivellierendes soziales Gebilde dargestellt wird? Inwiefern entwickelt er bei seinen filmischen Verhandlungen von Nation eine neue Ästhetik des poetischen Realismus in der Tradition von Jean Renoir, Maurice Pialat und Agnès Varda weiter, die die französische Filmkultur zugleich bereichert und Ordnungskategorien wie das Genre *cinéma beur* kritisiert haben?

Im Lichte dieser epistemologischen Herangehensweise und der damit verbundenen Fragen gehe ich in meiner Dissertation hinsichtlich der Ästhetik Kechiches von Folgendem aus: Erstens artikuliert sich in Kechiches Filmen die französische Aufnahmenation durch filmische Repräsentationen von Mythen, Narrativen und zeitgenössischen realitätsnahen Thematiken, die speziell an diese Nation gebunden sind. Zweitens wird die in den Filmen reflektierte Aufnahmenation aus den Perspektiven von Minoritäten und Marginalisierten kritisch dargestellt und dekonstruiert. Und drittens lässt sich die Wortergreifung von Kechiche im französischen *national cinema* als positiv und zugleich als klaustro- und agoraphobisch beschreiben.²⁸

Aktueller Forschungsstand und Forschungsziele

Eine der zentralen Fragestellungen der vorliegenden Arbeit ist das Verhältnis zwischen Film und Nation.²⁹ Zu ihrer Zeit formulierte Susan Hayward dieses Spannungsverhältnis mit folgenden Worten:

First, how is the national enunciated? In other words, what are the texts and what meanings do they mobilise? And, second, how to enunciate the national? That is, what typologies must be traced into a cartography of the national? Or, expressed more simply, what is there, what does it mean and how do we write its meaning?³⁰

28 Damit ist in Anlehnung an Hamid Naficy gemeint, dass die Regisseur*innen eine positive Angst vor der klassischen Konfiguration ihres europäischen *national cinemas* haben. Daher lehnen sie die klassischen Kategorien ab, die ihnen von vorneherein aufgrund ihrer Herkunft zugesprochen werden. Genau diese Ablehnung, diese positive Klaustrophobie und Agoraphobie lässt sich an ihren filmischen Werken nachvollziehen. Vgl. Hamid Naficy: »Phobic spaces and liminal panics«. a.a.O., S. 36.

29 Vgl. Susan Hayward: *French National Cinema*. a.a.O. Andrew Higson: a.a.O. Mette Hjort/Scott Mackenzie: a.a.O.

30 Susan Hayward: *French National Cinema*. a.a.O., S. 5.

Um die Relevanz und Aktualität dieses Themas zu verstehen, will ich in groben Zügen rekonstruieren, wie der aktuelle Stand der Diskussion zu diesem Anliegen ist.

Mit Naficy hat sich die Forschung zu Filmwerken von diasporischen Regisseur*innen bereits um die Jahrtausendwende vertieft.³¹ Auf der Grundlage von »complexities, regularities, and inconsistencies of the films made in exile and diaspora, as well as for the impact that the liminal and interstitial location of the filmmakers«³² formuliert Naficy das Konzept von *accented cinema*, mit dem er einen Paradigmenwechsel formuliert. Denn dieser Rahmen distanziert zunächst Filmmacher*innen mit Migrationsbiografie oder in einer Flucht- und Exilsituation von der nationalen Filmkultur des Gastlandes. Diese möchte Naficy in die kinematografischen Kulturen ihrer Herkunftsländer (re-)integriert sehen. Eine solche Erarbeitung fußt auf der Untersuchung der ästhetischen Praktiken dieser Filme, ihrer narrativen Strukturen und Produktionskanäle. Diese Konzeptualisierung der »category of exilic and diasporic cinema«³³ bietet einen reichen Fundus. Indem sie die vielgestaltige Pluralität der ästhetischen Produktionen aufzeigt, rekonstruiert sie die Spuren der zirkulierenden Imagination sowie die Verflechtung des Lokalen und des Globalen. Emna Mrabets Herangehensweise an das Kino von Kechiche – *La Faute à Voltaire* (2000) bis *La Vie d'Adèle* (2013) – ist nahezu deckungsgleich.³⁴ Sie versteht Kechiches Kino im Wesentlichen als »un mouvement de réappropriation de la population d'origine maghrébine de sa propre représentation à l'écran«.³⁵ Die Wiederaneignung fungiert als ästhetische und identitätsbezogene Strategie, mit der eine gemeinschaftliche Emanzipation artikuliert wird. Als Mitglied der arabischen Community eignet sich Kechiche, dem Gedankengang von Mrabet zu folgen, eine kollektive Identität an und strukturiert sie nach den eigenen Wünschen und Überzeugungen. Aus dieser scheinbar authentischen Wortergreifung gehe die Legitimität von Kechiche hervor, über seine bzw. im Namen seiner »community« zu sprechen, ja innerhalb der französischen Filmkultur überhaupt zu sprechen. Allerdings liegt es nahe zu glauben, dass das filmschaffende Subjekt als vermittelnde Instanz zwischen diesen beiden kulturellen Räumen fungiert, die sich kaum gegenseitig beeinflussen. Ein solcher Ansatz ermöglicht es jedoch nicht ausreichend, die Voraussetzungen, besser noch die Hintergründe von Kechiches Kino zu verstehen, das ständig verschiedene Formen von Alteritäten, Peripherien aneignet, aber auch Zentren beschreibt und neu verhandelt.

Es liegt auf der Hand, dass ein solcher auf das Exil ausgerichteter Ansatz in der Falle von *race* bzw. Herkunft gefangen bleibt. Er betrachtet den Filmemacher und

31 Vgl. Hamid Naficy: *An accented cinema*. a.a.O.

32 Ebd., S. 19.

33 Ebd.

34 Vgl. Emna Mrabet (2016): *Le cinéma d'Abdellatif Kechiche. Premisses et Devenir*. Paris: Riveneuve.

35 Ebd., S. 291.

seine Produktionen im Wesentlichen unter der Kategorie der *ethnicity* bzw. des Herkunftslandes. In dieser Hinsicht bleibt die Diskussion polarisiert und ebenso restriktiv wie der Ansatz, der *race* und Herkunft in den nationalen Filmkulturen Westeuropas essentialisiert.

Claire Diao distanziert sich deshalb von diesem Paradigma und schlägt das Konzept der *Double vague* vor.³⁶ Es ergibt sich aus der Analyse des Werdegangs von zeitgenössischen Filmemacher*innen und Schauspieler*innen wie Ameer-Zaïmeche, Mathieu Kassovitz, Medhi Charef, Abdellatif Kechiche oder Houda Benyamina. Diao kommt zu der Feststellung, dass die französische nationale Filmkultur seit ca. zehn Jahren immer mehr von Regisseur*innen aus Doppelkulturen bzw. Regisseur*innen mit Migrationsgeschichte dominiert wird. Trotz der alarmierenden Diskriminierungspraktiken, denen er ausgesetzt ist, bringt dieser neuere Trend die französische Landschaft durch neue Techniken, neue Themen und neue Stile aus der gewohnten Ordnung. Dies hat den Vorteil, dass bestimmte Schemata und Klischees, diskriminierungsbeladene genrekonforme Darstellungen durchbrochen werden und Gegenrepräsentationen von denjenigen Personen zu sehen sind, die in der französischen Medien- und Filmszene unangemessen bzw. wenig dargestellt werden.³⁷

An Diaos Argumentation sind mir vor allem zwei Punkte wichtig. Erstens: die Dezentrierung des sakralen Charakters der singulären Identität, die durch eine zusammengesetzte Identität, eine Art plurale *race* (*Double vague*) ersetzt wird. Zweitens: das Verständnis dieser *Double vague* als eine Agency mit vielfachen Auswirkungen. Diese reichen von der Erweiterung des symbolischen Kapitals dieser Filmemacher*innen³⁸ über ihre Neupositionierung innerhalb der französischen Filmkultur bis hin zur Erweiterung des nationalen Filmkanons. Dies bedeutet für diese Akteure innerhalb des französischen nationalen Filmkultur die Entfaltung einer Art »multiscalar perspective«³⁹, die herausstreichen will, in welche lokale Dynamiken von politischer, sozialer, ökonomischer sowie kultureller Art migrantische Filmemacher*in-

36 Vgl. Claire Diao (2017): *Double vague. Le nouveau souffle du cinéma français*. Vauvert: Au diable.

37 Vgl. Ebd., S 131.

38 Claire Diao verweist hierbei auf die Zunahme des symbolischen Kapitals der Doppelwelle u.a. mit dem Erhalt großer nationaler und internationaler Auszeichnungen wie dem César, den Palmen von Cannes, dem Prix Louis-Delluc und den Löwen der Mostra von Venedig. Vgl. Claire Diao: a.a.O., S. 10f.

39 Der Begriff stammt von Ayşe Çağlar und Nina Glick Schiller aus den Kulturwissenschaften und vor allem den *migration studies*. Sie verwenden »scale« in Bezug auf Machtverhältnisse. Dieser Begriff positioniert sich tatsächlich gegen Essentialisierungsversuche und befasst sich analytisch mit der räumlichen und zeitlichen mutualen Konstituierung des Lokalen, Regionalen und Globalen. Vgl. Ayşe Çağlar/Nina Glick Schiller (2015): »A Multiscalar Perspective on Cities and Migration. A Comment on the Symposium«. In: *Sociologia* 2, S. 1–9, hier S. 2f.

nen eingebettet sind. Dank des Begriffs »positionality«⁴⁰ wird ihnen die Fähigkeit zugewiesen, soziale Beziehungen auf verschiedenen Ebenen bauen zu können, neue »sociabilities« und somit Dynamiken konstruieren zu können. Dass damit sowohl die eigene ästhetische Praxis als auch die Konfiguration von Machtverhältnissen in eigenen soziokulturellen Raum beeinflusst werden, wird hier verabsolutiert.

Die Auseinandersetzung mit der Positionierung von Akteur*innen wie Kechiche anhand seiner Filme und den Fragestellungen rund um das *national cinema* bringt neue Erkenntnisinteressen mit sich. Einerseits gilt es zu verstehen, wie sich Kechiche mit Migrationsgeschichte allmählich (und nicht mehr statisch als *beur*-Subjekt) innerhalb der französischen Filmkultur positioniert und welche neuen Formen der Subjektivität (sowohl sozial als auch ästhetisch) daraus entstehen. Andererseits ist es von Interesse auszuführen, was diese veränderte Positionierung gleichzeitig über die französische »nation as myth«⁴¹ aussagt. Dies bedeutet, den Austausch, aber auch die Spannungsverhältnisse zwischen Kechiches Filmen und der französischen Nation zu erkunden, wobei ein Schwerpunkt auf die ideologische Positionierung seiner Filme gegenüber einem ebenso ideologischen Konzept wie dem der Nation gelegt wird.

Vorbemerkungen zu theoretischer Basis und methodischer Strategie

Diese Arbeit referiert maßgeblich auf folgende theoretische Konstellationen: Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Aneignung von Franz Kafkas Entwurf über »kleine Literaturen«⁴² sowie Pierre Bourdieus Theorie des kulturellen Feldes.⁴³

In der vorliegenden Dissertation möchte ich einen neu definierten Begriff von *minor cinemas* erarbeiten. Dieser neue theoretische Entwurf wird als *minor minoritarian cinema* gefasst. Er wird sowohl von den Arbeiten von Deleuze und Guattari als auch aus dem Entwurf von Kafka zu »kleinen Literaturen« hergeleitet. Denn dem in der Filmwissenschaft oft verwendeten Ansatz zu *minor cinemas* oder *minoritarian cinemas*, der auf das poststrukturalistische Denken von Deleuze und Guattari zurückgeht, fehlt insbesondere die Fähigkeit, Filme als kulturelle Gebilde zu imaginieren, die in postmigrantischen Kontexten ständig an der ästhetischen Mit-Erfindung der Nation als Mythos beteiligt sind. Um dieses theoretische Manko zu beheben, wird

40 Ebd.

41 Susan Hayward: *French National cinema*. a.a.O., S. 5.

42 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari [1975](1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Franz Kafka (1976): *Tagebücher 1910 – 1923*. Max Brod (Hg.). Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 154.

43 Vgl. Jacques Rancière (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique-éditions.

der Entwurf Kafkas in die Diskussion mit einbezogen. Bei Kafka werden beispielsweise theoretische Zugänge zur Interkulturalität gewonnen, die für eine Umarbeitung des Begriffs *minor cinema* produktiv gemacht werden können. Daraufhin ermöglicht dieser einerseits, der Funktion ästhetischer Werke von Künstler*innen aus mehreren Kulturen bei der (Re-)Imagination einer Nation auf den Grund zu gehen. Andererseits schafft er einen Rahmen, mittels dessen die Positionierung solcher Filme bzw. Filmschaffenden zu nationalen Filmkulturen untersucht werden kann.

Die Annäherung einer poststrukturalistischen Theorie an Bourdieus Feld-Theorie wird dazu führen, sprachlich-ästhetische Prozesse mit spezifischen historisch-kulturellen Kontexten zu konfrontieren. Die Feld-Theorie soll erstens zur Einrahmung der Auseinandersetzung mit Positionierungsphänomenen innerhalb von *national cinema* dienen. Des Weiteren richtet sich mein Interesse an dieser Feld-Theorie auf Kategorien wie das symbolische Kapital, um zu veranschaulichen, wie diese Kapitalart von Kechiche erworben wird und inwiefern sie seiner filmpoetischen Hybridität korrespondiert.

Zu Arbeitsdesign und -gliederung

Dem Ziel der vorliegenden Arbeit auf die Spur zu kommen, würde auch bedeuten, deren architektonische Aufstellung zu verstehen. Eigentlich weicht sie vom klassischen deduktionistischen Argumentationsverfahren ab, das darin besteht, ausgehend von übernommenen, schon herausgearbeiteten Kategorien zunächst zu exposieren und anschließend auf die Probe eines Korpus zu stellen. Die Induktion wird auch häufig im Gewinnungsprozess von wissenschaftlichen Erkenntnissen einbezogen.⁴⁴ Damit mein Schreibprozess sich gemeinhin möglichst der Opazität entzieht, gehe ich kurz und transparent auf die Struktur und vor allem die dahinter versteckte Argumentationslogik ein.

Mir kommt es darauf an, begreiflich zu machen, wie Filme von postmigrantischen Autor*innen am Beispiel von Kechiche die französische Nation artikulieren und wie sich solche Autor*innen subsequent beziehungsweise gleichzeitig mittels ihrer Filme innerhalb ihrer nationalen Filmkulturen positionieren. Um insbesondere diese Positionierung zu entschlüsseln, stelle ich unter anderem die Hypothese von deren klaustrophobischem Charakter auf und damit ihrer Pluralität, sowohl in der Ästhetik als auch in der Besetzung der nationalen Filmkultur. Die Frage lautet daher, unter welchen Bedingungen der Blick auf Filmemacher*innen mit vorwiegend afrikanischer Migrationsgeschichte von peripherisierenden und infantilisierenden Lesarten befreit werden kann, damit sie sich vollständig in den

44 Vgl. Martin Gertler (2023): *Forschen lernen. Tipps zum wissenschaftlichen Arbeiten*. 4. Aufl. Nordstedt: BoD, S. 141f.

vorherrschenden nationalen Diskurs beziehungsweise die nationale Filmkultur einbinden lassen. So möchte ich vor dem Hintergrund einer poststrukturalistischen Kritik die epistemologischen Gefahren der ethnisierenden und essentialisierenden Logik zu Kategorien wie *race* beziehungsweise Ethnizität hervorheben, die in einigen nationalen Filmkulturen noch immer den Diskurs dominieren, wenn es darum geht, Regisseur*innen mit Migrationsgeschichte und deren Werke zu besprechen und zu kategorisieren. In anderen Worten: Ich möchte westeuropäische *national cinemas* unter postkolonialen Gesichtspunkten analysieren, das heißt ausgehend von der besonderen Minderheit, die Filmemacher*innen mit afrikanischer Migrationsgeschichte darstellen, und unter poststrukturalistischen Betrachtungsweisen, das heißt diese Filmemacher*innen und ihre Werke in ihrer Fähigkeit erfassen, produktive und affirmative Diskurse sowohl über die Nation als auch über ihre westeuropäische nationale Filmkultur und über sich selbst zu artikulieren. Denn die essentialisierende und rassifizierende Herangehensweise an Filmemacher*innen mit Migrationsgeschichte und ihre Werke verfehlt die affirmativen Effekte, die die Laufbahn und die Werke solcher filmschaffenden Subjekte zeitigen können.

Daher ist meiner Ansicht nach im ersten Teil dieser Arbeit ein zweistufiges Vorgehen erforderlich, da das nationale Kino (und sei es nur in Frankreich oder Deutschland) sich diskursiv oft noch um bestimmte essentialisierende Logiken und Kategorien herum organisiert. Das erste Vorgehen besteht darin, das *national cinema* als Forschungsansatz zu verwenden, um die Konstellation der verschiedenen Positionen und Mutationen innerhalb einer nationalen Filmkultur kurz historiografisch zu umreißen. Das zweite besteht darin, *national cinema* als Forschungsgegenstand aus postkolonialer Perspektive zu betrachten, damit ihre innere Schwachstellen, Gefahren und rassialisierende Tendenzen aufgezeigt werden. Auf einer anderen Ebene, die ich diesmal als poststrukturalistisch betrachte, würde die Auseinandersetzung mit *national cinema* als Forschungsobjekt dazu führen, die theoretischen Mängel des Begriffs festzustellen – wie in Bezug auf das Konzept der Nation und des »peuple qui manque«.⁴⁵ Dies wird erlauben, eine theoretische Diskussion zu *national cinema* in Bezug auf Nation und Interkulturalität im Kontext der Postmigration zu führen. Diese Diskussion wird in den neuen theoretischen Rahmen münden, den ich als *minor minoritarian cinema* bezeichne.

Vor dem ideologischen Phantasma von fertig kuratierten Kategorien wird diesem ersten Teil die produktive favorisiert. Dieser erste Teil stellt eigentlich keinen bloß theoretischen, Theorie exponierenden Teil dar. Da er vom Gestus der Analyse punktuert wird, erscheint er ebenfalls als ein fokussierender analytischer Teil von Filmen des *national cinema* an sich. Er darf *post festum* den Anspruch erheben, als analytischer Teil zu gelten. Als markantes Merkmal dieser Arbeit wird die Verquickung von *national cinema* sowohl als Forschungsansatz wie auch als

45 Gilles Deleuze: *Critique et clinique*. a.a.O., S. 14

Forschungsgegenstand betont, von Theoretischem und Analytischem. Dahinter steckt die Erkenntnis, dass Theoretisches ebenso im Modus des Analytischen aufzusehen vermag. Hierin unterscheidet sich die vorliegende Arbeit von jener, der ein verabsolutierter deduktiver oder induktiver Gedankenvorgang zugrunde liegt. Diese transparenzmotivierte Erläuterung zur Struktur und Argumentation dieser Arbeit – die Ausprägung einer poststrukturalistischen Theoriebildung, das Infragestellen von Klassifizierungsprozessen – geht auch die Inblicknahme der Ästhetik und Trajektorien von zeitgenössischen filmschaffenden Subjekten mit Migrationsgeschichte in Westeuropa am Beispiel von Kechiche voraus. Dies zeigt sich insbesondere im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit.

Wie bereits erwähnt, besteht die Dissertation aus zwei Teilen. Im ersten Teil möchte ich die Idee von *minor/minoritarian cinema* als neuem theoretischen Rahmen entwickeln, der der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem postmigrantisches Kino im Zusammenhang mit dem Begriff der Nation im westeuropäischen Kontext dienen soll. Dafür soll diesem Teil die wichtige Aufgabe einer filmgeschichtlichen und systematischen Rekonstruktion des Begriffs *minor cinema* im Zusammenhang mit dem weiteren *national cinema*-Begriff im Hinblick auf die entsprechenden theoretischen Hintergründe zuwachsen. Aus diesem Bemühen heraus werden sich dann die Mankos eines *minor cinema*-Begriffs ergeben. So soll der neu darzustellende Rahmen von *minor/minoritarian* Film weit über das Konzept von Deleuze und Guattari hinausgehen. Diese theoretische Synthese wird dann aus drei Unterkategorien bestehen, nämlich Politik, Vitalität und Interkulturalität, sowie der Untersuchung von deren konstitutiven Zusammenhängen.

Zudem wird in diesem ersten Teil der Arbeit gezeigt, inwiefern dieser Rahmen – *minor/minoritarian cinemas* – mit der Theorie des kulturellen Feldes von Bourdieu in Bezug gesetzt werden kann. Hierdurch wird eine Auseinandersetzung mit der Laufbahn und den Positionierungen des untersuchten Regisseurs sowie dem Kreationspotenzial bzw. dem Transformationscharakter von dessen filmischen Werken innerhalb eines vorgegebenen nationalen Kontexts ermöglicht.

Der zweite Teil der Dissertation wird dem Fallbeispiel Kechiche gewidmet. Hier werden auf der einen Seite dessen sechs erste Spielfilme (*La Faute à Voltaire*, 2000; *L'Esquive*, 2003; *La Graine et le Mulet*, 2007; *Vénus noire*, 2010; *La Vie d'Adèle*, 2013; *Mektoub my love: Canto uno*, 2017) als *minor/minoritarian cinema* analysiert, die Frankreich als Nation bzw. die französische Gesellschaft im postmigrantisches Zeitalter mit erfinden. Dabei möchte ich demonstrieren, wie Kechiche die Stellung von Minoritäten (Migrant*innen, Flüchtlinge, queere *communities*) in der französischen Gesellschaft in seinen Filmen aushandelt und inwiefern sich diese zum »nationalen Narrativ« vor allem im Hinblick auf die Frage nach dem kulturellen Gedächtnis und dem Kolonialismus kritisch in Bezug setzen. Auf der anderen Seite wird die Kategorie des kulturellen Feldes angewendet, um daraus Erkenntnisse zu Kechiches Positionierung anhand seiner Filme innerhalb der französischen Filmkultur zu gewinnen. Dabei

wird besonders Augenmerk darauf gelegt, in welchem Ausmaß Kechiche anhand seiner Filme diskursiv Stellung nimmt zu Genres aus der nationalen Filmkultur wie dem *cinéma beur*, dem *cinéma de banlieue*, dem Biopic, dem queeren Mainstreamkino und zu nationalen ästhetischen Traditionen wie dem poetischen Realismus. Darüber hinaus soll auch erörtert werden, wie das Feld auf Kechiches filmische Artikulationen reagiert und welche Folgen diese Wechselwirkungen auf die Konstruktion seiner Autorschaft haben.