

Cornelia Ruhe

Cinéma beur

Analysen zu einem neuen Genre
des französischen Films



 UVK

Inhalt

I.	Einleitung	9
1.	Ein neues Genre	9
2.	Genrebegriffe	16
	Exkurs: Prototypensemantik	20
3.	Produktion und Rezeption	25
4.	<i>Genre beur</i>	29
5.	Interkulturelle Intertextualität – Vorbilder des <i>cinéma beur</i>	40
	1. Großbritannien	42
	2. Deutschland	45
	3. USA	50
II.	Die Entwicklung des <i>genre beur</i>	57
III.	<i>Le thé au harem d'Archimède</i>	67
1.	„[...] a much needed personal exorcism“?	67
	Synopsis	71
2.	Original und Kopie	72
	1. Peripherie und Zentrum	72
	2. Interkulturelle Kinderbetreuung	76
	3. Rassismus und seine kreative Nutzung	81
	4. Der Beginn einer wunderbaren Freundschaft	87
	5. Und wieder Truffaut	92
3.	Prototypische Elemente	96
IV.	<i>La haine</i>	99
1.	Mathieu Kassovitz – Auf dem Weg nach Hollywood	99
2.	Dekonstruktion von Stereotypen - <i>Métisse</i>	102
	Synopsis	107
3.	Die <i>banlieue</i> als mediales Konstrukt – <i>La haine</i>	108
	1. <i>Cinéma beur</i> versus <i>Cinéma de banlieue</i>	108
	2. Realität und Fiktion der <i>banlieue</i>	112
	3. Die Vorstadt als Zoo	116
	4. „Beurz ’n the Hood“?	121
	5. Mediale Einflüsse und identitäre Entwicklung	127
4.	Kritik am <i>genre beur</i> ?	133

V.	<i>L'autre côté de la mer</i>	137
1.	Engagiertes Kino	137
	Synopsis	140
2.	Die Konstruktion nationaler Zugehörigkeit und Identität	142
	1. Gaouris à vie	142
	2. Probleme der Perspektive	147
	3. Südfrankreich als Ort des <i>métissage</i>	151
3.	Perspektivenwechsel	154
VI.	<i>Bye-bye</i>	157
1.	„Marseille c'est une ville à l'intersection“	157
	Synopsis	159
2.	Kultureller und intertextueller <i>Métissage</i>	161
	1. Topographische und kategoriale Schwierigkeiten	161
	2. Das Meer als Projektionsfläche	164
	3. „Beur pourri“	173
	4. Die Mean Streets von Marseille	180
	5. Spanien – „à mi-chemin“	186
3.	Variationen und Parallelen	190
VII.	<i>Salut cousin!</i>	191
1.	Zwischen Algerien und Frankreich	191
	Synopsis	193
2.	Dichtung und Wahrheit	195
	1. Mythomanie und medial induzierte Vorurteile	195
	2. Immer in Bewegung	204
	3. Der Koffer – Original und Kopie ?	210
	4. Nachbarschaftshilfe	215
	5. „Lafontaine ne m'a pas mis dans sa fable“	217
	6. „Les princes de la ville“	219
3.	Zunehmende Selbstreflexivität	222
VIII.	<i>Nés quelque part</i>	223
1.	„Cher pays de mon enfance“?	223
	Synopsis	230
2.	Enttäuschte Erwartungen	231
	1. Vorstadtrambos	231
	2. Im Dschungel der Vorstadt	233
	3. Verständigungsschwierigkeiten	237

	Inhalt
	240
3.	246
XI.	255
	263

I. Einleitung

Métissage! destruction de vingt siècles, Poulet!
rien d'autre! faite pour! créée pour! chaque
création porte en elle-même, avec elle, avec sa
naissance, sa propre fin, son assassinat!
(Louis-Ferdinand Céline¹)

1. Ein neues Genre

Als im März 2005 wie jedes Jahr mit den Césars die wichtigsten französischen Filmpreise vergeben werden, erlebt das Publikum eine Überraschung. Obwohl große Produktionen bekannter Regisseure wie Jean-Pierre Jeunets *Mathilde* und Christophe Barratiers *Les choristes* mit zahlreichen Nominierungen glänzen, gehen schließlich alle wichtigen Preise – für den besten Film, die beste Regie und das beste Drehbuch – an den bis dahin eher unbekanntem Regisseur Abdellatif Kechiche und seinen Film *L'esquive*.

Es ist ein kleiner Film mit Laiendarstellern, der in der tristen Vorstadt von Paris spielt und von der Kritik der Kategorie des *film beur* oder *film de banlieue* zugeordnet wird. Dass dieses Genre des französischen Kinos, das bis dahin eher eine marginale Existenz bei Kritikern und vor allem Preisverleihungen führte, plötzlich so sehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, spricht für einen Wandel der französischen Mentalität:

Die Entscheidung wirkt, als habe die Branche damit ein Zeichen setzen wollen, gegen eine gewisse formale und intellektuelle Selbstgefälligkeit, gegen ein französisches Kino, das sich allzu französisch gebärdet, für einen Film, der ein anderes Frankreich zeigt, das vor der Realität nicht die Augen verschließt.²

In der Tat wird damit einem Filmgenre, das seit etwa zwanzig Jahren in der französischen Kinolandschaft präsent ist, ohne dass es ihm gelungen wäre,

¹ Louis-Ferdinand Céline: *Rigodon*. Roman. In: Ders.: *Romans II*. Paris 1974. S. 709-962. Hier S. 712.

² Michael Althen: „Aus dem Leben eines Drückebergers“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.03.2005. S. 39.

sich dort einen adäquaten Platz zu erkämpfen, bemerkenswerte Aufmerksamkeit zuteil. Es ist nicht das erste Mal, dass ein Film über die Schicksale maghrebinischer Immigranten und ihrer Kinder renommierte Filmpreise davonträgt – so gewann *Le thé au harem d'Archimède* von Mehdi Charef 1985 den César für den besten Nachwuchsregisseur, Mathieu Kassovitz' *La haine* 1995 beim Filmfestival in Cannes den Preis für die beste Regie und im selben Jahr den César für den besten Film.

Erklärt sich die französische Filmindustrie also in regelmäßigen Abständen von zehn Jahren bereit, die Existenz eines Kinos des *métissage* anzuerkennen? Oder spricht die Tatsache, dass 2005 ein Film über die *banlieue* gleich alle drei wichtigen Césars auf sich vereint dafür, dass damit einer der zentralen Bereiche der französischen Kulturindustrie die Bedeutung des *cinéma beur* erkannt hat und entsprechend honoriert, ohne sie sodann für die nächsten zehn Jahr wieder zu vergessen? Ist der Ausgang dieser Preisverleihung nur Ausdruck einer Entwicklung, die sich auf anderen Ebenen der französischen Gesellschaft spiegelt: Stellen die Kinder der postkolonialen Wanderungsbewegungen nun einen integralen Teil dieser Gesellschaft dar und können sogar genuin französischen Regisseuren und Themen die Show stehen? Oder bedeutet gerade diese Einverleibung ihrer selbst und ihrer Lebensgeschichten in Frankreichs „mythologie médiatique“ ihre umso effektivere Ausgrenzung – im Sinne des oben zitierten Mottos von Céline vielleicht gar „sa propre fin“?

Am sich wandelnden Verhältnis der Immigranten zum französischen Kulturbetrieb (und umgekehrt) lässt sich die Veränderung ihres Selbstverständnisses ablesen. In der immer noch nationalistisch geprägten französischen Gesellschaft gelingt es ihnen, sich mit neuem Selbstbewusstsein zu manifestieren und die ihnen zustehende Position zu reklamieren. Dies verdankt sich allerdings – und damit schließt sich ein Kreis – nicht zuletzt der Tatsache, dass sie durch Literatur und Film bereits seit geraumer Zeit in der kulturellen Landschaft Frankreichs präsent sind. Die Rezeption der Texte und Filme, in denen der Erfahrungshorizont dieser *culture métissée* ästhetisch fassbar gemacht wird, ist gleichwohl nicht immer unproblematisch.

Für die Literatur der Kinder der Immigration scheint der biographische Hintergrund die Lektüre- und Interpretationsanweisung – und –abweisung – gleichsam mitzuliefern. Die Autoren der *littérature issue de l'immigration*, so ein Tenor der Kritik, würden in klassisch-realistischer Erzähltradition von den Unbilden des eigenen Lebens berichten. Sie reduziert diesen vielfältigen und unter literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkten hochinteressanten Teil der zeitgenössischen französischen Literatur zu einer *littérature de témoignage*, die ohne alle künstlerischen Ambitionen die Missstände am Rande der französischen Gesellschaft getreulich widerspiegelt. Damit wären die Texte

einer literaturwissenschaftlich ebenso problematischen Kategorie von Produktionen zuzuordnen – der der Autobiographie, „longtemps considérée comme appartenant au registre du pragmatique“³. Die scheinbare Vermischung von Ästhetik und Pragmatik, von Fakt und Fiktion in diesen Texten droht, sie zu hybriden Texten zu machen, für die sich keine wissenschaftliche Disziplin unmittelbar zuständig fühlt. So ist die Rezeption häufig in einem eigenartigen Zwischenraum zwischen Soziologie, alltagsweltlichem Wissen und Literaturwissenschaft angesiedelt. Diese reduktionistische und verfälschende Sichtweise erlaubt es dem kanonverhafteten Literaturwissenschaftler, Wahrnehmung und Zurückweisung der *littérature issue de l’immigration* in eins zu setzen. So hat die Herkunft der Autoren die seriöse Auseinandersetzung mit den Texten vielfach verhindert.⁴

Nicht umsonst hat gerade das Aufdecken des Pseudonyms eines lange anonym gebliebenen Autors, der sich über die Themen seiner Texte in den literarischen Kontext der Immigration einzuordnen suchte, massive Reaktionen der französischen Presse provoziert. Paul Smaïl alias Jack-Alain Léger wurde als Verräter an der eigenen, französischen Sache bezeichnet, weil er in seinen Texten offensiv und lautstark die Position der Kinder der Immigration vertrat⁵. Als „auteur beur“ wurde er allerdings aufgrund seines biographischen Hintergrundes auch nicht akzeptiert. Die Aneignung des Themas der Immigration und ihrer Folgen durch einen Autor, der offensichtlich nicht den entsprechenden biographischen Hintergrund aufweist, produziert durch die Bloßlegung der Verfahren (*обнажение приёмов*) im Sinne Viktor Šklovskijs einen Verfremdungseffekt (*остранение*)⁶. Der hybride Status der Texte wird in diesem Fall noch dadurch verstärkt, dass der Autor und insbesondere seine mediale Konstruktion sich selbst als hybrid erweist.

Der durch das Aufdecken des Pseudonyms angestoßene Prozess der Bewusstwerdung bzw. der Bloßlegung der Verfahren war im Diskurs über die *littérature issue de l’immigration* dringend notwendig. Die Abhängigkeit der gängigen Lektüre- und Interpretationspraxis von den Faktoren „Autor“ und „Biographie“, die spätestens seit Michel Foucaults Aufsatz „Qu’est-ce qu’un

³ Doris Ruhe: „Le scorpion en phénix. L’écriture autobiographique d’Albert Memmi“. In: Alfred Hornung/Ernstpeter Ruhe (Hrsg.): *Postcolonialisme & Autobiographie*. Amsterdam/Atlanta 1998. 2 Bde. Bd. 1: *Albert Memmi – Assia Djebar – Daniel Maximin*. S. 53-67. Hier S. 53.

⁴ Siehe hierzu Verf.: *La cité des poètes. Interkulturalität und urbaner Raum*. Würzburg 2004.

⁵ Siehe hierzu Jean-Luc Douin: „La cabale contre Paul Smaïl“. In: *Le monde des livres*, 01.03.01.

⁶ Viktor Šklovskij: „Искусство как приём“ (1917). Wiederabgedruckt in Jurij Striedter (Hrsg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München 1969. S. 2-35.

auteur?⁷ für die literaturwissenschaftliche Analyse obsolet geworden sein sollten, wird unfreiwillig offensichtlich gemacht.

Ebenso wie der Literatur ergeht es auch anderen medialen Ausdrucksformen der *culture métissée*. Das Kino von Regisseuren wie Mehdi Charef, Karim Dridi und Malik Chibane, das sogenannte *cinéma beur* und dessen kleiner Bruder, das *cinéma de banlieue*⁸, wird allein durch seine Namensgebung unweigerlich auf die autobiographischen Erfahrungen der jeweiligen Regisseure bezogen⁹, sie werden als „Maghrebi-French directors representing their community“¹⁰ bezeichnet. Die Einordnung in die jeweilige Kategorie erfolgt nicht etwa aufgrund ästhetisch-thematischer Kriterien, sondern in Abhängigkeit von der Herkunft der Regisseure:

[...] a *beur* film is one which was made by a young person of North African origin who was born or who spent his or her youth in France, and which features *beur* characters.¹¹

I consider these films to be ethnographic constructions elaborated through the eyes of Maghrebi-French individuals, for the directors elaborated images, situations, and dialogues based on their knowledge and experience of Maghrebi life in France of the mid 1990s.¹²

Die in solchen Bemerkungen enthaltenen Einordnungen und Wertungen übersehen den gerade für die Filme über die erste und zweite Immigrantengeneration markanten Aspekt, dass französische Regisseure wie Thomas Gilou, Jean-François Richet, Mathieu Kassovitz und Claire Denis sich mit e-

⁷ Michel Foucault: „Qu'est-ce qu'un auteur?“. In: Ders.: *Dits et écrits 1954-1988*. Bd. I: 1954-1969. S. 789-821. (Erstabdruck in: *Bulletin de la Société française de philosophie* 63/1969. S. 73-104).

⁸ Zum Begriff des *cinéma de banlieue* im Unterschied zum *cinéma beur* siehe unten, S. 108ff. Vgl. auch Alec Hargreaves, „No Escape? From ‚cinéma beur‘ to the ‚cinéma de la banlieue‘“. In: Ruhe (Hrsg.), *Die Kinder der Immigration*, S. 114-128.

⁹ „Although these classificatory approaches are important for framing films to better understand them or better market them, they also serve to overdetermine and limit the films' potential meanings. Their undesirable consequences are particularly grave [...] because classification approaches are not neutral structures. They are ‚ideological constructs‘ masquerading as neutral categories [...]. Such traditional schemas also tend to lock the filmmakers into discursive ghettos that fail to reflect or account for their personal evolution and stylistic transformations over time.“ Hamid Naficy: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton 2001. S. 19f.

¹⁰ Dina Sherzer: „Cinematic Representations of the Maghrebi Experience in France“. In: Norman (Hrsg.), *The Documentary Impulse*, S. 159-176. Hier S. 172.

¹¹ Christian Bosséno: „Immigrant cinema: national cinema – the case of beur film“. In: Dyer/Vincendeau (Hrsg.), *Popular European Cinema*, S. 47-57. Hier S. 49.

¹² Sherzer, „Cinematic Representations“, S. 160.

benso großem (oder sogar größerem) Erfolg dieses Themas angenommen haben wie solche mit entsprechendem biographischen Hintergrund¹³.

Diesen Umstand, der, ebenso wie auf der Ebene der Literatur die „affaire Smail“¹⁴, so gar nicht zu der biographischen Ein- und Ausgrenzung passen will, hat man bisher äußerst unzureichend zu erklären versucht:

However, even if these films draw attention to France and its *banlieues* as sites of ethnic diversity and social injustice, they primarily address a popular white French audience and are not concerned with the exploration of the specificities of ethnic difference.¹⁵

Aufgrund der Widersprüche in diesen Argumentationen scheint es dringend geboten, über den *cinéma beur* unter neuen Vorzeichen nachzudenken.

Es handelt sich bei diesen Filmen, so die hier vertretene These, nicht mehr um eine lose Gruppe von Produktionen, die zufällig thematische Ähnlichkeiten aufweisen, sondern um ein eigenes Genre, das sich seinen Platz in der französischen Kinolandschaft inzwischen gegen alle Vorurteile erkämpft hat.

Dieser Gedanke ist insofern nicht neu, als zahlreiche Filmwissenschaftler bei der Beschäftigung mit dem *film beur* eine ähnliche Diagnose gestellt haben:

It would seem from this brief survey of *beur* cinema that despite its small corpus of works it displays enough characteristics to be classified as a cinematic genre of its own, and that its influence on the French cinema is quite out of proportion with the number of films that qualify as *beur*.¹⁶

[...] „Beur“ cinema may be said to exist as a genre, it is surely on the basis of a distinctive vision or set of subject positions, a way of seeing and narrating events on screen, rather than the events themselves or the biographical origins of the people behind or even in front of the camera.¹⁷

¹³ Thomas Gilou: *Black Mic-Mac* (F 1986), *Rai* (F 1995); Jean-François Richet: *L'état des lieux* (F 1995), *Ma 6-T va cracker* (F 1997), *De l'amour* (F 2001); Mathieu Kassovitz: *Métisse* (F 1993), *La haine* (F 1995); Claire Denis: *Chocolat* (F 1988), *S'en fout la mort* (F 1990), *Nénette et Boni* (F 1996).

¹⁴ „L'affaire Smail“. In: *Le Nouvel Observateur* 2001/1888.

¹⁵ Carrie Tarr: „French Cinema and Post-Colonial Minorities“. In: Hargreaves/McKinney (Hrsg.), *Post-Colonial Cultures*, S. 59-83. Hier S. 79. Hervorhebung im Text.

¹⁶ Bosséno, „Immigrant cinema“, S. 56.

¹⁷ Hargreaves, „No Escape?“, S. 122. Siehe auch Bérénice Reynaud: „Le ‚hood‘. Hate and Its Neighbors“. In: *Film Comment* 32/1996. S. 54-58. Hier S. 56; Carrie Tarr: „Which Mapping of the City? *La Haine* (Kassovitz, 1995) and the *cinéma de banlieue*“. In: Powrie (Hrsg.), *French Cinema in the 1990s*, S. 37-46. Hier S. 160f.; Leonard R. Koos: „Tales of the City: Represen-

Den Vermutungen, dass es sich hier um ein eigenständiges Genre handelt, ist bisher allerdings nicht nachgegangen worden, so dass eine Untersuchung zum *cinéma beur*, oder, ideologisch unverdächtiger, *cinéma issu de l'immigration*¹⁸ als eigenem Genre, noch aussteht. Diese Lücke möchte die vorliegende Untersuchung schließen.

Ziel der Analyse soll es dabei nicht sein nachzuweisen, inwieweit „[I]’Arabe fait en tout cas désormais partie du paysage cinématographique français“¹⁹ – eine Formulierung, die in ihrer chauvinistischen Arroganz kaum zu überbieten ist –, sondern vielmehr aufzuzeigen, inwieweit die Kenntnisse über bestimmte Erzähltechniken und -muster, über Charaktere und ihre Entwicklung, aber auch über Orte wie die *banlieue* mit ihren Geschichten ins kulturelle Gedächtnis Frankreichs eingegangen sind. Das narrative Grundmuster des *genre beur* hat sich durch die Filme der vergangenen zwei Jahrzehnte dem französischen Kino soweit eingeschrieben, dass auf allen Ebenen von Produktion und Rezeption innerhalb der medialen Mythologie des heutigen Frankreich darauf zurückgegriffen und damit gespielt werden kann. Nicht mehr nur die Vorstädte sind es, die von den Kindern der Immigration bestimmt werden, sondern die Kultur des Landes ist inzwischen auf vielfältige Weise von ihnen geprägt.

Gleichzeitig soll mit der Untersuchung dieser Filme aber auch der Versuch unternommen werden, über das Genre eine von Kriterien der Autobiographie und der Zeugnisliteratur bereinigte Modalität des Herantretens an diese

ting the HLM in Contemporary French Culture“. In: Allison/Heathcote (Hrsg.), *Forty Years of the Fifth French Republic*, S. 339-354. Hier S. 339; Petra Mioč: *Das junge französische Kino: Zwischen Traum und Alltag*. St. Augustin 2000. S. 145.

¹⁸ Der Begriff „beur“ ist seit seinem Aufkommen immer wieder problematisiert worden und wird sowohl von den Autoren der *littérature issue de l'immigration* als auch von den Regisseuren des hier behandelten Kinos größtenteils als rassistisch abgelehnt. Da es aber unmöglich wäre, die vorliegende Studie ohne diesen Begriff, der ihr schließlich als Ausgangspunkt dient, durchzuführen, soll er, da er sich als Bezeichnung für das neue Genre durchgesetzt zu haben scheint, wo es nötig ist, wertfrei verwandt werden. Siehe hierzu auch Hargreaves, „No Escape?“, S. 116, sowie Sylvie Durmelat: „Petite histoire du mot beur“. In: *French Cultural Studies* 9/1998. S. 191-207. Überdies hat der Terminus, neben seiner problematischen Verwendung in der Alltagssprache, in der Literatur- und Medienwissenschaft inzwischen die Bedeutung eines wertfrei gebrauchten Klassifikationsbegriffs erlangt, ohne den schwerlich über die entsprechende Erscheinung gesprochen werden könnte. Die Entwicklung des Begriffs in der Alltagssprache einerseits und im wissenschaftlichen Kontext andererseits lässt sich etwa mit der des Begriffes „queer“ vergleichen: wenn er auch von der so bezeichneten Bevölkerungsgruppe durchaus nicht einhellig positiv gesehen wird, so hat er sich doch in der Wissenschaft weitgehend durchgesetzt, wie sich an den zahlreichen Studiengängen der „Queer Studies“ ablesen lässt.

¹⁹ René Prédal: *Le Jeune cinéma français*. O.O. 2002. S. 136f.

Filme zu schaffen, die es ermöglicht, sie als das zu betrachten und zu analysieren, was sie sind: ästhetische Gebilde.

Genres fungieren, ganz im Sinne Foucaults, als Klassifikationssysteme. Dabei ist für den Diskurs über den *cinéma beur* bisher signifikant, dass die „fonction classificatoire“²⁰ der Systeme „Autor“ und „Genre“ untrennbar miteinander verbunden ist. Es scheint unmöglich, über das eine zu sprechen, ohne das andere mitzudenken: Konsequenz dieser Tatsache ist es, dass es einem Regisseur, dessen Name mit dem *genre beur* verbunden ist, zum Vorwurf gemacht wird, wenn er einen nicht genrekonformen Film dreht. Wenn allerdings Ang Lee einen britischen *heritage*-Film wie *Sense and Sensibility* (USA/GB 1995) dreht oder Akira Kurosawa einen Western, so trifft dies gewöhnlich nicht auf Befremden. Die Auflösung dieser für die Interpretation häufig unfruchtbaren Interdependenz zweier divergenter Diskurse ist ein weiteres Ziel dieser Arbeit.

Im Vorfeld soll der Begriff des Genres in seinen vielfältigen Implikationen geklärt und erläutert werden, um ihn anschließend für die Diskussion und Interpretation einzelner, exemplarischer Filme fruchtbar zu machen.

²⁰ Foucault, „Qu'est-ce qu'un auteur?“, S. 798.

2. Genrebegriffe

Eine literarische Epoche, die literarische Gegenwart, ist keineswegs ein unbewegliches System, das in Gegensatz zur beweglichen, evolutionierenden historischen Reihe stünde.
(Jurij Tynjanov²¹)

Die Entstehung der klassischen Genres im Film steht in engem Zusammenhang mit der Herausbildung des strengen ökonomischen Kriterien verpflichteten modernen Hollywood:

Um die Produktion von Spielfilmen zu rationalisieren und um an erzielte Erfolge möglichst sicher anzuschließen, wurden in Hollywood bereits im zweiten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts Fertigungsweisen der Filme standardisiert. Die Entwicklung der Genres, ihre Ausdifferenzierung in andere Genres, ihr Auftauchen und ihr Verschwinden lässt sich so begreifen als ein ständiges Variieren und Modifizieren, das sich in Abhängigkeit von ökonomischen Erfolgen, kulturellen Entwicklungen und historischen Ereignissen vollzieht.²²

Der Genrefilm und seine Funktion machen sich schon bald selbständig. Seine Fähigkeit zum scheinbar unbegrenzten Ausreizen kommerziell erfolgreicher Muster hat er zwar auch heute nicht völlig verloren – man denke dabei nur an den Siegeszug des Westerns, des Musicals oder des Horrorfilms –, seine Kapazität zur Herausbildung „kulturübergreifender Einverständnisse“²³ prädestiniert ihn aber auch jenseits der Politik großer Studios zur Verwendung durch einzelne Regisseure. Durch die Bezugnahme auf ein System von Regeln, das durch ihnen vorgängige Filme aufgestellt wurde, treten sie in einen bestehenden, wenn auch losen Erzählzusammenhang ein, der sowohl die Struktur ihrer Filme hinsichtlich Inhalt und Form prägen wird als auch die Anschlussfähigkeit beim Publikum sichert. Was genau ist aber ein Genre und inwieweit unterscheiden Genrefilme sich von anderen Filmen?

²¹ Jurij Tynjanov: „Литературный Факт/Das literarische Faktum“. In: Striedter (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, S. 392-431. Hier S. 403 („Литературная эпоха, литературная современность вовсе не есть неподвижная система, в противоположность подвижному, эволюционирующему историческому ряду.“ S. 402).

²² Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz 2002. S. 51.

²³ Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung*, S. 51.

Die Schwierigkeiten der Abgrenzung des Genrebegriffs von verwandten Konzepten scheinen notorisch zu sein, wie David Bordwell treffend zusammenfasst:

The difficulty of defining a genre is nothing compared to the task of defining genre as opposed to mode, cycle, formula, or whatever. Is film noir a genre, a style, or a cycle? Is experimental film a style, a genre, or a mode?²⁴

Bordwell selbst ist es allerdings auch, der die Verwirrungen bezüglich der Klassifikation steigert, indem er seine Definition von *mode* eng an den Genrebegriff anlehnt:

A genre varies significantly between periods and social formations; a mode tends to be more fundamental, less transient, and more pervasive. In this spirit, I will consider modes of narration to transcend genres, schools, movements, and entire national cinemas.²⁵

Im Gegensatz zu dieser Definition, die gerade die transnationale Vernetzung des *mode* in den Blick nimmt, sind es die interkulturellen und intertextuellen Bezugnahmen, die zumal das hier untersuchte, sich herausbildende Genre kennzeichnen und seine Themen wie seine Bildsprache prägen. Gerade die Fähigkeit „to transcend [...] entire national cinemas“ ist es daher, die beispielsweise von Barry Grant als markantes Kennzeichen für den Genrefilm gesehen wird: „[...] genres work across national boundaries.“²⁶

Es ist auffällig, dass der gleichsam neutralere Begriff des *mode*, der sich doch von den Kriterien der Zuordnung so schwer von jenem des *genre* absetzen lässt, zu einem Zeitpunkt in der Diskussion auftaucht, zu dem den Filmgenres der Ruch des Unoriginellen und Unoriginären anhaftete. Der Entstehungszusammenhang des klassischen Genrebegriff vor dem Hintergrund eines von ökonomischen Rentabilitätskriterien getragenen Hollywood schien es nahe zu legen, hinter den Genrefilmen weniger das Agieren eines individuellen Künstlers zu sehen als vielmehr die ausgeklügelten Mechanismen der „Kulturindustrie“²⁷. Dass diese Behauptung sich nur schwerlich aufrechterhalten lässt, stellt Frank McConnell bereits 1975 fest:

²⁴ David Bordwell: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Ma./London 1991 (1989). Da der Begriff der *formula* sich nicht durchgesetzt zu haben scheint, soll auf seine nähere Erläuterung hier verzichtet werden.

²⁵ Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. London 1985. S. 150.

²⁶ Barry K. Grant: „Introduction“. In: Ders. (Hrsg.), *Film Genre Reader*, S. xi-xvi. Hier S. xv.

²⁷ In einigen Aufsätzen zumal der ideologischen Genrekritik (z. B. Judith Hess Wright) wird der Begriff der Kulturindustrie tatsächlich in dem negativ konnotierten Verständnis Ador-

But there is a tendency – even in studies directly concerned with film genres – to regard them more or less as backdrops for the flaring-forth of individual creative genius. [...] The myth of genius in conflict with genre thus becomes a self-fulfilling prophecy.²⁸

Angesichts der Tatsache, dass gerade anerkannte Regisseure mit durchaus individuellem Stil in den letzten Jahren einen Reiz darin gesehen haben, ihre Kreativität im festen Rahmen eines Genrefilmes zum Einsatz zu bringen, scheinen aber auch die Vorbehalte gegenüber dem vermeintlich die Individualität eines Regisseurs hemmenden Genre zurückzutreten²⁹. Der alternative Begriff des *mode* ist so zunehmend im Begriff, aus dem wissenschaftlichen Diskurs zu scheiden, in dem er nun nicht mehr benötigt wird.

Die Kategorie des Stils lässt sich indessen deutlicher vom Genre abgrenzen, wenngleich auch hier Überschneidungen nicht völlig auszuschließen sind:

Dieser Begriff wurde zuerst beim expressionistischen Film angewendet [...], wobei der Stil-Begriff sich dadurch auszeichnete, dass er nicht filmspezifisch eingegrenzt war, sondern als Epochenkennzeichen galt. [...] Als Stil wird dabei ein zumeist historisch eingrenzbarer Set von Mustern auf – im Idealfall – allen Ebenen der Filmgestaltung verstanden, die zusammen ein wiedererkennbares Erscheinungsbild ausbilden. [...] So lässt sich z. B. der ‚Film Noir‘ als Stil bezeichnen, weil er als ‚Genre eigentlich keins ist‘, aber innerhalb des Genres ‚Kriminalfilm‘ eine eigenständige Gruppe von Filmen beschreibbar macht.³⁰

Im Gegensatz zu Genre oder *mode* lässt sich der Stil also auf die ästhetische und gestalterische Ebene der Filme festlegen, obwohl offensichtlich ist, dass von hier aus Rückwirkungen auf die thematischen Aspekte nicht ausbleiben.

no/Horkheimers verwendet. Siehe dazu Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“. In: Dies., *Dialektik der Aufklärung*, S. 128-176.

²⁸ Frank McConnell: „Leopards and History: The Problem of Film Genre“. In: Grant (Hrsg.), *Film Genre*, S. 7-15. Hier S. 11f.

²⁹ Dies gilt z. B. für Ang Lees Comicverfilmung *Hulk* (USA 2003), Danny Boyles Ausflug ins Zombiefilmgenre *28 Days Later* (GB/USA 2002), Woody Allens Musicalfilm *Everyone Says I Love You* (*Alle sagen: I Love You*; USA 1995). Am markantesten lässt sich das Spiel mit den Genres vielleicht bei Baz Luhrman erkennen, der sich in *Strictly Ballroom* (AUS 1992) mit dem Tanzfilm auseinander setzte, in *Romeo and Juliet* (*Romeo und Julia*; USA 1996) eine moderne Version des Shakespeare-Dramas vorlegte und schließlich mit *Moulin Rouge!* (USA/AUS 2001) einen Musicalfilm präsentierte.

³⁰ Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar 2001. S. 159f.

Größere Unsicherheit besteht offensichtlich über die Verwendung des Begriffs *cycle*: Auf der einen Seite kommt er bei der Bezeichnung von thematisch zusammenhängenden Filmen innerhalb des Oeuvre eines einzelnen Regisseurs zur Anwendung – also etwa für den Sprichwörter- oder den Jahreszeiten-Zyklus Eric Rohmers. Andererseits werden inhaltlich zusammenhängende Filme unterschiedlicher Regisseure entsprechend subsumiert, wenn sich ihr Zusammenhang an einem gemeinsamen Titel festmachen lässt – dies gilt z. B. für die vier Filme des sogenannten *Alien*-Zyklus³¹. Allerdings werden auch wesentlich loser zusammenhängende Filme der Einfachheit halber unter diesem Begriff regroupiert³². Im Unterschied zum Genre, so lässt sich festhalten, ist für den Oberbegriff *cycle* ein wesentlich engerer Zusammenhang gefordert, der sich notfalls – und hier gerät die Kategorie ins Schwanken – wie im Falle Eric Rohmers auch über den Regisseur herstellen lässt.

Kennzeichnend für ein Genre im Unterschied zu anderen Klassifikationsmodellen sind, so der hier im Anschluss insbesondere an Hickethier angelegte Ausgangspunkt, neben den „narrativen Grundmustern“³³ auch die „Bezüge zu anderen Produktionen auf einer stofflichen und gestalterischen Ebene und zu einer erzählerischen Tradition“³⁴. Der Begriff des Genres scheint zwar einen weniger zwingenden thematischen Zusammenhang zu implizieren als etwa der des *cycle* – es ist nicht ein- und dieselbe Geschichte, deren Fortsetzungen man dreht –, es bestehen aber im Gegensatz beispielsweise zum Filmstil auf vielfältigeren Ebenen Bezüge der Genrefilme untereinander:

Genres sind Ordnungsschemata, mit denen sich Spielfilme hinsichtlich ihrer Handlung, ihrer räumlichen und zeitlichen Situierung, ihrer bildlichen Motive, ihres visuell-ästhetischen Stils, ihrer narrativen Muster und ihrer Textperspektive [...] klassifizieren lassen.³⁵

Die konkrete Definition der Zugehörigkeitskriterien für ein einzelnes Genre scheint aber weitaus problematischer noch als die Absetzung des Genrebegriffs von den verwandten des *mode*, *style* oder *cycle*. Da die Wahrnehmung einer Reihe von Filmen als Genre nicht in Abhängigkeit von durch die Kritik festgeschriebenen Eigenschaften geschieht, sondern auf rezeptiven Wahr-

³¹ Ridley Scott: *Alien* (USA 1979); James Cameron: *Aliens* (USA 1986); David Fincher: *Alien³* (USA 1992); Jean-Pierre Jeunet: *Alien: Resurrection* (USA 1997).

³² An der University of Missouri in St. Louis fand ein Seminar zum sogenannten „Presidential Cycle“ statt, also zu Filmen, die im weitesten Sinne amerikanische Präsidenten in den Mittelpunkt stellen. Hierbei reicht die Spanne von Oliver Stones *JFK* (USA 1991) bis zu Roland Emmerichs *Independence Day* (USA 1996) oder Barry Levinson *Wag the Dog* (USA 1997).

³³ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 213.

³⁴ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 210.

³⁵ Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung*, S. 51.

nehmungsmustern beim Publikum beruht, hat man es hier mit einem scheinbaren Paradoxon zu tun: Man versucht, Kriterien festzulegen, anhand derer sodann Filme einem bestimmten Genre zugeordnet werden können. Die Bestimmung dieser Kriterien erfolgt dabei allerdings auf der Grundlage von Filmen, die man bereits im Vorhinein für diesem Genre zugehörig befunden hat:

That is, we are caught in a circle which requires that the films are isolated, for which purpose a criterion is necessary, but the criterion is, in turn, meant to emerge from the empirically established common characteristics of the films.³⁶

Bei dem Versuch, dieses Problem einer befriedigenden Lösung zuzuführen, ist vielfach – so etwa von Rick Altman, David Bordwell, Olaf Schwarz und Jörg Schweinitz – auf das Verfahren der linguistischen Kategorisierung, genauer gesagt der Prototypensemantik zurückgegriffen worden, auf das hier kurz eingegangen werden soll.

Exkurs: Prototypensemantik

Die linguistische Kategorisierung befasst sich als Richtung der modernen Sprachwissenschaft mit der Entstehung und Organisation von Kategorien. In diesem Teilgebiet der Semantik geht es zentral um Wahrnehmung: „[...] prototypicality is the outcome of some deep-seated principles of cognitive functioning.“³⁷ Dabei sind Kategorisierung und Prototypikalität selbst als funktionale Kategorien zu betrachten, die sich als kognitiv vorteilhaft erweisen, weil sie komplexitätsreduzierend wirken³⁸. Bei den Untersuchungen zu unterschiedlichen Formen der linguistischen Kategorisierung geht man von der Untersuchung vorgängigen, aber nicht klar definierten Attributen aus. Man setzt sich also gezielt dem Dilemma aus, vor dem die Genretheorie steht.

³⁶ Andrew Tudor: *Theories of Film*. London 1973. S. 135ff.

³⁷ Dirk Geeraerts: „Where Does Prototypicality Come From?“ In: Brygida Rudzka-Ostyn (Hrsg.): *Topics in Cognitive Linguistics*. Amsterdam 1988. S. 207-612.

³⁸ Ihre Ursprünge nimmt die Prototypensemantik in der kognitiven Psychologie, dabei ist vor allem Elena Rosch als Vorreiterin zu nennen: „On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories“. In: T. E. Moore (Hrsg.): *Cognitive Development and the Acquisition of Language*. New York 1973. S. 111-144; „Cognitive Representation of Semantic Categories“. In: *Journal of Experimental Psychology* 104/1975. S. 192-233; „Human Categorization“. In: N. Warren (Hrsg.): *Studies in Cross-Cultural Psychology*. New York 1977. S. 1-49, sowie zahlreich weitere Publikationen zum Thema.

Eines der ersten untersuchten Beispiele für linguistische Kategorisierung waren Farbtermini³⁹. Es lässt sich feststellen, dass unterschiedliche Sprecher derselben Sprache sich stets einigen konnten auf eine in besonders hohem Maße z. B. die Kategorie „rot“ repräsentierende Nuance. Ebenso herrschte Einigkeit über die einer Farbe nur peripher oder gar nicht mehr zugehörigen Nuancen. Diese Form der Untergliederung kann, wie Folgeuntersuchungen gezeigt haben, sowohl auf andere semantische Felder übertragen werden – so ist etwa das Rotkehlchen (*robin*) in Großbritannien als prototypisches Beispiel für die Kategorie „Vogel“ zu sehen, der Schäferhund in Deutschland prototypisch für „Hund“ – als auch auf grammatische oder syntaktische Kategorien⁴⁰.

Zunächst bestanden die Untersuchungen dieses Feldes der Linguistik darin, Kriterien für die kategoriale Zugehörigkeit zu definieren, um sodann allgemeingültige Aussagen über die Natur dieser Kriterien treffen zu können. Dabei berief man sich zunächst auf die von Aristoteles in seiner *Metaphysik* entfalteten Thesen zur Substanz der Dinge. Daraus leitete man vier Kriterien für die Kategorisierung ab:

1. Categories are defined in terms of a conjunction of necessary and sufficient features. [...]
2. Features are binary. [...]
3. Categories have clear boundaries. [...]
4. All members of a category have equal status.⁴¹

Nur das, was die notwendigen und hinreichenden Kriterien erfüllt, gehört einer Kategorie an. Ist ein Kriterium nicht ausgeprägt, so besteht keine Zugehö-

³⁹ Brent Berlin/Paul Kay: *Basic Color Terms. Their universality and evolution*. Berkeley 1969. Diese Untersuchung stand noch im Zeichen der Suche nach sprachlichen Universalien. Ebenso wird die Suche nach festen Klassifikationsschemata für die Genretheorie von einigen Autoren als dem Problemfeld der Universalien zugehörig betrachtet: „As they [die Autoren Wellek/Warren in ihrem Buch über literarische Genres] recognize, the problem is only another aspect of the wider philosophical problems of universals. With regard to the cinema, we may state it thus: if we want to know what a western is, we must look at certain kinds of films. But how do we know which films to look at until we know what a western is?“ Edward Buscombe: „The Idea of Genre in the American Cinema“. In: Grant (Hrsg.), *Film Genre Reader*, S. 11-25. Hier S. 13.

⁴⁰ P. J. Hopper/S. A. Thompson: „Transitivity in Grammar and Discourse“. In: *Language* 56/1980. S. 251-299; Linda Coleman/Paul Kay: „Prototype Semantics: The English Word Lie“. In: *Language* 57/1981. S. 26-44; G. Lakoff: *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago 1987; John R. Taylor: „Possessive Genitives in English“. In: *Linguistics* 27/1989. S. 663-686; S. L. Tsohatzidis (Hrsg.): *Meanings and Prototypes. Studies in Linguistic Categorization*. London 1990.

⁴¹ John R. Taylor: *Linguistic Categorization. An Essay in Cognitive Linguistics*. Oxford 1989. S. 23f.

rigkeit. Kriterien sind immer binär organisiert, können also entweder als ‚vorhanden‘ oder ‚nicht vorhanden‘ bestimmt werden. Damit ergeben sich für die Kategorie auch klare Grenzen, da ja die Zugehörigkeit immer eindeutig definiert werden kann. So können keine Grenzfälle oder Ambiguitäten entstehen. Da die Kriterien für die kategoriale Einordnung notwendig und hinreichend sind, haben sodann auch alle der Kategorie zugehörigen Entitäten denselben Status, sind sozusagen vollwertige Mitglieder.⁴²

Folgt man in der Genretheorie dieser klassischen Argumentationsweise, so ergibt sich zwar der eminente Vorteil klarer Kriterien und damit auch klarer Ordnungsschemata. Klassische Kategorien können als „the most efficient categories“⁴³ gesehen werden. Entsprechend müsste jeder Film eines Genres nach dem *type/token*-Modell genau den Vorgaben des Genres genügen:

Just as genres must have clear borders in order to facilitate the kind of genre criticism described here, so the individual films of any particular generic canon must clearly serve as examples of that genre. [...] For this reason, terms used to describe relationships between individual films and genre typically follow the type/token model. That is, each film is imaged as an example of the overall genre, replicating the generic prototype in all basic characteristics. Thus films are often said to ‚belong to‘ or to be ‚members of‘ a genre. While the inclusive lists provided at the end of many genre studies show great concern to divide the genre into its constitutive subgenres, they almost never reveal any doubt about whether each and every film deserves to be considered as a token of the genre in question. [...] If genres are regularly treated like nation-states, then dual citizenship has clearly been proscribed by current genre studies.⁴⁴

Die Begrenztheit der interpretatorischen Möglichkeiten, die durch die Restriktionen eines solch rigiden Systems bestimmt werden, ist offenkundig. Es wäre innerhalb dieses Modells unmöglich, zu postulieren, dass manche Filme sich der Mechanismen unterschiedlicher Genres bedienen. Gleichzeitig hätte dies eine explosionsartige Vermehrung von Genrebegriffen zur Folge, da für Grenzfälle jeweils neue Kategorien geschaffen werden müssten. Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit der Schaffung flexiblerer Strukturen:

⁴² Die Liste dieser Vorgaben wurde von Seiten der Phonologie um vier weitere Kriterien verlängert: „5. Features are primitive. [...] 6. Features are universal. [...] 7. Features are abstract. [...] 8. Features are innate.“ Taylor, *Linguistic Categorization*, S. 25ff.

⁴³ Taylor, *Linguistic Categorization*, S. 54.

⁴⁴ Rick Altman: *Film/Genre*. London 1999. S. 18f.

While each of the above factors may no doubt play some role in the emergence of prototypes, a more general explanation is to be found in terms of the greater efficiency of prototype categories. Prototype categories have a flexibility, unknown to Aristotelian categories, in being able to accommodate new, hitherto unfamiliar data. With only Aristotelian categories at our disposal, new data would often demand, for their categorization, the creation of new categories, or a redefinition of existing categories.⁴⁵

Diese flexibleren Strukturen sind es, die von der Prototypensemantik beobachtet und festgehalten werden.

Der Sprachwissenschaftler Labov untersucht die Formen der linguistischen Kategorienbildung anhand einfacher Haushaltsgegenstände wie Taschen, Becher und Schalen. Dabei ergibt sich ein wesentlich differenzierteres Bild als es die aristotelischen Vorgaben zulassen können: Nicht alle Attribute – wie z. B. das Vorhandensein eines Henkels oder einer Untertasse – sind hinreichend und notwendig für die Zugehörigkeit. Genauso wenig ist es möglich, die Attribute immer auf binäre Strukturen zurückzuführen. Vielmehr kommt es darauf an, „how closely the dimensions of the entity approximate to the optimum dimensions“⁴⁶. Die Klassifikation erfolgt, in Anlehnung an Wittgensteins Untersuchungen zum Begriff des Spiels, nach Familienähnlichkeit⁴⁷. Attribute sind nicht als abstrakt zu werten, da sie in Abhängigkeit von den gesellschaftlichen Zusammenhängen, in denen man lebt, bestimmt werden. Damit sind die Grenzen einer Kategorie nicht mehr so eindeutig zu markieren. Dieses Phänomen der prototypensemantischen Kategorisierung wird als „fuzzy boundaries“⁴⁸ bezeichnet. Daraus folgt, dass nun nicht mehr davon auszugehen ist, dass alle Elemente einer Kategorie den gleichen Status haben, sondern dass einige zentrale, eben prototypische Beispiele für sie sind, während andere eher peripheren Status besitzen.

⁴⁵ Taylor, *Linguistic Categorization*, S. 53.

⁴⁶ Taylor, *Linguistic Categorization*, S. 41.

⁴⁷ „Betrachte beispielsweise einmal die Vorgänge, die wir ‚Spiele‘ nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele, Kampfspiele usw. Was ist allen diesen gemeinsam? [...] wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften sehen, und zwar eine ganz Reihe. [...] Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. [...] Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort ‚Familienähnlichkeiten‘; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten, die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament [...]“. Ludwig Wittgenstein: „Philosophische Untersuchungen“. In: Ders.: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Bd.1. Frankfurt 1997. S. 66f.

⁴⁸ Siehe hierzu Taylor, *Linguistic Categorization*, S. 38ff.

Diese Erkenntnisse der Linguistik lassen sich in sehr erhellender Weise auf die Problematik der Klassifikation in der Genretheorie übertragen, wie bereits David Bordwell festgestellt hat:

Genres would seem to be an ‚open-textured‘ concept, and genres are treated as ‚fuzzy‘ categories, definable neither by necessary and sufficient conditions nor by fixed boundaries. The processes by which people construct a fuzzy category do not define it but rather provide a loose set of more or less central, more or less strongly linked expectations – default hierarchies – that are taken to hold good unless contradicted by other information. [...] Such categories are organized, in Johnson’s and Lakoff’s terms, as a core/periphery schema, with the more ‚central‘ members of the category creating a prototype effect.⁴⁹

Demnach ist davon auszugehen, dass es sich bei Filmgenres um Kategorien mit „fuzzy boundaries“ handelt, da nicht jeder Film eindeutig einem (und nur einem) Genre zuzuordnen ist⁵⁰. Das Genre hat folglich latente Regeln, womit gerade im Regelbruch, der durch diese Latenz möglich gemacht wird, interessante neue Ansätze entstehen können. Sie können mit der hier gewonnenen Erkenntnis in das zu bearbeitende Feld einbezogen werden, während das von Altman verteidigte *type/token*-Modell ihnen nicht gerecht wird.

⁴⁹ Bordwell, *Making Meaning*, S. 147f.

⁵⁰ „The flexibility of genre definitions is shown by the ability of genres to crossbreed freely. You can have a musical Western (*Cat Ballou*) or gangster film (*Bugsy Malone*), a melodrama that is also a mystery (*The Spiral Staircase*), a combination of science fiction and horror (*Alien*), a science-fiction detective tale (*Blade Runner*), even a horror Western (*Billy the Kid Meets Dracula*).“ David Bordwell/Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. New York 1990. S. 69. Dies gilt auch für das hier behandelte *genre beur*. So ist etwa Abdelkrim Bahlouls *Un vampire au paradis* (F 1991) sowohl dem *genre beur* zuzuordnen als auch dem des Vampirfilms.

3. Produktion und Rezeption

Gleichzeitig wird deutlich, dass neben einer produktionsorientierten Seite des Genres – die von seinen Ursprüngen in der Hollywoodindustrie ausging⁵¹ –, die Rezeption durch Zuschauer und Kritik für die Herausbildung von Genres essentiell ist: „[...] audiences are the ultimate creators of genres.“⁵² Erst durch die Art und Weise, in der ein Film vom Publikum rezipiert, gegebenenfalls einer Gruppe von anderen, verwandten Filmen zugeordnet und damit im Sinne der Prototypikalisierung einem Genre angeschlossen wird, gelangt ein Genre zur Entstehung:

Genres are commonly taken to come into being when a body of texts shares a sufficient number of semantic and syntactic elements. This production-driven definition needs to be matched by a reception-driven definition recognizing that genres do not exist until they become necessary to a lateral communication process, that is until they serve a constellated community.⁵³

Die Entstehung und Existenz eines Genres ist also auch abhängig von bestimmten Mechanismen der Rezeption, die gleichzeitig einen synergetischen Effekt haben: „[...] *genre* is a conception existing in the culture of any particular group or society“⁵⁴. Genres können folglich gruppenbildend wirken, und zwar in doppelter Hinsicht: Einmal, indem eine Gruppe aus einer Reihe von Filmen Merkmale destilliert, die es möglich, ja notwendig zu machen scheinen, für diese Filme eine eigene Klassifikation zu finden⁵⁵. Andererseits ist es auch vorstellbar, dass die Gruppe sich erst über die gemeinsame Wiedererkennung in einem Genre konstituiert⁵⁶. Dies gilt nicht nur für den Bereich des Films, ebenso gut lassen sich aus Lektüreerfahrungen solche sozia-

⁵¹ Im vorliegenden europäischen Zusammenhang ist davon auszugehen, dass die ökonomisch orientierten Prinzipien der Produktion bestimmter Genres, die durch die Hollywoodindustrie gesteuert wurden, nicht zutreffend sind. Der europäische Filmmarkt, zumal der französische, funktioniert mittels anderer Mechanismen. Keiner der hier behandelten Filmemacher hat seinen Film auf Geheiß eines Studios innerhalb der Grenzen eines bestimmten Genres verortet, die meisten der Filme sind unabhängig von Studios entstanden.

⁵² Altman, *Film/Genre*, S. 27.

⁵³ Altman, *Film/Genre*, S. 162.

⁵⁴ Tudor, *Theories*, S. 145. Hervorhebung im Original.

⁵⁵ Dieser Tatbestand wäre z. B. im vorliegenden Falle erfüllt: Eine Gruppe von sich mit dem *cinéma beur* befassenden Wissenschaftlern befindet es für notwendig, diesen Filmen den Status des Genres zuzuerkennen.

⁵⁶ Dies würde etwa für die Entstehung von Fanclubs zutreffen.

len Zusammengehörigkeitsgefühle deduzieren, wie der Autor Azouz Begag es treffend in Bezug auf den *Thé au harem d'Archi Ahmed* von Mehdi Charef formuliert:

Cette proximité intime avec l'auteur du *Thé au Harem* m'introduisait réellement dans le monde des mots, de leur force, de leur magie. Elle révélait également à mes yeux la puissance sociale de l'écriture, car en effet, elle me prodiguait un profond sentiment communautaire, une impression de partager exactement la même histoire avec cet écrivain et ses personnages et que, par-delà, nous devions être plusieurs milliers d'enfants d'immigrés en France à ressentir cette reconnaissance. L'écrivain n'est-il pas le porte-plume des sentiments que nous partageons tous?⁵⁷

Sowohl auf der Ebene der Literatur als auch auf der des Films gelingt es dem *genre beur* also, Texte bzw. Filme mit hohem Identifikationspotential zu produzieren, durch die es dem einzelnen Zuschauer ebenso wie dem Regisseur gelingt, sich in größere Zusammenhänge einzuordnen.

Aus produktionsästhetischer Sicht ist die Planung eines Genrefilms von einem festen Set von Konventionen bestimmt. Darüber hinaus existiert potentiell ein Publikum für den Film, welches sich aus der über vorgängige Filme definierten Gruppe rekrutiert, dessen Erwartungen im Sinne des „kommunikativen Kontrakts“⁵⁸ aber auch erfüllt werden wollen. In beiden Fällen sind der Individualität des Filmemachers damit enge Grenzen gesetzt, das Genre wäre damit „the way in which individual talent wrestles with tradition“⁵⁹. Dieser Ambivalenz stehen auf anderen Ebenen Vorteile gegenüber.

Der Genrefilm ermöglicht es durch seinen relativ festgefühten Rahmen innerhalb dieser Grenzen mit Variationen zu spielen, die Nicht-Genrefilmen nicht zugänglich sind. Die Konventionen der vorgängigen Filme können unterlaufen, parodiert, überspitzt oder zerstört werden, andere Filme desselben Genres können anzitiert werden – Genrefilme stehen durch ihre Genrezugehörigkeit in einem in hohem Maße von Intertextualität bestimmten Zusammenhang. Die Kontextualisierung des einzelnen Films erlaubt Verweise und Anspielungen, für deren Verständnis beim Publikum andererseits die Kenntnis des Genres und seiner spezifischen Traditionen unbedingt vorauszusetzen ist: „Das Genre stiftet Bezüge zu anderen Produktionen auf einer stofflichen und gestalterischen Ebene und zu einer erzählerischen Tradition.“⁶⁰ Die Ken-

⁵⁷ Azouz Begag: „Écrire et migrer“. In: *Migration, exil, création* 86/1998. S. 9-12. Hier S. 9.

⁵⁸ Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung*, S. 51.

⁵⁹ McConnell, „Leopards“, S. 10.

⁶⁰ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 210.

nerschaft der Genrekonventionen erhöht das Vergnügen des Rezipienten, ist aber keine *conditio sine qua non* um dem Film etwas abzugewinnen.

Der Genrebegriff ist in diesem Sinne nur mit Konzepten der Intertextualität zu fassen und unmittelbar an diese gebunden⁶¹. Dabei funktioniert, wie im Folgenden anhand der Untersuchung der einzelnen Filme gezeigt werden soll, diese Intertextualität nicht nur innerhalb des jeweiligen Genres im nationalen Rahmen – „Implicitly, each new genre film ingests every previous film“⁶² –, sondern verweist auch über nationale Grenzen hinaus, um die Filme so deutlich in einem transkulturellen Kontext zu verorten⁶³. Rick Altman geht davon aus, dass die Untersuchung von Genrefilmen ohne die Einbeziehung des intertextuellen Horizonts, vor dem sie sich entfalten, gar nicht möglich sei:

Because the very notion of genre depends on the existence of audience activity (prior knowledge of similar texts, intertextual comparisons, specific cognitive tendencies and predictable schema-processing practices), no genre critic can afford to treat so-called generic texts in a vacuum.⁶⁴

Die Settings, Situationen und Charaktere in Genrefilmen sind üblicherweise stereotypisiert. Häufig werden sie ebenfalls durch intertextuelle Bezugnahmen etabliert und somit bestimmbar. Für den vorliegenden Fall bedeutet die Verwendung eines Genres somit die Auseinandersetzung mit solchen bereits gesetzten und in der Gesellschaft etablierten Stereotypen. Diese Stereotypen, die sich in der Gesellschaft als ebenso resistent wie persistent erweisen, lassen sich im Film offen legen und vielleicht gar destruieren. Die Filme des

⁶¹ Der zunächst bei der Beschäftigung mit Filmen vielleicht naheliegendere Begriff der Intermedialität wird hier in Anlehnung an Joachim Paech als „medialer Transformationsprozess“ verstanden (Paech: „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“. In: Jörg Helbig [Hrsg.]: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998. S. 14-30. Hier S. 15), der sich auf der formalen Ebene von Verfahren abspielt. Intermedialität wäre damit ein Verfahren der Wiederholung eines Mediums als Form in einem anderen Medium, etwa durch die Reproduktion eines Bildes in einem Text (siehe hierzu Paech: „*La belle captive* (1983). Malerei, Roman, Film (René Magritte / Alain Robbe-Grillet)“. In: Franz-Josef Albersmaier/Volker Roloff (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt/Main 1989. S. 409-436). Im Gegensatz dazu soll im Rahmen dieser Untersuchung Intertextualität als Text-Text-Beziehung im Sinne Renate Lachmanns (*Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/Main 1990) gesehen werden. Der Begriff des Textes wird dabei kulturwissenschaftlich gefasst und begreift Kultur und ihre Produktionen in ihrer Gesamtheit als Text (Siehe dazu Doris Bachmann-Medick (Hrsg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main 1996).

⁶² Altman, *Film/Genre*, S. 26.

⁶³ Siehe hierzu das Kapitel „Interkulturelle Intertextualität“, S. 40ff.

⁶⁴ Altman, *Film/Genre*, S. 83f.

Einleitung

genre beur hätten in der Beschäftigung mit Stereotypen also sowohl einen kompensatorischen als auch – in einigen Fällen – einen utopischen Charakter, insofern sie die Möglichkeit demonstrieren, Vorurteile dauerhaft auszuräumen.

4. Genre beur

Im Film wie in der Literatur sind Genres keine unwandelbaren Kategorien, sie weisen im Gegenteil „ein hohes Maß an Flexibilität auf, verhalten sich eher heterogen denn homogen und unterliegen ständiger Verschiebung aufgrund veränderter Dispositionen des kulturellen Umfelds“⁶⁵. Dabei gleichen die flexiblen Anpassungen der Genres in einer kultursemiotischen Sichtweise der „Geschichte eines mythischen Systems, das beständig neu bewertet, ausgeschmückt, hin und her gewendet (aber nie wirklich zerstört) wird“⁶⁶.

Diese Parallele zur Funktion von Mythen, die deutlich auf dem Boden der Lévi-Strausschen Theorie steht, verweist auf die Funktion von Genre im kollektiven Bewusstsein. Ein Genre entsteht also nicht aus rein produktionsökonomischen Überlegungen einzelner Studios heraus, sondern erfüllt durch seine Existenz bestimmte gesellschaftliche Bedürfnisse, indem es einen filmischen und damit potentiell den Massen zugänglichen Beitrag leistet zur Lösung eines bestehenden Problems⁶⁷:

Like language and myth, the film genre as a textual system represents a set of rules of construction that are utilized to accomplish a specific communicative function. [...] The concept of genre as a filmic system must be characterized, like that of myth, by its function; its value is determined not according to what it is, but rather according to what it does. In its ritualistic capacity, a film genre transforms certain fundamental cultural contradictions and conflicts into a unique conceptual structure that is familiar and accessible to the mass audience.⁶⁸

Wie wir an anderer Stelle für die *littérature issue de l'immigration maghrébine* nachgewiesen haben, steht im Zentrum der Texte häufig der Wunsch nach der Schaffung eines kollektiven, peripheren mythologischen Zusammenhangs, der der *génération beur* gleichsam als Gründungsmythos dienen

⁶⁵ Olaf Schwarz: „Genre-/Gattungsanalyse“. In: Wulff u. a., *TV-Movies*, S. 135-171. Hier S. 139.

⁶⁶ Georg Seeßlen: „Genre – mehr als ein Begriff. Die Übermittlung von Botschaften in ästhetischen Strukturen“. In: *Medien & Erziehung* 4/1987. S. 209-218. Hier S. 214.

⁶⁷ Georg Seeßlen sieht in Ökonomie und Mythologie hingegen keinen Widerspruch, im Gegenteil: „Entscheidend ist dabei, dass ein Genre immer zugleich ein ökonomisches und mythisches Konstrukt darstellt (genauer besehen mag beides sowieso das gleiche sein, da jeder perfekte Mythos zugleich Ausdruck der perfekten politischen Ökonomie seiner Produktion ist.“ Seeßlen, „Genre“, S. 217.

⁶⁸ Thomas Schatz: „The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study“. In: Grant (Hrsg.), *Film Genre Reader*, S. 91-101. Hier S. 96.

kann⁶⁹. Die Immigrationsliteratur repräsentiert für diese Generation ein identitätsstiftendes Potential, das es ihnen ermöglicht, sich nicht nur in der französischen Literatur, sondern auch in Frankreich selbst zu verorten. Das kulturelle Gedächtnis spiegelt sich dabei auf der Ebene der Texte einerseits in den Lektüren, Reisen und Besichtigungen der Protagonisten, andererseits fungiert die Literatur selbst an dieser Stelle als Gedächtnisort, indem sie

als mnemonische Kunst *par excellence* [...] das Gedächtnis für eine Kultur stiftet; das Gedächtnis einer Kultur aufzeichnet; Gedächtnishandlung ist; sich in einen Gedächtnisraum einschreibt, der aus Texten besteht; einen Gedächtnisraum entwirft, in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden.⁷⁰

Versteht man im Sinne der Kulturwissenschaften nicht nur Literatur, sondern Kultur in ihrer Gesamtheit als Text⁷¹, so gilt diese Gedächtnisfunktion ebenso für den Film. Der Mythos ist dabei, ganz im Sinne der Kultursemiotik Jurij Lotmans, als „central text-forming mechanism“⁷² zu werten. Die von Schatz erwähnten „cultural contradictions and conflicts“ werden mithilfe des Mythos geordnet und reguliert: „The texts [dies gilt im selben Maße für Filme] engendered by the central text-forming mechanism classify, stratify and order. They reduce the world of anomalies and surprises which surrounds humanity to norm and orderliness.“⁷³

Mit einer dezidiert utopischen Ausrichtung, die sich allerdings auch in der Literatur manifestiert, postuliert Schatz diesen Vorgang auch für Genrefilme und ihre Rezeption durch das Publikum:

[...] the genre film represents a distinct manifestation of contemporary society's basic mythic impulse, its desire to confront elemental conflicts inherent in modern culture while at the same time participating in the projection of an idealized collective self-image.⁷⁴

Ebendiese ordnende, regulierende und stratifizierende Funktion erfüllt auf der Ebene der hier zu behandelnden Filme das Genre. Es macht grundsätzliche kulturelle Problematiken kommensurabel, indem es sie in ein bestimmtes System einschreibt und innerhalb desselben verhandelt.

⁶⁹ Siehe hierzu Verf., *La cité des poètes*.

⁷⁰ Lachmann, *Gedächtnis*, S. 36. Hervorhebungen im Text.

⁷¹ Siehe hierzu Bachmann-Medick (Hrsg.), *Kultur als Text*.

⁷² Jurij Lotman: *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington/Indianapolis 1990. S. 152.

⁷³ Lotman, *Universe*, S. 152.

⁷⁴ Schatz, „Structural Influence“, S. 99.

Damit erklärt sich auch die Prozesshaftigkeit nicht nur der Entstehung, sondern des gesamten Bestehens eines Genres. Es muss fähig sein, sich flexibel an gesamt-kulturelle Prozesse anzupassen und auf sie zu reagieren:

An vielen Genres lässt sich beobachten, dass sie phasenweise erstarken, um in anderen Phasen weniger dominant zu sein oder möglicherweise irgendwann sogar ganz zu verschwinden. [...] Ebenso können Genres sich anlässlich bestimmter kultureller Entwicklungen ausdifferenzieren [...]. Häufiger als das vollständige Verschwinden oder Entstehen einzelner Genres ist deren ständige Modifikation: die Erzählmuster verändern sich, z. B. indem neue Lösungen für die Standardkonflikte gesucht und gefunden werden.⁷⁵

Es ist in diesem Zusammenhang auffallend, dass der Prozess, in den das Genre eingebunden ist, häufig einem biologischen Entwicklungsschema angeglichen wird:

The notion that a genre grows according to a human developmental scheme accompanies a more general anthropomorphism whereby genres are regularly said to develop, to react, to become self-conscious, and to self-destruct.⁷⁶

Die Darstellung dieses Vorgangs arbeitet mit in der Literaturwissenschaft längst überholten biologistischen Kategorien. Er kontrastiert mit den Entstehungsmustern neuer kultureller Systeme wie sie von Jurij Lotman dargestellt werden und die in seiner Terminologie Semiosphären genannt werden. Dabei ist es signifikant, dass für Lotman dieser Prozess auf „units of all levels“ übertragbar ist, „from genres to national cultures“⁷⁷, also explizit auch auf Genres bezogen ist.

Jedes kulturelle System steht, so Lotman, mit anderen Kulturen oder Semiosphären in Beziehung und ist somit einer großen Zahl von Einflüssen von außen ausgesetzt. Unterschiedliche Kulturen stehen miteinander in einem steten Veränderungen unterliegenden interkulturellen Dialog. Auf einer unter-

⁷⁵ Borstnar/Pabst/Wulff, *Einführung*, S. 59f.

⁷⁶ Altman, *Film/Genre*, S. 21. Altman betont im Folgenden, wie stark sich gerade für die Genretheorie diese biologistische Argumentationsweise durchgesetzt hat: „Critics who stress change over continuity typically also turn to a second model, that of biological evolution. Brian Taves traces the ‚evolution‘ of the adventure genre through four cycles [...]. Thomas Schatz [...] shuttles between Christian Metz’s classic-parody-contestation-critique model, and Henri Focillon’s quadripartite version of the life of forms: the experimental age, the classic age, the age of refinement, the baroque age. Designed to account for variety within a genre’s overall homogeneity, these evolutionary schemes paradoxically stress generic predictability more than variation.“

⁷⁷ Lotman, *Universe*, S. 144.

geordneteren Ebene spiegeln sich diese Verfahren des Austauschs in den intertextuellen, intermedialen und interdiskursiven Prozessen, in den die literarischen, medialen und diskursiven Produkte der Kulturen nicht nur untereinander, sondern auch inter- und transkulturell Verbindungen eingehen. Diese Prozesse laufen laut Lotman in verschiedenen Stufen ab, die er folgendermaßen zusammenfasst:

1. The texts coming in from the outside keep their ‚strangeness‘. They are read in the foreign language (both in the sense of natural language and in the semiotic sense). [...]
2. Both principles – the ‚imported‘ texts and the ‚home‘ culture – restructure each other. Translations, imitations and adaptations multiply. [...]
3. During this stage a tendency develops to find within the imported world-view a higher content which can be separated from the actual national culture of the imported texts. The idea takes hold that ‚over there‘ these ideas were realized in an ‚untrue‘, confused or distorted form and that ‚here‘, in the heart of the receiving culture they will find their true, ‚natural‘ heartland. [...]
4. During this stage the imported texts are entirely dissolved in the receiving culture; the culture itself changes to a state of activity and begins rapidly to produce new texts [...].
5. The receiving culture, which now becomes the general centre of the semiosphere, changes into a transmitting culture and issues forth a flood of texts directed to other, peripheral areas of the semiosphere.⁷⁸

Die von der Peripherie herandrängenden Strömungen gelangen nach einer rezeptiven Phase mit ihren Produktionen ins Zentrum des Interesses. Haben sie sich anfangs gegen die im Zentrum der Semiosphäre generierten Normen aufzulehnen, so werden sie schließlich selbst zum Zentrum einer neu entstehenden Semiosphäre und generieren selbst neue, nun zentral gewordene Normen.

Im Unterschied zu anderen Modellen sieht Lotman sein System nicht als zielgerichtet, also auf Zentralisierung ausgerichtet, sondern als zyklisch. Der von ihm postulierte Austauschprozess zwischen Zentrum und Peripherie auf der Grundlage ihrer kulturellen Errungenschaften ist die Basis für eine sich immer wieder erneuernde, neue Impulse aufnehmende Gesellschaft bzw. für die Entstehung neuer Gesellschaften⁷⁹. Zwar zielt eine jede einmal zentral

⁷⁸ Lotman, *Universe*, S. 146f.

⁷⁹ Dabei sollte nicht aus den Augen verloren werden, dass diese Idee des zyklischen Austauschs von den russischen Formalisten gerade auf das Genresystem bezogen entwickelt wurde: „В эпоху разложения какого-нибудь жанра – он из центра перемещается в периферию, а на

gewordene Kultur auf Machterhalt in Form von Normierung und Kodifizierung. Dieser Vorgang ist aber nur als untrügliches Kennzeichen ihres drohenden Niedergangs zu werten, dem andererseits ein späterer möglicher, erneuter Aufstieg dem Lotman'schen System zufolge bereits eingeschrieben ist.

Der Vorteil des von Lotman entworfenen Modells für die kulturwissenschaftliche Arbeit liegt auf der Hand: Die periphere Situation hat in den beiden vergangenen Jahrzehnten gerade im Kontext der postkolonialen Theoriebildung einen gleichsam mythischen Status erlangt. Die Privilegierung des ‚anderen‘, dezentralen Blicks auf das Zentrum, die Peripherie als „site of radical possibility, a space of resistance“⁸⁰ führt manchmal dazu, dass die Wahrnehmung der Peripherie und gerade auch ihrer kulturellen Produkte von einem verklärenden Schleier verdeckt wird, der mindestens ebenso wie die anfangs erwähnten rassistisch konnotierten Vorbehalte gegen die Texte und Filme den unverstellten Blick auf sie hindert⁸¹. Lotmans zyklisches System hingegen ermöglicht es, die Prozesshaftigkeit der ablaufenden Entwicklung und auch den temporären Charakter der immer nur zeitweise erreichten Position offen zu legen und zu analysieren. Diese Untersuchung wird nachweisen, inwieweit dieses Verfahren gerade für die Schnittstelle zwischen Genretheorie und Postkolonialismus, auf der das *genre beur* anzusiedeln ist, fruchtbar gemacht werden kann.

Im Zuge der Herausbildung postkolonialistischer Diskurse in den 80er Jahren formten die Medienwissenschaften für die Filmkunst der sogenannten Dritten Welt (und, analog, „cinema by diasporic subjects living and working in the metropolitan centres of London, Paris, New York etc.“⁸²) den Begriff des „Third Cinema“ aus. Die etwas naive Vorstellung Teshome Gabriels war dabei, dass dieses Kino in seiner Entwicklung denselben Weg zu gehen habe wie auch die unabhängig gewordenen Staaten, aus denen es zumeist stammte:

его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление (это и есть явление ‚канонизации младших жанров‘, о котором говорит Виктор Шкловский).“/„Jedes beliebige Genre rückt in der Epoche seines Verfalls aus dem Zentrum an die Peripherie, an seinem Platz aber taucht aus den Kleinigkeiten der Literatur, aus ihren Hinterhöfen und Niederungen eine neue Erscheinung im Zentrum auf. (Das ist jene Erscheinung der ‚Kanonisierung der jüngeren Genres‘, von der Viktor Šklovskij spricht.)“ Jurij Tynjanov: „Литературный Факт/Das literarische Faktum“, S. 398ff.

⁸⁰ bell hooks: *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston, M. A. 1990. S. 149f.

⁸¹ Siehe hierzu Verf., *La cité des poètes*, S. 16ff. und S. 126ff.

⁸² Reece Auguiste/Black Audio Film Collective: „Black Independent and Third Cinema: The British Context“. In: Pines/Willemsen (Hrsg.), *Questions of Third Cinema*, S. 212-217. Hier S. 215. Das *Black Audio Film Collective* stellte im England der 80er Jahre den Versuch dar, jenseits großer Produktionen und ohne große finanzielle Ressourcen ein Kino von Minderheiten für Minderheiten zu gestalten. Der politische Impetus stand dabei stets im Zentrum des Interesses.

Just as they [die ehemaligen Kolonien] have moved aggressively towards independence, so has the evolution of Third World film culture followed a path from ‚domination‘ to ‚liberation‘. This genealogy of Third World film culture moves from the First Phase in which foreign images are impressed in an alienating fashion on the audience, to the Second and Third Phases in which recognition of ‚consciousness of one-self‘ serves as the essential antecedent for national, more significantly, international consciousness.⁸³

Die Tatsache, dass die geradezu dogmatische Vorschrift, die diese Vorstellung beinhaltet, die Filmemacher der entkolonisierten Ländern ebenso sehr einengen würde wie vorher ihre Kolonialmächte, wurde dabei außer Acht gelassen. Zwar wird auch in diesem Konzept der hohen Bedeutung der Intertextualität für diese Prozesse der Absetzung und der Bildung neuer, zunächst alternativer Normen Rechnung getragen⁸⁴, die Statik des Systems, das immer auf das Erreichen und Verbleiben in der dritten Phase ausgerichtet sein muss, macht es aber gerade für die Beschreibung der dynamischen Prozesse des kulturellen Austauschs, die auch dem Genre zugrunde liegen, ungeeignet.

Als ebenso problematisch sind die Versuche zu sehen, die Kinos aller ‚transnational exiles‘⁸⁵ über einen Kamm zu scheren und dabei ihre individuellen Besonderheiten zu ignorieren zugunsten eines teils befremdlich anmutenden Merkmalkatalogs, an dem die Zugehörigkeit der Filme und Regisseure zu dieser Gruppe gemessen wird:

In accented cinema, however, the characters' accents are often ethnically coded, for in this cinema, more often than not, the actor's ethnicity, the character's ethnicity, and the ethnicity of the star's persona coincide. [...] At the same time that accented films emphasize visual fetishes of homeland and the past [...], as well as visual makers of difference and belonging

⁸³ Teshome H. Gabriel: „Towards a Critical Theory of Third World Films“. In: Pines/Willemsen (Hrsg.), *Questions of Third Cinema*, S. 30-52. Hier S. 31.

⁸⁴ Die Ähnlichkeiten zur Theorie Jurij Lotmans sind in dieser Phase der Theoriebildung besonders frappierend: „Here, the text and subtexts go through a radical shift and transformation – the chief formal and thematic concerns begin to alter the rules of the grammar. Another film language and a system of new codes begin to manifest themselves. With regard to ‚reception‘ we discover that the viewer or subject is no longer alienated because recognition is vested not only in genuine cultural grounds but also in an ideological cognition founded on the acknowledgment of the decolonisation of culture and total liberation.“ Gabriel, „Towards a Critical Theory“, S. 36f.

⁸⁵ Naficy, *Accented Cinema*, S. 13.

[...], they equally stress the oral, the vocal, and the musical [...].⁸⁶

Das Verbleiben in der peripheren Situation scheint sowohl Gabriel als auch Naficy essentiell, um eine Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, an deren Rand man situiert ist, zu ermöglichen. Gerade dieses Postulat führt die Filmmacher in eine ideologische Einbahnstraße, die in diesem Fall zwar mythisch überhöht sein mag, ihren Wirkungsbereich aber dennoch immer an der Peripherie einer fundamental anderen Kultur, gegen die es sich abzusetzen gilt, festzuschreiben droht:

To be in the margin is to be part of the whole but outside the main body. [...] We looked both from the outside in and from the inside out. We focused our attention on the center as well as on the margin. We understood both. [...] these statements identify marginality as much more than a site of deprivation; in fact I was saying just the opposite, that it is also the site of radical possibility, a space of resistance. [...] It offers to one the possibility of radical perspective from which to see and create, to imagine alternatives, new worlds. [...] I was not speaking of a marginality one wishes to lose – to give up or surrender to as part of moving into the center – but rather of a site one stays in, clings to even, because it nourishes one's capacity to resist.⁸⁷

Im Gegensatz zu dieser die Marginalität als Kriterium festschreibenden Sichtweise bietet die Perspektive der Genretheorie wesentlich größere Freiheiten im Umgang mit dem *cinéma beur*. Kriterien wie der biographische Hintergrund der Regisseure sind für die Zuordnung nicht ausschlaggebend, vielmehr steht ein komplexes Netz aus thematischen, zeitlichen, räumlichen und stilistischen Strukturen und Praktiken für die Zugehörigkeit zu einem Genre. Da Genres erwiesenermaßen auf Publikumswirksamkeit ausgelegt sind, ist das dauerhafte Beibehalten einer peripheren Position weder möglich noch erstrebenswert. Die Herausbildung eines Genres führt, ganz im Sinne Lotmans, geradezu notwendig dazu, dass die Filme einer breiteren Öffentlichkeit auffallen und so zunehmend ins Zentrum einer Kultur gerückt wer-

⁸⁶ Naficy, *Accented Cinema*, S. 24. Naficy ergänzt seinen Text durch eine mehrseitige Liste weiterer Kriterien (S. 289-292). Trotz offensichtlicher Mängel im Bereich des von ihm entworfenen Konzeptes entwickelt er im Folgenden teils sehr interessante und luzide Analysen einzelner Filme.

⁸⁷ hooks, *Yearning*, S. 149f.

den, was ihnen andererseits auch Möglichkeiten verleiht, die ihnen für die Dauer ihres Verharrens in der peripheren Situation nicht zugänglich waren.⁸⁸

Dabei bedeutet dieses Aufgeben der peripheren Perspektive nicht nur eine größere Aufmerksamkeit für das künstlerische Schaffen, sondern vielmehr auch eine Normalisierung dieser ästhetischen Produktionen und des ihnen unterliegenden Regelwerks, und dies im doppelten Sinne: Wurden die ersten Produktionen gerade auch des *cinéma beur* noch als neu und gleichsam revolutionär wahrgenommen durch die Thematisierung einst von der Darstellung ausgeschlossener Inhalte⁸⁹, so werden genau diese Filme – insbesondere Mehdi Charefs *Thé au harem d'Archimède* und Mathieu Kassovitz' *La Haine* – heute als zentrale, prototypische Repräsentanten dieses neuen Genres und damit als genrebildend empfunden.

Mit der gewachsenen Akzeptanz der durch sie repräsentierten Systeme sind es die ihnen inhärenten, vormals als fremdartig abgelehnten Mechanismen, die sich nun der Kultur einschreiben und ihr als neue Normen zugrunde gelegt werden. Die „new language“⁹⁰, die im Verlauf dieses Prozesses „of semiotic dynamism“⁹¹ entsteht, bewirkt zunächst ein von den meisten Filmschaffenden durchaus erwünschtes Hereinholen ins Zentrum, durch das ihren Produktionen nun die Aufmerksamkeit zuteil wird, die ihnen vorher verwehrt blieb.

Die Zentralisierung und Normalisierung – im Sinne der Formalisten also die „Automatisierung des Verfahrens“ – birgt allerdings auf längere Sicht gesehen die Gefahr ihres Verschwindens. Das Zentrum, dem sie und vielleicht die gesamte Semiosphäre, der sie entstammen nun angehören, verleiht sich

⁸⁸ Dies widerspricht dem sogenannten ideologischen Ansatz in der Genre-Theorie, der davon ausgeht, dass Genres nicht etwa zur Zentralisierung peripherer Strömungen beitragen können, sondern vielmehr die Zementierung kanonisierter Positionen bestärken: „We may trace the amazing survival and proliferation of the genre film to their function. They assist in the maintenance of the existing political structure. The solution these films give to the conflicts inherent in capitalism require obeisance to the ruling class and cause viewers to yearn for not less but greater freedom in the face of the insoluble ambiguities surrounding them. Viewers are encouraged to cease examining themselves and their surroundings, and to take refuge in fantasy from their only real alternative – to rise up against the injustices perpetrated by the present system upon its members.“ Judith Hess Wright: „Genre Films and the Status Quo.“ In: Grant (Hrsg.), *Film Genre Reader*, S. 41-49. Hier S. 49.

⁸⁹ „If in the centre of the semiosphere the description of texts generates the norms, then on the periphery the norms, actively invading ‚incorrect‘ practice, will generate ‚correct‘ texts in accord with them. Secondly, whole layers of cultural phenomena, which from the point of view of the given metalanguage are marginal, will have no relation to the idealized portrait of that culture. They will be declared to be ‚non-existent‘.“ Lotman, *Universe*, S. 129.

⁹⁰ Lotman, *Universe*, S. 134.

⁹¹ Lotman, *Universe*, S. 134.

die neuen Regeln ein und macht sie durch dieses Verfahren der Assimilation vielleicht unsichtbarer, weil akzeptierter, als sie zum Zeitpunkt ihrer peripheren gesellschaftlichen Existenz je gewesen sind:

So the victory of a semiotic system involves its shifting to the centre and an inevitable ‚toning down‘. We can compare this with the ‚usual‘ cycle of ageing: the rebellious youth with the passage of the years becomes the ‚normal‘ respectable gentleman, passing from provocative ‚colourfulness‘ to sobriety.⁹²

Andererseits liegt in der zentralen Position eine große Chance, nämlich die, an privilegierter Stelle prägenden Einfluss zu nehmen auf kulturelle Prozesse und Entwicklungen und so dem ehemals fremden Zentrum den Stempel des Eigenen aufzudrücken – zumindest so lange, bis die nächste periphere Strömung die Ablösung bringt. Die Einschreibung in die Kultur, die ihre eigenen Grenzen hartnäckig zu verteidigen suchte, ist damit gelungen.

Bei der hier vorgeschlagenen Verwendung Lotman'scher Kategorien ist es bedeutsam, hervorzuheben, dass dieses System, das auf den ersten Blick verfangen scheint in bipolaren, gleichsam strukturalistischen Strukturen, den dritten Ort, den *Third Space* Homi Bhabhas⁹³, bereits mitdenkt: „the boundary“⁹⁴, die Grenze zwischen zwei Semiosphären. Die von Kreolisierung und *métissage* bestimmte Kultur, aus der das *genre beur* hervorgeht, gewinnt ihre Eigenheiten gerade aus der Besonderheit ihrer Position auf der Grenze zwischen zwei kulturellen Systemen, zwischen Frankreich und seinen Einwanderern der unterschiedlichsten Provenienzen. Während Zentrum und Peripherie mindestens in der diskursiv notwendigen Simplifizierung einseitig von einer normativen kulturellen Strömung dominiert werden, ist die Grenze der Ort der Zweisprachigkeit, der Verhandlungen zwischen beiden. An den „boundaries“ als semiotisch besonders aktiven Orten finden Hybridisierungen der bestehenden Kulturen statt, die sie somit in den Augen Homi Bhabhas zum *Third Space* prädestinieren: „rather hybridity to me is the ‚third space‘ which enables other positions to emerge.“⁹⁵

Die Grenze birgt für Lotman die Möglichkeit des Entstehens neuer Semiosphären, in denen dann Anteile beider sie beeinflussender Kulturen einfließen. Es bilden sich „creolized semiotic systems“⁹⁶, hybride kulturelle Systeme.

⁹² Lotman, *Universe*, S. 141.

⁹³ Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. New York 1994. S. 38.

⁹⁴ Lotman, *Universe*, S. 131ff.

⁹⁵ Homi Bhabha: „The Third Space“. In: J. Rutherford (Hrsg.): *Identity, Community, Culture, Difference*. London 1991. S. 207-221. Hier S. 211.

⁹⁶ Lotman, *Universe*, S. 142.

me also, deren Basis, wie bei Bhabha, der Austausch bzw. die Übersetzung ist⁹⁷.

Das *genre beur*, so kann postuliert werden, ist ebenfalls auf der Grenze angesiedelt, zwischen der französischen Kultur und der – so meine These – im Entstehen begriffenen Kultur der in Frankreich lebenden Kinder von Immigranten. Seine Einschreibung ist deshalb stets als eine doppelte, wenn nicht gar dreifache zu betrachten: Einerseits ist es sowohl von den Literaturen und Filmen der sogenannten Dritten Welt beeinflusst, andererseits stützt es sich sehr stark auf Elemente aus dem neuen Heimatland Frankreich. Beide Kulturen rezipieren den *cinéma beur*, was sich unter anderem an der Präsenz dieser Filme auf den entsprechenden Festivals ablesen lässt. Vor allem aber tragen Literatur und Film an dieser Stelle zur Herausbildung einer neuen, auf der Grenze entstehenden, hybriden Semiosphäre bei, für die sie den Charakter grundlegender mythologischer Texte gewinnen.

Durch die Ambiguität, die der *culture issue de l'immigration* zugrunde liegt, ist ihr eine subversive Macht zueigen, die sich aus der Möglichkeit des Zugriffs auf verschiedene kulturelle Systeme ergibt. Die ihnen eigene Hybridität macht sie für solche Kulturen, die mittels ihres Normenkodexes versucht, Eindeutigkeit und Reinheit zu erzielen⁹⁸, zu einer Gefahr: „Purity is the enemy of change, of ambiguity and compromise.“⁹⁹ Sie bleiben ambivalent, und die sich daraus ergebende Komplexität ihrer ästhetischen Ausdrucksformen wird durch ihre Unterordnung unter ein relativ festgefügtes Schema – das Genre – für das Publikum kommensurabel gemacht, ohne dass die von dieser ambivalenten Kultur ausgehende Bedrohung sich völlig auflöst.

Die „fuzziness“ der Genrekategorie lässt sich also auf die *culture beur* übertragen, von der das neue Genre ausgeht: Ebenso wenig wie die Genrefilme sich jeweils eindeutig einem Label zuordnen lassen, so wenig lassen die Repräsentanten der Kultur der Immigration sich unter einer Kultur subsumieren.

⁹⁷ Zur Bedeutung des Begriffs Übersetzen bei Bhabha siehe vor allem das Kapitel „How newness enters the world: Postmodern space, postcolonial time and the trials of cultural translation“. In: Ders., *Location*, S. 212-235.

⁹⁸ Stuart Halls hingegen behauptet, „Alle modernen Nationen sind kulturell hybrid“ (Hall: *Rassismus und kulturelle Identität*. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg 1994. S. 207. Hervorhebungen im Original.). Dies ist zwar insofern korrekt, als in der Tat keine Kultur oder Nation von sich behaupten kann, „rein“ zu sein (in welchem Zusammenhang man dieses Wort auch immer fassen will), dass aber dennoch eine Tendenz zu beobachten ist, demzufolge die meisten Kulturen dazu neigen, sich in ihrer hybriden Zusammensetzung nicht als solche zu begreifen, sondern darin wiederum eine besondere Form der Reinheit zu sehen.

⁹⁹ Mary Douglas: *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London/New York 1966. S. 162.

Diese Ambivalenz macht den ästhetischen Reiz dieser Kultur und ihrer Produktionen aus.

Die argumentativen Schwierigkeiten einer statischen Festschreibung von normativen Regeln, die die Flexibilität dieses ohnehin jenseits wissenschaftlicher und kritischer Texte sich entwickelnden Genres beinhaltet, soll im weiteren Verlauf der Untersuchung umgangen werden: Die Kriterien, die das *genre beur* bestimmen, sollen nicht im Vorhinein festgelegt werden, um sodann die einzelnen Filme anhand einer Liste abzu prüfen. Vielmehr soll der Versuch unternommen werden, durch die Analyse der einzelnen Filme in ihren vielfältigen Beziehungen zueinander das transkulturelle Netz von Verweisen aufzudecken, um so auch die thematischen und stilistischen Kontexte, in die sie sich einschreiben, auszumessen.

5. Interkulturelle Intertextualität – Vorbilder des *cinéma beur*

Jeder Film steht mit seinen Produktions- und Rezeptionsbedingungen innerhalb eines bestimmten kulturellen Kontexts, der ihn in vielfacher Weise beeinflusst und der ihn in ein komplexes Netz von möglichen Verweisen einspannt. In besonderer Weise gilt dies für den Genrefilm, dessen genrespezifische Qualitäten sich nur vor dem Hintergrund eines bestimmten intertextuellen Referenzrahmens erweisen können:

Intertextualität bedeutet, dass jeder Film in spezifischen Beziehungen zu anderen Filmen steht und vor diesem Hintergrund auch gesehen und verstanden wird. Am Beispiel der Genrefilme haben wir gezeigt, dass ein Film nie ein unabhängiges kulturelles Ereignis ist. Sein Verständnis erschließt sich oft erst durch das Vertrautsein mit den Welten anderer Filme.¹⁰⁰

Die Legitimierung der eigenen Position durch intertextuelle Bezugnahmen auf bereits etablierte Texte, und der dadurch entstehende hybride Gedächtnisraum, in den die Texte sich einschreiben, ist von uns bereits an anderer Stelle als markantes Kennzeichen *der littérature issue de l'immigration maghrébine* herausgestellt worden¹⁰¹.

Beinahe gleichzeitig mit der Entstehung der *littérature issue de l'immigration* entwickelte die zweite Migrantengeneration als weitere Ausdrucksform¹⁰² den sogenannten *film beur* bzw. *film de banlieue*. Für den Filmkritiker Georg Seeßlen liegt in diesem „Kino der doppelten Kulturen“¹⁰³ ein identitätsstiftendes Potential, wie es so nur mit den Mitteln der Kunst geschaffen werden kann:

Wo aber ist die Heimat für den Immigranten? Sie kann nur in der Kultur des Métissage selbst, im Leben zwischen den Kulturen, sogar in einem Stolz des Ghettos liegen. Die Gesellschaft, die mit nichts als Geld und Spaß befasst scheint, erkennt die Métissage nicht als organischen Teil ihrer selbst,

¹⁰⁰ Rainer Winter: *Filmsoziologie: Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München 1992. S. 80.

¹⁰¹ Siehe dazu Verf., *La cité des poètes*.

¹⁰² „[...] they have created an original new form of cultural expression.“ Bosséno, „Immigrant Cinema“, S. 48.

¹⁰³ So der Titel seines Artikels: „Das Kino der doppelten Kulturen. Le Cinéma du métissage. The Cinema of inbetween. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain.“ In: *epd-Film* 12/2000. S. 22-29.

sondern allenfalls als ein Problem, das sie mit sich schleppt, und in der Métissage hat man es begreiflicherweise schwer, die Zerrissenheit als Chance und Zukunft zu begreifen, als Vorgriff auf eine vollkommen andere Gesellschaft. Wo also ist diese Heimat der zweiten Art, diese Kultur der Métissage [*sic*]? Sie muss gefunden, ja, sie muss erfunden werden. Zum Beispiel durch das Kino.¹⁰⁴

Für Seeblen existiert ein „dritter Raum“ für diese notorisch ortlose Generation der Kinder der Immigration folglich nicht in einem konkreten, geographisch verorteten Raum, sondern nur auf einer virtuellen Ebene, die durch das künstlerische Schaffen der „Génération Métisse“¹⁰⁵ eröffnet wird.

Ebenso wie für die *littérature issue de l'immigration* verorten die Filme sich in einem intertextuellen Gefüge. Die Fähigkeit zu dessen Entschlüsselung erbringt für die Rezipienten gleichzeitig den Nachweis ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten, interkulturell angelegten Kultur:

Ferner verschafft das Erkennen von Genrekonventionen und von intertextuellen Referenzen Vergnügen und bestätigt dem Zuschauer, Teil einer Kultur zu sein, die er kennt und in der er seinen Platz hat.¹⁰⁶

Eine solche selbstaffirmative und gleichsam gruppenbildende Wirkung hat auf der Ebene der Literatur die Veröffentlichung von Mehdi Charefs *Le thé au Harem d'Archi Ahmed* im Jahr 1983¹⁰⁷. Der Roman wird als erster Schritt zur Herausbildung einer eigenständigen Kultur betrachtet, und es ist die Verfilmung dieses Romans durch den Autor zwei Jahre später (unter dem geglätteten Titel *Le thé au harem d'Archimède*), die den César für das beste Erstlingswerk sowie 1986 den Prix Jean Vigo gewann und als Beginn des *genre beur* im Film gesehen werden kann. In Frankreich war der Film, den Georg Seeblen bereits als „Métissage-Klassiker“¹⁰⁸ bezeichnet, ein großer Publikumserfolg.

Die *cités* und ihre Probleme, die maghrebischen Immigranten und ihre Ghettos haben begonnen, sich dem französischen Kino einzuschreiben und das kulturelle Gedächtnis seines Publikums mitzuprägen. Den Filmemachern

¹⁰⁴ Seeblen, „Das Kino der doppelten Kulturen“, S. 22f.

¹⁰⁵ So der Titel eines Bandes von Leïla Sebbar von 1998, in dem es um die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen dieser Generation geht.

¹⁰⁶ Winter, *Filmsoziologie*, S. 68.

¹⁰⁷ Siehe hierzu auch Begag, „Écrire et migrer“.

¹⁰⁸ Seeblen, „Das Kino der doppelten Kulturen“, S. 25.

ist es gelungen, „mit Originalität und Erfolg einen neuen Aspekt der französischen Gesellschaft auf Zelluloid“¹⁰⁹ zu bannen.

Die Regisseure des *cinéma beur* bedienen sich, ebenso wie die Autoren der *littérature issue de l'immigration*, in hohem Maße des Verfahrens der Intertextualität. Gerade die ersten Filme des Genres, wie Mehdi Charefs *Le thé au harem d'Archimède* beziehen sich auf eine Tradition, die nicht nur auf das Kino der Migration und der Migranten in anderen europäischen Ländern rekurriert, sondern sich auch dezidiert auf US-amerikanische Vorbilder mit einer signifikant anderen historischen Ausgangslage beruft. Dieses transkulturelle Netz von Verweisen dient den Regisseuren des *genre beur* einerseits zur Legitimierung des eigenen Schaffens durch die Bezugnahme auf bereits Tradition gewordene Formen und Genres, andererseits aber auch zur Einordnung in Traditionslinien, die diejenigen des französischen Kinos bei weitem transzendieren. Der Standort, an dem die Filmemacher die eigenen Werke damit innerhalb der internationalen Kinolandschaft zu etablieren suchen, wird dadurch deutlich signalisiert.

Um den Kontext zu verdeutlichen, in den sich der *cinéma beur* mit der Thematisierung der Schwierigkeiten von Immigration und Integration einpasst, soll hier am Beispiel von England und Deutschland in einem ersten Schritt anhand exemplarischer Beispiele kurz skizziert werden, inwieweit die Entwicklungen in anderen europäischen Ländern dazu Parallelen aufweisen oder aber signifikante Kontraste bilden. Im Folgenden soll dann der für den *film beur* relevante Referenzrahmen innerhalb des amerikanischen Kinos abgesteckt werden.

3.1. Großbritannien

In Großbritannien erhalten die Immigranten Mitte der 80er Jahre, zum selben Zeitpunkt wie in Frankreich also, einen Platz auf der Kinoleinwand. Gleich zu Anfang ergibt sich jedoch ein durchaus bezeichnender Unterschied zum französischen Kino: Der erste Regisseur, dem auch international viel Aufmerksamkeit zuteil wird für einen Film über das Milieu pakistanischer Immigranten und ihrer Kinder, war selbst kein Pakistani, sondern ein Brite – Stephen Frears, inzwischen ein überaus erfolgreicher Hollywood-Regisseur. Zwei Filme lang arbeitete er dabei eng mit dem pakistanischstämmigen Drehbuchautor Hanif Kureishi zusammen, der heute als wohlgerückt *englischer* Autor große internationale Erfolge feiert. Seinen Drehbüchern und spä-

¹⁰⁹ Peter Graham: „Neue Entwicklungen im französischen Kino“. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): *Geschichte des internationalen Films*. Aus dem Englischen von Hans-Michael Bock u. a. Stuttgart/Weimar 1998 (Original: *The Oxford History of World Cinema*. Oxford 1996). S. 530-540. Hier S. 538.

ter den Verfilmungen seiner Romane verdankt das englische Kino der Immigration entscheidende Impulse. Die aus der Zusammenarbeit zwischen Kureishi und Frears hervorgegangenen Filme sind *My beautiful Laundrette* (GB 1985) und *Sammy and Rosie Get Laid* (GB 1987).

Die Freundschaft zwischen dem weißen, der Skinhead-Szene nahestehenden Engländer Johnny (Daniel Day-Lewis) und Omar, einem pakistanischstämmigen Engländer mit unternehmerischen Ambitionen, entwickelt sich in *My beautiful Laundrette* vor dem Hintergrund Londons in der Thatcher-Ära. Die Schwierigkeiten mit den unterschiedlichen, sie prägenden Kulturen, mit den nicht nur auf Seiten Johnnys diskriminierenden Ansichten über den jeweils Anderen führen letztlich auch zur Zerstörung ihres gemeinsamen Projekts, des Waschsalons, sowie zum Ende ihrer sich anbahnenden homosexuellen Beziehung.

Mit *Sammy and Rosie Get Laid* wenden sich Frears und Kureishi anschließend dem Problem interkultureller Ehen zu¹¹⁰. Sammy (Shashi Kapoor), ein pakistanischstämmiger Engländer, führt mit der Engländerin Rosie (Frances Barber) eine offene Ehe. Ihre schwierige Beziehung wird durch das Auftauchen von Sammys Vater, einem ehemaligen pakistanischen Politiker, der bei ihnen Zuflucht sucht, erschüttert. Der Plot entfaltet sich wiederum vor dem Hintergrund der Thatcher-Jahre; das Viertel, in dem Sammy und Rosie leben, ist geprägt von Immobilienspekulation.

Nach dem Ende der Zusammenarbeit mit Stephen Frears führt Hanif Kureishi bei der Verfilmung seines nächsten Drehbuchs, *London Kills Me* (GB 1991), selbst Regie. Der Film zeigt die verzweifelte Situation einer Gruppe junger Londoner mit unterschiedlichen biographischen Hintergründen zwischen Drogen, Obdachlosigkeit und der Suche nach einem Job, der ihnen aus dieser Lage hinaushelfen soll.

Kureishis erfolgreicher Roman *The Buddha of Suburbia*¹¹¹ handelt von einem jungen Mann aus pakistanischem Elternhaus, der zwischen der Kultur seiner Eltern und der des modernen London oszilliert und schließlich Schauspieler wird. So kann er die Mittel der Verstellung, die für seine Existenz zwischen den Kulturen stets von Bedeutung waren, für seine berufliche Laufbahn nutzen¹¹². Andererseits lässt er sich in Rollen drängen, die eine orientalisierende Eingrenzung seiner Person und so eine Reduzierung auf sein exotisches Äußeres bedeuten. 1993 wird auch diese Vorlage Kureishis verfilmt,

¹¹⁰ Diese Thematik spricht auch Damien O'Donnell in *East is East* (GB 1999) an. Dabei wird die durchaus ernste Thematik der Zwangsehen und der häuslichen Gewalt allerdings in dem in diesem Zusammenhang prekären Ton der Komödie verhandelt.

¹¹¹ London 1990.

¹¹² Zur Bedeutung des Motivs der Schauspielerei in der *littérature issue de l'immigration* siehe auch Verf., *La cité des poètes*, S. 51ff. sowie S. 185f.

diesmal aufgrund der Komplexität des Textes nicht als Film, sondern als Mini-Serie für die BBC unter der Regie von Robert Michell.

Die Verfilmung von Hanif Kureishis Roman *My Son the Fanatic* durch Udayan Prasad 1997 markiert vorerst das Ende von Kureishis filmischer Auseinandersetzung mit der Immigration und ihren Folgen¹¹³. Kureishi ist es gelungen – nicht zuletzt dank des internationalen Erfolges von *Intimacy*¹¹⁴ und seiner preisgekrönten Verfilmung durch Patrice Chéreau –, sich von den Themen der Immigration zu emanzipieren und sich als englischer Autor zu etablieren, ohne dass seine Werke immer wieder an ihrem Bezug zu seiner Herkunft gemessen werden, wie dies bei den französischen Autoren der *littérature issue de l'immigration maghrébine* meist der Fall ist.

In den 90er Jahren haben sich die asiatischen Einwanderer und ihre Kinder im britischen Kino weitgehend etabliert. Gurinder Chadha stellt mit *Bhaji On The Beach* (GB 1993) erstmals eine weibliche Perspektive in den Mittelpunkt. Eine Gruppe indischstämmiger Frauen aus Birmingham unternimmt gemeinsam eine Reise in das englische Seebad Blackpool. Im Verlauf der Reise finden die Frauen über die gemeinsame Diskussion sie bedrängender Probleme näher zusammen. *A Nice Arrangement* (GB 1994) dokumentiert den Versuch eines indischen Immigrantenehepaars, der stark europäisierten Tochter eine möglichst traditionell indische Hochzeit zu organisieren.

Chadhas auch international erfolgreichster Film ist sicherlich *Bend it Like Beckham*, der 2002 auf dem Filmfestival in Locarno den Publikumspreis davontrug. Die Geschichte von Jesminder (Parminder K. Nagra), die gegen den erklärten Willen ihrer Familie in eine Frauen-Fußballmannschaft eintritt und der es schließlich auf diesem Wege gelingt, sich von ihrem Elternhaus zu emanzipieren, ohne dass dafür ein völliger Bruch vonnöten wäre, ist eine leichte, charmante Komödie. Probleme der Existenz zwischen zwei Kulturen werden in teils sehr komischer Weise thematisiert, auch wenn einige der ernsteren Themen – vermutlich zugunsten der besseren Publikumswirksamkeit – dabei auf der Strecke bleiben. Auf den nächsten Film von Gurinder Chadha, eine Bollywood-Verfilmung von Jane Austens *Pride and Prejudice* als Musical, darf man gespannt sein. In jedem Fall verspricht *Bride and Prejudice* (GB 2004) eine gelungene Synthese aus verschiedenen Kulturen zu werden.

Den Filmen mit Immigrationsthematik ist in Großbritannien ebenso wie in Frankreich ein gewisser kommerzieller, in einigen Fällen sogar internationa-

¹¹³ Prasad hat sich auch in einem früheren Film, *Brothers in Trouble* (GB 1996) mit den Problemen der illegalen Immigration befasst.

¹¹⁴ Die Erzählung dieses Titels erscheint 1998, der Film, eine britisch-französische Koproduktion erringt 2001 den „Goldenen Bären“ bei der Berlinale.

ler Erfolg beschieden. Die Regisseure verfügen vielfach über einen biographischen Hintergrund, der sich mit dem Thema ihrer Filme in Beziehung setzen lässt. Allerdings scheint dies – vielleicht aufgrund der Tatsache, dass es gerade die ersten Filme dieser Art in England waren, die von einem englischen Regisseur gedreht wurden – bei ihrer Rezeption eine wesentlich untergeordnetere Rolle zu spielen als in Frankreich. Wesentlich stärker als in anderen europäischen Ländern wird das Kino der Immigration in England vor allem in seinem ersten Jahrzehnt von einer Figur dominiert – von dem Autor Hanif Kureishi, der mit steigender Bekanntheit seiner literarischen Werke auch den von ihm geschriebenen Filmen wachsende Aufmerksamkeit einbrachte.¹¹⁵

3.2. Deutschland

In Deutschland sind zunächst die „Pionierfilme [...] über Gastarbeiter“¹¹⁶ von Rainer Werner Fassbinder – *Katzelmacher* (D 1969) und *Angst essen Seele auf* (D 1973) – zu nennen, nach deren Vorbild auch andere Filmemacher versuchen, „binäre Gegensätze zwischen Insider und Outsider, einheimisch und fremd, Mehrheit und Minderheit zu hinterfragen“¹¹⁷. Im Unterschied zum *cinéma beur* handelt es sich hier allerdings um einen (deutschen) Blick auf den Gastarbeiter und nicht um den Blick des Immigranten auf das Leben in einem für ihn in mancherlei Hinsicht noch fremden Land. Georg Seeßlen bezeichnet diesen ersten Schritt des deutschen Kinos hin zu einer Auseinandersetzung mit der zunehmenden Arbeitsmigration daher als „Kino der Fremdheit“:

Die erste Beschäftigung des deutschen Films mit der neuen ‚Minderheit‘ im Land geschah aus einem humanistisch-

¹¹⁵ Eine in den letzten Jahren zunehmend populär gewordene Figur der englischen Medienlandschaft darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben: Ali G. alias Sacha Baron Cohen. Ali G. ist ein Mächtegern-Ghetto-Kid, das zu seinem Leidwesen aus der eher ruhigen Vorstadt West Staines kommt, aber spricht, sich kleidet und agiert wie er sich die klassischen Ghetto-Kids amerikanischen Zuschnitts vorstellt. Die Fernsehshow und der Film (*Ali G. Indahouse*, GB 2002) des Briten Cohen genießen inzwischen weit über Großbritannien hinaus Kultwert. In Deutschland beruhen Medienphänomene wie das Komikerduo Erkan und Stefan oder der türkisch-arabisch-deutsche Komiker Kayar Yanar nicht zuletzt auf der ungebrochenen internationalen Popularität von Ali G.

¹¹⁶ Anton Kaes: „Der Neue Deutsche Film“. In: Nowell-Smith (Hrsg.), *Geschichte des internationalen Films*, S. 566-581. Hier S. 579.

¹¹⁷ Kaes, „Der Neue Deutsche Film“, S. 579. Hier sind insbesondere Helma Sanders Brahm's *Shirins Hochzeit* (D 1975) und Sohrab Shahid Saless' *In der Fremde* (D 1974) zu nennen.

pädagogischen Impuls heraus im post-politischen Kino der siebziger Jahre.¹¹⁸

Der Zeitpunkt, zu dem dieses Kino, das „in wohlgemeinter Absicht zur Verfestigung von Fremdeitsbildern beitrug [...]“¹¹⁹ abgelöst wurde von einem „cinéma du métissage“, ist derselbe wie auch in Frankreich und England, Mitte der 80er Jahre.

Der türkischstämmige Regisseur Tevfik Başer zeigt in *40 qm Deutschland* (D 1985) das Leben einer türkischen Frau, die von ihrem Mann in die Wohnung eingesperrt wird und der es erst gelingt, dieses Gefängnis innerhalb eines ihr völlig fremden Landes zu verlassen, als ihr Mann einen Herzinfarkt erleidet. Sein zweiter Film, *Abschied vom falschen Paradies* (D 1988) porträtiert in Rückblenden eine junge türkischstämmige Frau, die nach ihrer Entlassung aus einem deutschen Gefängnis, in dem sie die Haftstrafe für den Mord an ihrem Gatten abgesessen hat, in die Türkei abgeschoben werden soll. Am Tag vor ihrer Entlassung aus dem Gefängnis, das ihr zu einem zweiten Zuhause geworden ist, versucht sie, sich das Leben zu nehmen aus Angst vor den Repressalien durch türkische Familienangehörige.

Mit Hark Bohm versucht sich 1987 erstmals nach Rainer Werner Fassbinder ein etablierter deutscher Regisseur an einer Immigrationsthematik. *Yasmine*, sein Film über eine deutsch-türkische Beziehung mit Happyend, wirkt heute seltsam naiv, stellte für die damalige Zeit aber einen wichtigen Beitrag zur Debatte um die Problematik der Integration dar.¹²⁰

Im selben Jahr gelingt Jan Schütte mit *Drachenfutter* ein Film über zwei Asylanten unterschiedlicher Herkunft, die gemeinsam versuchen, ein Restaurant zu eröffnen und sich damit in Deutschland eine neue Existenz aufzubauen. Ihr Projekt scheitert an den deutschen Asylbestimmungen.

1991 wendet sich auch die Regisseurin Doris Dörrie mit *Happy Birthday, Türkei* (D 1991) dem Thema der Integration bzw. Assimilation zu. In diesem Krimi hat der Protagonist, ein türkischstämmiger Privatdetektiv, jeglichen Kontakt zu seinen Ursprüngen verloren. Durch einen Fall, der ihn ins türkische Migrantenumilieu in Frankfurt am Main führt, wird er gezwungen, seine Kenntnisse zu aktualisieren und neue Kontakte zu knüpfen.

In den 90er Jahren und zu Beginn des neuen Jahrtausends sind es vor allem die Filme von Fatih Akin und Thomas Arslan, in denen in Deutschland

¹¹⁸ Seeßlen, „Das Kino der doppelten Kulturen“, S. 23.

¹¹⁹ „Jung, deutsch und türkisch. Die zweite und dritte Einwanderergeneration“. Presstext des Senders *3sat* zur gleichnamigen Sendereihe.

¹²⁰ Siehe hierzu Georg Seeßlen: „Vertraute Fremde“. In: *Freitag* 21/17.5.2002. S. 11; ders.: „Menschenbilder der Migration. Wie das Kino das Leben in zwei Kulturen zugleich beschreibt“. In: *Der Überblick* 3/2002, S. 72-78. Hier S. 78; Kaes, „Der neue deutsche Film“, S. 579.

lebende Migranten und vor allem ihre Kinder tragende Rollen spielen. Beide Regisseure sind deutlich vom amerikanischen Kino, vor allem von Martin Scorsese, beeinflusst. Ihren Filmen liegen in einigen Fällen Klassiker des amerikanischen Genre-Kinos zugrunde; meist sind sie gespickt mit Zitaten auf die großen Gangsterfilme der 70er und 80er Jahre. Gemeinsam mit einer Reihe anderer türkischstämmiger Filmemacher stehen sie für die sogenannte „Neue Welle“¹²¹ dieses Kinos.¹²²

Mit *Kurz und schmerzlos* (D 1998) gelingt dem türkischstämmigen Akin ein sehr atmosphärisches kleines Meisterwerk des Gangsterfilms mit deutlichen Anleihen an Martin Scorseses *Mean Streets* (USA 1973). Drei Freunde, allesamt in Deutschland aufgewachsen, aber mit jeweils unterschiedlichem Migrationshintergrund, kämpfen sich gemeinsam durch das Milieu der Kleinkriminalität in Hamburg Altona. Es gelingt ihnen jedoch ebenso wenig wie den Protagonisten bei Scorsese, dem Einfluss der *Mean Streets* zu entkommen.

Im Juli (D 2000), Akins zweiter Film, ist in Deutschland überaus erfolgreich. In diesem Roadmovie zwischen Hamburg und Istanbul ist das Thema der Immigration und des Lebens zwischen den Kulturen nur noch der Hintergrund, vor dem sich die äußerst charmante Komödie entwickelt.

In seiner kurzen Fernseh-Dokumentation *Wir haben einfach vergessen zurückzukehren* (D 2001) zeichnet Akin ein stimmungsvolles Porträt seiner Familie. Während seine eigenen Eltern ebenso wie er und sein Bruder in Hamburg geblieben sind, sind andere Teile der Familie nach unterschiedlich langer Zeit in Deutschland in die Türkei zurückgekehrt. Die verschiedenen Schicksale spiegeln gleichzeitig auch ebenso viele Möglichkeiten des Umgangs mit dem Leben zwischen den Kulturen. Gleichzeitig lehnt Akin sich mit diesem Dokumentarfilm wiederum an sein großes amerikanisches Vorbild Martin Scorsese und dessen dokumentarischer Studie über seine Eltern, *Italianamerican* (USA 1974) an.

¹²¹ Georg Seeblen: „Vertraute Fremde“. In: *Freitag* 21/17.5.2002. S. 11.

¹²² In diesem Zusammenhang ist auch die nicht nur auf Ebene von Filmen geführte *Kanak-Attak*-Bewegung zu nennen, die große Medienpräsenz erreicht hat, was von den Mitgliedern dieser Bewegung nicht immer positiv aufgenommen wurde: „*Kanak Attak*, ursprünglich eine ebenso politische wie künstlerisch-kreative Antwort auf rassistische Tendenzen und Assimilationsdruck wird heute von Kritikern, sowohl von außen als auch intern, als ein Medienphänomen beargwöhnt. Junge Deutschtürken wehren sich gegen die mediale und ökonomische Vermarktung ihres politischen Anliegen.“ „Jung, deutsch und türkisch“. Ein ähnlich gelagertes Problem ergibt sich in Frankreich mit medial sehr präsenten Autoren wie Azouz Begag, die damit auch in den Verdacht der Anbiederung geraten.

Akin beschäftigt sich in *Solino* (D 2002) mit den ersten italienischen Einwanderern im Ruhrgebiet¹²³. Er „räumt mit dem Vorurteil auf, dass sich ein Türke im Film erst einmal um andere Türken kümmern muss.“¹²⁴ In der Tat hat die deutsche Presse sich in den Rezensionen des Films stets maßgeblich mit der Frage beschäftigt, ob es legitim für einen „türkischen“ Regisseur sei, sich mit einer anderen als der türkischen Immigration nach Deutschland zu befassen. Die nicht zu bestreitenden Mängel des Films wurden irritierender Weise meist auf diesem Konto verbucht, was ein bezeichnendes Licht auf den Stand der Diskussion über das „Kino der Immigration“ auch in Deutschland wirft.

Im Jahr 2004 schließlich gewinnt Akin mit seinem Film *Gegen die Wand* den Goldenen Bären der Berlinale. Der Film über zwei türkischstämmige junge Leute, die in Hamburg aufgewachsen sind, ist nicht nur eine Reflexion über ihren Umgang mit dem Leben zwischen den unterschiedlichen sie beeinflussenden Kulturen, sondern ganz allgemein über junge Leute und ihre Schwierigkeiten, sich im Leben zurecht zu finden. Das ist vermutlich auch der Grund für den großen Erfolg des Films nicht nur in Deutschland, sondern auch im europäischen Ausland.

Thomas Arslans Trilogie *Geschwister* (D 1996), *Dealer* (D 1998) und *Der schöne Tag* (D 2001) stellt junge, türkischstämmige Deutsche in den Mittelpunkt. Dabei werden seine Filme zu „philosophischen Reflexionen eines fatalen Zustandes zwischen Fremdheit und Eingepasstsein“¹²⁵. Während die ersten beiden Teile noch deutliche Bezüge zum Kino eines Martin Scorsese aufweisen, macht Arslan vor allem für seinen jüngsten Film Anleihen bei der französischen *Nouvelle Vague*. Thematisch emanzipiert er sich mit *Der schöne Tag* von der expliziten Auseinandersetzung mit der Identität zwischen der deutschen und der türkischen Kultur:

[...] die Herkunft der jungen, schönen Heldin – Deniz ist Türkin – [wird] weder thematisiert noch problematisiert. Stattdessen erzählt Arslan im Stil Eric Rohmers die universelle Geschichte von der Glückssuche einer jungen Frau.¹²⁶

Kutlug Ataman thematisiert in seinem preisgekrönten Film *Lola und Bilidikid* (D 1998) das in türkisch-deutschen Zusammenhängen weitgehend tabuisierte

¹²³ Bedenkt man, dass Akin sich bereits mit zwei vorherigen Filmen an den italoamerikanischen Regisseur Martin Scorsese und seine Filme angelehnt hatte und damit die Situation der türkischstämmigen Deutschen mit der der Italoamerikaner gleichsetzt, so ist es nun ein wenig, als habe Akin mit seinem jüngsten Film versucht, diese Identifikation komplett nachzuvollziehen.

¹²⁴ „Jung, deutsch und türkisch“.

¹²⁵ Seeßlen, „Vertraute Fremde“, S. 5.

¹²⁶ „Jung, deutsch und türkisch“.

Thema der Homosexualität. Lars Beckers Komödie *Kanak Attack* (D 1999) basiert auf dem Roman *Abschaum* (1995) von Feridun Zaimoglu, erreicht jedoch leider nicht das Tempo und den Witz der Vorlage.

Gemeinsam ist all diesen jungen Regisseuren¹²⁷ die Auseinandersetzung mit Klischees, in den Worten Thomas Arslans besteht ihr Ziel darin „durch das Klischee hindurch und auf tiefere Schichten der türkisch-deutschen Identität“¹²⁸ zu gelangen. Ähnlich wie die jüngeren Filmemacher des *genre beur* versuchen die deutschen, den Stereotypen, die nicht selten von ihnen vorgängigen Filmen aufgebaut wurden, nicht aus dem Weg zu gehen, sondern durch die aktive Beschäftigung mit ihnen ihre Entlarvung und Dekonstruktion zu erreichen. Dabei ist es signifikant, dass die Filme der Regisseure dieser sogenannten „Neuen Welle“, die sich des Themas der Immigration annehmen, in Deutschland als Genre gewertet werden:

Dabei zeigen die ausgewählten Fernsehfilme [darunter mehrere der eben besprochenen Filme] eines: die Entstehung eines neuen Genres, das analog zum *Cinéma du Métissage* in Frankreich mit unverwechselbarer Ikonographie und Erzählmustern vom kulturellen Verschmelzen erzählt.¹²⁹

Den Nachweis über die Existenz dieses vielbeschworenen Genres in Frankreich zu führen, tritt dieses Buch an. Dass sich das Phänomen bereits über die Grenzen der *Grande Nation* in andere europäische Länder ausgedehnt hat, ohne damit auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung zu warten, wird anhand der obigen Aussage evident.

Als bemerkenswert ist es dabei zu betrachten, dass die Erneuerung des deutschen Films, dessen stetiger Niedergang seit Jahren zur täglichen Klage der Filmkritiker zu gehören schien, gerade durch Regisseure und Regisseurinnen mit Migrationshintergrund möglich zu werden scheint: Nachdem lange Jahre die Abwesenheit (ernstzunehmender) deutscher Filme in den Wettbewerben oder gar bei den Preisverleihungen internationaler Filmfestivals beklagt worden ist, trugen 2004 zwei deutsche Filme die Hauptpreise großer Festivals davon – Fatih Akins *Gegen die Wand* gewinnt bei der Berlinale den „Goldenen Bären“ und wenige Monate später wird *En garde*, ein Film der jungen Regisseurin Ayse Polat beim Filmfestival in Locarno mit dem „Silbernen Leopard“ ausgezeichnet. Bei dem durch das ZDF angeregten gesamteuropäischen Kurzfilmprojekt *Visions of Europe* schließlich wird Deutschland ebenfalls durch Fatih Akin vertreten. Die Rettung des vielge-

¹²⁷ Zu nennen sind hier überdies Yilmaz Arslans *Seelenschmerz Yara* (D), Yüksel Yavuz' *Aprilkinder* (D 1998).

¹²⁸ Zitiert nach Seeblen, „Vertraute Fremde“, S. 11.

¹²⁹ „Jung, deutsch und türkisch“.

schmähten deutschen Kinos, sie wäre, so wird an diesen jüngsten Entwicklungen offensichtlich, ohne die gesellschaftlichen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte vielleicht nicht möglich gewesen.

3.3. USA

Der Schmelztiegel USA ist auf allen Ebenen von Immigration und Immigranten geprägt worden. Obwohl die Grundlagen der amerikanischen Gesellschaft in der Einwanderung liegen, wird ihre enorme Bedeutung für die Entwicklung der amerikanischen Gesellschaft wie man sie heute kennt, gerne vergessen. Die Vielfalt, die als großes Potential zu werten ist, wird häufig nur als Manko erkannt:

Diversity has [...] been the genius of American culture. What would American literature be without Saul Bellow and Joseph Brodsky? American ballet without George Balanchine? American cinema without Milos Forman and Richard Rodriguez and Martin Scorsese? Would New York be the capital of the art world without immigration? Our skylines would certainly be less dramatic. Our food would be blander. Our science less distinguished. Our language sparer. Our thought about the true, the good, and the beautiful less rich without immigration. Brimelow asks what immigration does for America. The answer is that it literally made America and is remaking it today.¹³⁰

Wenn die Immigration Amerika täglich neu erschafft, so gilt dies in besonders hohem Maße für das Kino. Gerade die Filme, die als Höhepunkte des amerikanischen Kinos empfunden werden, verdanken sich Regisseuren, die einem von Immigration geprägten Hintergrund entstammen:

Indeed, ‚foreigners and émigrés‘ have dominated the pinnacles of modern English literature [...] and of American cinema, which from the beginning was immigrant, transnational, and American all at the same time. [...] The poststudio ‚ethnics‘, the children of Irish, Italian, and Jewish immigrants, contributed to the emergence of the New Hollywood postindustrial cinema. They produced quintessentially American films that were nonetheless suffused with manifest or submerged ethnicity.¹³¹

¹³⁰ Jack Beatty: „One Nation – Inhospitable?“ In: *The Atlantic Online*. 6.1.1996. <http://www.the-atlantic.com/unbound/forum/96nov/beatty2.htm> (20.08.05).

¹³¹ Naficy, *An Accented Cinema*, S. 7f.

Diese Entwicklung, die sicherlich auch dem im Gegensatz zu Frankreich ganz anderen amerikanischen Verständnis von Nation, Nationalität und Integration geschuldet ist und ein historisch signifikant anderes Verhältnis zur Migration voraussetzt, resultiert wenigstens zum Teil darin, dass Filme primär als eigene künstlerische Produkte und nicht als Konsequenz einer spezifischen Biographie gesehen und verstanden werden.

In wesentlich höherem Maße rückt in den europäischen Ländern dagegen der biographische und ethnische Hintergrund der Autoren und Regisseure in den Blick. Ein Abweichen von diesen ihnen quasi natürlich zufließenden Themen der Migration wird in der Presse mit Befremden quittiert¹³². Dass diese Lektüre der Kritik in eklatanter Weise gegen die Grundprinzipien der modernen Hermeneutik verstößt, muss nicht eigens betont werden. Auf diesem Gebiet scheinen die USA, wie das obige Beispiel zeigt, Europa einen Schritt voraus zu sein – inwieweit sich die Akzeptanz der jeweiligen Filmemacher allerdings proportional zu ihrem kommerziellen Erfolg verhält, sei dahingestellt.

Während in der Kritik häufig Parallelen zwischen dem *cinéma beur* und den sogenannten Ghetto- oder *Hood*-Filmen afroamerikanischer Regisseure aufgemacht werden, wird meist übersehen, dass bereits die Nachkommen der italoamerikanische Einwanderer ihrer Situation filmisch Ausdruck verliehen haben und diese Traditionslinie für das neue französische Genre ebenfalls von großer Bedeutung ist. Die Tatsache, dass die *Beurs* im Kino stets mit den schwarzen Ghetto-Bewohnern US-amerikanischer Städte verglichen werden, nie aber mit den Italoamerikanern, weist auf einen mindestens latenten Rassismus auf dieser Ebene der Interpretation hin. Bezeichnenderweise ist der einzige Regisseur des *genre beur*, dessen auffällige Bezugnahmen auf Martin Scorsese von den meisten Kritikern konstatiert wurde, Mathieu Kassovitz. Kassovitz ist es auch, der, wie weiter unten noch näher erläutert werden soll, die deutlichsten Anleihen an das amerikanische Kino vornimmt – und hier vor allem an die Filme afroamerikanischer Regisseure wie Spike Lee.

Als paradigmatisch für die Generation italoamerikanischer Filmemacher soll hier das filmische Schaffen Martin Scorseses, „this most ethnic of New

¹³² Dabei ist es bezeichnend, dass diese Festschreibung vor allem für Künstler zu gelten scheint, deren familiärer Hintergrund sich einem Kontext der Arbeitsmigration mit starkem Nord-Süd-Gefälle zuordnen lässt. Handelt es sich hingegen um anders motivierte Migrationsbewegungen, so zeigt sich auch das europäische Kino weit toleranter: „It is paradoxical that the director whom many might consider to be the quintessential French/European auteur, Kieslowski, was a Pole working in French, over whom opinions [...] are considerably divided, and divide over issues of the national.“ Phil Powrie: „Heritage, History and ‚New Realism‘: French Cinema in the 1990s“. In: Ders. (Hrsg.), *French Cinema in the 1990s*, S. 1-21. Hier S. 20.

Hollywood cinema directors¹³³, betrachtet werden. Scorsese, Kind italienischer Immigranten, wendet sich bereits in seinen frühen Filmen dem Leben der italienischstämmigen Amerikaner in *Little Italy* zu, einem einst nahezu geschlossenen italienischen Viertel, in dem sich dörfliche Strukturen perpetuierten.

In *Mean Streets* (USA 1973) setzt er „seinem“ Viertel *Little Italy* ein erstes filmisches Denkmal, das aber auch die Zerrissenheit und Orientierungslosigkeit der dortigen Jugend, von „Scorseses gefallenem Engeln“¹³⁴, spiegelt. Die mafiösen Strukturen der Familien und des Viertels scheinen auf die großen Mafia-Filme seines Kollegen Francis Ford Coppola zu verweisen, die im selben zeitlichen Kontext entstehen¹³⁵. Hatte schon dieser Film die Regisseure des *cinéma beur* nachhaltig beeinflusst, so ist es aber vor allem ein späterer Film, mit dem Scorsese begann, sich von seinen italienischen Wurzeln zu entfernen, der für die Entwicklung des hier untersuchten neuen Genres von großer Bedeutung ist: *Taxi Driver* (USA 1976). Die Geschichte des einsamen und paranoiden Vietnam-Veteranen und Taxifahrers Travis Bickle (Robert De Niro), die mit einem schrecklichen Blutbad endet, hat vor allem in den Filmen von Mathieu Kassovitz deutliche Spuren hinterlassen, wie bei der Analyse noch zu zeigen sein wird. Die Gespaltenheit des Protagonisten der mit seinem Taxi zwischen allen Ebenen der Hölle der Großstadt hin- und herpendelt, scheint für die Filmemacher des *genre beur* die kulturelle Zerrissenheit ihrer Protagonisten zu spiegeln. Die implizite Aussage, die durch diesen intertextuellen Anschluss an ein etabliertes amerikanisches Kino über den *cinéma beur* und seine künftige Rolle gemacht wird, ist mehr als deutlich. Durch die Bezugnahme auf einen solch bekannten und erfolgreichen Film wie *Taxi Driver* wird offensichtlich, welche Position innerhalb des französischen Kinos der *film beur* – und vor allem natürlich Mathieu Kassovitz als Regisseur – für sich reklamiert.

Das Thema der Immigration und die ihm inhärenten Konflikte haben Martin Scorsese bis heute nicht losgelassen, ist doch sein bislang jüngster Film, *Gangs of New York* (USA 2002), ein bildgewaltiges Epos über die Konflikte zwischen katholischen irischen Einwanderern und protestantischen angelsächsischen Einheimischen Mitte des 19. Jahrhunderts. Im Unterschied zu den Regisseuren des *genre beur* hat dieses seine Arbeit prägende Interesse an der Problematik der Immigration und ihrer Auswirkungen auf die amerikani-

¹³³ Naficy, *An Accented Cinema*, S. 16.

¹³⁴ Gerhard Midding: „Die Geister von New York. Martin Scorseses epische Geschichte seiner Heimatstadt“. In: *epd-Film* 2/2003. S. 18-21. Hier S. 21.

¹³⁵ *The Godfather* (USA 1972), *The Godfather II* (USA 1974). Auch Scorsese wendet sich später für zwei Filme, *Goodfellas* (USA 1990) und *Casino* (USA 1995), dem scheinbar paradigmatisch italoamerikanischen Genre des Mafia-Films zu.

sche Gesellschaft seinen Aufstieg unter die bekanntesten und gefeiertsten Filmemacher seines Landes jedoch nicht gehemmt, er wird vielmehr, unabhängig von seinem biographischen Hintergrund, als einer der ganz großen amerikanischen Regisseure wahrgenommen – eine Entwicklung, die viele Repräsentanten des *cinéma beur* sicher nur zu sehr begrüßen würden¹³⁶.

Neben italoamerikanischen Regisseuren wie Martin Scorsese sind es vor allem die afroamerikanischen Filmschaffenden, auf die das *genre beur* und insbesondere sein „sub-genre“¹³⁷, der *cinéma de banlieue*, sich bezieht – wenn auch vielleicht nicht in ganz so hohem Maße, wie die Kritik es manchmal vermutet.

Gerade für englische und amerikanische Filmkritiker scheint es auf der Hand zu liegen, dass der *cinéma de banlieue* das etwas verspätete französische Echo auf die amerikanischen Ghetto- oder *Hood*-Filme ist: „Indeed the Anglo-Saxon tendency is to compare these films to American ‚ghetto films‘ and to see them as enactments of racial conflicts.“¹³⁸ Der teils außerordentlich kreative Umgang mit den amerikanischen Vorbildern bei der Anpassung an die signifikant andere französische Situation wird dabei häufig übersehen, wie bei der genauen Betrachtung der einzelnen Filme noch zu zeigen sein wird.

Die sogenannten *Hood*-Filme, auf die hier Bezug genommen wird, gelten den Kritikern dabei als „contemporary genre“¹³⁹, wobei die Kriterien der Zugehörigkeit nicht immer klar definiert sind. Die Bezeichnung leitet sich von

¹³⁶ Ob die Integration der italoamerikanischen Regisseure in den USA tatsächlich so gelungen ist, diese Frage ist bezüglich Martin Scorseses 2005 erneut virulent, und zwar im Zusammenhang mit der Oscar-Verleihung. Scorsese, der unbestritten zu den auch in Europa meistbeachteten US-amerikanischen Regisseuren gehört, war mit *The Aviator* zum sechsten Mal in den wichtigsten Kategorien „Bester Film“ und „Beste Regie“ nominiert – und ging zum sechsten Mal leer aus. Zwar lässt sich in Zeiten, in denen auch in Hollywood ein tiefer Graben zwischen Konservativen und Liberalen verläuft (und bei den Oscars häufig zugunsten der Konservativen entschieden wird) nicht eindeutig bestimmen, was Scorsese zum „quintessential Hollywood outsider“ (Saibal Chatterjee: „Double blow grounds Scorsese“. In: *Hindustan Times*, 28.02.2005) macht, bezeichnend ist aber, dass die *Süddeutsche Zeitung* in ihrer Kritik der Verleihung explizit – wenn auch durchaus ironisch – Bezug nimmt auf Scorseses Herkunft: „Aber in seiner Stimme und Sprache kam immer auch der kleine Marty aus Little Italy durch, gehetzt und übereifrig und ehrgeizig, der Junge, den man kurz vor die Türe schickt, damit er sich ein bisschen beruhige. Was die Academy in solchen Fällen dann auch gerne mal tut.“ (Tobias Kniebe: „Danke für die Gene“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 01.03.2005. S. 49).

¹³⁷ Koos, „Tales of the City“, S. 339.

¹³⁸ Myrto Konstantarakos: „Which Mapping of the City? *La Haine* (Kassovitz, 1995) and the *cinéma de banlieue*“. In: Powrie (Hrsg.), *French Cinema in the 1990s*, S. 160-171. Hier S. 161.

¹³⁹ Paula J. Massood: „Which Way to the Promised Land? Spike Lee’s *Clockers* and the Legacy of the American City“. In: *African American Review* 2001. S. 1-17. Hier S. 2.

dem amerikanischen Slang-Ausdruck für Gangster, „hood“ ab, womit bereits in der Namensgebung Unterschiede zum *genre beur* und zum *film de banlieue* offensichtlich werden.

Als „Jahr der Hood-Filme“ darf nicht umsonst 1991 gesehen werden, denn in diesem Jahr starteten sowohl John Singletons *Boyz 'n the Hood*, Matty Richs *Straight out of Brooklyn* als auch Mario Van Peebles *New Jack City*. Diese Filme über die Hoffnungslosigkeit und die jugendliche Gewalt in den amerikanischen *inner cities* verbinden dabei zwei bis dato unvereinbar scheinende Aspekte:

African American genre films of the 1990s blend themes and styles from black Hollywood and Black independent films. The inner-city youth film subgenre exemplifies this mixing of what was originally viewed as two distinctly separate paths within African American filmmaking – Hollywood or Independent.¹⁴⁰

Im Gegensatz zu den sogenannten *Blaxploitation*-Filmen der 70er Jahre, die speziell für ein schwarzes Publikum produziert wurden, erlauben die *Hood*-Filme nun durch eine Mischung aus für Hollywood typischen ästhetischen Verfahren und Themen des Independent-Kinos einem größeren Publikum Einblicke in die Milieus der Marginalisierten¹⁴¹. Die *Hood*-Filme markieren also den Moment, an dem durch die Kombination zweier sehr unterschiedlicher Richtungen des amerikanischen Kinos afroamerikanische Themen populär und popularisiert werden.

Der auch durch die geschickte Wahl der Filmmusik¹⁴² gesteigerte Erfolg des neuen Genres bewirkt in den Folgejahren einen wahren Boom: mit Filmen wie Bill Dukes *A Rage in Harlem* (USA 1991), Ernest Dickersons *Juice* (USA 1992), Allen und Albert Hughes *Menace II Society* (USA 1993), Leslie Harris' *Just Another Girl on the IRT* (USA 1993), Nick Gomez' *New Jersey Drive* (USA 1995), F. Gary Grays weiblicher *Hood*-Film *Set it off* (USA 1996) und nicht zuletzt John Singletons neue Version des Klassikers *Shaft* (USA 2000), der eine Verbindung zwischen *Blaxploitation*- und *Hood*-Filmen darstellt.

Ein afroamerikanischer Regisseur, der meist in einem Atemzug mit dem *Hood*-Genre genannt wird, dessen Werk sich aber in seiner Vielschichtigkeit längst weit darüber hinaus bewegt hat, ist Spike Lee. Seine Filme üben einen

¹⁴⁰ Mark A. Reid: „New Wave Black Cinema in the 1990s“. In: Dixon (Hrsg.), *Film Genre 2000*, S. 13-28. Hier S. 22.

¹⁴¹ Siehe hierzu auch Jim Pines: „Die Schwarzen im US-amerikanischen Kino“. In: Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 452-462.

¹⁴² Die Soundtracks dieser Filme bestanden häufig aus Stücken populärer Rapmusiker.

nachhaltigen Einfluss auf die Regisseure des *genre beur* aus, insbesondere – wiederum – auf Mathieu Kassovitz. Durch die Gründung seiner eigenen Produktionsfirma *40 Acres and a Mule* ist Spike Lee in der Lage, seine eigenen Projekte zu realisieren, was ihm zwar große Freiheiten erlaubt, ihn aber finanziell immer noch nicht völlig unabhängig sein lässt. Ungewöhnlich für einen afroamerikanischen Regisseur ist, dass er bereits in den 80er Jahren einen Hollywood-Vertrieb für seine beiden ersten langen Spielfilme, *She's Gotta Have It* (USA 1986) und *Do the Right Thing* (USA 1989), fand. Dadurch wurden sie einem breiten Publikum zugänglich.

In seinem zweiten Film, *The Answer* (USA 1980), setzt Lee sich mit einem Klassiker des amerikanischen Kinos auseinander, mit D. W. Griffith *The Birth of a Nation* (USA 1914/15), der bei seinem Erscheinen „wegen seines unverhohlenen Rassismus und der Romantisierung des Ku Klux Klan“¹⁴³ angegriffen wurde. In *The Answer* lässt Lee bezeichnenderweise einen schwarzen Drehbuchautor auftreten, der für viel Geld den Auftrag erhält, ein Remake des Klassikers zu schreiben.

Mit *She's Gotta Have It* gelingt Lee 1986 der internationale Durchbruch. Der Film über die schwarze Nola, die ihre Sexualität selbstbestimmt und unbekümmert mit drei sehr unterschiedlichen, aber allesamt schwarzen Freunden auslebt, dient auch Mathieu Kassovitz als Folie, vor der er seinen Erstling *Métisse* (F 1993) entfaltet. Mehr noch als die *Hood*-Filme stellt *She's Gotta Have It* auch eine kommerzielle Wende im afroamerikanischen Kino dar:

Aber wichtiger war, dass Lees Film den Ton einer neuen Welle des afro-amerikanischen Kinos vorgab, das nicht nur einige Themen aus der Perspektive der Schwarzen erkundete, sondern dies innerhalb der Regeln des kommerziellen Mainstream Kinos tat.¹⁴⁴

1989 überraschte Spike Lee sowohl das amerikanische als auch das internationale Publikum mit seiner eindrucksvollen Darstellung der Entwicklung ethnischer Unruhen in den *inner cities*: *Do the Right Thing*. Die drückende Hitze und die Ermordung eines Schwarzen durch die Polizei ist es, die letztlich dazu führt, dass die aufgebrachte afroamerikanische Bevölkerung in ihrer angestauten Aggression über die Pizzeria des Viertels herfällt und so dem italo-amerikanischen Besitzer und seinen Söhnen zwar nicht die Existenz-

¹⁴³ Pines, „Die Schwarzen im US-amerikanischen Kino“, S. 454.

¹⁴⁴ Pines, „Die Schwarzen im US-amerikanischen Kino“, S. 461.

grundlage raubt¹⁴⁵, aber sie doch den Glauben an die Möglichkeit des friedlichen Zusammenlebens verschiedener ethnischer Gruppen verlieren lässt. Der Einfluss dieses Films auf das *genre beur*, insbesondere auf Mathieu Kassovitz, ist unbestritten. Dabei scheint es gerade die wütende Auflehnung gegen bestehende gesellschaftliche Verhältnisse zu sein, die ihn auch für französische Regisseure anschlussfähig macht.

Die Besonderheit des Regisseurs Spike Lee, der sich in den 90er Jahren mit einer großen Zahl von Filmen über die Belange und Probleme der schwarzen amerikanischen Bevölkerung ungebrochener Popularität erfreute¹⁴⁶, besteht darin, dass es ihm in den letzten Jahren erfolgreich gelungen ist, sich von diesen Themen zu lösen. Mit *Summer of Sam* (USA 1999), vor allem aber mit dem bei Kritikern sehr erfolgreichen *25th Hour* (USA 2002), wendet er sich „weißen“ Themen zu. Dennoch scheint ihm dies noch keinen sicheren Platz unter den etablierten Regisseuren Hollywoods zu sichern, wie man seiner Antwort auf eine entsprechende Frage in einem Interview entnehmen kann: „[I]ch bin immer noch ein Underdog. Ich bewege mich noch immer am Rand von Hollywood, auch wenn das nicht so aussieht.“¹⁴⁷

Die Probleme amerikanischer Regisseure, die sich der Sache der gesellschaftlich Marginalisierten angenommen haben, weisen gerade auch im Hinblick auf die Schwierigkeiten mit der biographischen Festschreibung deutliche Parallelen zu denen des *genre beur* auf. Allerdings setzen die französischen Filmemacher sich nicht nur mit den Schwierigkeiten der Ghettos und ihrer sehr geschlossenen, von Immigration geprägten Gesellschaften auseinander, wie es für die frühen Filme eines Martin Scorsese, für die *Hood*-Filme und für den jungen Spike Lee charakteristisch war.

Es sind vielmehr die Begegnungen mit den anderen Aspekten der Städte, mit dem von „Français de souche“ dominierten Zentrum der Städte, mit den aus der „Heimat“ ihrer Protagonisten kommenden Besuchern, die die Problematik ihres Lebens zwischen den Kulturen verdeutlichen.

¹⁴⁵ Dank einer ausreichenden Versicherung besteht die Möglichkeit zum Neuanfang. Über die Andeutung möglicherweise mafiöser Strukturen hinter dieser Versicherung besteht auch hier ein Bezug zu Martin Scorsese.

¹⁴⁶ *Mo Better Blues* (USA 1990), *Jungle Fever* (USA 1991), *Malcolm X* (USA 1992), *Crooklyn* (USA 1994), *Clockers* (USA 1995), *Girl 6* (USA 1996), *She Got Game* (USA 1998), *Bamboozled* (USA 2000).

¹⁴⁷ „Ich bin immer noch ein Underdog.“ Michael Ranze sprach mit Regisseur Spike Lee. In: *epd-Film* 5/2003. S. 33.

II. Die Entwicklung des *genre beur*

The city was no longer home to immigrants only from the former colonies, plus a few others: every race was present, living side by side without, most of the time, killing one another. It held together, this new international city [...].
(Hanif Kureishi¹)

Die Unterscheidung zwischen einem „Kino der Fremdheit“ und einem „cinéma du métissage“, die bereits für das deutsche Kino herausgestellt worden ist, wird von Georg Seeßlen, der vor allem den ersten Begriff geprägt hat, in Abhängigkeit von der nationalen Zugehörigkeit des Regisseurs oder der Regisseurin geprägt. Während Seeßlen davon ausgeht, dass in der ersten Zeit der filmischen Auseinandersetzung mit dem Thema der Immigration deutsche Regisseure nur zur „Verfestigung von Fremdeitsbildern beitrug[en]“², so ist die Entwicklung in Frankreich nicht analog verlaufen.

Die vielzitierte Definition Christian Bosséno, demzufolge „a beur film is one which was made by a young person of North African origin who was born or who spent his or her youth in France, and which features beur characters“³ bestimmt die Rezeption und Interpretation des cinéma beur in Frankreich. Somit sei klar, dass die Motivation für die Produktion eines film beur in der biographischen Erfahrung des Regisseurs begründet liegt, wie Dina Sherzer festhält:

I consider these films to be ethnographic constructions elaborated through the eyes of Maghrebi-French individuals, for the directors elaborated images, situations, and dialogues based on their knowledge and experience of Maghrebi life in France of the mid 1990s.⁴

Im Unterschied zu den „ethnographic constructions“ der Regisseure mit Immigrationshintergrund werden Filme „which feature [...] beur characters“, die aber von „Français de souche“ gedreht wurden, ganz anders wahrgenommen.

¹ Hanif Kureishi: *Gabriel's Gift*. London 2001. S. 8.

² „Jung, deutsch und türkisch“.

³ Bosséno, „Immigrant Cinema“, S. 49. Diese Definition wird z. B. bei Carrie Tarr wiederaufgenommen („Beurz N the Hood“, S. 415).

⁴ Sherzer, „Cinematic Representations“, S. 160.

Trotz des thematischen Zusammenhangs, der offensichtlich zwischen Filmen wie *Le thé au harem d'Archimède* und *La haine* besteht und ungeachtet der Tatsache, dass man sich in Literatur- und Medienwissenschaft längst davon verabschiedet hat, Interpretationen psychologisierende Rückschlüsse auf die Biographie der Autoren zugrunde zu legen, wird davon ausgegangen, dass hier ein fundamentaler Unterschied bestehen muss:

Films made by a fresh generation of white independent filmmakers like Kassovitz and Richet suggest that there is a new, wider interest in social issues as valid subject matter for films and that such subject matter potentially challenges hegemonic assumptions about French national identity. However, even if these films draw attention to France and its banlieues as sites of ethnic diversity and social injustice, they primarily address a popular white French audience and are not concerned with the exploration of the specificities of ethnic difference. What the two sets of filmmakers from the periphery have in common, despite the differences in their relationship to ethnic minority culture, is the potential to articulate exclusion and double consciousness in a way that challenges the hegemony of dominant French culture.⁵

Paradoxerweise werden die Parallelen zwischen den Filmen im selben Atemzug affirmiert und negiert, da in gleichsam diskriminierender Eingrenzung davon ausgegangen wird, dass die ethnische Zugehörigkeit der Filmemacher nicht nur ihre Themenwahl, sondern auch das Publikum ihrer Filme und deren Erwartungshorizont bestimmt. Im Folgenden soll die Entfaltung des *genre beur* unter diesen Rezeptionsbedingungen kurz dargestellt werden⁶, bevor im Anschluss sechs Filme exemplarischen Analysen unterzogen werden.

Ein Jahr vor Mehdi Charefs *Le thé au harem d'Archimède*, 1984, dreht der Regisseur Abdelkrim Bahloul *Le thé à la menthe*. Hamou, ein junger algerischer Immigrant in Paris schlägt sich mit kleinen Diebstählen und Hehlereien durch. Dabei bewegt er sich in einem nahezu ausschließlich von Immigranten geprägten Pariser Milieu. Seine Versuche, der französischen Nachbarin näher zu kommen – unter anderem mit Hilfe eines Marabus – schlagen fehl. In den Briefen an seine Mutter in Algerien schildert er sein Leben in Frankreich allerdings in ganz anderen Farben, behauptet, er sei wohlhabend und gut integriert. Der überraschende Besuch der Mutter bringt Hamou daher in eine

⁵ Tarr, „French Cinema“, S. 79.

⁶ Die Darstellung erhebt dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Für eine zumindest bis 1995 vollständige Filmographie des *cinéma du métissage* siehe Tarr: „French Cinema and Postcolonial Minorities“, hier S. 81-83.

missliche Lage. Seine Versuche, sie rasch wieder loszuwerden, scheitern. Wesentlich schneller als Hamou gelingt es seiner Mutter, sich in einem gewissen Rahmen in Paris zurecht zu finden und die Situation, in der ihr Sohn steckt, zu durchschauen. Als Hamou für einige Monate ins Gefängnis kommt, gelingt es seiner Mutter, sich allein durchzuschlagen, indem sie sich ihr Geld damit verdient, zu orientalischer Musik auf der Straße zu tanzen. Die Entdeckung dessen, wie seine Mutter in der Fremde gezwungen ist, sich ihr Geld zu verdienen, ist es schließlich, die Hamou nach seiner Entlassung davon überzeugt, mit ihr gemeinsam nach Algerien zurückzukehren.

Dieser von der Kritik zu Unrecht vernachlässigte Film zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass er eine trotz aller sprachlichen und kulturellen Schwierigkeiten starke und kluge Frau in den Mittelpunkt stellt. Dem *genre beur* ist vielfach vorgeworfen worden, dass es sich nahezu ausschließlich auf männliche Protagonisten konzentriere⁷. Für *Le thé à la menthe* ist diese Aussage nicht zutreffend, im Zentrum des Films stehen neben Hamou selbst seine Mutter und ihre Lebensklugheit. Es wird sich im Folgenden erweisen, dass weibliche Protagonisten zwar in diesem Genre in der Tat seltener als männliche, deswegen aber nicht völlig abwesend sind⁸.

Der Film ist häufig im Sinne einer Bestätigung bestehender Klischees vom kleinkriminellen „Arabe“, der letztlich „nach Hause“ zurückkehrt, gesehen worden: „[...] the film was read in a number of quarters as endorsing repatriation, a project actively supported by the Right in France at the time of the film's appearance.“⁹ Insofern weist er – ungeachtet der Fragwürdigkeit dieser Interpretation – in der Tat Parallelen zum sogenannten „Kino der Fremdheit“ auf. Vor allem mag die dem Film damit unterstellte reaktionäre Tendenz ein Anlass dafür gewesen sein, ihn nicht im Zusammenhang mit anderen *films beurs* in den Blick zu nehmen.

Ein weiterer Grund dafür, weshalb *Le thé à la menthe* wenig Beachtung gefunden hat, liegt darin, dass der Regisseur, ein Algerier, der in Frankreich Film studiert hat, nicht die biographischen „basic criteria for a Beur film as defined by Christian Bosséno“¹⁰ erfüllt, obwohl sein Film inhaltlich dem

⁷ Carrie Tarr hat die Filme des *cinéma beur* in ihren Untersuchungen wiederholt als „male-centred“ bezeichnet. Tarr: „Questions of identity in Beur cinema: from *Tea in the Harem* to *Cheb*“. In: *Screen* 34/1993. S. 321-342. Hier S. 340; dies.: „Beur N the Hood: the articulation of Beur and French identities in *Le Thé au harem d'Archimède* and *Hexagone*“. In: *Modern & Contemporary France* 3-4/1995. S. 415-425. Hier S. 422.

⁸ Philippe Faucons *Samia* (F 2000), die Verfilmung von Soraya Ninis Roman *Ils disent que je suis une Beurette* (Paris 1993), stellt meines Wissens nach als erster Film nahezu ausschließlich weibliche Charaktere ins Zentrum des Films.

⁹ Tarr, „Questions of identity“, S. 327.

¹⁰ Tarr, „Questions of identity“, S. 326.

Genre zuzurechnen sei: „*Mint Tea* draws on a number of themes and sets a tone which has laid the basis for the critics' construction of Beur cinema.“¹¹

Ähnlich wie für den zu Anfang dieser Untersuchung erwähnten „Fall“ Smail/Léger in der *littérature issue de l'immigration* gilt hier also, dass die Unmöglichkeit der eindeutigen Klassifizierung und Zuordnung des Films eine kritische Beschäftigung mit ihm erschwert hat.

Mehdi Charef gelingt ein Jahr später mit der Verfilmung seines Romans *Le thé au harem d'Archi Ahmed* unter dem geglätteten Titel *Le thé au harem d'Archimède* ein erster Publikumserfolg, der dem *film beur* breite Publikumswirksamkeit verschafft. Gleichzeitig setzt er mit seinem Erstling Standards für das Genre, die von den nachfolgenden Filmen wiederaufgenommen und variiert werden. Der nicht zuletzt aufgrund seines hohen Bekanntheitsgrades als prototypisch für das Genre geltende Film soll im nächsten Kapitel einer detaillierten Analyse unterzogen werden. Dabei soll der Blick insbesondere auf die intertextuellen und intermedialen Beziehungen gerichtet werden, die der Film sowohl zum französischen Kino der *Nouvelle Vague* als auch zum amerikanischen Kino unterhält.

Der Autor und Regisseur Mehdi Charef wendet sich abgesehen von der Veröffentlichung zweier weiterer Romane, *Le Harki de Mériem*¹² und *La maison d'Alexina*¹³ ganz dem Film zu. Die direkte Thematisierung der Problematik der Immigration steht allerdings nicht mehr im Mittelpunkt seiner folgenden Filme, sie sind vielmehr ganz allgemein im Milieu der sozial Ausgegrenzten angesiedelt und streifen nur gelegentlich das Thema der Immigration.

*Miss Mona*¹⁴ zeigt in beklemmender Weise die Situation Samirs, eines illegalen maghrebinischen Einwanderers, der mit Miss Mona, einem alternden Transsexuellen, Freundschaft schließt. Zunächst durch finanzielle Not zur Prostitution gezwungen, macht sich im Laufe des Films bei Samir eine deutliche Faszination für das eigene Geschlecht bemerkbar. Es ist nicht nur Samirs kulturelle Zugehörigkeit, die durch sein Leben in Frankreich in Frage gestellt wird, so wird deutlich gemacht, sondern auch seine sexuelle Identität. Diese interessante Problematisierung der Infragestellung aller Facetten der Persönlichkeit durch die Immigration scheint die intensive Auseinandersetzung der *littérature beur* mit dem Thema der Bisexualität bei Mohand Mounsi und Paul Smail alias Jack-Alain Léger zu präfigurieren¹⁵.

¹¹ Tarr, „Questions of identity“, S. 326.

¹² Paris 1989.

¹³ Paris 1999. Auch diesen Roman hat er im selben Jahr für das Fernsehen verfilmt.

¹⁴ F 1987.

¹⁵ Siehe dazu Verf., *La cité des poètes*, S. 197.

Mit *Camomille*¹⁶ und *Au pays des Juliets*¹⁷ gelingt Charef die Ablösung von der Thematik der Immigration. Dennoch wird er, in jeweils sehr unterschiedlicher und sicherlich nicht durch seine ethnische Zugehörigkeit bestimmter Weise immer wieder auf das Thema zurückkommen: Mit *Marie-Line*¹⁸ meldet er sich nach langer Drehpause auf der Kinoleinwand zurück, wiederum ist der Film im Milieu der Immigranten und Illegalen angesiedelt, im Unterschied zu seinen anderen Filmen wird hier allerdings eine (zunächst) rassistisch eingestellte Französin in den Mittelpunkt gestellt¹⁹. Der aktuellste Film Charefs, *La fille de Keltoum*, beschäftigt sich mit der prekären Situation der Frauen in Algerien.

Als Regisseur scheint Mehdi Charef also keineswegs durch seine eigene Biographie auf das *genre beur* festgelegt zu sein, vielmehr nimmt er es in unterschiedlichen Momenten seiner Karriere aus vielfältigen Perspektiven in den Blick, ohne sich dabei darauf festlegen zu lassen. Am Beispiel Charefs erweist sich, wie problematisch das Verweilen in der peripheren Position im Hinblick auf die ästhetische Weiterentwicklung des Regisseurs gewesen wäre.

Eine weitere Produktion der 80er Jahre ist insofern besonders hervorzuheben, als sie Spuren in einer ganzen Reihe anderer Film hinterlassen hat: Serge Meynards *L'œil au beurre noir*²⁰. Rachid, ein junger *Beur* und Denis, ein schwarzer Franzose, beide mit sehr unterschiedlichen Bildungshintergründen, suchen gemeinsam nach einer Wohnung in Paris und werden dabei immer wieder mit alltäglichem Rassismus konfrontiert. Darüber hinaus sind sie bemüht, Frauen kennen zu lernen. Hierfür hat Rachid eine unschlagbare Methode entwickelt, die Mireille Rosello in ihrer detaillierten Untersuchung des Films das „Rachid System“ nennt²¹: Zwei Freunde von Rachid, beide „Français de souche“ verkleiden sich als Rechtsradikale und belästigen eine französische Frau. Rachid eilt sodann als Freund und Helfer herbei, schlägt die scheinbaren Angreifer in die Flucht und „rettet“ die Frau, in der Hoffnung,

¹⁶ F 1988. Hier setzt Charef sich mit dem Thema der Drogenabhängigkeit auseinander, siedelt den Film also wiederum am Rande der Gesellschaft an.

¹⁷ F 1992. Drei Frauen unterschiedlicher Herkunft haben für einen Tag Freigang und geraten durch einen Streik des öffentlichen Nahverkehrs miteinander ins Gespräch.

¹⁸ F 2000.

¹⁹ F 2001.

²⁰ F 1987. Es braucht nicht eigens betont zu werden, dass es sich wiederum um den Film eines „Français de souche“ handelt.

²¹ Mireille Rosello: „Third Cinema or Third Degree: The ‚Rachid System‘ in Serge Meynard’s *L’Oeil au beurre noir*“. In: Sherzer (Hrsg.), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*, S. 147-172. Siehe hierzu auch dies.: *Declining the Stereotype. Ethnicity and Representaton in French Cultures*. Hanover/London, N. E. 1998.

dadurch nicht nur ihre Dankbarkeit, sondern auch ihre Telefonnummer zu gewinnen. Sein vorgetäushtes Entsetzen über das Ereignis gipfelt in dem Satz „Un Arabe sauve une jeune fille attaquée par deux blancs. C’est le monde à l’envers!“ Daraus schließt Rosello:

[...] the stereotype is used by the person who would otherwise suffer from Anti-Arab prejudices. Playing on the implicit ‘All Arabs are...’, Rachid uses racist fears and anti-immigrant hostility to win the woman’s sympathy.²²

Das System Rachids implodiert allerdings in dem Moment, in dem er für einen tatsächlichen Angreifer gehalten und selbst niedergeschlagen wird – von Denis, dem zweiten (und schwarzen!) Protagonisten des Films.

Diese Szene spielt in gekonnter Weise mit bestehenden Klischees, indem sie einerseits zeigt, wie diese unterlaufen und ausgenutzt werden können, andererseits aber auch verdeutlicht, dass die Subversion des Stereotyps durchaus problematisch werden kann, da nicht jeder fähig ist, sie als solche wahrzunehmen. Für das *genre beur* hat nicht nur, wie Mireille Rosello behauptet²³, das Spiel mit Stereotypen ganz allgemein große Bedeutung, sondern gerade diese Szene erweist sich als Schlüsselszene dieses Kinos. Sie ist mehrfach wiederaufgenommen und variiert worden, wie im Folgenden bei der Untersuchung von *Salut cousin!* und *Nés quelque part* noch zu zeigen sein wird.

Während in der Nachfolge von *Le thé au harem d’Archimède* in den 80er Jahren zunächst wenige Filme mit einschlägiger Thematik entstanden, wecken die Immigranten in den neunziger Jahren offensichtlich das massive Interesse der Regisseure. Dies ist mit Sicherheit nicht zuletzt der wachsenden politisch-sozialen Aufmerksamkeit geschuldet, die sich durch die Unruhen in verschiedenen französischen *cités* auf vor allem die jugendlichen Immigranten der sogenannten dritten Generation richtete.

Rachid Bouchareb hat mit *Cheb* (F/Alg 1990) vor allem auf Festivals international Erfolg. Der Film über einen jungen *Beur*, der gezwungen wird, in

²² Rosello, „Third Cinema“, S. 161.

²³ „All these primary sources make fun of the stereotypical view that all Arabs are thieves, play with the figure of the delinquent, and reappropriate the image of the Other as thief. Here, declining ethnic stereotypes amounts to casting oil on the fire, as the heroes take the risk of repeating stereotypes even though they are fully aware of the danger of contamination. Those texts add to our cultural models the idea that the use of ideological lubricant is an effective tactic against stereotypes. At the same time, the characters propose a critique of their own activity: they know that they have no control over the very slipperiness they appropriate. The theft of stereotypes, like stereotypes themselves, respects no community limits, no essence. It is a form of smuggling rather than a legitimate example of border crossing.“ Rosello, *Declining the Stereotype*, S. 19.

Algerien seinen Wehrdienst abzuleisten und dabei desertiert, beeindruckt nachhaltig durch seine Bilder der algerischen Wüste. Mit *Poussières de vie* (F 1994) wendet Bouchareb sich in seinem nächsten Film einem anderen Kapitel westlicher Kolonialgeschichte zu: Vietnam und den nach der Unabhängigkeit zurückgelassenen Kinder amerikanischer Soldaten. Dieser Film, der deutlich antikolonialistische Züge trägt und wenig Ähnlichkeit mit seinem Vorgänger aufweist, ist wiederum hauptsächlich im Zusammenhang mit Boucharebs Biographie interpretiert worden:

Interestingly, even when Beur filmmaker Rachid Bouchareb (whose father fought for the French in Indochina) opts to make a film about Viet Nam [...], he addresses the plight of young Amerasians abandoned by their GI fathers, rather than the after effects of French imperialism.²⁴

1995 scheint dann zum Jahr des *cinéma beur* zu werden: Thomas Gilou landet mit *Rai*, einem Film über eine Gruppe Jugendlicher in einer HLM-Siedlung, einen Publikumserfolg, nicht zuletzt dank der Mitwirkung des ehemaligen Pornostars Tabatha Cash²⁵. Karim Dridis *Bye-bye*, der ausnahmsweise einmal nicht Paris und seine *cités*, sondern Marseille in den Mittelpunkt stellt, und Ahmed Bouchaalas *Krim* sind auch international auf Festivals gefragt.

Sie alle stehen aber im Schatten des Skandalerfolgs, der in diesem Jahr ausgerechnet einem „Français de souche“ gelingt: Mathieu Kassovitz²⁶ *La haine*, ein düsteres Porträt dreier Jugendlicher – ein Schwarzer, ein *Beur* und ein Franzose²⁷ – in einer typischen *cité*, ist nach seinem Erfolg bei den Filmfestspielen von Cannes²⁸ in aller Munde. Nicht mehr nur in den Nachrichten,

²⁴ Tarr, „French Cinema“, S. 65. Bouchareb ist inzwischen zu einem erfolgreichen Produzenten geworden.

²⁵ Allerdings liegt hier auch ein Problem des Films, da einige Kritiker darin Grund genug sahen, den Film als Ganzen von vorneherein abzulehnen: „[...] the casting of former porn star Tabatha Cash as its central female protagonist makes it difficult to take the film seriously.“ Tarr, „French Cinema“, S. 77.

²⁶ Kassovitz' erster Film, *Métisse* (F 1993) ist ebenfalls dem *genre beur* zuzurechnen. Auch *Métisse* verdankt sich deutlich amerikanischen Vorbildern.

²⁷ Auch sie verbindet wie die Protagonisten von *Dis oualla!* (Siehe dazu S. 61ff.) mehr als nur die Freundschaft: „Instead of suggesting that for teenagers generational solidarity supersedes all considerations of race, *Hate* shows this interracial friendship as based on a common feeling of social exclusion.“ (Reynaud, „Le ‚hood‘“, S. 54). Mireille Rosello sieht sich veranlasst, im „typical *blanc-black-beur* trio“ (Rosello: *Postcolonial Hospitality. The Immigrant as Guest*. Stanford 2001. S. 93, Hervorhebungen im Original.) eine Grundstruktur weiterer *banlieue*-Filme zu sehen, eine Beobachtung, die allerdings nur durch einen Teil von ihnen bestätigt wird.

²⁸ Kassovitz erhält den Preis für die beste Regie.

auch im Kino sind nun die Aufstände in den Vororten präsent. Die offensichtlichen Bezüge, die *La haine* nicht nur zu seinen Vorgängern, sondern vor allem zum britischen und amerikanischen Kino unterhält, sind dabei kennzeichnend für dieses Genre und werden bei der detaillierten Analyse des Films untersucht werden. Nicht nur untereinander bilden die Filme des *cinéma beur* ein dichtes Netz von Beziehungen aus, durch ihr „quoting and subverting“²⁹, durch die kreative Anverwandlung internationaler Vorbilder schreiben sie sich einem transkulturellen Diskurs ein.

Das Genre scheint sich mit diesem Überraschungserfolg etabliert zu haben, in den folgenden Jahren kommen zahlreiche weitere Filme heraus, in denen die Problematik der Immigranten eine mehr oder weniger zentrale Rolle spielt: Jean-François Richet, wiederum ein „echter Franzose“ dreht mit *État des lieux* (F 1995) und *Ma 6-T va cracker* (F 1997) zwei aggressive Ghetto-Filme, die häufig mit Kassovitz' *La haine* verglichen worden sind, sowie den ruhigeren *De l'amour* (F 2001).

Dominique Cabreras *L'autre côté de la mer* (F 1997) stellt die freundschaftliche Beziehung zwischen einem älteren *Pied-noir*, der sich in Paris einer Augenoperation unterziehen muss, und seines Arztes, eines jungen *Beur*, der allen Kontakt zu seinen Wurzeln verloren hat, in den Mittelpunkt.

Rachid Boucharebs *L'honneur de la famille* (F 1997) nimmt die komischen Aspekte des Lebens zwischen den Kulturen in den Blick. Dabei setzt er die ständigen Grenzüberschreitungen, zu denen die dritte Generation in kultureller Hinsicht genötigt ist, gekonnt in Szene, indem er den Film an der Grenze zwischen Frankreich und Belgien spielen lässt. Mit *Bâton Rouge* (F 2000) widmet Bouchareb sich später dem Thema der Sklaverei und ihrer Folgen.

Malik Chibanes *Douce France* (F 1995) und insbesondere *Nés quelque part* (F 1997), die mit *Hexagone* eine Trilogie bilden, stellen ähnlich wie Merzak Allouaches *Salut cousin!* (F 1998), wie noch gezeigt werden soll, eine hochintelligente und selbstreflexive Auseinandersetzung nicht nur mit dem Leben zwischen den Kulturen, sondern auch mit dem Genre selbst dar.

Ein großangelegtes dreiteiliges Dokumentarfilmprojekt vervollständigt 1998 das Bild: Yamina Benguiguis *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* lässt alle von der Aus- bzw. Einwanderung betroffenen Generationen zu Wort kommen: Erstens die Männer, die zunächst alleine ausgewandert sind, zweitens die Frauen, die später nachgeholt werden, und schließlich drittens die in Frankreich geborenen Kinder, die ihre Identität jenseits alter Vorstellungen von Nationalität suchen müssen.

Exemplarisch für das gesamte Genre sollen im Folgenden sechs Filme genaueren Analysen unterzogen werden. Dabei stehen zunächst die beiden meiner

²⁹ Reynaud, „Le ‚hood‘“, S. 58.

Ansicht nach als Prototypen für das *genre beur* zu betrachtenden Filme, *Le thé au harem d'Archimède* von Mehdi Charef sowie Mathieu Kassovitz' *La haine* im Vordergrund. Die von ihnen gesetzten Standards werden anschließend in unterschiedlicher Weise wiederaufgenommen und variiert, wie anhand der Untersuchung von Karim Dridis *Bye-bye* und Dominique Cabreras *L'autre côté de la mer* gezeigt werden soll. Im Anschluss daran soll die Interpretation von Merzak Allouaches *Salut cousin!* und Malik Chibanes *Nés quelque part* erweisen, inwieweit das Genre inzwischen zu Selbstreflexivität und Parodie neigt, ohne das hiermit Auflösungserscheinungen impliziert sein sollen. Vielmehr ist hierin eine große Chance zur Erneuerung des Genres zu sehen.

III. *Le thé au harem d'Archimède*

You don't make up for your sins in the church.
You do it in the streets. You do it at home. The
rest is bullshit and you know it.
(Martin Scorsese¹)

1. „[...] a much needed personal exorcism“²?

Die Entstehungsgeschichte des Films *Le thé au harem d'Archimède* ist bereits häufig erzählt worden. Sie dient meist als Beispiel dafür, wie ein junger, unbekannter und filmbegeisterter Autor es geschafft hat, durch viel Talent und ein bisschen Glück eine Chance als Regisseur zu erhalten, die seine weitere Karriere nachhaltig prägen sollte.

Mehdi Charef wird 1952 in Maghnia in Algerien geboren. Als Kind kommt er mit seiner Familie nach Frankreich. Sie leben wie so viele Immigrantenfamilien zunächst in *bidonvilles* und *cités de transit*, bevor sie schließlich in eine der HLM-Siedlungen ziehen, die er später zur charakteristischen Kulisse des *film beur* machen sollte. Sein erster Roman, *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, macht 1983 durch seine ungeschönte Schilderung der Realität in den Vorstädten Furore. Ebenso wie später der Film kann der bereits vorher entstandene Roman, auf dem er basiert, als prägend für eine ganze Generation junger Immigrantenkinder gesehen werden, die durch ihn zu der Erkenntnis gelangten, dass auch ihr Leben literaturfähig geworden ist. Der Autor Azouz Begag sieht seine Lektüre von *Le thé au harem* gar als grundlegend für seine spätere Karriere als Schriftsteller:

En 1985, j'habitais encore dans une cité HLM au nord de Lyon, quand j'ai lu un roman, *Le thé au Harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef. C'était la première fois de ma vie que la lecture d'un livre avait en moi autant de résonance. Elle me décentrait littéralement par rapport à la vision que j'avais jusque-là du monde possible dans lequel un enfant d'immigré pouvait concevoir sa place en France. [...] Aujourd'hui, je peux dire que c'est le *Thé au Harem d'Archi Ahmed* qui a

¹ Martin Scorsese: *Mean Streets*. USA 1973.

² Bosséno, „Immigrant cinema“, S. 56.

déclenché ma propre écriture, le besoin de formuler, moi aussi, l'histoire de ma vie, mon Histoire.³

Als erster von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommener Roman über die Lebensumstände der Immigranten in den Vorstädten kommt dem *Thé* zentrale Bedeutung bei der Bestimmung einer Identität und eines Ortes für die von ihm porträtierten Kinder der Immigration zu. Die Literaturfähigkeit dieses Lebens an der Grenze der französischen Gesellschaft ist damit erwiesen. Die Erfolgsgeschichte des Autors und Regisseurs Charef schließlich können sich ambitionierte junge *Beurs* zum Vorbild nehmen. In ihren Auswirkungen weniger positiv lässt sich rückblickend Mehdi Charefs Erklärung sehen, der Roman beruhe auf autobiographischen Erlebnissen, denn damit legt er den Grundstein dafür, dass bis heute Texte der *littérature issue de l'immigration* häufig entsprechend – also biographisch – interpretiert werden. Das führt meist dazu, dass ihre literarische Qualität unterbewertet wird.

Die Produzentin Michèle Ray-Gavras erwirbt die Filmrechte für den Roman. Es ist zunächst vorgesehen, dass ihr Mann, der bekannte Regisseur Constantin Costa-Gavras die Regie übernimmt. Das große Interesse Charefs an der Realisierung des Films bewirkt schließlich, dass ihm selbst nicht nur das Drehbuch, sondern auch die Regie überlassen wird – mit großem Erfolg:

Et le résultat est formidable. Formidable, parce que Mehdi Charef donne raison à Cocteau: l'ignorance de la technique, au lieu d'être un obstacle, devient un atout puisqu'elle le condamne à l'invention.⁴

Eine Konzession muss er allerdings machen: der scheinbar für das breite Kinopublikum zu enigmatische Titel *Le thé au harem d'Archi Ahmed* wird geändert in das eingängigere *Le thé au harem d'Archimède*.

Bei seinem Erscheinen 1985 überzeugt der Film nicht nur das Publikum, sondern auch die Kritik, was sich nicht zuletzt in zahlreichen Preisen niederschlägt: *Le thé au harem* gewinnt 1985 den César für den besten Erstling, Mehdi Charef den für den besten Nachwuchsregisseur⁵. Beim Festival in Cannes wird Charef mit der „Caméra d'Or“ ausgezeichnet, außerdem erhält der Film den „Prix Jean Vigo“, den „Prix SOS Racisme“ und den Preis der Jury des Festivals in Madrid.

³ Begag, „Écrire et migrer“, S. 9.

⁴ Claude-Marie Trémois: *Les enfants de la liberté. Le jeune cinéma français des années 90*. Paris 1997. S. 82. Es ist im Übrigen etwas überraschend, dass sich ein ausführliches Kapitel über Mehdi Charef und seine frühen Filme in diesem Buch zum Kino der 90er Jahre findet.

⁵ Darüber hinaus erhält der Film den César für die besten Kostüme (was heute etwas kurios anmutet) und den für das beste Plakat.

Der Film wird zum Grundstein für die Ästhetik und Bildsprache des neuen *genre beur*. Er wird gefeiert als Beispiel für besonders realistisches und überzeugendes Kino. Tatsächliches innovatives Potential wird ihm dabei aber nicht zugestanden:

It would be no exaggeration to argue that beur films have revived a tradition of French populist cinema which has often been lost sight of. One of their great merits is that they succeed in doing what very few French movies do [...]: they set their stories in a real country, and one that is in crisis.⁶

Bosséno geht davon aus, dass nur eine bereits bestehende französische Tradition wieder aufgenommen wird, dass die Regisseure des *cinéma beur* also letztlich nichts Eigenständiges geschaffen haben. Zudem verdeutlichen seine Formulierungen – „Beur films [...] influence on the French cinema is quite out of proportion with the number of films that qualify as beur.“⁷ – die Vorstellung von einer deutlichen, gleichsam nationalen Trennlinie zwischen „beur films“ und „French cinema“ (man beachte auch die Groß- bzw. Kleinschreibung), die dem Kino der Immigranten keinen Raum lässt innerhalb der französischen Gesellschaft. Damit tritt Bosséno zurück hinter seine durchaus zutreffende frühere Aussage über dieses Kinos als „the product of a new French ‚region‘, the working-class suburban environment.“⁸

Der oft konstatierte Realismus der Filme dient bisweilen dazu, sie abzutun als Beispiel für das Abfilmen selbsterlebter Realität, das dem persönlichen Abarbeiten von Kindheits- und Jugenderlebnissen dient und gleichzeitig die Fortschritte der französischen Gesellschaft auf der Ebene der Integration von Immigranten zeigt:

Because beur cinema describes a stage in the integration of children from a new immigrant community into French society, it necessarily constitutes a stage in it's director's artistic development. [...] With hindsight it is easy to see that Charef's closely autobiographical first film *Le Thé au harem d'Archimède*, fulfilled the function of a much-needed personal exorcism.⁹

Die Vorstellung, ein Regisseur könnte sich diesem Thema und diesem Setting aufgrund anderer als biographischer Notwendigkeit, gleichsam freiwillig und aus Interesse an seinem ästhetischen Potential gewidmet haben, scheint zumindest in einer ersten Phase der Rezeption befremdlich. Den Film, der

⁶ Bosséno, „Immigrant cinema“, S. 51.

⁷ Bosséno, „Immigrant cinema“, S. 56.

⁸ Bosséno, „Immigrant cinema“, S. 48.

⁹ Bosséno, „Immigrant cinema“, S. 55f.

doch die erheblichen Schwierigkeiten der jungen *Beurs* mit alltäglichem Rassismus plastisch werden lässt, als Dokumentation des Integrationsprozesses in die französische Gesellschaft zu sehen, ist allerdings in der Tat eigenartig. Bosséno sieht in *Le thé au harem*, wie er in seinem – wie bereits oben erwähnt – sehr einflussreichen Artikel ausführt, ohnehin keine Spuren von Rassismus: „[...] Charef is careful to connote racism not as an anti-North African but as an outlet for resentment against young people.“¹⁰

Im Folgenden soll gezeigt werden, inwieweit dieser Film sich jenseits aller biographischen Lesarten als Prototyp des *genre beur* etabliert hat und damit zur Meßlatte werden konnte, an der sich jeder weitere Film dieses Genres prüfen lassen musste. *Le thé au harem* kann als Beispiel dafür betrachtet werden, wie sich Genrebewusstsein herausbildet:

Auf diese Weise formier[t] sich auch unser Genrebewusstsein. Den paradigmatischen Filmen eines Genres kommt die Prototyp-Funktion zu, an die sich die radiale Struktur der Subkategorien anlagert. Wenn wir spontan und ohne analytische Überlegungen an ein Genre denken, assoziieren wir in einem allerersten Schritt mehrere Prototypen. Diese Prototypen dominieren unsere Erwartungen, die wir an den neu zu besichtigenden Film des Genres stellen. Es findet also ein umfassender Generalisierungsprozess statt, bei dem die Auswahl der als prototypisch geltenden Filme sowohl von persönlicher Affinität als auch von *kultureller Normierung* (Konventionalisierung) abhängt.¹¹

Durch welche besonderen Qualitäten *Le thé au harem*, der stets als Paradebeispiel für das *cinéma beur* zitiert wird¹², zum Prototypen dieses neuen Genres wird, soll im Folgenden herausgearbeitet werden. Die biographische Interpretation wird dabei ausgeklammert zugunsten eines Verständnisses des Films als stilbildend für eine ganze Generation junger Filmemacher, als Paradigma für ein im Entstehen begriffenes Genre. Die Bedeutung der Intertextualität als Verfahren für die Herausbildung und Entwicklung eines solchen Genres wird dabei im Mittelpunkt stehen, indem aufgezeigt wird, dass bereits dieser Film sich in ein intertextuelles Netz von Verweisen einschreibt, mit deren Hilfe der Film über den Raum des (national) französischen Kinos hinausgeht und sich in einem transkulturellen Gedächtnisraum zu verorten sucht. Charef verankert durch diese Vorgehensweise seinen Film innerhalb

¹⁰ Bosséno, „Immigrant cinema“, S. 50.

¹¹ Schwarz, „Genre-/Gattungsanalyse“, S. 141. Hervorhebungen im Original.

¹² Siehe hierzu Bosséno, „Immigrant Cinema“; Mioč, *Das junge französische Kino*, S. 127ff.; Seeblen, „Das Kino des Métissage“; Sherzer, „Introduction“. In: Dies. (Hrsg.), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*, S. 1-19; Tarr, „French Cinema“; dies., „Beurz N the Hood“.

eines bestimmten medialen Kanons, im Kontext dessen er verstanden und rezipiert werden will. *Le thé au harem d'Archimède* soll dabei nicht allein als Verfilmung eines Romans betrachtet werden, sondern als ästhetisches Produkt, das eine Geschichte erzählt, die so – mit dieser Vielzahl an Verweisen – nur im Medium Film erzählt werden kann, da die einzigartigen Möglichkeiten dieses Mediums hier in äußerst geschickter Weise genutzt werden.

Synopsis

In einer der tristen Hochhaus-Vorstädte von Paris verfolgt der Zuschauer einige Tage im Leben von Madjid, Sohn einer algerischen Immigrantenfamilie und von Pat, seinem besten Freund, einem Franzosen. Beide sind arbeitslos; die Aussicht, eine Stelle zu finden, ist gering. Madjids Mutter Malika ist allein für die kinderreiche Familie verantwortlich, seit ihr Mann infolge eines Arbeitsunfalls den Verstand verloren hat. Malika betreut neben ihren eigenen Kindern den kleinen Sohn der allein erziehenden Französin Josette.

Pat und Madjid beschäftigen sich mit kleinkriminellen Aktivitäten wie Taschendiebstahl in der U-Bahn oder auch mit gelegentlicher Zuhälterei. Ihr Freundeskreis setzt sich aus anderen Jugendlichen verschiedener Herkunft zusammen, mit denen sie gemeinsam die Zeit totschiagen.

Josette verliert nach einem Streik ihre Stelle. Aus Verzweiflung beschließt sie, sich das Leben zu nehmen, was von der resoluten Malika in letzter Sekunde verhindert wird.

Madjid ist unglücklich verliebt in Pats Schwester Chantal, die vorgibt, gerade eine Stelle als Sekretärin im Zentrum von Paris gefunden zu haben. Als Madjid herausfindet, dass sie eigentlich als Prostituierte in der Rue Saint Denis arbeitet, bricht sein Weltbild zusammen. Er betrinkt sich heftig. Gemeinsam mit den Freunden, die ein Auto gestohlen haben, fährt er an die Küste nach Deauville. Als die Polizei am Strand auftaucht, ergreifen alle die Flucht, nur Madjid bleibt apathisch neben dem gestohlenen Auto sitzen und wird festgenommen. Pat, dem die Flucht bereits gelungen war, stellt sich der Polizei, um Madjid nicht im Stich zu lassen.

2. Original und Kopie

2.1. Peripherie und Zentrum

Die erste Kamerafahrt des Films steckt deutlich den Raum ab, in dem sich das folgende Geschehen abspielen wird. Die Wohntürme der HLM-Siedlung an der Peripherie der Großstadt Paris umschließen die Welt der Protagonisten nach allen Seiten, kaum ein Stück Himmel ist zu sehen. Der „umbaute Raum“ ist laut Knut Hickethier „im Film immer Zeichen für historische und soziale Gegebenheiten“¹³, verweist somit über sich hinaus und markiert auch den sozialen Kontext des Films. Die Vorstädte mit ihren tristen Wohnblöcken bieten ihren Bewohnern wenig bis keine soziale und ökonomische Perspektive, der Wohnort bestimmt somit in signifikanter Weise die Position, die ihnen gesellschaftlich zugewiesen wird. Jurij Lotman verweist dabei auf die Etymologie des Wortes für ‚Vorstadt‘, eine Semantik, die sich in verstärktem Maße auf das französische Wort ‚banlieue‘ übertragen lässt:

Less valued social groups are settled on the periphery. Those who are below any social value are settled on the frontier of the outskirts (the etymology of the Russian word for outskirts [predmest'e] means ‚before the place‘ [pered mestom] i.e. before the city, on its boundaries), by the city gate, in the suburbs.¹⁴

Die Kamerafahrt durch die Häuserschluchten dieser „Bannmeile“ der *banlieue* ist dabei vor allem dazu angetan, deutlich zu machen, dass es sich um einen realistischen Kontext handelt, der innerhalb des zeitgenössischen Frankreich verortet ist, auch wenn er dort nur ungern wahrgenommen wird.

So werden Erinnerungen evoziert an die Eröffnungsszene eines der ersten und berühmtesten Filme der *Nouvelle Vague*, zu dem *Le thé au harem* zahlreiche weitere Bezüge unterhält: zu *Les 400 coups* von François Truffaut¹⁵.

Les 400 coups, der erste lange Spielfilm des Regisseurs, der mit seinen Filmen und seinem kritischen Werk nachhaltigen Einfluss auf die weitere Entwicklung der *Nouvelle Vague* haben sollte, beginnt ebenfalls mit einer

¹³ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 75.

¹⁴ Lotman, *Universe*, S. 140. Hervorhebungen im Original.

¹⁵ F 1959. Auch auf die *littérature issue de l'immigration maghrébine* hat Truffauts Film Einfluss gehabt, siehe dazu auch Verf., *La cité des poètes*, S. 56f.

langen Kamerafahrt, diesmal allerdings über einen weitaus zentraleren Bereich Frankreichs. Die Kamera fährt vorbei an den Häuserfronten des Pariser Stadtviertels, in dem die Handlung sich abspielt. Sie wird von der ersten Einstellung an bestimmt von dem immer wieder hinter und zwischen den Häusern auftauchenden Eiffelturm, Symbol von Paris als Zentrum Frankreichs. Die Großstadt Paris ist laut Horst Weich als semantische Kategorie zu betrachten

deren Grenzen diffus ‚ausfransen‘, die aber durch einen prototypischen Kern repräsentiert wird, der angibt, was Paris ausmacht, und somit ein zentrales, prototypisches ‚parishaftes Paris‘ konstituiert.¹⁶

Nicht nur für die Hauptstadt scheint der Eiffelturm einer der zentralen Fokalisationspunkte zu sein. Für die Franzosen ist er Umfragen zufolge inzwischen zu dem Symbol Frankreichs geworden, das er im Ausland seit langem ist:

À la question: ‚Quel est, pour vous, le lieu ou le monument historique qui symbolise le mieux notre pays?‘, 25 % des Français répondaient en 1987: ‚La tour Eiffel.‘ [...] Ultime avatar de sa considérable fortune critique, le symbole de Paris devenait celui de la France.¹⁷

Die Kamera Truffauts fährt schließlich unter dem Eiffelturm hindurch, um sich dann durch die *Champs de Mars* von ihm zu entfernen – der Turm bestimmt aber auch hier die Perspektive, bleibt immer im Bild.

Mit dieser Eingangssequenz verdeutlicht Truffaut von Anfang an, dass die Handlung seines Films sich im Herzen Frankreichs, sozusagen im Schatten des Eiffelturms abspielt und dass Ereignisse wie die, von denen sein Film erzählt, nicht an den Rändern der Gesellschaft, sondern in ihrer Mitte stattfinden und somit für sie vielleicht ebenso prototypisch sind wie ihr nationales Symbol¹⁸. Der Eiffelturm, der Frankreich, seine Gesellschaft und ihre Nor-

¹⁶ Horst Weich: *Paris en vers. Aspekte der Beschreibung und semantischen Fixierung von Paris in der französischen Lyrik der Moderne*. Stuttgart 1998. S. 69.

¹⁷ Henri Loyrette: ‚La tour Eiffel‘. In: Pierre Nora (Hrsg.): *Les lieux de mémoire*. Paris 1992. 3 Bde., 9 Teilbände. Bd. 3: *Les France*. Teilband 3: *De l'archive à l'emblème*. S. 474-503. Hier S. 476.

¹⁸ Für Marc Augé wird das Zentrum der Städte und Dörfer gerade in Frankreich in hohem Maße von symbolischen Repräsentationen säkularer und religiöser Macht bestimmt: ‚[...] si aucune capitale au monde n'est autant conçue comme telle que Paris, il n'est aucune ville française qui n'aspire à être le centre d'une région de dimension variable et qui n'ait réussi, au fil des années et des siècles, à se constituer un centre monumental (ce que nous appelons le ‚centre-ville‘) qui tout à la fois matérialise et symbolise cette aspiration. Les villes françaises les plus modestes et même les villages comportent toujours un ‚centre-ville‘ où se côtoient les monu-

men zu repräsentieren scheint, steht dabei als unbeweglicher, eiserner Monolith für all das, wogegen der jugendliche Held Antoine Doinel verzweifelt ankämpft.

Die Unmenschlichkeit dieser Gesellschaft, die ihre eigenen Kinder zu fressen droht, wird in durchaus subtiler Weise dadurch plastisch gemacht, dass in der beschriebenen Szene, die doch durch ein dicht bevölkertes Viertel von Paris führt, kein Mensch zu sehen ist. Das hängt wiederum damit zusammen, dass die Kamera, um den Eiffelturm nicht aus den Augen zu verlieren, sich nicht auf der Höhe der Straße und damit der Menschen bewegt, sondern in etwa auf Höhe des ersten Stockwerks, also über deren Köpfen. Die Monumente als Symbol für die Nation scheinen als Repräsentanten der normativen Instanzen in der von Truffaut porträtierten Gesellschaft höheren Wert und höhere Relevanz zu besitzen als die Menschen selbst¹⁹. Wenn sie in den Blick genommen werden, verliert der Einzelne mit seinen Belangen seine Bedeutung. Der Protagonist Antoine Doinel bekommt dies schmerzhaft zu spüren.

Ganz anders verhält es sich bei Mehdi Charef: Vom ersten Moment an erschließt sich dem Zuschauer ein völlig anderer Raum, der der HLM-Siedlungen französischer *cités*. Die im Gegensatz zu dem beschaulichen und ästhetisch durchaus befriedigenden Innenstadtviertel hässlichen Wohnblocks nehmen ihren Bewohnern die Perspektive im doppelten Sinne des Wortes, da sie nach allen Seiten den Blick auf den Horizont – und damit auch auf möglicherweise dort befindliche nationale Symbole wie den Eiffelturm – verstellen, und andererseits die *cités* als Wohnort sozialer Randgruppen Zeichen für die Chancen- und Ausweglosigkeit ihrer Bewohner ist.

Der beengende und beengte Blick stellt die *cités* in ihrer anonymen Hässlichkeit als irgendwo an der Peripherie der Gesellschaft befindlich vor. Allerdings erlaubt in diesem Fall kein nationales Symbol eine genauere Verortung – diese Gesellschaft lebt und handelt jenseits dessen, was als prototypisch französisch gelten mag. Sie ist ihren Normen nur in begrenztem Umfang ausgesetzt und steht in ihrer Praxis häufig im Konflikt mit ihnen. Jurij Lotman sieht dies als allgemeines Kennzeichen peripherer Lebensbereiche an:

ments qui symbolisent l'un l'autorité religieuse (l'église), l'autre l'autorité civile (la mairie, la sous-préfecture ou la préfecture dans les villes importantes).“ Marc Augé: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris 1992. S. 84.

¹⁹ Einzig einige Autos werden gegen Ende dieser Kamerafahrt ins Blickfeld gerückt. Als Symbole für Wohlstand und Fortschritt stehen sie aber weniger für einzelne Individuen als für übergeordnete Werte.

On the periphery – and the further one goes from the centre, the more noticeable this becomes – the relationship between semiotic practice and the norms imposed on it becomes ever more strained.²⁰

Sieht man die Eröffnungssequenz von *Le thé au harem* vor der Folie von Truffauts Regiedebüt, so wird klar, dass man es hier mit einer peripheren Umgebung zu tun hat, die von völlig anderen Gesetzen regiert wird als das Zentrum von Paris: ebenso wie der dominante Eiffelturm das von Truffaut gewählte Viertel als repräsentativ für ganz Frankreich etablierte, so macht die im ganzen Land uniforme Architektur der Vorstädte es möglich, die Blöcke hier nicht als partikular, sondern als Chiffre für alle französischen *cités*, für sozialen Wohnungsbau und soziale Verelendung zu lesen. Beide Filme reklamieren für ihre Geschichten eine universelle Geltung, indem sie bereits durch die erste Szene klar stellen, dass der Zuschauer sich den Ort als *pars pro toto* für ganz Frankreich bzw. für dessen umfangreiche städtische Peripherie zu denken habe. Während die sehr unterschiedlichen baulichen Strukturen aber darauf zu verweisen scheinen, dass hier andere Normen zum Einsatz kommen müssten, wird sich im Laufe des Films zeigen, dass gerade die Unangepasstheit der ‚zentralen‘ Normen für den Bereich der *cités* zu erheblichen Schwierigkeiten führt.

Ein markanter Unterschied besteht allerdings zwischen der Eingangsszene Truffauts und der Charefs: Während Truffauts zentrales Paris vollkommen menschenleer zu sein scheint und der Protagonist seinem Schicksal im Folgenden meist alleine trotzen muss, rücken bei Charef vor dem Hintergrund der Wohntürme sofort die ersten Personen in den Blick. Zwar wirken sie klein und verloren zwischen all dem Beton, dennoch sind sie auch inmitten dieser erdrückenden Häuserschluchten nicht allein.

Für die Atmosphäre von Charefs Film und gerade für den Schluss, der ebenfalls deutliche Bezüge zu Truffauts frühem Meisterwerk aufweist, wird sich die Solidarität zwischen den gesellschaftlich Ausgeschlossenen und die Freundschaft jenseits nationaler Schranken als bestimmend erweisen. Die Türme der Peripherie sind bewohnbar geworden, ganz im Gegensatz zu dem rein semiotisch aufgeladenen leeren Metallskelett des Eiffelturms. Sie sind für die Menschen da und nicht jene für sie²¹.

²⁰ Lotman, *Universe*, S. 134.

²¹ Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung wird die Bedeutung des Eiffelturms als Symbol für alles Französische wiederholt thematisiert werden. In der Auseinandersetzung des *cinéma beur* mit ihm erfolgt vielfach auch die Abrechnung mit dem Land, wie dies am besonders markanten Beispiel von *Salut cousin!* herausgearbeitet werden soll. Siehe dazu unten S.219ff.

2.2. Interkulturelle Kinderbetreuung

Es ist sicherlich nicht als Zufall zu werten, dass Charef sich für seinen vom eigenen Leben inspirierten Erstling einen Film zum Vorbild nimmt, der ebenfalls auf autobiographischen Erfahrungen beruht. Zugleich lässt sich an dieser Parallele der Unterschied im Umgang mit beiden Filmen ablesen: Während Charefs Film zunächst auf „personal exorcism“²² reduziert wurde, wird Truffaut noch in der biographischen Nähe ein hohes Maß an ästhetischer Kunstfertigkeit zugestanden:

Parlant de soi, il semble qu'il [François Truffaut] parle aussi de nous: c'est le signe de la vérité, et la récompense du vrai classicisme, qui sait se limiter à son objet, mais le voit brusquement couvrir tout le champ des possibles. [...] La force de FT est de ne jamais directement parler de lui, mais de s'attacher patiemment à un autre jeune garçon, qui lui ressemble peut-être comme un frère, mais un frère objectif, et de se soumettre à celui-ci, et reconstruire humblement, à partir d'une expérience personnelle, une réalité également objective, qu'il filme ensuite avec le plus parfait respect.²³

Die Lektüre des Erstlings von François Truffaut als exemplarisch, aber auf Selbsterlebtem beruhend, erkennt ihm künstlerischen Eigenwert zu, ohne ihn auf ein Zeugnis individuellen Scheiterns zu begrenzen. Ein solcher Maßstab soll im Folgenden auch an *Le thé au harem* angelegt werden. Retrospektiv betrachtet ist es bezeichnend, dass Mehdi Charef, der mit seinem Film den Grundstein für eine neue Richtung des französischen Kinos legt, sich auf einen Film beruft, der ebenfalls am Anfang einer großen Erneuerungsbewegung stand: der *Nouvelle Vague*²⁴.

Truffauts Antoine Doinel ist ein klassisches Schlüsselkind. Das mangelnde Interesse seiner Eltern an ihm, die wenige Zeit, die sie mit ihm zu verbringen bereit sind, bewirken letztlich auch das Unverständnis für seine Handlungen, das zu seiner Abschiebung ins Heim führt. Die Gefühlskälte, mit der seine Mutter und die meisten anderen Erwachsenen ihm begegnen, wird einzig durch die Freundschaft mit René, einem Klassenkameraden kompensiert. Aber auch René gelingt es nicht, zu der Erziehungsanstalt, in die

²² Bosséno, „Immigrant Cinema“, S. 56.

²³ Jacques Rivette: „*Les Quatre Cents Coups* de François Truffaut“. In: Claude Chabrol/Jean-Luc Godard/Jacques Rivette/Eric Rohmer/François Truffaut: *La Nouvelle Vague. Textes et entretiens parus dans les Cahiers du cinéma, réunis par Antoine de Baecque et Charles Tesson, précédés d'un entretien avec André S. Labarthe*. Paris 1999 (Original: *Cahiers du cinéma* 95/1959), S. 32-35. Hier S. 32f.

²⁴ Siehe hierzu Graham, „Neue Entwicklungen im französischen Kino“, S. 531.

Antoine von seinen Eltern geschickt wird, Zugang zu erhalten und seinem Freund in seiner Isolation Beistand zu leisten²⁵.

Bei Charef wird den Kindern und Jugendlichen aus dem Milieu der Immigration hingegen in den engen Freundschaften, die sie untereinander verbindet, wesentlich größere affektive Wärme zuteil. Im Gegensatz zu diesen nicht immer harmonischen, aber im Kern intakten Bindungen wirkt das Bild, das von den Familienverhältnissen des Protagonisten Pat und der meisten französischen Freunde gezeichnet wird, desolat: Trinkende und prügelnde Ehemänner, Väter, die ihre Familien im Stich gelassen haben und keine Alimenter zahlen, Mütter, die sich aus finanzieller Not prostituieren, Familienväter, die mit Schlagstöcken und Tränengas bewaffnet gegen Jugendliche vorgehen und dabei das einzig anwesende Mädchen vergewaltigen. Die Zerrüttung der Familien und die Desorientierung und Desillusionierung der Jugendlichen scheinen sich spiegelbildlich zueinander zu verhalten. Gleichzeitig wird das bereits bei Truffaut recht finstere Bild deutlich verschärft.



Pat, Madjid und die Freunde nehmen Rache für die „Razzia“.

© KG Production

²⁵ Später, in *L'amour à vingt ans* (F 1962), dem zweiten Teil der Antoine-Doinel-Geschichte Truffauts, finden wir René allerdings als besten Freund Antoinettes wieder. Ungeachtet aller Schwierigkeiten Antoinettes hat die Freundschaft gehalten.

Im Kontrast dazu steht der starke familiäre Zusammenhalt in der aus Algerien eingewanderten Familie des Protagonisten Madjid: Malika, die energische Mutter Madjids, spielt in der Romanvorlage wie im Film eine wichtige Rolle, insofern sie bemüht ist, die Familie intakt zu erhalten, aber auch in selbstverständlicher Art und Weise ihren französischen Nachbarn zur Hilfe eilt. Der Vater, der aufgrund eines Arbeitsunfalls psychisch krank und apathisch geworden ist, kann zur Ernährung der Familie nichts mehr beitragen. Er steht den Problemen, mit denen sein Sohn sich in der französischen Gesellschaft konfrontiert sieht, im doppelten Sinne hilflos, ja gleichgültig gegenüber²⁶. Die französische Gesellschaft, in der er durch Arbeit sein Glück zu machen suchte, hat ihn zerstört – ein mehr als deutliches Bild für ihren Umgang mit der ersten Generation maghrebinischer Immigranten²⁷.

Josette, eine französische Nachbarin, bringt ihren kleinen Sohn Stéphane jeden Morgen vor der Arbeit zu Malika, die ihn gemeinsam mit den eigenen Kindern betreut bis er abends von seiner Mutter wieder abgeholt wird. Das laute, von den vielen Kindern bestimmte Leben bei der maghrebinischen Familie steht in hartem Kontrast zu der Leere und Isoliertheit der Wohnung, die die alleinerziehende Josette mit ihrem Sohn bewohnt. Entsprechend versucht Stéphane, sich den Sitten des Immigranten-Haushalts anzupassen, indem er beispielsweise beim Gebet Malikas deren Bewegungen nachahmt und auch durch das Eintreffen seiner Mutter nicht davon abzuhalten ist, bis zum Ende dabei zu sein. Als Josette beschließt, sich aus Verzweiflung das Leben zu nehmen, schickt sie ihren Sohn nicht etwa zu ihrem geschiedenen Mann, sondern zu Malika, da dort der Ort ist, an dem er – und wohl auch sie – sich am meisten zu Hause zu fühlen scheint.

Während Josette ihre Arbeit aufgrund eines Streiks in ihrer Fabrik verliert und anschließend keine neue Anstellung findet, will es Madjid gar nicht erst gelingen, auch nur einen Aus- oder Fortbildungsplatz zu erhalten. Auf dem Arbeitsamt wird er mit der alltäglichen rassistischen Diskriminierung konfrontiert. Die gewünschte Fortbildung wird ihm verweigert, weil er keinen französischen, sondern „nur“ einen algerischen Pass besitzt²⁸, den Nor-

²⁶ Die Abwesenheit der Väter bzw. ihre Handlungsunfähigkeit sowohl in der *littérature issue de l'immigrations maghrébine* als auch im hier untersuchten Kino sind ein immer wiederkehrendes Thema. Eine intensive Analyse dieses Phänomens ist bisher leider Forschungsdesiderat geblieben.

²⁷ Diese Symbolik findet sich in zahlreichen Texten der *littérature issue de l'immigration maghrébine* wieder, am Drastischsten vielleicht in Azouz Begags Roman *Les chiens aussi* (Paris 1995).

²⁸ In einem weiteren Schritt wird Madjid ein „stage“ für Fahrlehrer, für den er angemeldet werden möchte, aufgrund einer angeblichen Sehschwäche verweigert, während der nächste Kan-

men folglich nicht entspricht. Seine prekäre Existenz zwischen beiden ihn prägenden Kulturen wird dadurch herausgestellt: In Frankreich aufgewachsen, werden ihm in diesem Land Möglichkeiten verweigert, weil er nicht den „richtigen“ Pass besitzt. Seine Mutter, die seine einzige Bindung an die für Madjid selbst in weite Ferne gerückte algerische „Heimat“ darstellt, sieht die Forderung nach einem Wechsel der Nationalität als Bedrohung an. Auch wenn ihrem Sohn dadurch bessere Perspektiven in Frankreich zuteil würden, so hätte Frankreich ihn in ihren Augen damit endgültig an sich gezogen und ihn ihr auch in dieser Hinsicht entfremdet. Die innerlich bereits weitgehend vollzogene Trennung von seiner algerischen Herkunftskultur wäre für Madjid damit besiegt. Seine Mutter allerdings hätte ihr Kind ebenso wie vorher bereits ihren Mann an das Gastland verloren.

Madjids französischer Freund Pat hat sich mit der Arbeits- und Perspektivlosigkeit bereits abgefunden. Madjids Besuche beim Arbeitsamt sieht er als sinnlos an. Selbst den Anforderungen der einfachen Arbeit, die ihnen über einen Freund vermittelt wird, ist Pat nicht gewachsen, so dass er frühzeitig aufgibt. Aus Solidarität mit ihm gibt auch Madjid den Job wieder auf, trotz der ständigen Klagen seiner Mutter, die allein für den Unterhalt der Familie aufkommen muss und sich dadurch überfordert fühlt.

Statt einer geregelten Arbeit nachzugehen, hängen Madjid und Pat mit den anderen Jugendlichen der *Cité des Fleurs* – so der in Anbetracht der Tristesse der Wohnblocks deutlich ironische Name der Vorstadt, in der sie leben – auf Treppenabsätzen und in Kellern herum. In Jurij Lotmans kultursemiotischer Terminologie sind dies prädestinierte Orte für die aus der Gesellschaft Ausgeschlossenen. Sie spiegeln im Kleinen, auf der Ebene des Hauses, die Opposition zwischen Zentrum und Peripherie:

If we think of this [d. h. der Vorstädte als Wohnort sozial schwacher Gruppen] on a vertical scale then these ‚outskirts‘ will be lofts and cellars, and in the modern city the metro. If the centre for ‚normal‘ life is the flat, then the boundary space between *home* and *non-home* is the staircase and entrance. And these are the spaces which marginalized social groups make ‚their own‘: the homeless, the drug addicts, young people. [...] There is a significant change in the accepted norms of behaviour when moving from boundary to centre.²⁹

Selbst an der Grenze der französischen Gesellschaft, in der *banlieue*, bleiben den Jugendlichen nur die Randbereiche, werden sie zu Marginalisierten unter

didat, der nach Madjid den Raum betritt, trotz seiner karikatural dicken Brille und dank seines französischen Äußeren anstandslos für den Kurs angemeldet wird.

²⁹ Lotman, *Universe*, S. 140. Hervorhebungen im Original.

den ohnehin schon Marginalisierten. Ihr in mehrfacher Hinsicht ambivalenter Zustand – in Bezug auf ihr Alter stehen sie zwischen Kind und Erwachsenen, in Bezug auf ihre soziale Position stehen ihnen gerade aufgrund ihres jungen Alters viele Möglichkeiten offen, die sie aber aus verschiedenen Gründen nicht wahrzunehmen in der Lage sind, in Madjids Fall aber auch in Bezug auf seine Stellung zwischen zwei Kulturen – spiegelt sich damit auch in den Orten, die sie sich suchen bzw. die ihnen mangels anderer Alternativen als einzige zugänglich sind.



Treffpunkt im Hauseingang

© KG Production

Die *cité* erscheint als Ort, an dem die Protagonisten täglich rassistischen Anfeindungen und Bedrohungen ausgesetzt sind, in denen sich aber zugleich, gerade unter den Jugendlichen, Allianzen bilden, die in selbstverständlicher Weise nicht zwischen den kulturellen Kontexten, aus denen sie stammen, unterscheiden³⁰. Frauen sind in den Vorstädten vor Belästigungen nicht si-

³⁰ Christian Bosséno geht daher davon aus, „Charef is careful to connote racism not as an anti-North African but as an outlet for resentment against young people. The masked middle-aged louts who burst into the basement do not shout ‚Filthy Arabs!‘ as they go to work with their batons, but, significantly, ‚Stupid young bastards!‘“ (Bosséno, „Immigrant cinema“, S. 50) Dabei übersieht er, dass Charef durchaus unterscheidet zwischen „resentment against young

cher. Drogen sind in bedrohlicher Weise präsent. Die Keller der HLM sind neben den Treppenabsätzen die prädestinierten Rückzugsorte der Jugendlichen. In den schlecht beleuchteten, schmutzigen und unübersichtlichen Verschlägen finden sie allerdings nur vorübergehend Schutz vor der Außenwelt. Das zeigt sich, als einige Männer der *cités* als selbsternannte Polizeitruppe dort eine brutale Razzia durchführen.

Diese in *Le thé au harem* in sehr plastischer Weise etablierte Atmosphäre der latenten Bedrohung in den Vorstädten wird zum zentralen Kennzeichen des Genres werden, das in anderen Filmen, wie noch zu zeigen sein wird, in teils radikalierter, teils ironisch gebrochener Weise variiert wird.

2.3. Rassismus und seine kreative Nutzung

Ihre Zeit vertreiben sich Pat und Madjid unter anderem mit Diebstählen und Gaunereien. Als ein prädestiniertes Betätigungsfeld für ihre Raubzüge wird dabei wiederum ein in Lotmans Sinne peripherer Ort etabliert: die Pariser Metro. Die Metro spielt als transitorisches, unterirdisches Gegenstück zur zentralen Metropole eine wichtige Rolle in vielen Filmen des *genre beur*³¹. So bietet die Metro als Transportmittel einerseits die Möglichkeit, aus der Enge der Vorstadt auszubrechen und in das vermeintlich aufregendere, glamourösere Zentrum vorzudringen, andererseits bieten ihre Züge und Stationen als Orte der Begegnung, aber auch des Abschieds, des Durchgangs und der Anonymität gleichsam Schutz vor der Großstadt selbst. Sie stellen nicht nur einen Teil der Lotman'schen Peripherie dar, sondern sind gleichzeitig als Heterotopien im Sinne Michel Foucaults zu betrachten:

Il y également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les empla-

people“ und dem sehr präsenten Rassismus, der sich unter anderem in der im Folgenden behandelten Szene niederschlägt.

³¹ Auch in Rachid Boudjedras Roman *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (Paris 1975) ist die Metro zentraler Ort der Handlung. Ebenso taucht sie in den weiter unten behandelten Filmen *La haine* und *Nés quelque part* auf, wobei ihre Bedeutung als Handlungsraum jeweils weniger markant ist als in *Le thé au harem*.

cements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies [...].³²

Gerade die Transportmittel und ihre Stationen, Bahnhöfe und Wagons geben durch die Kopräsenz aller anderen Orte der Stadt, zu deren Erreichbarkeit sie beitragen und deren unterirdische Counterparts sie darstellen, Anlass zur Infragestellung der gesellschaftlichen Ordnung, wie sich an den dort von Pat und Madjid entfalteten kleinkriminellen Aktivitäten ersehen lässt. Als Orte des Durchgangs und nicht des Verweilens sind sie der Gesellschaft zwar notwendig eingeschrieben, ihr transitorischer und gleichsam identitätsloser Charakter als „Gegenort“ prädestiniert sie zugleich zur Reflektion über die eigene Identität. Die Stadt zeigt hier ihre Schattenseiten, die ihrem sonst so ordentlichen und touristisch verwertbaren Bild entgegenstehen³³.

Im *genre beur* ist der „Ausflug“ ins Zentrum der Stadt häufiger Bestandteil der Filme. Stets spielt dabei als Fortbewegungsmittel die Metro eine wichtige Rolle. Dabei dienen die prototypischen Merkmale der Stadt, ihre Monumente, meist als Anziehungspunkte für die Protagonisten, gleichzeitig sind sie aber auch die Folie, vor der ihre Andersartigkeit besonders deutlich hervortritt: Sie fühlen sich als Fremdkörper in dieser ihnen nicht vertrauten Umgebung, zu deren musealen Repräsentationsobjekten sich für sie kein Bezug etablieren lässt.

In *Le thé au harem* deutet sich dieses Merkmal des *genre beur* bereits an: Es sind allein die Namen der Metrostationen (z. B. „Gare du Nord“ oder „Chateau d'eau“), die darauf verweisen, dass die beiden sich in der Innenstadt befinden. Die Protagonisten nutzen das Zentrum von Paris für ihre Diebstähle, aber auch auf ihrer Suche nach sexuellen Vergnügungen. Sie bewegen sich in einem gesichtslosen Paris, bestimmt von Straßenstrich (sowohl hetero- als auch homosexuell) und U-Bahnstationen. Einzig die klassi-

³² Michel Foucault: „Des espaces autres“. In: Ders.: *Dits et écrits 1954-1988*. Paris 1994. Bd. IV: 1980-1988. S. 752-762 (Original in *Architecture – Mouvement – Continuité* 1984. S. 46-49). Hier S. 755f. Ebenso nähern diese Orte sich Augés Definition der Nicht-Orte: „Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. Car nous vivons une époque, sous cet aspect aussi, paradoxale: au moment même où l'unité de l'espace terrestre devient pensable et où se renforcent les grands réseaux multinationaux, s'amplifie la clameur des particularismes; de ceux qui veulent rester seuls chez eux ou de ceux qui veulent retrouver une patrie, comme si le conservatisme des uns et le messianisme des autres étaient condamnés à parler le même langage: celui de la terre et des racines.“ Augé, *Non-Lieux*, S. 48.

³³ Wohl am eindrucksvollsten präsentiert in den 80er Jahren Luc Besson mit seinem Film *Subway* (F 1985) die Metro als Ort der Gegenkultur.

sche Straße des Rotlichtsviertels, die Rue Saint-Denis, in der auch Truffauts Antoine Doinel sich gerne herumtreibt, ist deutlich zu erkennen. Pats und Madjids Paris steht in keinem Zusammenhang zu der Stadt der Boulevards oder Kulturdenkmäler. Im Gegensatz zu den nachfolgenden Filmen des *genre beur*, deren Auseinandersetzung mit der französischen Kultur, von der sie sich abgelehnt und ausgegrenzt fühlen, auch ganz maßgeblich über deren Monumente stattfindet, scheint die Ablehnung bei Charef beidseitig zu sein: die prototypischen Orte der Großstadt Paris werden gar nicht erst aufgesucht, stattdessen sind es ihre Randbereiche, ihre peripheren Gebiete auch inmitten des Zentrums, gleichsam die Orte der Ausgegrenzten, die für die Protagonisten Bedeutung tragen und die „ihr“ Paris konstituieren.

Für Pat und Madjid ist die Metro nicht nur ein Fortbewegungsmittel, das ihnen dazu dient, das ferne Zentrum der Stadt zu erreichen, sondern auch der Ort, an dem sie sich die Objekte für ihre Diebstähle aussuchen. Das System, dessen sie sich dabei bedienen, ist ebenso einfach wie effektiv: An der Metrostation der Gare du Nord warten beide, bis sie ein geeignetes Opfer ausfindig gemacht haben, in diesem Fall ein mit Koffern und Taschen bepacktes und desorientiertes Ehepaar aus der Provinz. Im Moment des Einsteigens in die Metro stiehlt Madjid dem Mann das Portemonnaie aus der Gesäßtasche und übergibt es sofort an den weniger auffälligen, weil offensichtlich weißen, französischen Pat. Nach wenigen Minuten entdeckt das Paar den Diebstahl und meint sogleich, in Madjid den Täter zu erkennen, da er der einzige „Ausländer“ im Wagen ist und somit dem gängigen Stereotyp zufolge der Dieb gewesen sein muss. Mithilfe einiger Mitreisender wird Madjid von dem Mann einer rüden Leibesvisitation unterzogen, die selbstverständlich zu keinem Ergebnis führt. Weder greift einer der anderen Fahrgäste ein, noch entschuldigt der Mann sich schließlich bei Madjid für die scheinbar unbegründete Anschuldigung.

Das Stereotyp des kriminellen Ausländers wird hier in effektiver Weise von denen angeeignet, die ihm sonst zum Opfer fallen, um es für sich und ihre tatsächlichen kriminellen Aktivitäten zu nutzen. Wenn schon alle Welt davon ausgeht, dass man mit dem entsprechenden ethnischen Hintergrund notwendigerweise ein Dieb sein müsse, dann kann man es auch werden, sich dabei aber des Vorurteils zur Verschleierung bedienen, scheint der Film sagen zu wollen. Wie Mireille Rosello in ihrer Untersuchung ethnischer Stereotypisierung festgestellt hat, birgt dieses Umdeuten einer rassistischen Diskriminierung zum eigenen Vorteil allerdings auch eine Gefahr:

I have had to accept the fact that most reluctant witnesses of stereotypes tend to learn how to reuse stereotypes in striking and imaginative ways, and it is thus no coincidence that most of the examples of sophisticated moments of reappropriation

are provided by subjects who have an intimate knowledge of what it means to have inherited the ambiguous status of insider-outsider and all the contradictions of still-evolving post-colonial and post-World War II conditions.

[...] declining ethnic stereotypes amounts to casting oil on the fire, as the heroes take the risk of repeating stereotypes even though they are fully aware of the danger of contamination.³⁴

Die Aneignung der Stereotype durch ihre ursprünglichen Opfer diene eben nicht zu ihrer offenen Entwaffnung, sondern operiere in prekärer Weise mit dem Vorurteil, um es letztlich doch, allerdings in sehr subtiler Weise zu entlarven. Diese Taktik, so Rosello, könne auch misslingen und als weitere Propagierung dessen verstanden werden, was es eigentlich zu demontieren gilt, da keine deutliche Ablehnung der Vorurteile stattfindet.

Andererseits setzt die Aneignung der Stereotype durch die von ihnen Betroffenen ihre rationale Durchdringung voraus und damit auch die geradezu interkulturelle Einsicht in die durch sie gesteuerten Reaktionsweisen der potentiellen Opfer. Die Grundlage für diese Erkenntnis ist die Vertrautheit mit beiden hier implizierten Kulturen, mit der, auf die das Stereotyp sich bezieht, und mit der, die es generiert hat. Ein solches Vorgehen wird also gerade durch die doppelte Identität von Protagonisten wie Madjid ermöglicht, da er sowohl mit der französischen als auch mit der maghrebinischen Kultur vertraut ist.

Das Problem, das sich aus der in *Le thé au harem* vorliegenden Subversion des Klischees „Alle Ausländer sind Gauner“ für den aufgeklärten und vermeintlich vorurteilsfreien Kritiker ergibt, ist in etwa folgendes: So wie Vorurteile, insbesondere ethnischer und rassistischer Natur, zu verurteilen sind, so auch die Menschen, die Vorurteile haben und sich in ihren Handlungen davon bestimmen lassen. Denn die Natur von Vorurteilen ist es, unbegründet zu sein, also stets Unschuldige zu Opfern zu machen – und in dieser Annahme liegt vielleicht ein erneutes Vorurteil, das in vorauseilender Kritik an den Angehörigen der eigenen Kultur den potentiellen Objekten rassistischer Diskriminierung immer eine gewisse Form der Vorschusslorbeeren gewährt, demzufolge alle Ausländer per se keine Gauner seien.

Dieser sogenannte „positive Rassismus“ kommt auch in anderen Filmen des *genre beur* zum Tragen³⁵. Er weist eine große strukturelle Nähe zu Praktiken des Orientalismus bzw. Exotismus auf, wie sie von Tzvetan Todorov definiert werden:

³⁴ Rosello, *Declining the Stereotype*, S. 9 und S. 18f. Zu Rosellos Lektüre der vorliegenden Szene siehe ebendort, S. 57ff.

³⁵ Siehe hierzu auch unten, S. 231ff.

Les attitudes relevant de l'exotisme seraient donc le premier exemple où l'autre est systématiquement préféré au même. Mais la manière dont on se trouve amené, dans l'abstrait, à définir l'exotisme, indique qu'il s'agit ici moins d'une valorisation de l'autre que d'une critique de soi, et moins de la description d'un réel que de la formulation d'un idéal.³⁶

Der Exotismus verweist demnach weniger auf den zu Unrecht schlecht Behandelten, als auf den Zuschauer, der mit seiner Haltung implizite Selbstkritik ausübt.

Erweist sich nun aber, dass der „Ausländer“, wie im Fall Madjids, tatsächlich ein Dieb ist, es ihm aber mit Hilfe der bestehenden Stereotypen gelingt, straffrei auszugehen, so hinterlässt dies beim Zuschauer in mehrfacher Hinsicht beträchtliches Unwohlsein. Zwar ist er in der Tat auf der Leinwand Zeuge einer ungerechtfertigten Diskriminierung geworden, denn der bestohlene Mann im Film hatte außer Madjids ethnischem Hintergrund keinerlei Indizien dafür, dass es sich bei ihm um den Taschendieb handeln könnte. Das „Indiz“, aufgrund dessen er meint, Madjid verurteilen zu können, ist also rein rassistischer Natur. Dennoch weiß der Zuschauer um die tatsächliche Schuld Madjids, also darum, dass das Stereotyp in diesem individuellen Fall durchaus zutreffend war. Da die Anschuldigung durch den Bestohlenen aber in erster Linie auf einem Vorurteil basiert, kommt der Zuschauer nicht umhin, Sympathie für Madjid zu empfinden, der ja tatsächlich zum Opfer stereotypen Denkens geworden ist – wenn auch nicht zu einem unschuldigen.

In interkultureller Hinsicht ist Madjids und Pats System also sehr ausgeklügelt, operiert es doch sowohl mit Vorurteilen positiver wie negativer Art, als auch mit dem zu erwartenden schlechten Gewissen dessen, der bei seinen Vorurteilen ertappt wurde – wovon selbstverständlich nicht nur die innerfilmisch Bestohlenen, sondern vor allem die Zuschauer betroffen sind. Mit Homi Bhabha kann man postulieren, dass es sich bei Pats und Madjids Vorgehen um einen Sonderfall des Prozesses kultureller Übersetzung handelt, die er als säkulare „blasphemy“ bezeichnet:

Blasphemy is not merely a misrepresentation of the sacred by the secular; it is a moment when the subject-matter or the content of a cultural tradition is being overwhelmed, or alienated, in the act of translation. Into the asserted authenticity or continuity of tradition, ‚secular‘ blasphemy releases a temporality

³⁶ Tzvetan Todorov: *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris 1989. S. 355.

that reveals the contingencies, even the incommensurabilities, involved in the process of social transformation.³⁷

Der „content of a cultural tradition“, in diesem Fall dem ganzen Spektrum vorgefasster Meinungen über maghrebinische Einwanderer, wird genutzt und gleichzeitig gezielt unterlaufen, ihre Authentizität wird dadurch in Frage gestellt. Die so aufgezeigte Kontingenz dieser „Tradition“ erschüttert nicht nur die an der Szene in Charefs Film beteiligten Franzosen, deren Mangel an geistiger Flexibilität entlarvt wird, sondern ebenso die der Zuschauer, die sich dabei ertappt sehen, die Prozesse der sozialen Transformation nicht bis zuletzt durchdacht zu haben. Es handelt sich folglich bei dieser „Blasphemie“ um eine Pervertierung kultureller Übersetzung, die nicht zur Verständigung beiträgt, sondern im Gegenteil gezielt – und sozusagen kommerziell erfolgreich – Missverständnisse herbeiführt.

Das Einbeziehen verschiedener Formen des Rassismus zum Erreichen eines bestimmten Ziels findet sich auch in dem bereits erwähnten *L'œil au beur* von Serge Meynard, der zwei Jahre nach Charefs Film entstand³⁸. Im Unterschied zu Pat und Madjid allerdings, die sich der Vorurteile für ihre kleinkriminellen Aktivitäten bedienen, verwendet Rachid, der Held von Meynards Film, diese „nur“, um französische Frauen kennen zu lernen. Sein „Rachid system“³⁹ erscheint wie die harmlosere Variante von Charefs Szene, da sie durch Einbezug aller Beteiligten außer den anzusprechenden Frauen spielerischen Charakter hat und keinerlei kriminelle Hintergedanken vorhanden sind. Dem Zuschauer fällt die positive, hier geradezu humoristische Bewertung des Vorgangs daher wesentlich leichter als im Film Charefs.

Es lässt sich festhalten, dass die Entlarvung und Anverwandlung ethnischer Stereotypen ein typisches bzw. prototypisches Kennzeichen der Filme des *genre beur* geworden ist, das bereits in *Le thé au harem* angelegt ist. Jurij Lotman geht davon aus, dass von der Peripherie ins Zentrum vordringende künstlerische Ausdrucksformen auf ihrem Weg tatsächlich an revolutionärem Impetus verlieren und einem „inevitable ‚toning down‘“⁴⁰ unterliegen. Die betreffende Szene ist in ihrer Problematik entschärft worden, bevor sie Eingang in andere Filme gefunden hat. Eine ehemals als subversiv empfundene Szene, die den Rezipienten in durchaus offensiver Weise anspricht und seine Haltungen in Frage stellt, wird rein komödiantisch umgedeutet. Das innovative Potential muss dabei allein durch die Tatsache, dass es sich um ein Zitat

³⁷ Bhabha, *Location*, S. 225f.

³⁸ Siehe hierzu oben, S. 61f.

³⁹ Rosello, „Third Cinema or Third Degree:“.

⁴⁰ Lotman, *Universe*, S. 141. Siehe hierzu auch das erste Kapitel dieser Arbeit, vor allem S. 22ff. 30f.

aus einem anderen Film handelt, verloren gehen, die Entschärfung ihres kritischen Potentials kann allerdings nur durch erneute Wendungen, wie sie späte Filme des Genres in ihrer Interpretation dieser Szene vornehmen, erreicht werden.

2.4. Der Beginn einer wunderbaren Freundschaft

Madjid, der statt der üblichen Gaunereien mit Pat lieber einer geregelten Arbeit nachgehen würde, ist verliebt in Pats Schwester Chantal. Sie hat vorgeblich seit kurzem eine Anstellung in einem Büro gefunden, am Ende des Films stellt sich jedoch heraus, dass sie sich im Zentrum von Paris, in der Rue Saint Denis, prostituiert. Madjid versucht, sie mit allen Mitteln zu beeindrucken. Unter anderem stiehlt er ein Auto, um sie bei Regenwetter zur Arbeit zu fahren. Chantal hingegen reagiert auf seine Annäherungsversuche zunehmend abweisend. Auffällig ist in diesem Zusammenhang der Verweis auf einen weiteren Film, der bereits bei der zweiten Begegnung des Zuschauers mit Chantal⁴¹ markant in Szene gesetzt wird und der sich als Bezugsrahmen für den gesamten Film etablieren lässt. Diesem Verweis soll, ausgehend von dieser Szene, im Folgenden weiter nachgegangen werden.

Madjid besucht Pat zu Hause und trifft bei dieser Gelegenheit auch auf Chantal, die allerdings nicht gewillt scheint, mit ihm ein Gespräch anzufangen. Madjid nimmt sich eine Zigarette von Pat und stellt sich in die Tür von Chantals Zimmer. An dieser Tür hängt ein lebensgroßes Plakat von Humphrey Bogart, vor das Madjid sich im Laufe der Szene schiebt und dessen Platz er damit einnimmt. Bei dem Plakat handelt es sich um die Vergrößerung eines Verleihphotos aus einem von Bogarts berühmtesten Filmen, Michael Curtiz' *Casablanca*⁴².

Auf den ersten Blick haben die beiden Filme wenig miteinander gemeinsam, zumal im Falle *Casablanca* „the chief reason for the film's continued success is without doubt the Bogart-Bergman relationship, complete with its sentimental tune ‚As Time Goes By‘“⁴³. Steht bei Charef die Situation in den Vorstädten im Vordergrund, so wird *Casablanca* meist als Prototyp des Liebesfilms gesehen. Nicht zuletzt ist in *Casablanca* allerdings auch „die Erinnerung an Paris das zentrale Thema“⁴⁴, symbolisiert in dem Satz „We'll always have Paris“.

⁴¹ Die Szene, in der Chantal eingeführt wird, ist eine kurze Begegnung mit Madjid auf der Straße, scheinbar in dem Moment, in dem sie zur Arbeit geht.

⁴² USA 1942.

⁴³ David Parkinson: *The Young Oxford Book of Cinema*. Oxford/New York 1995. S. 122.

⁴⁴ Rüdiger Dirk/Claudius Sowa: *Paris im Film. Filmografie einer Stadt*. München 2003. S. 63.

Sieht man sich den Film und seinen Plot genauer an, so stößt man dennoch auf einige weitere Gemeinsamkeiten: *Casablanca* spielt Anfang der 40er Jahre, mitten im Zweiten Weltkrieg. Viele Menschen sind auf der Flucht, das Ziel, das es für sie zu erreichen gilt, ist Amerika, wohin sie allerdings nicht direkt gelangen können. Daher nehmen sie zunächst den Weg aus Paris nach Casablanca, um von dort (über Lissabon) in die USA auszureisen. Casablanca ist also nur Durchgangsstation auf ihrer Flucht, ein Ort, an dem sie nicht freiwillig, sondern gezwungenermaßen sind und den sie in teils verzweifelter und meist nicht ganz legaler Weise mit Hilfe von Passierscheinen und gefälschten Pässen zu verlassen suchen. Bereits der Vorspann des Films macht sehr deutlich, dass dies vielen nicht gelingen wird, dass aus dem geplanten Transit in Marokko ein dauerhafter Aufenthalt werden wird:

With the coming of the Second World War, many eyes in imprisoned Europe turned hopefully, or desperately, toward the freedom of the Americas. Lisbon became the great embarkation point. But not everybody could get to Lisbon directly; and so, a tortuous, roundabout refugee trail sprang up. Paris to Marseilles, across the Mediterranean to Oran, then by train, or auto, or foot, across the rim of Africa to Casablanca in French Morocco. Here, the fortunate ones through money, or influence, or luck, might obtain exit visas and scurry to Lisbon, and from Lisbon to the New World. But the others wait in Casablanca, and wait, and wait, and wait.⁴⁵

Durch den Verweis auf Casablanca wird folglich in *Le thé au harem* deutlich, dass es entgegen der gängigen Vorstellung von einer Süd-Nord-Flucht- und Immigrationsbewegung auch einen historischen Zeitpunkt gegeben hat, zu dem Franzosen (und andere Europäer) Flüchtlinge im Maghreb waren. Zunächst handelt es sich also um eine umgekehrte Wanderungsbewegung, die die Flüchtlinge ausgehend von Paris an die Peripherie der zivilisierten Welt, nach Casablanca, führt, von wo sie sich schließlich in die USA, in ein in ihrer Vorstellung besseres und hoffnungsvolleres Land zu retten versuchen. Charefs Protagonisten bzw. ihre Eltern flüchten vor der Armut in ihrer Heimat nach Paris, wobei sie in umgekehrter Reihenfolge exakt den Weg beschreiten, den auch Curtiz' Flüchtlinge zu nehmen gezwungen sind: zu Fuß oder mit dem Zug an die Küste, nach Oran. Von dort aus mit dem Schiff nach Marseille und von hier nach Paris. Auch sie gelangen nicht direkt ans Ziel ihrer Wünsche, nämlich ins mythisch aufgeladene Zentrum von Paris, sondern zunächst in die Durchgangsstationen der *bidonvilles* und *cités*. Von der Freiheit und finanziellen Unabhängigkeit, die sie sich erträumt hatten, vom

⁴⁵ Howard Koch: *Casablanca. Script and Legend*. New York 1992. S. 27.

glamourösen Leben in der Großstadt Paris, sind sie damit immer noch weit entfernt. Auf einen „Passierschein“ ins Reich ihrer Träume, auf den sozialen Aufstieg, warten die meisten von ihnen ebenso vergebens wie Curtiz' Helden in Casablanca auf die Ausreise in die USA. In dieser Hinsicht sind auch Madjid und Pat, die Helden Charefs, in der Vorstadt gestrandet, ihr Wunsch nach einem besseren und glücklicheren Leben außerhalb der Tristesse des omnipräsenten Betons wird sich zumindest im Verlauf des Films nicht erfüllen.

Michael Curtiz übt in seinem Film deutliche Kritik an der französischen Vichy-Regierung unter Maréchal Pétain und ihrer restriktiven Politik gegenüber Flüchtlingen sowie an ihrer Kollaboration mit den Nationalsozialisten. So wird etwa in der ersten Szene des Films ein bei einer Polizeirazzia mit abgelaufenen Papieren ertappter Mann bei seiner Flucht von den französischen Polizisten niedergeschossen, vor einem überlebensgroßen Plakat von Pétain mit der Aufschrift: „Je tiens mes promesses, même celles des autres“, was vor diesem Hintergrund natürlich doppeldeutig zu lesen ist⁴⁶. Im Gegensatz zu Charefs Film, in dem, wie weiter oben bereits ausgeführt, ein orientalisches Äußeres sofort verdächtig wirkt, sind es bei Michael Curtiz gerade die Europäer, die inmitten der marokkanischen Bevölkerung sogleich auffallen und als potentiell illegale Flüchtlinge, als „usual suspects“ den Verdacht der Behörden auf sich ziehen. Die Kritik an der französischen Gesellschaft und ihrem Umgang mit Immigranten ist in Charefs Film ebenfalls zentral, wenn auch wesentlich raffinierter als dies bei Curtiz der Fall ist.

In derselben Szene werden durch das Geschehen abgelenkte und in Ermangelung ausreichender Sprachkenntnisse davon verwirrte Flüchtlinge von einem vermeintlich hilfsbereiten und ihrer Sprache kundigen Franzosen um ihre Brieftasche erleichtert, was durchaus gewisse Analogien zu Charefs Sequenz in der U-Bahn aufweist.

In der genannten Episode von *Le thé au harem* in Pats Wohnung funktioniert der Verweis auf den berühmten amerikanischen Film offensichtlich als Bezug zum Konzept der romantischen Liebe, das in hartem Kontrast steht zu den unwirtlichen Bedingungen, unter denen Madjid und Chantal leben. Madjid wäre gerne so „cool“ und charmant wie Humphrey Bogart, vor dessen Plakat er sich schiebt, womit er sich mit dieser klassischen Figur des verführerischen Frauenhelden zu identifizieren sucht. Die Rolle ist aber, so wird auf der Bildebene deutlich, gleichsam zu groß für ihn, ragt doch Bogarts Hut, manchmal sogar sein ganzes Gesicht in der gesamten Einstellung hinter Madjid hervor – womit er andererseits für die Dauer der Szene dessen Hut zu

⁴⁶ Im weiteren Verlauf des Films wird mit kulturellen Stereotypen für Franzosen dann nicht gespart: so handelt es sich bei dem Polizeipräfekten um einen notorischen Charmeur und Frauenhelden, der dem Wein zugetan ist.

borgen scheint. Sein Versuch, auf diese Weise Chantal zu beeindrucken und ihre Zuneigung zu gewinnen, schlägt, wie damit geschickt suggeriert wird, trotz dieser intermedialen Unterstützung fehl.

Während es Rick Blaine (Humphrey Bogart) in *Casablanca* gelingt, anderen aus ihrer misslichen Lage zu helfen und ihnen die Überfahrt nach Lissabon zu erleichtern, kann Madjid sich nicht einmal selbst aus seiner schwierigen Situation retten, geschweige denn Anderen dabei helfen. Rick gelingt es durch den Verzicht auf seine große Liebe Ilsa zugunsten ihres Ehemannes Viktor Lazlo, den Widerstand gegen die Nazis am Leben zu erhalten. Ilsa opfert sich widerspenstig für die gemeinsame Sache, in dem Wissen, dass Lazlo ohne sie nicht weiter arbeiten könnte. In Charefs Film gibt es für Madjid keinen vergleichbaren Verzicht. Geht man allerdings davon aus, dass es für Chantal keinen anderen „Ausweg“ aus der Arbeitslosigkeit geben kann als die Prostitution, so ist ihre Entscheidung, die in engem Zusammenhang mit der desolaten finanziellen Situation ihrer Familie steht, in der Tat eine Art von Opfer – wenn auch ein wesentlich weniger romantisches.

Der Bezug zu Curtiz' Film lässt sich für *Le thé au harem* insbesondere aber auch für eine weiteren Szene fruchtbar machen: für den Schluss des Films. Nachdem Madjid durch Zufall dahinter gekommen ist, dass Chantal nicht als Sekretärin arbeitet, sondern sich prostituiert, bricht sein Weltbild zusammen. Er betrinkt sich heftig und wird von Pat aus der Innenstadt von Paris, wo Chantal auf den Strich geht – auch sie ist also, wie Madjids Vater, dem Zentrum, der französischen Gesellschaft zum Opfer gefallen – zurück in die *cité* gebracht. Dort treffen die beiden auf ihre Freunde, die einen Mercedes gestohlen haben. Gemeinsam beschließen sie, einen Ausflug ans Meer zu unternehmen⁴⁷. Am Strand angekommen stürzen alle begeistert aus dem Auto und tollen ausgelassen herum. Nur Madjid bleibt apathisch neben dem Auto sitzen. Er läuft auch nicht wie die Anderen davon, als die Polizei eintrifft, sondern wird in Gewahrsam genommen. Der Polizeiwagen, in dem er abtransportiert wird, wird auf seinem Weg jedoch von Pat angehalten, der sich in einer Geste freundschaftlicher Solidarität ebenfalls festnehmen lässt, um so seinen Freund nicht im Stich zu lassen.

⁴⁷ Der Bezug zum Meer ist nicht nur im *cinéma beur*, sondern auch in der *littérature issue de l'immigration maghrébine* sehr stark. Für viele der Texte ist die Küste der Fluchtpunkt ihrer Protagonisten, so ist z. B. im ersten Teil von Leïla Sebbar's *Shérazade*-Trilogie das Meer Ziel der Flucht der eponymen Heldin (*Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris 1982), ebenso spielt es in Texten von Azouz Begag und Mohand Mounsi eine wichtige Rolle. Eine detaillierte Untersuchung zu diesem Thema steht bisher noch aus.



Ankunft am Strand

© KG Production

Die Entdeckung von Chantals wahrer Tätigkeit löst bei Madjid einen Schock aus, den er nur mit Alkohol bekämpfen zu können scheint⁴⁸ und der ihm vorübergehend jede weitere Handlungsfähigkeit raubt. Dabei geht es nicht wie in *Casablanca* um den altruistischen Verzicht auf die große Liebe zugunsten einer übergeordneten Sache, sondern vielmehr um die schmerzhafteste Erkenntnis, dass die geliebte Frau sich mangels anderer Auswege ins Unglück gestürzt hat. Ihre von Arbeitslosigkeit und finanzieller Not geprägte Lage an der Peripherie der französischen Gesellschaft hat Chantal nicht mehr aushalten können und sich daher dafür entschieden, sich vom Zentrum in einigermaßen drastischer Weise einverleiben zu lassen. Angesichts ihrer Situation, die eine deutliche Anklage gegen die in den Vorstädten herrschende Tristesse und Alternativenlosigkeit darstellt, scheint es für Madjid keinen Trost mehr zu geben. Der in *Casablanca* selbst in Zeiten der Trennung tröstliche Satz „We’ll always have Paris“, der sich mit all den gemeinsamen Erlebnissen in Paris und damit konnotierten romantischen Erinnerungen verbindet, nimmt für Madjid eine gleichsam zynische Wendung.

Pat, dem die plötzliche Veränderung seines Freundes rätselhaft bleiben muss, da Madjid ihn nicht über die tatsächliche Profession seiner Schwester in Kenntnis setzt, unternimmt wenigstens den Versuch, ihm zu helfen. Ob-

⁴⁸ In *Casablanca* kann Rick die Erkenntnis, dass Ilsa ihn (vermeintlich) nicht mehr liebt auch nur unter Zuhilfenahme von Alkohol ertragen.

wohl er erfolgreich vor der Polizei geflohen ist, möchte er seinen Freund, der weniger glücklich war, nicht im Stich lassen und lässt sich auch verhaften. Die Szene verhält sich sozusagen spiegelbildlich zu der, in der Madjid aus Solidarität mit Pat den Job in der Werkstatt an den Nagel gehängt hatte. Die kulturelle Grenzen überschreitende Freundschaft ist für beide bedeutsamer als ein Job oder ihre Freiheit.

In *Casablanca* ist es der korrupte französische Polizeipräfekt Louis Renault, der in letzter Sekunde die Seiten wechselt, sich entscheidet, Rick Blaine zu decken und damit die Flucht Ilsa und Viktor Lazlo zu ermöglichen. Beide sind sich dessen bewusst, dass sie durch diese Tat in erhebliche Schwierigkeiten geraten werden, dennoch gelingt dem Franzosen und dem Amerikaner, die sich sonst immer in herzlicher Feindschaft zugetan waren damit eine interkulturelle Allianz, resümiert in einem der berühmtesten Sätze der Filmgeschichte: „I think this is the beginning of a beautiful friendship.“⁴⁹

Pat und Madjid, der Franzose und das Kind algerischer Immigranten, deren tägliches Leben von erheblichen sozialen Problemen gezeichnet ist, gehen zwar den umgekehrten Weg – anstatt gemeinsam der Polizei zu entkommen, sind sie nun in ihren Händen –, durch den Schluss des Films wird aber deutlich, dass es in diesem Elend auch einen Lichtblick gibt, der es ihnen auf lange Sicht gesehen vielleicht ermöglichen wird, die Vorstädte zu verlassen und einer sonnigeren Zukunft entgegenzusehen: ihre Freundschaft, die ebenfalls Grenzen überschreitet.

2.5. Und wieder Truffaut

Die behandelte Schlusszene von *Le thé au harem* weist abgesehen von den erläuterten Parallelen zu *Casablanca* allerdings wiederum, wie bereits die Anfangssequenz, Bezüge zu einem wesentlich naheliegenderen Vorbild auf: zu François Truffauts *Les 400 coups*.

Antoine Doinel gelingt es, aus dem Erziehungsheim, in das seine Eltern ihn abgeschoben haben, zu flüchten. Er hängt seine Verfolger ab und läuft zum Meer⁵⁰. In der letzten Einstellung sieht der Zuschauer ihn über den Strand laufen, bevor das Bild in einem *Freeze Frame* einfriert. Die Szene suggeriert, dass es Antoine nach allen Schwierigkeiten endlich gelungen ist, die ersehnte Freiheit zu erlangen, sich von den Erwachsenen, die kein Verständnis für ihn aufbringen, loszusagen.

⁴⁹ Koch, *Casablanca*, S. 228.

⁵⁰ Vermutlich, so legt der Film nahe, ist es das erste Mal, dass Antoine am Meer ist. Seine Mutter hatte den Richter davon zu überzeugen versucht, ihn in ein Erziehungsheim am Meer zu stecken, da er dort noch nie gewesen sei und es ihm sicher gut tun werde.

Auch die Jugendlichen bei Charef sehen in ihrer Ankunft am Meer ein zumindest vorübergehendes Moment der Freiheit. Am Strand können sie sich frei fühlen von den Problemen ihres alltäglichen Lebens, bevor es sie durch die Ankunft der Polizei nur allzu schnell wieder einholt. Gleichzeitig stellt Charef seinen Film damit, dass er ihn am Strand schließen lässt, in einer langen Traditionslinie, enden doch „zahllose andere Paris-Filme am Meer“⁵¹.

Mehdi Charef bedient sich für seine Schlusseinstellung desselben filmischen Verfahrens wie Truffaut für das berühmte Ende von *Les 400 coups*: Das letzte Bild des Films, der an der Straße stehende Pat, der den Polizeiwagen anhält, wird eingefroren.

Petra Mioč, die diesen Verweis ebenfalls aufgreift, sieht in ihm allerdings vor allem ein Zeichen für die Resignation Madjids in Charefs Film:

Aber Madjid bleibt apathisch neben dem Auto sitzen. Die Bilder scheinen eine Hommage an Truffaut zu sein. Wie in *Les Quatre Cents Coups* verkörpert der weite Strand den vermeintlichen Ausbruch aus der bitteren Realität des Alltags, den Wunsch nach Freiheit. Doch die Protagonisten werden von der Realität und ihren Zwängen eingeholt: die Polizei kommt. Sie verhaftet Madjid, der nicht wegläuft wie die anderen. Er hat resigniert, die gesellschaftlichen Zwänge sind stärker als er.⁵²

Antoine Doinel hingegen, der über den Strand läuft, kann dies bei Truffaut in dem Bewusstsein tun, seine Verfolger abgehängt zu haben. Petra Mioč deutet diese Szene, deren letzte Einstellung schließlich zu dem berühmten *Freeze Frame* gerinnt, als hoffnungsvoll und positiv. Es ist jedoch bemerkenswert, inwieweit gerade dieser Effekt Anlass zu völlig unterschiedlichen Interpretationen gegeben hat, wie Richard Raskin in einem kurzen Aufsatz eindrucksvoll vor Augen führt:

[...] not only are we in the dark as to Antoine's immediate future, but we are even left uncertain as to how to interpret the look on his face as the film ends. This can be demonstrated by the fact that readings of Antoine's facial expression in the freeze-frame shot diverge considerably, and range from happiness (Baroncelli 1959) and hope (Katz 1982) to uncertainty (Insdorf 1979) and disillusionment (MacDonald 1960).

⁵¹ Dirk/Sowa, *Paris im Film*, S. 94. Als weitere aktuelle Beispiele lassen sich hier anfügen: *Elisa* (Jean Becker, F 1994), *Place Vendôme* (Nicole Garcia, F 1998), *Louise (Take 2)* (Siegfried Debrebant, F 1998), *Le temps retrouvé* (Raoúl Ruiz, F 1999), die bei Dirk/Sowa behandelt werden.

⁵² Mioč, *Das junge französische Kino*, S. 132.

Yet other commentators take into account the fact that Antoine is looking into the camera, and therefore at us. For some, the film ends with an indictment of society (Allen 1974), for others with a child's bewilderment and pleading (Crowther 1959) or questioning stare (Houston 1963). And one commentator has suggested, in a manner that would gladden the heart of any French intellectual, that 'At the end, you are no longer looking at the film - the film is looking at you' (Croce 1960).

Other readings attempt to account specifically for the fact that the action is stopped in a freeze frame. For one commentator, this suggests paralysis or suicide (Kauffmann), for others, Antoine's entrapment (Insdorf, Greenspan), a police photo or death (Thiher) and dehumanization (Shatnoff).

Finally, there are commentators who simply state that the ending is deliberately left open or ambiguous (Sadoul 1959; Rohde 1960).⁵³

Das Ende von Truffauts Erstling hat also von völliger Resignation und drohendem Selbstmord des Protagonisten bis hin zu seiner Freude über die gelungene Flucht zu nahezu allen möglichen Interpretationen eingeladen. Die einzige Aussage, die man daher mit Bestimmtheit treffen kann, ist die der hohen Ambivalenz dieser Schlusseinstellung mindestens in einem filmimmanenten Kontext.

Anders sieht es hingegen aus, wenn man diesen Film nicht nur als einzelnes Kunstwerk, sondern als Teil einer Art Serie betrachtet: Durch die vier Fortsetzungen, in denen François Truffaut das weitere Leben seines filmischen Alter Egos Antoine über die nächsten zwanzig Jahre begleitet hat⁵⁴, weiß der (heutige) Zuschauer, dass es Antoine einige Jahre später tatsächlich gelingen wird, sich völlig von seinem Elternhaus zu lösen und ein selbstbestimmtes und weitgehend glückliches Leben zu führen. Die gesellschaftlichen Zwänge, denen er als 13jähriger hilflos ausgeliefert und vor denen er zeitweise fast zu resignieren schien – als 16jähriger in *L'amour à vingt ans* ist er ihnen entkommen, verdient sein eigenes Geld in der Plattenproduktion bei Philips und lebt allein.

Diese neue Perspektive auf den Film von Mehdi Charef erlaubt es nun, den Schluss genauer zu deuten: Der Bezug auf Truffauts fiktive Biographie als Ganzes legt es nahe, das Ende von Charefs Film nicht als resignative Unterordnung unter erdrückende gesellschaftliche Gegebenheiten zu betrachten, sondern als Wendepunkt im Leben Madjids, der durchaus auch zu Besse-

⁵³ Richard Raskin: „A Note on Closure in Truffaut's *Les 400 Coups*“. In: *p.o.v.* 2/1996. http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_02/POV_2cnt.html (20.08.05).

⁵⁴ *Antoine et Colette: L'amour à vingt ans* (F 1962); *Baisers Volés* (F 1968); *Domicile Conjugal* (F 1970); *L'amour en fuite* (F 1979).

rem führen kann, zumal er im Gegensatz zu Antoine dabei nicht alleine ist, sondern sich auf Pat und seine Freundschaft zu ihm verlassen kann.

Ein weiterer Aspekt legt dies nahe: In Charefs Film ist an einer signifikanten Stelle eine Rückblende eingeschoben, die nicht nur den enigmatischen Titel des Films erklärt, sondern auch die Geschichte Balous, eines nicht sehr aufgeweckten Klassenkameraden von Pat und Madjid, erläutert. Balou, so erfährt der Zuschauer, schreibt anstelle von „le théorème d’Archimède“ „le thé au harem d’Archimède“ an die Tafel und wird dafür vom Lehrer ausgeschimpft und von der Klasse ausgelacht. Beides scheint nicht das erste Mal zu sein. Balou, so sieht man gemeinsam mit den Schülern aus dem Fenster des Klassenzimmers, läuft über den Pausenhof, klettert mit etwas Mühe über den Zaun und entflieht über die angrenzenden Felder.

Seine Flucht weist große Ähnlichkeiten zu der Antoine Doinels aus dem Erziehungsheim auf, die schließlich am Strand enden wird. Nicht zuletzt liegt die Ähnlichkeit darin begründet, dass Charef seine Rückblende in schwarz-weiß gedreht hat, was die Nähe zur Ästhetik von Truffauts Film unterstreicht.

Balou, so erfahren wir in *Le thé au harem*, hat allerdings im Anschluss an seine Flucht nicht den zu erwartenden sozialen Abstieg durchgemacht. Er ist, im Gegenteil, reich geworden, wie er in einer Szene durch seinen Auftritt vor der Stammkneipe Madjids und Pats demonstriert. Er erscheint, nachdem er offensichtlich lange verschwunden war, mit einem protzigen Auto, in Begleitung einer jungen Frau, die vielleicht eine Prostituierte ist. Die Scheiben des Autos sind über und über mit Geldscheinen beklebt, mit einem davon zündet Balou sich schließlich eine teure Zigarre an. Wenn auch ersichtlich ist, dass sein zur Schau gestellter Reichtum aus nicht ganz einwandfreien Quellen stammt, so bringt er doch seine ehemaligen Klassenkameraden zum Träumen: selbst aus dem Klassenletzten ist ein gemachter Mann geworden. Die Flucht vor den frustrierenden Realitäten des schulischen Alltags kann mittelfristig also tatsächlich zum sozialen Aufstieg führen, wie man an Balou und an Antoine Doinels Entwicklung in den folgenden Filmen sehen kann.

Madjid allerdings versucht gar nicht erst wegzulaufen, vielleicht, weil die ernüchternde Erkenntnis über Chantals wahren ‚Beruf‘ ihm die Sinnlosigkeit einer Flucht vor den eigenen Problemen plastisch vor Augen geführt hat. Er stellt sich vielmehr den Schwierigkeiten, die sein Leben an der Peripherie der französischen Gesellschaft mit sich bringt, und vermutlich liegt genau hierin die Chance für seine weitere Entwicklung.

3. Prototypische Elemente

Mehdi Charefs Film operiert, so hat die Analyse einiger zentraler intertextueller Elemente erwiesen, sehr kunstfertig und geschickt mit Verweisen auf Filme aus sehr unterschiedlichen Traditionen, vom amerikanischen Liebesfilm bis zur französischen *Nouvelle Vague*. Der Umgang mit den durch die Filme repräsentierten Traditionen ist dabei sehr unterschiedlich: wird bei *Casablanca* zum einen in Erinnerung gerufen, dass es sich bei der amerikanischen Erfolgsproduktion auch um eine Geschichte über Immigration handelt, so wird andererseits in Absetzung von diesem Film, der in geradezu paradigmatischer Weise das Genre des Liebesdramas verkörpert, angedeutet, dass romantische Liebesgeschichten à la *Casablanca* in der französischen Vorstadt der 80er Jahre nicht mehr möglich sind.

Charefs Verbeugung vor dem großen Repräsentanten der *Nouvelle Vague* François Truffaut hingegen signalisiert einerseits die Verlagerung des sozialen Brennpunktes vom Zentrum der Stadt in die *banlieue*, an die Peripherie der Stadt. Gleichzeitig schreibt er sich damit filmisch sehr selbstbewusst nicht nur klar im französischen Kino ein, sondern auch an dessen vorderster Front, im Schatten einer ihrer Galionsfiguren. Vor diesem dezidiert europäischen, westlichen Hintergrund möchte er seinen Film verstanden wissen, vor der Folie dieser Filme – und in Absetzung von ihr – soll er interpretiert werden. Mehdi Charef macht damit offensichtlich, wo er seine Position innerhalb der Kinolandschaft sieht: an der Seite von Regisseuren wie Truffaut, als französischer Filmmacher – dessen Filme zwar die Peripherie zum Thema haben, als ästhetische Produkte jedoch für das Zentrum hohe Relevanz besitzen.

Als erster Film des *genre beur*, als der *Le thé au harem* hier untersucht worden ist, weist er zahlreiche Elemente auf, die in den nachfolgenden Filmen des Genres aufgenommen und variiert werden. Dazu gehört selbstverständlich das Setting in den tristen Wohnblöcken der Vorstädte, die von schulischen Problemen und desolater Arbeitsmarktlage geplagten Jugendlichen, die sich zu Cliques zusammenfinden, um sich gemeinsam die Zeit zu vertreiben, die Familien, die diesen Problemen nicht gewachsen sind. Die Gegenüberstellung großer Einwandererfamilien, in denen zumeist wenigstens affektive Wärme verbreitet wird, mit den zerrütteten und häufig durch Alkohol zerstörten französischen Familien wird ebenso zu einem prototypischen Element dieser Filme werden. Die Ausflüge ins Zentrum von Paris, das als fremdes, mit den Vorstädten in keinem Bezug stehendes Territorium wahrge-

nommen wird, sind ebenfalls in nahezu allen Filmen des Genres vertreten. Dabei werden, wie auch hier, diese Ausflüge oft zur Eroberung von Frauen oder aber zu (klein)kriminellen Aktivitäten genutzt. Das Unterlaufen von (meist rassistischen) Stereotypen, das nicht selten zu kleineren Gaunereien dient, ist ein rekurrentes Element in zahlreichen weiteren Filmen.

Die Anverwandlung dieser prototypischen Elemente, die Charefs Film etabliert hat, durch die weiteren Filme des Genres wird im Folgenden anhand unterschiedlicher Beispiele untersucht. Dabei wird sich insbesondere erweisen, dass die Intertextualität, die sich weiterhin nicht nur auf das Genre selbst, sondern auch auf andere europäische oder amerikanische Filme bezieht, sich als zentrales Merkmal des *genre beur* etabliert. Die Verortung nicht nur innerhalb eines von Seiten der national-französischen Filmkritik als peripher angesehenen Genres, sondern auch innerhalb einer bestimmten Filmtradition hat große Bedeutung für die Regisseure, die in Charefs Fußstapfen treten.

IV. *La haine*

La police a tué nos enfants.
La justice n'a pas rendu le jugement
Que le peuple attend.
Voilà pourquoi, nous avons la haine
Contre leur système.
(Assassin¹)

1. Mathieu Kassovitz – Auf dem Weg nach Hollywood

Die Geschichte des Regisseurs und Schauspielers Mathieu Kassovitz ist, ähnlich wie die Mehdi Charefs, die einer bemerkenswerten Karriere: Der Sohn des vorwiegend für das Fernsehen arbeitenden Regisseurs Peter Kassovitz und einer Cutterin hat nicht nur als Schauspieler in zahlreichen Erfolgsproduktionen der letzten Jahre mitgewirkt², sondern es als Regisseur von nur fünf Spielfilmen³ inzwischen nach Hollywood geschafft. Durch den großen internationalen Erfolg von *Les rivières pourpres*, einem ästhetisch und technisch dem amerikanischen Mainstreamkino sehr nahe stehenden Thriller, ist es Kassovitz inzwischen gelungen, sich als renommierter Regisseur zwischen Frankreich und Hollywood bewegen und sich seine Filmprojekte aussuchen zu können.

Es scheint, als prädestiniere ihn sein biographischer Hintergrund, der eines „Français de souche“, keineswegs dazu, den in den 90er Jahren sicher meistbeachteten Film über die Probleme der französischen Vorstädte zu machen: *La haine*. Zwar liegt Kassovitz' ersten Kurzfilmen sowie seinen ersten beiden Spielfilmen in mehr oder weniger direkter Weise das Thema der Vorstädte, der Integration und der Immigration zugrunde, dennoch ist in seinem Fall der

¹ Assassin: „L'entrechoque des antidotes“. Album: *L'homicide volontaire*. F 1996. Die französische Rap-Band *Assassin* hat den Soundtrack für Mathieu Kassovitz' Film *La haine* eingespielt.

² Darunter, um nur die bekanntesten zu nennen, Jean-Pierre Jeunets *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (F 2001) sowie die Verfilmung von Ralf Hochhuths *Der Stellvertreter* durch Constantin Costa-Gavras unter dem französischen Titel *Amen* (F 2002).

³ *Métisse* (F 1993), *La haine* (F 1995), *Assassin(s)* (F 1997), *Les rivières pourpres* (F 2000), *Gothika* (USA 2003). Sein sechster Film, *Babylon Babies*, eine französische Produktion, befindet sich zurzeit in der Phase der so genannten Preproduction.

auch bei Charef fälschlicherweise postulierte „personal exorcism“⁴ mindestens ebenso definitiv auszuschließen.

In einem ersten Untersuchungsschritt soll es hier darum gehen, herauszuarbeiten, wie Kassovitz sich als Regisseur entwickelt hat, wie er zum *genre beur* gekommen ist und was seinen Umgang mit dessen Konventionen geprägt hat. Die Rolle der Selbstreflexivität, die bereits in diesem für das Genre paradigmatischen Film zum Ausdruck kommt und der in der Interpretation des Films sowohl im französischen als auch im anglophonen Kontext häufig wenig Beachtung geschenkt worden ist, soll dabei im Vordergrund stehen.

Mathieu Kassovitz' erster Kurzfilm, *Fierrot le pou* (1990), bezieht sich von seinem Titel her deutlich auf Jean-Luc Godards berühmten *Pierrot le fou* (F 1965), mit dem er inhaltlich allerdings wenig gemein hat. Dennoch ist das Aufrufen und Variieren eines solch berühmten Vorbilds bereits zu diesem Zeitpunkt ein Zeichen für die Bedeutung, die die Filmgeschichte für den jungen Regisseur hat. Gleichzeitig spiegelt sich hier sein ausgeprägtes Selbstbewusstsein, das ihn freimütig seinen Platz in der Kinolandschaft reklamieren lässt.

Ein junger Mann, gespielt vom Regisseur, trainiert allein in einer leeren Halle Basketball, wobei es ihm nicht gelingt, auch nur einen einzigen Korb zu werfen. Ein junges schwarzes Mädchen kommt hinzu, auf das er offensichtlich gewartet hat. Auch sie beginnt zu trainieren, allerdings spielt sie tatsächlich gut – jeder Wurf trifft den Korb. Scheinbar haben beide sich schon häufiger in dieser Konstellation in der Halle getroffen, wobei sie von ihm und seinem schlechten Spiel wenig beeindruckt scheint. Schließlich sieht der junge Mann sich vor seinem inneren Auge als schwarzen, professionellen Basketballspieler. In dieser Rolle gelingt es ihm, einen perfekten Korb zu werfen und dadurch einen anerkennenden Blick des schwarzen Mädchens zu erringen.

Erst die (wenn auch nur vorgestellte) Anpassung an das Klischeebild vom guten Basketballspieler, der eben schwarz zu sein hat, bewirkt schließlich entsprechendes Spiel. Thematisiert wird in durchaus subtiler Weise der Umgang mit ethnischen Klischees, der in diesem Fall zu einer ersten Annäherung zwischen den beiden jungen Leuten führt, also durchaus positive Wirkung zeitigt. Originell ist dabei, dass das offensichtlich erstrebenswerte Idealbild nicht weiß und europäisch ist – also den Gegebenheiten in Frankreich angepasst –, sondern schwarz und amerikanisch.

Der zweite Kurzfilm, *Cauchemar blanc*, folgt ein Jahr später. In einer tristen Vorstadt warten vier Franzosen nachts in einem Auto darauf, dass ein Araber – ihr „cauchemar blanc“ – auf dem Mofa vorbeifährt, um ihn dann zu

⁴ Bosséno, „Immigrant cinema“, S. 55f.

verfolgen und zu verprügeln, offensichtlich in rassistischer Absicht. Bereits die Verfolgung geht in mehrfacher Hinsicht schief: erst springt das Auto nicht an, dann vergisst der Fahrer, rechtzeitig zu bremsen und fährt in eine Telefonzelle. Die durch den Lärm geweckten Nachbarn, darunter ein Schwarzer und ein älterer Mann jüdischer Herkunft, wollen die Polizei rufen, werden aber von einem der Rowdys mit rassistischen Parolen beschimpft. Daraufhin halten sie ihn fest, in der Absicht, die Polizei zu rufen. Sein Freund, der ihn mit vorgehaltener Pistole befreien will, drückt aus Versehen ab und tötet den schwarzen Nachbarn. Währenddessen bauen die beiden verbliebenen Rassisten sich bedrohlich vor dem Araber auf, der sich von ihnen wenig beeindruckt zeigt. Aufgrund einer Ungeschicklichkeit des Angreifers geht schließlich nicht wie geplant der Araber, sondern sein eigener Kumpel zu Boden. Das Ganze erweist sich letztlich als schlechter Traum eines der Rassisten. Er wacht auf, findet sich mit seinen drei Kumpanen im Auto wieder, nimmt die Verfolgung des tatsächlich vorbeifahrenden Arabers auf und schlägt ihn gemeinsam mit den Anderen zusammen, ohne dass die Nachbarn sich davon stören lassen – sie machen lieber schnell das Licht aus.

In diesem Kurzfilm stehen die Situation in den Vorstädten im Vordergrund, besonders die Schwierigkeiten, die beim engen Aufeinandertreffen unterschiedlicher ethnischer Gruppen entstehen, sowie der alltägliche Rassismus und die Indifferenz der Nachbarn. Das soziale Gefüge, das in *La haine* zur Eskalation der Gewalt führen wird, deutet sich bereits hier an. Ebenso charakteristisch für Kassovitz und seine ersten beiden Spielfilme ist die Tatsache, dass nicht nur „Français de souche“ und solche schwarzafrikanischer und arabischer Herkunft aufeinander treffen, sondern meist auch Franzosen jüdischen Glaubens darunter sind⁵.

⁵ Dina Sherzer führt dies in einem Artikel darauf zurück, dass Kassovitz selbst jüdischer Abstammung sei (Sherzer, „Comedy and Interracial Relationships: *Romuald et Juliette* (Serreau, 1987) and *Métisse* (Kassovitz, 1993)“. In: Powrie (Hrsg.), *French Cinema in the 1990s*, S. 37-46. Hier S. 154).

2. Dekonstruktion von Stereotypen - Métisse

1993 dreht Mathieu Kassovitz schließlich seinen ersten Spielfilm *Métisse*, in dem er auch selbst eine der männlichen Hauptrollen übernimmt. Lola (Julie Mauduech), eine junge Frau, deren Familie von der Martinique stammt, ist schwanger. Es gibt zwei mögliche Kandidaten für die Vaterschaft, den jüdischen Pizzaboten Félix (Mathieu Kassovitz), und den schwarzen, aus einer Diplomatenfamilie stammenden Studenten Jamal (Hubert Koundé). Bei einem gemeinsamen Abendessen werden die beiden mit der Neuigkeit (und miteinander) konfrontiert. Lola kündigt an, sie beide als Freunde und Väter behalten zu wollen, obwohl sich relativ rasch erweist, dass wohl Félix der Vater des Kindes ist. Nach einer Reihe von Auseinandersetzungen um die junge Frau einigt man sich schließlich auf ein *ménage à trois* in der großen Wohnung von Jamals Eltern. Das Zusammenleben gestaltet sich allerdings aus den verschiedensten Gründen schwierig, u. a. wegen des sehr unterschiedlichen Musikgeschmacks. Es kommt immer wieder zu Streitereien, bei denen oft latent rassistisch gefärbte Vorurteile über den jeweils anderen eine Rolle spielen. Im Krankenhaus, nach der Geburt, sind allerdings alle drei wiedervereint und schlagen jeweils Namen für den soeben geborenen gemeinsamen Sohn vor: Jamal ist für einen „einfachen Namen wie El Kebir oder Mohammed“. Félix schlägt David oder Jakob vor. Lola hingegen ist eindeutig für Clothaire. Es ist bezeichnend, dass gerade Lola durch den Namen Clothaire eine zutiefst französische Namenstradition aufruft, die auf die kulturelle Mischung, für die ihr Kind steht, übertragen werden soll. Das Kind, dessen tatsächliche Vaterschaft weiterhin unklar bleibt, vereint weiße und schwarze, französische und karibische, muslimische, christliche und jüdische Elemente in sich, die sich in den jeweiligen Namen wieder finden. Welchen Namen es letztlich erhält, wird offen gelassen. Es wird so zum perfekten Symbol für gelungenes *métissage culturel*⁶.

Der Film bezieht sich durchaus offensichtlich auf Spike Lees *Nola Darling – She’s Gotta Have It*. Bei der Rezeption hat dies zur Folge gehabt, dass vor allem die anglophonen Kritiker sich häufig auf diesen Verweis beschränkt haben – „Kassovitz’s film is a French postcolonial rendition of Spi-

⁶ Die drei für die jeweiligen Kulturen stehenden Namen erinnern stark an eine zentrale Textstelle in Albert Memmis *La statue de sel* (Paris 1966), in der der Protagonist erstmals seinen Namen nennt, dessen Teile ebenfalls jeweils für seine jüdischen, französischen und tunesischen Anteile stehen: „Je m’appelle Mordekhai, Alexandre Benillouche.“ (S. 107).

ke Lee's *She's Gotta Have It*⁷ –, nicht aber die große Eigenständigkeit des Films in seiner Bearbeitung der Vorlage herausgestellt haben. Während bei Spike Lee zwar ebenfalls mehrere Liebhaber im Spiel sind, ist weniger Potential für interkulturelle Konflikte gegeben, da Nola ebenso wie ihre drei Liebhaber schwarz ist. Probleme entstehen in dem amerikanischen Film eher auf der Ebene unterschiedlicher sozialer Positionen. Wo Nola am Ende allein bleibt und sowohl von ihren Exliebhabern als auch von Verwandten als neurotisch bezeichnet wird, eröffnet Kassovitz mit dem Ende seines Films eine geradezu sozialutopische Lösung für gesellschaftliche Konflikte – drei Menschen völlig unterschiedlicher ethnischer, sozialer und religiöser Herkunft finden sich nicht nur zu einer mehr oder weniger funktionstüchtigen Lebensgemeinschaft zusammen, sondern bestaunen auch ihr gemeinsames „Produkt“ – das Kind, das für alle drei zum Hoffnungsträger wird. Der Rap-Song, den Félix in einer vorangegangenen Szene begeistert mitsingt, heißt nicht umsonst „La peur du métissage“⁸. Diese Angst, von der vor allem die männlichen Protagonisten nicht frei zu sein schienen, wie man an ihren dauernden Reibereien sehen kann, wird letztlich durch die Geburt des Kindes überwunden.

Ebenso wie später in *La haine* spielt in *Métisse* das Entlarven von Stereotypen eine zentrale Rolle. Dabei wird dem Zuschauer in vielen Fällen das genaue Gegenteil seiner Erwartungen präsentiert, so dass er nicht umhin kann, seine vorgefassten Meinungen zu überdenken.

Jamal etwa entspricht keinem der gängigen Vorurteile über Schwarze. Er ist nicht arm, unterprivilegiert, ungebildet und ungeschliffen, sondern vielmehr der reiche und privilegierte Sohn eines Botschafters, der Jura studiert und über die besten Umgangsformen verfügt. Anstatt sich für zeitgenössische „schwarze“ Musik, also Rap, zu interessieren, hört er Jazz⁹. Allerdings macht ihm die Tatsache, dass er nicht dem Klischee entspricht, auch zu schaffen. So fängt er etwa an, in einem Schnellrestaurant zu arbeiten, um sich, wie Félix behauptet „zu beweisen, dass er tatsächlich ein Schwarzer ist“. Er selbst hat allerdings ebenfalls eine Reihe von Vorurteilen über junge Rapper wie Félix:

JAMAL: Diese Rapper, die nur mit schwarzen Mädchen ausgehen, weil es Mode ist, kenn ich zu Genüge. Weißt du, was du

⁷ Sherzer, „Comedy“, S. 159. Die kühle Aufnahme des Films in anglophonen Ländern könnte auch damit zusammenhängen, dass er dort unter dem wenig einfallsreichen und stark harmonisierenden Titel *Café au lait* in die Kinos kam.

⁸ Es handelt sich um einen Song der französischen Rap-Band *Assassin*.

⁹ Das dem Klischee nicht entsprechende Interesse an Jazz – das wiederum ein anderes Klischee, das der afrikanischen Wurzeln aufruft – findet sich ebenfalls bei dem Protagonisten von Malik Chibanes *Nés quelque part*, siehe hierzu S. 240ff.

für den Typen bist? Eine Trophäe, mit der er bei seinen Freunden angeben kann.

LOLA: Und was bin ich für dich, Jamal?

JAMAL: Für mich, Lola? Mein Volk, meine Wurzeln, unsere Großeltern waren Sklaven!

LOLA: Jamal, deine Großeltern waren Diplomaten.¹⁰

Die eigenen Vorstellungen von sich, die bei Jamal offensichtlich in die Nähe der üblichen Klischees von afrikanischen Wurzeln und versklavten Ahnen rücken, entsprechen keineswegs den tatsächlichen Gegebenheiten. Nicht nur die Stereotypen, die auf ihn projiziert werden, sind folglich falsch, sondern auch sein Selbstbild wird durch diese Diskrepanz in Mitleidenschaft gezogen.

In der Figur des Félix werden Vorurteile zugleich erfüllt und enttäuscht: Einerseits verfügt er tatsächlich über eine funktionierende, warmherzige, jüdische Großfamilie, bestehend aus Großeltern und Tante sowie zwei Geschwistern. Andererseits gehört diese Familie keineswegs der privilegierten Klasse an, sondern lebt vielmehr in den HLM. Sein Bruder hat als Dealer einige Zeit im Gefängnis hinter sich, Félix selbst ist Kurier für eine koschere Pizzeria. Die Familie entspricht damit nicht nur dem Klischee von der jüdischen Großfamilie, sondern auch und vor allem dem von der maghrebini-schen Immigrantenfamilie in der Großstadt, mit engem familiären Zusammenhalt und kriminellen oder sehr bescheidenen bürgerlichen Karrieren der Kinder. Félix selbst versucht, sich der Vorstellung vom Jugendlichen aus dem Vorstadtghetto anzupassen, indem er sich als Rapper versteht und sich im Gegensatz zu Jamal eines sehr umgangssprachlichen Tons bedient. Die Erwartungen werden, wie Dina Sherzer richtig bemerkt, systematisch enttäuscht:

Félix, on the other hand, is constructed as a coloured youth from the working class, and fits the stereotypes that people have of black or *beur* youth. He is noisy, boisterous, cocky, provocative, gesticulates all the time. He delivers pizza on a bicycle, invents and sings rap songs, lives in cramped quarters, wears jeans and sneakers, and speaks *verlan*. [...] Kassovitz's foregrounding of stereotypes [...] deconstructs these stereotypes and shows to what degree the identity of the Other depends on artificial and mechanical constructions of racial difference.¹¹

Die Dekonstruktion von Stereotypen, die den Zuschauer zur Auseinandersetzung mit ihnen und zur kritischen Distanzierung von ihnen führen soll, steht

¹⁰ In Ermangelung eines publizierten Drehbuchs zu diesem Film folgen die Dialoge der deutschen Synchronfassung.

¹¹ Sherzer, „Comedy“, S. 155. Hervorhebungen im Original.

in *Métisse* im Vordergrund. Überraschend, für das Genre aber durchaus charakteristisch, ist dabei die Tatsache, dass nicht etwa gezeigt wird, wie man sich den vermeintlich besseren, weil sozial höher stehenden Schichten anpassen sucht, sondern dass vielmehr die Angleichung an die postulierten (und häufig medial vermittelten) Erwartungen der jeweiligen Lebensumgebung erfolgt – in Félix' Fall eben an die von maghrebinischer Immigration bestimmte Vorstadt¹². Dabei ist zu beachten, dass das Bild vom Jugendlichen aus der *banlieue*, dem Félix sich anzugleichen sucht, seine Entsprechung durchaus auch in Filmen wie z. B. Charefs *Le thé au harem d'Archimède* findet, also nicht unbedingt nur eine Entsprechung in der Wirklichkeit hat, sondern auch durch die Medien konstruiert ist.

Die vielleicht aussagekräftigste Szene in dieser Hinsicht ist ein Gespräch zwischen der hochschwangeren Lola und Félix' jüdischer Großmutter, von der alle der Meinung sind, dass sie gegen Félix' Beziehung zu einer farbigen Christin moralische Bedenken haben werde. Im Verlauf des Gesprächs mit Lola erweist die Großmutter sich im Gegenteil als ausgesprochen tolerant, verlangt allerdings Geheimhaltung über den Inhalt der Unterhaltung: „Ich muss doch darauf achten, meinen Ruf zu bewahren.“ Vorgefasste Meinungen, ihre Erfüllung und das Unterlaufen dieser Meinungen spielen auf allen Ebenen des Films eine Rolle. Jede Figur lässt im Laufe des Films ihre Maske fallen und erweist sich als anders als erwartet.

Diese Problematisierung von Klischees über ethnische und soziale Gruppen und über die Vorstädte ist es, die den Film ganz maßgeblich von der Vorlage Spike Lees unterscheidet. Zwar ist die Grundkonstellation – eine junge Frau mit mehreren Liebhabern – tatsächlich sehr ähnlich, die jeweilige Behandlung des Themas weicht dann allerdings stark ab. Während es bei Lee vor allem um sexuelle Selbstbestimmung und weibliche Unabhängigkeit geht, verhandelt Kassovitz in Absetzung von dieser Folie neben den Stereotypen Fragen nach Toleranz und Verantwortung in einer multiethnischen Gesellschaft. Sex spielt in *Métisse* nur insoweit eine Rolle, als auch dieses Thema Anlass für Klischees und damit Vorurteile liefert. Die Beziehungen zwischen Lola und ihren beiden Liebhabern sind aber sehr rasch nur noch freundschaftlicher Natur, dienen ausschließlich der gemeinsamen Erziehung und Pflege des Babys.

Der selbstbewusste Umgang mit der Vorlage erweist sich auch in der expliziten Thematisierung dieses Verhältnisses. Während einer Auseinanderset-

¹² Diese Anpassung an die vermeintlich „gefährlicheren“ und interessanteren Lebensbedingungen der unterprivilegierten Vorstädte ist auch der *running gag* der britischen Sendung *The Ali G. Show* und des dazugehörigen Films *Ali G. Indahouse* (GB 2002).

zung zwischen den beiden Liebhabern Lolas macht Jamal Félix die Anpassung an amerikanische Vorbilder zum Vorwurf:

JAMAL: Hör auf wie im Film zu quatschen, Du bist nämlich nicht Spike Lee. [...] Du bist nur ein kleiner Weißer, der Adidas trägt, um so zu sein wie die Jungs in New York. [...]

FÉLIX: Ich muss wenigstens nicht im Fast Food arbeiten, um ein Schwarzer zu sein.

JAMAL: Aber ich bin doch schwarz...

Das Hauptthema des Films, der Versuch der Anpassung an medial vermittelte Vorstellungen vom Leben in den Ghettos (sei es nun der USA oder der französischen Vorstädte), wird an dieser Stelle noch einmal ganz explizit gemacht. Ein ähnliches Interesse, wenn auch in einem wesentlich ernsteren Tonfall, liegt dem nächsten Film Mathieu Kassovitz', *La haine*, zugrunde.

Synopsis

Die Handlung umfasst genau 24 Stunden und setzt am Morgen nach heftigen Auseinandersetzungen zwischen Jugendlichen und Polizei ein. Der Aufstand der Jugendlichen war losgebrochen, weil im Rahmen eines polizeilichen Verhörs ein junger *Beur* durch eine „bavure“ der Polizisten so schwer verletzt worden war, dass er nun lebensgefährlich verletzt im Krankenhaus liegt. Ein Polizist hat bei den Vorfällen in der *cité* seine Dienstwaffe verloren.

Die drei Freunde Hubert, Saïd und Vinz verbringen den Vormittag damit, durch die Vorstadt zu streichen und die Schäden in Augenschein zu nehmen. Vinz, der die Polizeiwaffe gefunden hat, ist entschlossen, den verletzten Freund an der Polizei zu rächen. Ein Team von Journalisten möchte sie zu den Vorfällen interviewen. Ihr Versuch, den verletzten Freund im Krankenhaus zu besuchen, scheitert an den wachhabenden Polizisten, die ihnen den Zugang zu seinem Zimmer verweigern.

Am Nachmittag fahren sie in die Innenstadt von Paris, um bei einem Bekannten von Saïd ausstehende Schulden einzutreiben. Anschließend wollen sie zu einem Boxkampf. Hubert und Saïd werden jedoch festgenommen und auf der Polizeiwache rüde schikaniert. Sie verpassen die letzte Metro nach Hause und treffen Vinz wieder, der auf sie gewartet hatte. Bei ihren Versuchen, die Zeit bis zum Morgen totzuschlagen, treffen sie unter anderem auf eine Gruppe von Skinheads. Vinz bedroht einen von ihnen mit der Waffe, erkennt aber, dass er unfähig ist, abzurücken.

Bei ihrer Rückkehr in die Vorstadt mit der ersten Metro übergibt Vinz die Pistole an den besonnenen Hubert. Am Ausgang der Metrostation geraten Vinz und Saïd in eine Polizeikontrolle. Aufgrund einer erneuten „bavure“ der Polizisten wird Vinz erschossen. Hubert, der den Freunden zur Hilfe eilt, richtet seine Waffe auf den Polizisten, der geschossen hat und der ihn seinerseits mit der Pistole bedroht. Der Bildschirm wird schwarz. Es ertönt ein Schuss.

3. Die *banlieue* als mediales Konstrukt – *La haine*

La haine, Kassovitz' zweiter Spielfilm wird zum Überraschungs- und Skandalenerfolg des Jahres 1995. Beim Filmfestival in Cannes erhält er den Preis für die beste Regie, bei der Verleihung der französischen Césars wird er mit dem Preis für den besten Film und für den besten Schnitt ausgezeichnet. Schließlich wird Kassovitz im selben Jahr der europäische Filmpreis Felix in der Kategorie „Bester junger europäischer Film“ zugesprochen. Die französische Presse ist beeindruckt, selbst die französische Regierung sieht sich genötigt, eigens eine Vorstellung des Films für das Kabinett zu organisieren, um sich so ein Bild von der Lage in den Vorstädten verschaffen zu können¹³. Dieses Missverständnis, das den eindeutig als fiktional erkennbaren Film als Tatsachenbericht über die sozialen Brennpunkte der *banlieue* versteht, kann als durchaus charakteristisch für eine erste Reaktion auf den Film betrachtet werden.

Mit seiner Thematisierung der prekären Lage in den HLM-Siedlungen hatte Kassovitz offensichtlich einen Nerv getroffen zu einem Zeitpunkt, zu dem die Aufstände von Jugendlichen in den Vorstädten regelmäßig in den französischen Abendnachrichten vertreten waren. Dem Bedürfnis der Presse und auch des Publikums, sich darüber weiterführend zu informieren, schien der Film in einem naiven Verständnis von Fiktion als Abbildung der Wirklichkeit entgegenzukommen.

3.1. *Cinéma beur* versus *Cinéma de banlieue*

La haine wurde zum prominenten Aushängeschild einer neuen Richtung des französischen Kinos erklärt, zum Vorreiter des so genannten *cinéma de banlieue*. Die ehrwürdigen *Cahiers du cinéma* setzen sich 1995 ausgiebig mit der Frage nach dem neuen Genre auseinander. Thierry Jousse wirft in seinem gleichnamigen Artikel die Frage auf „Le banlieue-film existe-t-il?“¹⁴ Dabei geht es ihm vor allem um die durchaus problematische Absetzung des *cinéma de banlieue* vom *cinéma beur*.

Zunächst wird als Kriterium für die Einordnung eines Films in die Kategorie des *cinéma de banlieue* die Tatsache angeführt, dass der Film in der *banlieue* spielt – „A new type of film has emerged in France, which, for the first

¹³ „The film's specificities, its very forceful portrayal of contemporary social problems, are perhaps best revealed by the response of government ministers who, after its release, organized a special screening of the film in an attempt to gain a clearer understanding of the predicament it revealed.“ Lucy Mazdon: „Introduction“. In: Dies., *France on Film*, S. 1-10. Hier S. 3.

¹⁴ Jousse: „Le banlieue-film existe-t-il?“. In: *Cahiers du cinéma* 492/1995. S. 37-39.

time since the Western, takes its name from a geographical feature, the *banlieue* film.“¹⁵ Hier beginnt allerdings gleich das erste Problem mit dem Begriff. Schließlich ist es ein zentrales Charakteristikum eines Films wie Charefs *Le thé au harem d'Archimède*, dass er in den HLM-Siedlungen der *banlieue* angesiedelt ist, dennoch wird er dadurch nicht rückwirkend dem *cinéma de banlieue* zugeordnet, sondern bleibt ein *film beur*¹⁶. Die für die vermeintlich neue Strömung des französischen Kinos hervorgehobene und viel gelobte „Besonderheit“ „d’inventer de nouveaux personnages, loin des codes trop rigides du cinéma français et de leur donner la parole“¹⁷, sie gilt bereits für das mehr als ein Jahrzehnt früher aufgekommene *cinéma beur*¹⁸.

Im Zusammenhang mit dem *cinéma de banlieue* stellt sich offensichtlich sehr rasch die Frage nach dem Aufkommen eines neuen (Sub-)Genres: So fragt Bérénice Reynaud „Are banlieue films a new cinematic genre?“¹⁹ Die Antwort gibt Leonard Koos:

The *banlieue*, the French suburb, no longer merely a space, a setting, or even an episode in the history of urban expansionism and, therefore, of modern social history, is proposed here as a recognizable sub-genre of film on the contemporary cultural landscape [...].²⁰

Worin aber besteht der distinktive Unterschied zum *cinéma beur*, warum scheint die Akzeptanz auch als Genre für das *cinéma de banlieue* so viel rascher vonstatten zu gehen?

Alec Hargreaves geht davon aus, dass das *cinéma de banlieue* wesentlich aggressiver und gewaltsamer ist als der *film beur*²¹. Dieses Kriterium ist allerdings insofern mit Skepsis zu betrachten, als erste so genannte *banlieue*-Filme im Windschatten zunehmend gewalttätiger und publikumsträchtiger amerikanischer Filme wie *Reservoir Dogs*²², *Pulp Fiction*²³ und *Killing Zoe*²⁴

¹⁵ Konstantarakos, „Which Mapping of the City?“, S. 160.

¹⁶ Dies stellt auch Alec Hargreaves fest: „Throughout its existence, there has been a close connection between the word ‚Beur‘ and the socially disadvantaged urban spaces known in France as the ‚banlieues‘.“ Hargreaves, „No Escape?“, S. 116.

¹⁷ Jousse, „Le banlieue-film“, S. 37f.

¹⁸ Durchaus kurios erscheint in diesem Zusammenhang übrigens die Tatsache, dass auch Karim Dridis *Bye-bye* dem *cinéma de banlieue* zugeordnet wird (so etwa von Jousse, „Le banlieue-film“, S. 37), obwohl der Film nicht etwa in der Vorstadt spielt, sondern vielmehr im so genannten *Panier*, einem multikulturell geprägten Viertel Marseilles. Siehe hierzu auch S. 161ff.

¹⁹ Reynaud, „Le ‚hood‘“, S. 56.

²⁰ Koos, „Tales of the City“, S. 339.

²¹ Hargreaves, „No Escape?“, S. 126.

²² Regie: Quentin Tarantino. USA 1992.

²³ Regie: Quentin Tarantino. USA 1994.

in die europäischen Kinos kommen. Man könnte also davon ausgehen, dass das höhere Gewaltpotential dieser Filme kein intrinsisches Charakteristikum ist, sondern dem weiter unten noch zu behandelnden Einfluss des amerikanischen Kinos geschuldet ist. Gleichzeitig würde es zu kurz greifen, mit Keith Reader die Unterscheidung der beiden Richtungen am stärkeren amerikanischen Einfluss der jüngeren Variante festzumachen²⁵, da man damit für eine ganze Generation europäischer, aber auch asiatischer Filmemacher neue Kategorien schaffen müsste.

Ein weiteres von Hargreaves angeführtes Unterscheidungsmerkmal ist der Humor:

Where ‚banlieue‘ cinema is deadly serious, ‚Beur‘ cinema is often funny and sometimes even romantic. In ‚Beur‘ films, the characters are more interested in humanising the ‚banlieues‘ or in getting out of them altogether than in self-pity or destruction.²⁶

Die Unterstellung, *banlieue*-Filme seien stets „deadly serious“, wirkt zumal im Lichte dessen eigenartig, dass beispielsweise auch die Filme Malik Chibanes, *Hexagone* und *Douce France* üblicherweise in diese Kategorie eingeordnet werden und letzterer von Hargreaves selbst als „hilarious“²⁷ bezeichnet wird. Überdies ist es nicht möglich, Filmen wie *La haine*, die durchaus amüsante Szenen aufweisen, den Humor völlig abzusprechen.

Überraschenderweise taucht ein bereits im Zusammenhang mit dem *cinéma beur* öfter problematisiertes Kriterium in der Diskussion um den *cinéma de banlieue* wieder auf: die ethnische Zugehörigkeit der Regisseure. Da mit Mathieu Kassovitz plötzlich ein „Français de souche“ einen Film über die Vorstädte macht, kann die bisherige Einordnung ins *cinéma beur*, für die man doch ethnische Kriterien bestimmt hatte, nicht mehr greifen. Eine neue Bezeichnung muss also her, die dieses Problem umgeht. So argumentiert Hamid Naficy „The films of this genre [des *cinéma de banlieue*] share some features of the *beur* style, but these are not necessarily made by the *beurs*.“²⁸ Und Alec Hargreaves, für den das hohe Gewaltpotential der *films de banlieue* charakteristisch erscheint, geht davon aus, dass

[...] it may be no accident that the more violently-oriented ‚banlieue‘ films are the work of majority ethnic directors such as Kassovitz. Well before the recent vogue for ‚banlieue‘

²⁴ Regie: Roger Avary. USA 1994.

²⁵ Keith Reader: „After the Riot“. In: *Sight and Sound* 11/1995. S. 12-14.

²⁶ Hargreaves, „No Escape?“, S. 118.

²⁷ Hargreaves, „No Escape?“, S.125.

²⁸ Naficy, *An Accented Cinema*, S. 99.

films, Abel Bennour noted that the most aggressive cinematic representations of minority ethnic grievances were the work of majority ethnic directors.²⁹

Zieht man Hargreaves' Argument hinzu, dass Filme wie *La haine* durch ihre Betonung der Gewalt eine Art Negativwerbung für die Vorstädte seien, so gewinnt der Leser den durchaus verfälschenden Eindruck, als befänden sich beide Termini in einem binäroptionellen Verhältnis: Während das *cinéma beur* versuche, die menschlichen Seiten der multikulturellen Vorstadt einem großen Publikum nahe zu bringen und somit um Verständnis für die dortige Lage werbe, führe das *cinéma de banlieue* zu ihrer größeren Marginalisierung, da es alle medial vermittelten Befürchtungen des (französischen) Publikums bestätige. Meiner Ansicht nach liegt dieser Annahme jedoch ein falsches Verständnis vor allem des „ersten“ *banlieue*-Films *La haine* zugrunde.

Die verschiedenen Versuche der Unterscheidung zwischen *cinéma beur* und *cinéma de banlieue* sind unter anderem aus der Notwendigkeit entstanden, mit Kassovitz einen französischen Regisseur nicht einer Kategorie zuzuordnen zu können, die durch ethnische Zugehörigkeit bestimmt wird. Eine andere, valide Unterscheidung zwischen beiden scheint es jedoch nicht zu geben, so dass sich folgender Verdacht aufdrängt: Beim *cinéma beur* handelt es sich eben nicht um eine durch Herkunft bestimmte Richtung des Kinos, in der wahrhaft authentische Filme über die Vorstädte nur schaffen kann, wer selbst über entsprechende biographische Erfahrungen verfügt, sondern um ein Genre. Nicht die kulturellen Wurzeln des Regisseurs bestimmen die Zugehörigkeit zum *genre beur*, sondern vielmehr das Thema der problematischen Situation der Jugendlichen in den Vorstädten. Die Behandlung des Themas in *La haine* ist, wie die Analyse des Films zeigen wird, dabei vollkommen genrespezifisch und weist eine Reihe von Analogien zu Vorläufern wie *Le thé au harem* auf.

In der Rezeption von Kassovitz' Film in der französischen und internationalen Filmkritik ist allerdings, wie bereits weiter oben angedeutet, auffällig, dass seine sehr offene und für das gesamte Genre erhellende Thematisierung der zunehmenden medialen Vereinnahmung der Großstädte weitgehend ungeklammert geblieben ist. *La haine*, der im Sommer 1995 selbst zum medialen Phänomen avanciert ist³⁰, problematisiert gerade die Mediatisierung der

²⁹ Hargreaves, „No Escape?“, S. 126f.

³⁰ Keith Reader fasst die französischen Reaktionen auf den Film treffend zusammen: „The soundtrack CD became a bestseller, 260 copies of the film had to be made instead of the usual 50, an exhibition of production stills and of young people's responses to the film was mounted in the Parc de la Villette (the closest of the major Parisian exhibition venues to the *banlieue*), and in an ultimate avatar of radical chic the Monoprix supermarket chain even bid to launch a

banlieue. Zumal durch die Tatsache, dass der Film nicht selten für „die Wahrheit über die Vorstädte“ gehalten wurde, erweist sich, dass er dem zum Opfer gefallen ist, was er eigentlich anzuprangern angetreten war – dem verfälschten und verfälschenden Bild von der *banlieue*, das die unterschiedlichen Medien konstruieren.

3.2. Realität und Fiktion der *banlieue*

Der Film beginnt mit einer offensichtlich dokumentarischen Szene in grobkörnigem Schwarzweiß. Ein einzelner Mann steht einer großen Gruppe bewaffneter CRS³¹ gegenüber und beklagt die Ungleichheit der Bewaffnungen, die es einfach mache, über ihn und seinesgleichen zu siegen: „Nous, on a pas d’armes, on a que des cailloux.“³²

Anschließend beginnt der Vorspann mit einer Widmung, die weiter dazu beiträgt, den Film als glaubwürdig auszuweisen: „Ce film est dédié à ceux disparus pendant sa fabrication.“ Die gesellschaftskritische und engagierte Botschaft, die der Satz transportiert, verankert ihn im Hier und Jetzt des politischen Tagesgeschehens.

Der Vorspann wird nun unterbrochen, der Bildschirm wird schwarz. Eine Off-Stimme, von der man erst später realisiert, dass sie Hubert, einem der drei Protagonisten gehört, spricht folgenden Text:

C’est l’histoire d’un homme qui tombe d’un immeuble de cinquante étages. Le mec, au fur et à mesure de sa chute, il se répète sans cesse pour se rassurer: Jusqu’ici tout va bien, jusqu’ici tout va bien, jusqu’ici tout va bien. Mais l’important, c’est pas la chute, c’est l’atterrissage.

Währenddessen erscheint auf der schwarzen Leinwand der Umriss der Weltkugel, wie man sie aus dem Weltraum sieht. Ein Molotov-Cocktail fliegt darauf zu und die Weltkugel fängt durch ihn Feuer, während die Stimme Huberts bei den letzten Worten langsam schwächer wird, um dann ausgeblendet zu werden.

range of *La Haine* clothing – an offer Kassovitz had the decency to decline.“ Reader, „After the Riot“, S. 14.

³¹ CRS = Compagnies Républicaines de Sécurité. Die Truppe entspricht von ihren Funktionen her in etwa der deutschen Bereitschaftspolizei.

³² Zum Film liegt eine Drehbuchfassung vor (Mathieu Kassovitz: *La Haine. Scénario*. Stuttgart [Reclam Fremdsprachentexte] 2001 [Original Arles 1995]). Da sich allerdings im Verlauf der Dreharbeiten zum Teil erhebliche Änderungen des Textes und auch der Szenenfolgen ergeben haben, folgt dieser Text – wo nicht anders angegeben – der DVD-Version des Films (Studio Canal 2001).

Nun beginnt der restliche Vorspann, unterlegt von Nachrichtenbildern über zunächst friedliche Demonstrationen, die schließlich zu gewaltsamen Auseinandersetzungen mit den CRS und zu Aufständen führen, mit Bildern von brennenden Autos, Einkaufszentren und Polizeiwachen. Dazu läuft zunächst ein Lied von Bob Marley mit dem bezeichnenden Titel „Burnin’ and lootin’“. Schließlich übernimmt eine weibliche Sprecherstimme, die die Bilder klar in den Fernsehnachrichten verortet. Die Aufstände brachen los, so erklärt die Sprecherin, als ein junger Immigrant, Abdel Ichaha, auf einer Polizeistation während seines Verhörs so geschlagen wurde, dass er nun lebensgefährlich verletzt im Krankenhaus liegt. Diese Nachricht bildet gleichzeitig den Brückenschlag zurück zur Widmung des Films, denn Abdel ist einer dieser „disparus“. Der informierte Zuschauer erkennt hinter dieser Figur problemlos die tatsächliche Geschichte des Zaïrers Makome M’Bowole, der 1993 einem solchen, offiziell als „bavure“ der Polizei bezeichneten Vorfall zum Opfer gefallen ist³³.

Zwischen den Nachrichtenbildern, die der Zuschauer als authentisch und glaubwürdig wahrnimmt, da sie dem entsprechen, was er aus den Nachrichten über die *banlieues* gewöhnt ist, geht die Andersartigkeit der mit Huberts Off-Stimme unterlegten Szene geradezu unter. Da sie sich zwischen den Nachrichten befindet, erhält der Zuschauer den Eindruck, dass sie ebenfalls Anspruch auf Authentizität erheben kann, zumal sie eine Botschaft fort-schreibt, die sich in dem Bericht bereits angedeutet hatte: die sozialen Brand-herde in den Vorstädten können sich zu weltweiten Flächenbränden auswei-ten – symbolisiert durch die brennende Weltkugel –, wenn die Gesellschaft nicht umsichtig mit ihnen umgeht: „L’important, c’est pas la chute, c’est l’atterrissage.“

Zunächst einmal ist festzuhalten, dass es sich bei dieser zwischen den Nachrichtenbildern versteckten Sequenz um eine offensichtlich fiktive Szene handelt, die entsprechend keine Fortsetzung des Dokumentarischen darstellen kann, sondern auf einer völlig anderen Ebene der Aussage angesiedelt ist. Durch den Text, der ihr unterlegt ist, wird dieser Eindruck verstärkt. Für den aufmerksamen Zuschauer ergibt sich im Verlauf des Films zudem ein weite-erer, für das Verständnis der Szene bedeutsamer Aspekt. Während die drei Protagonisten mit dem RER ins Zentrum von Paris fahren, sieht man (mit den Augen Huberts) aus dem Zug ein Werbeplakat, auf dem genau die Weltkugel zu sehen ist, auf die zu Beginn der Molotov-Cocktail geworfen wurde. Das

³³ Siehe hierzu Ernst Kemma: „Nachwort“. In: Kassovitz, *La haine*, S. 145-154. Hier S. 148. Sowohl auf den Seiten von *Amnesty International* (<http://www.amnesty.asso.fr>) als auch im *Human Rights Report* des Jahres 1995 (http://dosfan.lib.uic.edu/ERC/democracy/1995_hrp_report/95hrp_report_eur/France.html) finden sich weitere Informationen zu diesem Thema.

Plakat für „Club Paradis“ verheißt mit dem Werbetext „Agadir 5000. La semaine a certaines dates“ nicht nur entspannten Urlaub in Nordafrika, sondern vor allem, als „Bildunterschrift“ unter der im Zentrum des Plakats stehenden Weltkugel „Le monde est à vous.“ Vor dieser im Bezug auf ihn und seine Freunde aus der Vorstadt offensichtlichen Lüge kneift Hubert die Augen zusammen.

Bei der Weltkugel aus dem Vorspann handelt es sich also, so erkennt der Zuschauer jetzt, nicht um die tatsächliche Welt, die in Flammen aufgeht, sondern um ein Bild von ihr, genauer: um ein Werbeplakat, das mit den Träumen und Vorstellungen der Menschen operiert. Das Abbild der Welt, das keine Entsprechung in der Realität der Protagonisten findet – die Gesellschaft vermittelt ihnen ganz offensichtlich den Eindruck, dass die Welt nicht ihnen gehöre –, nicht die Welt an sich ist es also, die Aggressionen auf sich zieht und daher in Flammen aufgeht. Dem Film geht es, so macht diese Eingangssequenz deutlich, nicht um die Spiegelung von sozialer Wirklichkeit, sondern um die Problematisierung des Spannungsverhältnisses, in dem diese Wirklichkeit und ihre medialen Repräsentationen zueinander stehen. Die durch den Molotov-Cocktail signalisierte Bedrohung betrifft folglich nicht die gesamte Gesellschaft, sondern nur die unbefriedigende Repräsentation, die allerdings – wie noch zu zeigen sein wird – ihre Ursachen in den gesellschaftlichen Strukturen hat.

Die Legitimität dieser Interpretation lässt sich dadurch stützen, dass das Drehbuch vorsah, bereits im Vorspann explizit zu zeigen, dass es sich bei der Weltkugel um ein Plakat handelt: „Venant de derrière la caméra, un cocktail Molotov plane pour venir se briser sur la planète qui n'est qu'une photographie collée sur un panneau publicitaire.“³⁴ Der Bezug wird beim erneuten Auftauchen des Plakats im Drehbuch explizit hervorgehoben: „Plus loin, l'affiche avec la planète aperçue au début du film. Nous découvrons que cette affiche est une publicité pour une société et que sous la planète est inscrit le slogan suivant: Le monde est à vous.“³⁵

Das bereits in *Métisse* zentrale Thema der Unangemessenheit ethnischer Vorurteile wird in *La haine* vertieft. Der Film stellt zu Anfang seinen Gegenstand aus und betont, dass zwischen der Realität der Vorstädte und ihrer fiktionalen wie fiktionalen Wiedergabe eine Kluft besteht. Der gleichsam ikonoklastische Gestus der Szene warnt auch vor einer allzu bildergläubigen, einseitigen Lektüre des Films selbst.

Damit gewinnen nun auch die die Szene umgebenden Nachrichtenbilder eine neue Dimension. Geht es dem Film um die Schwierigkeiten der Darstel-

³⁴ Kassovitz, *La haine*, S. 6.

³⁵ Kassovitz, *La haine*, S. 81.

lung, so müssen zwangsläufig auch diese Repräsentationen problematisiert werden, denn auch sie sind nicht einfach ein Eins-zu-eins-Abbild, sondern geben ein bestimmtes, stets spezifisch perspektiviertes Bild wieder. Dem regelmäßigen Zuschauer der Nachrichten wird ein für seine Rezeption aufbereitetes Bild dessen präsentiert, wie es in der *banlieue* zugeht. Eine Überprüfung des Wahrheitsgehalts dieser Bilder wird meist schon allein aus dem Grund nicht erfolgen, weil sie, so suggerieren die Nachrichten, mit Gefahren für Leib und Leben verbunden wäre.

Dem Kinozuschauer wird zu Beginn des Films folglich eben das Bild vor Augen geführt, das ihm von den Vorstädten und ihren Gefahren vermittelt worden ist. Er wird mit den eigenen, durch die Medien genährten Vorurteilen bzw. den sie auslösenden Bildern konfrontiert. Erst danach setzt die eigentliche Filmhandlung ein, und zwar mit einem deutlichen Signal: das Bild wird schwarz, denn der Fernseher, der diese Klischees perpetuierenden Bilder übertragen hat, ist ausgeschaltet worden. Das scheinbar faktionale, von den Medien tradierte Bild der *banlieue* verschwindet und wird im Folgenden durch ein anderes, deutlich fiktional markiertes ersetzt.

In der Fiktion selbst spielt, wie im Folgenden erläutert werden soll, das Verhältnis von Wirklichkeit und Repräsentation ebenfalls eine zentrale Rolle. Der Film reflektiert immer wieder über andere Medien, aber auch über sich selbst als Medium und ruft damit – in durchaus selbstreflexiver und selbstkritischer Weise – zur Vorsicht gegenüber medial vermittelten Bildern auf. Angesichts dieser Insistenz ist es besonders überraschend, dass diese Vorsicht in der Rezeption des Filmes häufig keine Anwendung gefunden hat, ist er doch selbst von der französischen Regierung als wirklichkeitsgetreue Spiegelung der sozialen Realitäten der Vorstädte betrachtet worden.

In Kassovitz' erstem Spielfilm *Métisse* wurde bereits deutlich, dass die bestehenden Klischees über HLM-Siedlungen und ihre Bewohner nicht nur für diejenigen Teile der Bevölkerung von Bedeutung sind, die mit den Vorstädten wenig vertraut sind, sondern auch Rückwirkungen auf die Bewohner der *banlieue* selbst haben. Félix, der jüdische Rapper, versuchte sich in vielerlei Hinsicht an das Bild des „klassischen“ *banlieusards* anzupassen. Ähnliche Anpassungsprozesse sind auf unterschiedlichen Ebenen auch in *La haine* virulent. Die Repräsentationen, an denen immer wieder Abgleichungen vorgenommen werden, sind dabei zum einen auf der Ebene französischer medialer Kommentierung und Verarbeitung der sozialen Realitäten der Vorstädte zu suchen, zum anderen liegen sie im Bereich des amerikanischen Kinos. Beide medialen Kontexte beeinflussen und aktualisieren sich, wie später gezeigt werden soll, gegenseitig.

3.3. Die Vorstadt als Zoo

Im Zentrum von *La haine* stehen drei junge Männer, der schwarze Hubert (Hubert Koundé), Saïd, ein *Beur* (Saïd Taghmaoui) und Vinz (Vincent Cassel), der jüdischer Herkunft ist. Vinz ist am meisten darum bemüht, der Vorstellung vom aggressiven, gewaltbereiten und gefährlichen Jugendlichen aus dem Ghetto zu entsprechen. Diese Vorstellung wird im Verlauf des Films immer wieder auf ihn und seine Freunde projiziert.

Während die drei auf einem heruntergekommenen Spielplatz in „ihrer“ *Cité des Mugets*³⁶ sitzen und sich unterhalten, fährt ein Auto mit mehreren Journalisten vor, zu dem sie gerufen werden. Die Journalisten, die sie zu den Vorfällen am Vorabend befragen wollen, weigern sich allerdings, zu diesem Zweck aus dem Auto auszusteigen, offensichtlich aus Angst, dass ihnen etwas zustoßen könnte. Dieses Verhalten, das signalisiert, dass man die Bewohner der Vorstadt nicht als Individuen mit jeweils unterschiedlich einzuschätzendem Gewaltpotential ansieht, sondern dass sie pauschal über einen Kamm geschoren und als aggressive potentielle Straftäter gesehen werden, bringt Hubert, Saïd und Vinz in Rage.



Saïd und Hubert hängen rum (Film *La haine* de Mathieu Kassovitz, © LAZENNEC - photo Guy Ferrandis)

³⁶ In dem beschönigenden Namen der *cité* liegt bereits eine Parallele zu Mehdi Charefs *Cité des fleurs*, in der *Le thé au harem d'Archimède* angesiedelt ist.

Die Reporter sind nicht da, um sich ein objektives Bild zu verschaffen, sondern möchten die Vorstellung, die sie bereits haben und die durch die (von ihnen produzierten) Nachrichten verbreitet wird, bestätigt finden. Entsprechend sind ihre Fragen: „Est-ce que vous avez participé aux émeutes hier soir, est-ce que vous avez cassé quelque chose, brûlé des voitures?“ In den drei jungen Männern sehen die Journalisten geeignete Kandidaten, um ihre vorgefassten Meinungen zu erfüllen und dem Zuschauer das zu liefern, was er zu sehen erwartet – praktischerweise auch noch in allen wünschenswerten Farben, nämlich als, wie Mireille Rosello es ausdrückt, „typical *blanc-black-beur* trio“³⁷.

Saïds zunächst noch durchaus zivile Reaktion drückt den Wunsch aus, nicht einfach einem Klischee assimiliert zu werden: „Eh, Madame, on ressemble à des voyous pour vous ou quoi?“ Hubert schließt die Aufforderung zu einer normaleren Gesprächssituation an: „Pourquoi vous descendez pas de la voiture? On est pas à Thoiry ici!“ Die Journalisten weigern sich allerdings, aus dem Auto auszusteigen und schützen Eile vor. Hubert, Saïd und Vinz verfallen aus Ärger über dieses ablehnende, nur an Stereotypen orientierte Verhalten in genau den Gestus, den die Reporter zu filmen gekommen sind bzw. der sie dazu geführt hat, nicht aus dem Auto auszusteigen: sie beschimpfen sie und bewerfen ihr Auto mit Steinen, werfen ihnen vor, nur in die *banlieue* gekommen zu sein, „pour foutre la merde“. Die Journalisten räumen eilig das Feld, haben allerdings letztlich – von ihnen selbst produziert – genau das bekommen, was sie wollten – aggressive Vorstadtjugendliche. Dass die drei jungen Männer erst durch den „stereotyping gaze of the majority ethnic Other“³⁸, also den der Journalisten auf sie, zu den entsprechenden Reaktionen gegriffen haben, spielt dabei keine Rolle.

Insbesondere der Vergleich mit Thoiry ist in diesem Zusammenhang interessant. In Thoiry, so erklärt Hubert seinen beiden Freunden nach der Auseinandersetzung, gibt es einen Zoo, durch den die Besucher nicht laufen, sondern mit dem Auto fahren, um die wilden Tiere zu beobachten. In der Tat wirbt der ganz reale „Parc animalier de Thoiry“ auf seiner Internetseite genau damit:

Ouvert au public en 1968, le parc animalier de Thoiry révélait une ambition démesurée en s'adossant sur un principe révolutionnaire. En effet, ce sont les visiteurs, enfermés dans leur voiture, vitres closes, qui circulent au milieu des animaux en liberté. L'homme civilisé est en „cage“, prisonnier de son

³⁷ Rosello, *Postcolonial Hospitality*, S. 93. Hervorhebungen im Original.

³⁸ Hargreaves, „No Escape?“, S. 125.

amas de ferraille, tandis que les animaux sauvages semblent promener leur nonchalance librement. [...] Ainsi, Thoiry a été conçu pour sceller une nouvelle alliance entre les hommes et les animaux, célébrer les vertus écologiques et créer une image vivante du paradis terrestre pour les animaux, ces frères d'infortune qui partagent l'humaine condition. D'ailleurs, chaque fois qu'on regarde un animal, on a le sentiment qu'un homme y est caché et qu'il se paie notre tête.³⁹

Führt man anhand des Reklametextes der Webseite den Vergleich mit der behandelten Szene durch, so ergibt sich Folgendes: Hubert vergleicht das Verhalten der Journalisten mit dem der Besucher dieses besonderen Tierparks. Eingeschlossen in ihren Wagen können die „zivilisierten“ Zoobesucher sich sicher (und frei) zwischen den wilden Tieren bewegen. Dieses sichere und durch deutliche Abgrenzungen bestimmte Zusammenleben besiege die neue Allianz zwischen Mensch und Tier, schaffe ein neues Paradies auf Erden für die armen, unglücklichen Tiere. In einem letzten, anthropomorphisierenden Schritt scheinen die Tiere sich geradezu über die Menschen in ihren Autos lustig zu machen.

Die Journalisten verhalten sich in der *Cité des Muguets* gegenüber den drei jungen Männern so, als befänden sie sich tatsächlich nicht unter Menschen, sondern in einem Tierpark, in dem besonders gefährliche Exemplare der Gattung „Vorstadtbewohner“ ausgestellt werden. Die Erwartung, die sie in ihren Aufenthalt setzen, sind dementsprechend, denn so, wie man im Zoo im Käfig mit dem Schild „Elefant“ auch einen solchen zu erblicken wünscht, so möchten auch sie in der *banlieue* nur mit prototypischen Ausfertigungen des „jeune de banlieue“ konfrontiert werden. Hubert, Vinz und Saïd scheinen ihrerseits, vorgeprägt durch entsprechende Erfahrungen, von vorneherein nicht zu erwarten, dass sie es mit tatsächlichem journalistischen Interesse an ihnen und ihrem Wohnort zu tun haben könnten.

Wo der Werbetext des Tierparks bereits in Bezug auf die dort vertretenen Tiere, „frères d'infortune“, geradezu zynisch ist, trifft dies umso mehr auf das Verhältnis der Reporter zu den Objekten ihrer Reportage zu. Zwar mögen auch sie „Brüder im Unglück“ sein, allzu nah sollte man ihnen deswegen aber nicht kommen. Das Paradies auf Erden funktioniert auch im zwischenmenschlichen Zusammenleben scheinbar nur durch deutliche Abgrenzungen. Allerdings ist im Falle der vorliegenden Szene die Wut über das Verhalten der jeweils anderen so vorhersehbar, da klischeekonform, dass kaum die Rede davon sein kann, dass sich hier einer über den anderen lustig mache, weder die „zivilisierten“ Journalisten noch die „wilden“ jungen Leute, sondern dass die Situation tatsächlich eskalieren könnte.

³⁹ „La philosophie du Parc de Thoiry“. <http://www.thoiry.tm.fr/philosophie.htm> (20.08.05).

Unter den Augen der Reporter fühlen die drei Protagonisten sich als Objekte, denen keine Handlungsfreiheit zugestanden wird, sondern die nur entsprechend eines vorgefertigten Bildes zu handeln imstande sind. Auf der anderen Seite scheinen auch ihre Erwartungen an die Journalisten von vorneherein nicht anders zu sein, wie ihre quasi sofortige aggressive Reaktion verrät⁴⁰. Das Verhältnis der Medien zu den Vorstädten ist offensichtlich keines des tatsächlichen Interesses, sondern vielmehr eines der gleichsam anthropologischen Neugierde auf eine neue Subspezies, die es vorsichtig zu beobachten gilt.

In einer späteren Szene, die bei einem Freund und Hehler mit dem Spitznamen „Darty“⁴¹ spielt, sehen die Freunde schließlich die Ereignisse des Vorabends, also die Ausschreitungen in ihrer *cité*, im Fernsehen. Mit der Begeisterung, die gewöhnlich dafür aufgebracht wird, wenn der eigene Wohnort in den Medien Erwähnung findet, nehmen sie die Bilder wahr, nur um festzustellen, dass sich darauf zwar bekannte Gesichter finden, sie aber ansonsten große Ähnlichkeit mit denen anderer Aufstände in anderen Vororten haben, also keinerlei spezifische Qualitäten zu besitzen scheinen. Von Bedeutung ist für Saïd und Vinz vor allem, ob sie selbst es geschafft haben könnten, ins Fernsehen zu kommen und damit für ganz Frankreich zu einem weiteren Beispiel für einen „exemplarischen“ Vorstadtjüngling zu werden. Nach wenigen Einstellungen verschwimmt allerdings das Bild und löst sich im Schneesturm des Störungsbildschirms auf. Eine adäquate Repräsentation, so scheint der Film an dieser Stelle sagen zu wollen, war ohnehin nicht zu erwarten gewesen.

Bei ihrem Versuch, den bei den Ereignissen des Vorabends verletzten Abdel Ichaha im Krankenhaus zu besuchen, scheitern die drei Freunde an einem jungen Polizisten, der ihnen sehr freundlich, aber bestimmt zu verstehen gibt, dass sie nicht vorgelassen werden können. Die aufgrund ihrer Proteste hinzukommenden Polizeibeamten nehmen einigermaßen unmotiviert Saïd als „le chef“ fest⁴². Die darauf folgende Auseinandersetzung mit den Polizisten wird

⁴⁰ In einigen weiteren Szenen zeigt Kassovitz, inwieweit vor allem sein Protagonist Vinz sich ebenfalls an Stereotypen orientiert. Während Hubert und Saïd mit dem Polizist gewordenen *Beur* Samir, der versucht, als Mittler zwischen den Jugendlichen und der Polizei zu dienen, einen recht freundlichen Umgang pflegen (Saïd argumentiert „Il a toujours été r glo avec moi, j’ ai pas de raison de le mettre   l’ amende.“ Kassovitz, *La haine*, S. 58), kann Vinz ihn nur als einen Polizisten und folglich ein „poulet“, einen „b tard“ (Kassovitz, *La haine*, S. 58f.) wahrnehmen.

⁴¹ Darty ist eine französische Kaufhauskette, die mit Elektronik handelt, der Spitzname also ein Hinweis darauf, was es bei „Darty“ alles zu kaufen gibt.

⁴² Es ist bezeichnend, dass Kassovitz in dieser Szene den jungen *Beur*, der sich vergleichsweise ruhig verhalten hatte, als „R delf hrer“ festnehmen lässt, obwohl vor allem Vinz sich wesent-

von einer ganzen Gruppe von Journalisten begeistert gefilmt und fotografiert. Auch mit dieser Szene prangert Kassovitz das Verhalten der Medien an, indem er es in Szene setzt, als nähmen sie stets nur das zur Kenntnis, was ihren Vorurteilen entspricht und das Potential hat, Schlagzeilen zu machen. Friedliche junge Leute, die den Verletzten Abdel besuchen kommen, sind nicht interessant, sehr wohl aber bedrohlich auftretende und mit den Ordnungskräften in Konflikt geratende „jeunes de banlieue“, die sozusagen im Krankenhaus fortsetzen, was die Nachrichten vom Vortag aus der *cité* berichtet hatten.

Ein ähnlicher Anblick bot sich dem Zuschauer bei genauem Hinsehen bereits in den allerersten dokumentarischen Sequenzen des Films. Als die friedliche Demonstration eskaliert und die Auseinandersetzungen mit der Polizei beginnen, zucken immer wieder Blitze durchs Bild, die man wenig später identifizieren kann als das Blitzen der Kameras zahlreicher Journalisten, die von den Ausschreitungen Photos machen. Die gefilmten Ereignisse scheinen also, ebenso wie in der Szene im Krankenhaus, erst in dem Moment Nachrichtenwert zu erhalten, als es zur Eskalation kommt. Die Vorstädte und ihre Bewohner „schaffen“ es – so macht Kassovitz deutlich – nur mit Negativschlagzeilen in die Nachrichten. An friedlichen Demonstrationen oder Bekundungen von Freundschaft besteht kein Interesse.

Durch diese Szenenverst rkt Kassovitz die sich in den ersten Sequenzen des Films bereits andeutende Botschaft. Die Medien, so macht er deutlich, interessieren sich nicht für die tatsächlichen Realitäten der Vorstädte, sondern nehmen nur wahr, was sie ohnehin bereits zu wissen meinen. Keiner der im Film auftretenden Journalisten scheint auch nur den Wunsch zu verspüren, die in diesen Einstellungen offensichtlich gemachte Kluft zwischen der Wirklichkeit der *banlieue* und ihrer medialen Repräsentation zu schließen und etwas „Neues“, den Vorurteilen vielleicht Entgegenstehendes zu entdecken. Stattdessen, so vermittelt Kassovitz' Film dem Zuschauer, arbeiten sie weiter an der Zementierung dieser Kluft, so dass das Verhältnis des Zentrums zur Peripherie der französischen Gesellschaft weiterhin das interessierter Zoobesucher zu exotischen wilden Tieren ist.

Die stereotypen Vorstellungen über die Vorstädte wirken als Folie, vor deren Hintergrund die Jugendlichen gesehen werden. Im Gegensatz zu einer intertextuellen Folie allerdings, mit der eine kreative Auseinandersetzung erfolgen könnte, wird diese Absetzung vom Vorbild von den Medien und ihren Repräsentanten im Film, so gibt Kassovitz zu verstehen, nicht gewünscht. Gleichzeitig dient diese Folie auch den Jugendlichen zur Konstruk-

lich ausf lliger Verhalten hatte. Da der aber weiß ist, ist er in den Augen der ebenfalls mit Stereotypen operierenden Polizisten ein weniger geeigneter Kandidat zum Festnehmen.

tion ihrer Identität. Der Zwiespalt, in dem sie sich durch die Diskrepanz zwischen ihrem tatsächlichen täglichen Leben und dem Bild davon, das ihnen die ja auch von ihnen intensiv rezipierten Medien zurückwerfen, erschwert dabei die Bildung einer stabilen Identität. Ob und inwieweit der Film selbst, der ja vor dem Verfallen in stereotypes Denken warnt, sich mit diesem Hintergrundwissen tatsächlich kreativ auseinandersetzt oder ebenfalls nur die dort vorgegebenen Bilder perpetuiert, wird im Verlauf der weiteren Analyse zu untersuchen sein.

3.4. „Beurz ‘n the Hood“⁴³?

In diesem Zusammenhang ist es durchaus konsequent, dass Kassovitz' Film immer wieder mit einer bestimmten Gruppe amerikanischer Filme verglichen worden ist, mit den so genannten *Hood*-Filmen.

Da bereits Kassovitz' erster Film sich scheinbar sehr eng an ein amerikanisches Vorbild anlehnte, schien es für die Kritik naheliegend zu sein, auch bei der Interpretation des zweiten Films *La haine* nach einem solchen Bezugspunkt zu suchen. Dabei wurden die Kritiker in mehrfacher Hinsicht fündig: zunächst in Form einer ganzen filmischen Tradition, der bereits weiter oben erwähnten *Hood*-Filme, sodann vor allem in Form eines bestimmten Films, Spike Lees *Do the Right Thing*, der sich selbst lose an diese Tradition anlehnt:

For instance, Mathieu Kassovitz's much heralded French film *La Haine* (Lazennec, 1995) borrows heavily in theme, dress, and music from such black action youth film's as Lee's *Do the Right Thing* (1989) and Singleton's *Boyz 'n the Hood* (1991). It did not require much reflection for American and French critics to acknowledge this cross-cultural transnational borrowing.⁴⁴

Es ist durchaus überraschend, dass im Zusammenhang mit *La haine* stets als erstes amerikanische Vorbilder genannt werden, obwohl mindestens im Bereich des „theme“ der Einfluss der französischen *keur*-Filme weitaus spürbarer ist. Zwar spielen amerikanische Vorbilder – neben den Filmen Spike Lees auch solche von Martin Scorsese – in der Tat eine herausragende Rolle für den Film, der Einfluss einer durchaus heimischen Tradition ist aber ebenso wenig zu leugnen.

Wie bereits weiter oben erläutert⁴⁵, handelt es sich bei den *Hood*-Filmen um eine geschickte Mischung aus dem Hollywood-Kino nahen ästhetischen

⁴³ Titel eines Aufsatzes von Carrie Tarr, „Beurz ‘n the Hood“.

⁴⁴ Reid. „New Wave Black Cinema“, S. 25.

⁴⁵ Siehe hierzu S. 53f.

Strategien und Themen, die dem Independent-Kino, insbesondere den Belangen der schwarzafrikanischen Bevölkerungsanteile, entliehen waren. Das „contemporary genre“⁴⁶ des *Hood* schafft erstmals Bilder für die großstädtischen Ghettos der Schwarzen und ihre Probleme – Drogen, organisiertes Verbrechen, jugendliche Delinquenz. Eine besondere Bedeutung hat in diesen Filmen die Musik: die Soundtracks, die meist aus Rapstücken bestehen, tragen zur Popularität und zum Erfolg der Filme erheblich bei.

Der *cinéma de banlieue*, als dessen erstes Aushängeschild *La haine* gilt, wird als französisches Äquivalent dieser amerikanischen Filmtradition behandelt. In einigen Punkten lässt sich *La haine* in der Tat auf diese Vorbilder beziehen. Der Soundtrack etwa besteht aus einer Mischung bekannter Stücke z. B. von Bob Marley und französischer Bands wie der Rapgruppe *Assassin*, die auch schon an der Filmmusik zu *Métisse* beteiligt war. Bereits beim Umgang mit dem Kleidungsstil des Films beginnen aber die Unterschiede: Wie bereits erwähnt wurde er im Falle von *La haine* trotz eines entsprechenden Angebots nicht kommerziell ausgewertet, während in den USA unter anderem durch die *Hood*-Filme und die hohe Beliebtheit von Rapmusik die dort verwendete Mode populär wurde⁴⁷.

Thematisch lassen sich ebenfalls durchaus Unterschiede zu Filmen wie *Boyz 'n the Hood* oder *New Jack City* feststellen. Während die amerikanischen Filme mit wenigen Ausnahmen stets innerhalb der engen Grenzen eines Ghettos bleiben und keine Kontakte mit anderen Vierteln erfolgen⁴⁸, ist es für das *genre beur* charakteristisch, dass eine Bewegung zwischen Zentrum und Peripherie stattfindet, dass die Protagonisten also ihr Viertel verlassen, um in die Innenstadt zu fahren⁴⁹. Dies gilt auch für *La haine*, in dem die Fahrt in die Innenstadt von Paris und die dortigen Erlebnisse der drei Freunde nahezu die Hälfte des Films einnehmen.

Kassovitz selbst weist den Vergleich seines Films mit amerikanischen *Hood*-Filmen in einem Interview zurück:

I don't consider *Hate* to be a hood-film. I don't really like these films. Hood films now are made by studios and have no-

⁴⁶ Massood, „Which Way to the Promised Land?“, S. 2.

⁴⁷ Siehe hierzu z. B. die Internetseiten <http://www.hiphopdirect.net/hiphopclothing.htm> (20.08.05); rap.about.com/library/weekly/aa052501b.htm (20.08.05).

⁴⁸ „Movement between center and the margins structures the French genre, whereas, with the exception of Spike Lee's *Jungle Fever* (1991) and *Set it Off* (Gray 1996), in which the ‚career‘ of the characters takes them to other parts of town, we are usually not shown other neighbourhoods in the so-called American ‚ghetto films‘.“ Konstantarakos, „Which Mapping of the City?“, S. 170.

⁴⁹ In späteren Filmen findet, wie noch zu zeigen sein wird, bisweilen auch die umgekehrte Bewegung – von der Innen- in die Vorstadt – statt. Siehe hierzu S. 231ff.

thing to do with the reality they supposedly represent. The first hood-films did good things, in the way that the first hardcore hip-hop, like NWA, did good by letting people know the way things really are. But afterwards it became a money thing and was much different. *Hate*, even if it's making money, is an underground movie, that's how it was made. It's a film about police brutality in the largest sense, it's about the whole of society and not just about the hood.⁵⁰

Der Regisseur geht also davon aus, dass es sich bei dem Phänomen der *Hood*-Filme zunächst um eine positive Entwicklung des Independent-Filmmarktes handelt, die dazu dient, auf gesellschaftliche Probleme aufmerksam zu machen, indem sie gewisse Realitäten abbildet. Es stimmt dabei etwas bedenklich, dass er davon auszugehen scheint, dass Spielfilme oder auch Raptexte imstande sind, „the way things really are“ zu zeigen, dass er sich zumindest in diesem Interview folglich nicht mit ihrer Fiktionalität und Gemachtheit auseinandersetzt.

Seine Argumente gegen eine Einordnung seines Films in diesen Zusammenhang fokussieren allerdings einen anderen Aspekt: *Hood*-Filme, so sein Argument, seien nach ersten Erfolgen als Independent-Filme von Hollywood-Studios vereinnahmt worden. Diese Kommerzialisierung habe zur Folge, so Kassovitz weiter, dass die Filme nun ein verfälschtes Bild der „Realität“ wiedergeben, die sie „supposedly represent“⁵¹. Genau das, was er in seinem Film anprangert, das problematische Verhältnis von Wirklichkeit und Repräsentation, ist für ihn auch bei diesen stets als sein Vorbild zitierten Filmen kritisch zu betrachten. *Hood*-Filme, die von Studios produziert werden, haben seiner Meinung nach das Interesse an den tatsächlichen sozialen Problemen verloren. Sie bedienen sich allerdings derselben, damit stereotyp werdenden Charaktere und Situationen, die sich in den ersten Filmen dieser Art als kommerziell erfolgreich erwiesen haben, um an deren Erfolge anzu-

⁵⁰ Mathieu Kassovitz in einem gemeinsam mit Jodie Foster geführten Interview anlässlich der amerikanischen Vermarktung des Films (die von der US-Schauspielerin sehr gefördert wurde), <http://www.mathieukassovitz.com/haine/interviews/mathieu-jodie.htm> (20.08.05). Die genannte Rap-Gruppe NWA (Niggaz with Attitude) zählt zu den ersten erfolgreichen Bands dieser Art in den USA, nach ihrer Auflösung 1992 machten einige ihrer Mitglieder (wie etwa Ice Cube und Dr. Dre) zum Teil überaus erfolgreiche Solo-Karrieren.

⁵¹ Ein Beispiel für den von Kassovitz' beschriebenen Prozess der Kommerzialisierung ist der im selben Jahr wie *La haine* in die Kinos gekommene Film *Dangerous Minds* (John Smith, USA 1995): Der von Hollywood-Produzent Jerry Bruckheimer produzierte Film ist ein klassisches Starvehikel für Michelle Pfeiffer. Als Lehrerin in einem sozialen Brennpunkt wird sie mit den Problemen ihrer Schulklasse konfrontiert. Nicht nur thematisch greift der Film auf den Kontext des *Hood* zurück, sondern er ist auch, wie im Genre üblich, mit einem zugkräftigen Rap-Soundtrack ausgestattet, der erheblich zum Erfolg des Films beigetragen hat.

schließen. Mit Modellen und Mustern, die aus ehemals unabhängigen und mit wenig Geld produzierten Filmen destilliert werden, wird also das große Geld gemacht. Was für die ersten, außerhalb des Studiosystems gedrehten Filme dabei im Zentrum des Interesses stand – das Anprangern sozialer Ungleichheiten und der Probleme der schwarzen Bevölkerung – gerät nun völlig in Vergessenheit und hat sich vermarktungstechnischen Überlegungen unterzuordnen. Genau das ist aber Teil eines Prozesses, den Kassovitz mit seinem Film zu kritisieren angetreten ist.

In der Tat erscheint es wenig ergiebig, den Film als bloße französische Variante eines amerikanischen Vorbilds zu betrachten, zumal wenn man es bei dieser Feststellung belässt und nicht die recht erheblichen Unterschiede, die zwischen Kassovitz' Film und dem amerikanischen Genre bestehen, in die Überlegungen miteinbezieht. Den Erfolg des Films mit seinem Bezug zu bekannten und bewährten amerikanischen Vorbildern zu erklären, dient einerseits zur Kommensurabilisierung seines bemerkenswerten Siegeszuges durch französische Kinos, andererseits aber auch zu einer subtilen Distanzierung von seinen Inhalten. Wenn das, was gezeigt wird, keine Vorbilder im französischen Kino hat, sondern nur eine Angleichung an überseeische Modelle darstellt, dann findet es möglicherweise auch keine wirkliche Entsprechung in der Realität der französischen *banlieue*, so scheint diese Argumentation andeuten zu wollen. Und wenn der Film sich so stark bestimmten Vorbildern verdankt, dann ist er in ästhetischer Hinsicht vermutlich gar nicht so eigenständig wie es zunächst den Eindruck machte und daher auch nicht ganz so ernst zu nehmen – schließlich handelt es sich bloß um so etwas wie ein geschicktes Plagiat. Was sich zunächst wie ein großes Lob des Regisseurs und seiner Fähigkeiten ausnimmt, kann also ebenso gut gegen ihn und seinen Film gewendet werden. Denn: Ist der Film nur die Übersetzung eines amerikanischen Genres mit französischen Mitteln, so ist sein Inhalt keineswegs Abbildung von tatsächlichen Gegebenheiten, sondern nur eine Adaptation für den europäischen Kontext⁵².

⁵² Am Rande sei bemerkt, dass es gerade diese geschickte Übersetzung amerikanischer ästhetischer Traditionen für den europäischen Filmmarkt ist, die Kassovitz den Weg nach Hollywood geebnet hat. Die Anpassung an bestimmte Maßstäbe des US-Kinos hat dort folglich zu einer höheren Akzeptanz seines Filmschaffens geführt, dazu, dass er als mit den amerikanischen Sehgewohnheiten kompatibler Regisseur angesehen wird, der mit seinem jüngsten Film, *Gothika* (USA 2004), erstmals einen „amerikanischen Film“ machen darf. Während ihm dies durch die intertextuelle und intermediale Einordnung seiner frühen Filme in diesen, ihm kulturell sicherlich wesentlich fremderen Kontext gelungen ist, warten eindeutig französische Künstler wie Mehdi Charef oder Merzak Allouache bisher vergeblich darauf, als solche anerkannt zu werden.

Trotz Kassovitz' expliziter Absetzung von den kommerziellen Aspekten der *Hood*-Filme und trotz dieser durchaus bedenklichen Argumentation können sie aber als eine von vielen intertextuellen und intermedialen Folien betrachtet werden, mit denen der Film sich in höchst produktiver Weise auseinandersetzt.

Jugendliche Delinquenz und Drogen spielen zwar in Kassovitz' Film ebenso eine Rolle wie in *Le thé au harem d'Archimède*, allerdings handelt es sich im Gegensatz zu der in den amerikanischen Filmen porträtierten Kriminalität um geradezu unbedeutende Vergehen, stehen dort doch bewaffnete Auseinandersetzungen zwischen verfeindeten Gangs sowie harte Drogen wie Crack im Vordergrund und nicht kleinere Delikte wie Diebstahl.

Die Polizeiwaffe, die in *La haine* während der Ausschreitungen verloren geht und von Vinz gefunden wird, wirkt in der *banlieue* wie ein Fremdkörper, wie ein Zitat aus den entsprechenden amerikanischen Filmen. Wie ungewohnt es für französische Polizisten ist, eine Pistole in den Händen der Vorstadtjugend anzutreffen, sieht man deutlich an ihren Reaktionen. Während in amerikanischen *Hood*-Filmen der Umgang mit Waffen sehr selbstverständlich gepflegt wird, ihr möglicher Einsatz selbstverständlicher Bestandteil von Filmen wie *New Jack City* ist, verhält sich dies in der Pariser HLM-Siedlung völlig anders. So befragt ein Fernsehteam Jugendliche in der *cité* danach, was sie im Falle ihres Fundes mit der Polizeiwaffe anfangen würden. Alles deutet darauf hin, dass Waffen dieses Kalibers bisher kein normaler Teil des Lebens in der Vorstadt gewesen sind. Bei der am Anfang des Films gezeigten, ersten dokumentarischen Szene von Aufständen in den Vorstädten wurde bezeichnenderweise gerade die Tatsache zum Thema gemacht, dass die Jugendlichen im Gegensatz zu den Polizisten keine Waffen, sondern nur Steine hätten, um sich zur Wehr zu setzen⁵³.

Auch Vinz, der doch auf den Fund der Waffe sehr stolz ist, zeigt sich durch ihren Besitz stark verunsichert. Einerseits fühlt er sich stärker, da seine Drohung, im Falle von Abdel Ichahas Tod einen Polizisten zu töten „pour rétablir [...] la balance“⁵⁴, nun, da er eine Waffe besitzt, einen ganz anderen, ihm selbst unheimlichen Nachdruck erhält. Andererseits kann er – und hierin liegt ein deutlicher Unterschied zu *Hood*-Filmen – zu der Pistole kein unvor-eingenommenes Verhält-nis entwickeln, sondern fühlt sich offensichtlich

⁵³ In der dem eigentlichen Film vorgängigen Drehbuchversion findet sich noch ein Dialog, der darauf hinweist, dass Waffen in der *banlieue* eine größere Rolle spielen: „HUBERT: Qu'est-ce qui t'arrive, Vinz, si tu voulais un flingue, t'avais qu'à le demander. Les calibres c'est pas à qui manque ici.“ (Kassovitz, *La haine*, S. 48) Der zweite Satz ist für die Filmfassung allerdings gestrichen worden, so dass man nun den Eindruck gewinnt, dass Waffen zwar grundsätzlich erhältlich sind, aber nicht zur üblichen Ausstattung gehören.

⁵⁴ Kassovitz, *La haine*, S. 48.

selbst genötigt, im Umgang mit ihr Vorbildern aus amerikanischen Gangsterfilmen nachzueifern. Im Drehbuch wird in der Szene, in der er seinen Freunden stolz die Waffe vorführt, darüber hinaus die Fremdartigkeit dieses Gegenstandes in diesem Umfeld betont:

Le pistolet brille dans la pénombre, qui lui donne une allure étrange, presque sacrée. Saïd est fasciné par l'objet que Vinz manipule avec l'adresse de quelqu'un qui a vu trop de films. Il fait tourner le barillet, réenclenche le chargeur d'un coup de poignet, et arme le chien tout en parlant.⁵⁵

Die Pistole ist im Kontext der *banlieue* „étrange“, erscheint im eigentlichen Wortsinn als fremd. Vinz ist zwar imstande, mit der Pistole zu hantieren, man sieht seinen Bewegungen aber an, dass er hierin filmischen Vorbildern nach-eifert.

In einem Film, der, wie noch gezeigt werden wird, mit einer großen Menge an filmischen Anleihen gespickt ist, erscheinen die Waffe und der Umgang mit ihr als das sichtbarste Symbol für diese mediale Vernetztheit. Als etwas, was die französischen Jugendlichen Vinz, Hubert und Saïd sonst nur aus Kino und Fernsehen kennen, selbst aber nicht haben (können), ist sie ein Zitat, ein aus anderen Kontexten importiertes Symbol.

Die Pistole ist von vorneherein ein „objet trouvé“, nach dem die Polizei im Verlauf des Films eine intensive Suche anstrengt. Sie gehört nicht in die *cité*, sondern wird dort nur verloren. Ihre Fremdartigkeit behält sie im ganzen Verlauf der Handlung bei. Vinz kann sich im Umgang mit ihr stets nur so benehmen, wie er es aus amerikanischen Filmen kennt. Dabei fungiert die Smith & Wesson als Symbol für die amerikanischen Genres, in denen sie ebenfalls zentral ist, also vor allem für den Gangsterfilm in seinen unterschiedlichsten Ausprägungen, von Martin Scorsese über die *Hood*-Filme bis hin zu den asiatisch beeinflussten Filmen des letzten Jahrzehnts⁵⁶. Als Symbol für Macht, sei es die des Gesetzes, oder die jenseits des Gesetzes ermöglicht sie es, andere zu dominieren und sich selbst gegen vermeintliches Unrecht zu verteidigen.

Mit der von Vinz gefundenen Waffe wird ein zentrales Symbol eines amerikanischen Genres in einen französischen Genrefilm importiert. Geht man davon aus, dass die Waffe als offensichtlichstes Symbol für die zahlreichen medialen Anleihen gesehen werden kann, so hat das für die Interpretation des Films weitreichende Konsequenzen. Die Pistole wird zum Motor und Auslöser der Handlung, die ohne sie völlig andere Wendungen genommen hätte

⁵⁵ Kassovitz, *La haine*, S. 47.

⁵⁶ Von großer Bedeutung sind Pistolen bereits im amerikanischen Western, wo der Kult, der um sie getrieben wird, einen ersten Höhepunkt erreicht.

bzw. gar nicht möglich oder nötig geworden wäre. Der ohnehin instabile und latent gewaltbereite Vinz erhält durch den Fund der Waffe eine Möglichkeit, seine Aggressionen auszuagieren. Der Besitz und das Mitführen der Waffe führen zu einer Veränderung seines Verhaltens: Einerseits wird er unsicherer aus Angst, mit der Waffe festgenommen zu werden. So zieht er sich während der verbalen Auseinandersetzungen im Krankenhaus, bei denen er sich anfänglich sehr offensiv verhalten hatte, plötzlich auch körperlich aus dem Gespräch zurück und nimmt einige Schritte Abstand. Andererseits erfüllt der Besitz der Pistole ihn mit Stolz, da er weiß, dass er nun in Konfrontationen imstande wäre, sich effektiv zur Wehr zu setzen. Dies wird etwa in dem Moment sichtbar, als sie auf der Flucht vor der Polizei von einem CRS gestellt werden, den er aber durch das Zücken seiner Pistole so sehr verunsichert und überrascht, dass Hubert und er entkommen können. Auch seine Freund Hubert und Saïd führen sein verändertes Benehmen auf die Pistole zurück: „SAÏD: Ah, je savais, mais je savais. T'étais trop bizarre à l'hôpital.“ In dem Moment, in dem Saïd klar wird, dass Vinz die Waffe mit sich führt, erklärt sich ihm auch sein eigenartiges Verhalten.

3.5. Mediale Einflüsse und identitäre Entwicklung

Die Drohung Vinz', im Falle von Abdels Tod einen Polizisten zu töten, erlangt durch die Pistole einen völlig neuen Nachdruck. Die tatsächlich von Vinz ausgehende Bedrohung steigert sich exponentiell. Sein durch den plötzlichen Waffenbesitz verändertes Verhalten führt zu einer Reihe von Szenen, die ansonsten nicht hätten stattfinden können⁵⁷. Bei der Auseinandersetzung der drei Freunde mit einer Gruppe von Skinheads in der Pariser Innenstadt kommt die Pistole wieder zum Einsatz und ermöglicht es den zunächst unterlegenen *banlieusards*, die Oberhand zu gewinnen. Mit vorgehaltener Pistole vertreibt Vinz die Gruppe. Einer der Angreifer bleibt aber zurück und wird von Vinz in einen Hinterhof gezerrt, wo er ihm wutentbrannt die Waffe an die Schläfe drückt, zum Entsetzen seiner Freunde in der offensichtlich festen Absicht, ihn zu töten. Seine Unfähigkeit, den (übrigens vom Regisseur selbst gespielten) Skinhead zu erschießen, bringt Vinz schließlich zu der Erkenntnis, dass er seinen Vorbildern aus amerikanischen Filmen nicht bis zuletzt entsprechen kann, dass er im Gegensatz zu ihnen unfähig ist, zu töten.

Vinz wird von Beginn des Films an als widersprüchlicher Charakter konstruiert. So sieht der Zuschauer ihn zuerst in einer Szene, die sich anschließend als Traum des schlafenden Vinz' erweisen wird, zu jüdischer Klezmer-

⁵⁷ Neben den erwähnten Szenen im Krankenhaus und mit dem CRS gilt dies vor allem für den Besuch bei dem Dealer Astérix und für die Eskalation der Auseinandersetzung mit den Skinheads.

musik tanzen. Seine jüdische Identität, die abgesehen von seiner häuslichen Umgebung im Film nicht sichtbar wird, spielt offensichtlich in seinen Träumen eine weit größere Rolle. Mehr noch als Félix, Kassovitz' Protagonist aus *Métisse*, versucht Vinz seine jüdische Herkunft vergessen zu machen zugunsten der bedrohlichen Maske eines Vorstadtjünglings. In Anbetracht seines in einigen weiteren Szenen kurz entfalteten familiären Umfelds erhält diese Maske allerdings gleich zu Beginn erste Risse.



Vinz und Hubert (Film *La haine* de Mathieu Kassovitz, © LAZENNEC - photo Guy Ferrandis)

Nach Abschluss der Traumsequenz sehen wir Vinz in seinem Zimmer auf dem Bett liegen. Eine Hand hängt herunter. Die Regieanweisung lautet: „Nous nous approchons de sa main qui dépasse de la couette. Emprisonnant deux de ses doigts, une énorme bague en ‚or‘ affiche son prénom“⁵⁸. Dieser Ring ruft einen Kontext auf, der im Zusammenhang mit Kassovitz' Film häufig zitiert wird: Spike Lees *Do the Right Thing*. Lees Film endet, wo *La haine* anfängt – mit einem grundlos von der Polizei ermordeten Schwarzen und einem wütenden Mob, der Geschäfte in Brand setzt. Das Opfer, Radio Raheem, der stets mit einem dröhnenden Ghetto-Blaster durch die Straße ziehende, schweigsame junge Mann, wird von den Polizisten schon allein deshalb als gewaltbereit wahrgenommen, weil er an beiden Händen riesige Rin-

⁵⁸ Kassovitz, *La haine*, S. 12.

ge trägt, die durchaus auch als Schlagringe interpretiert werden können. Die Ringe tragen die Aufschrift „Love“ und „Hate“ und dank einer kurzen Szene, in der Radio Raheem seine beiden Fäuste in einem Schattenkampf gegeneinander antreten lässt, weiß man, dass er stets „Love“ gewinnen lässt. Die von der Obrigkeit als Waffen interpretierten Ringe machen ihn also keineswegs zu einer potentiellen Gefahr; dennoch fällt er letztlich dieser Fehlinterpretation zum Opfer.

Kassovitz' Film lehnt sich mit dem Titel seines Films an diese Figur und ihre in tragischer Weise falsch interpretierten Ringe an und ruft so den Kontext ethnischer Auseinandersetzungen auf. Vinz, den der Ring sofort als Nachfolger von Lees Radio Raheem ausweist, wird damit zugleich von Anfang an als lebender Toter etabliert. Sein Schicksal, so kann der Zuschauer ahnen, wird dasselbe sein wie das von Lees Protagonisten. Während bei Spike Lee allerdings die Hitze und die aufgestauten Aggressionen sowie die willkürliche Polizeigewalt zu einer letztlich ethnisch motivierten Tat führen, spielt dies bei Kassovitz keine Rolle. Die Tatsache, dass die Vorstadt multikulturell geprägt ist, was sich schon allein in dem bereits zitierten „*blanc-black-beur* trio“⁵⁹ der Freunde spiegelt, wird zwar in verbalen Auseinandersetzungen immer wieder scherzhaft thematisiert⁶⁰, ist aber nicht der Auslöser für die tatsächlichen Konflikte. Die Tatsache, dass alle Jugendlichen aus der *banlieue* in der medialen Repräsentation über einen Kamm geschoren werden, führt vielmehr dazu, dass die ethnischen Grenzen sich verwischen zugunsten einer Solidarität unter gesellschaftlich Ausgegrenzten⁶¹. Der Konflikt findet folglich nicht zwischen unterschiedlichen ethnischen Gruppen statt, sondern zwischen Zentrum und Peripherie nicht nur der Stadt, sondern der gesamten französischen Gesellschaft. Während die Unruhen bei Lee allerdings den Höhepunkt einer bedauerlichen Verkettung von Umständen darstellen, die anschließend zu einer heftigen Katerstimmung auf allen Seiten führt, zeigt Kassovitz die Folgen dieser Katerstimmung. Die Gewaltspirale zieht immer weiter an, bis schließlich, im Sinne der weiter oben behandelten Eingangssequenz, nicht mehr nur ein „Ghetto“, sondern die gesamte Gesellschaft davon betroffen sein wird. Die kritische und durchaus radikale Aussage von Lees Film wird in *La haine* folglich weiter auf die Spitze getrieben. Den Film als reine Apotheose der amerikanischen Vorlage zu betrachten

⁵⁹ Rosello, *Postcolonial Hospitality*, S. 93. Hervorhebungen im Original.

⁶⁰ So bezeichnet etwa Saïd Vinz als „pauvre Juif“ (Kassovitz, *La haine*, S. 13), ein Kumpel Saïd als „pauvre rebeu en carton“ (S. 26).

⁶¹ Der jüdische Vinz versteht sich z. B. durchaus als „rebeu“, wie folgendem Dialog zu entnehmen ist: „VINZ: Tu veux être le prochain rebeu à se faire lyncher dans un commissariat? – SAÏD: Non. – VINZ: Ben moi non plus. – SAÏD (moqueur): Toi non plus tu veux pas être le prochain rebeu à se faire lyncher?“ (Kassovitz, *La haine*, S. 70).

unterschätzt den produktiven Umgang, den Kassovitz mit seinem Vorbild pflegt.

In einer berühmt gewordenen Einstellung zu Anfang des Films ahmt Vinz vor dem Spiegel ein weiteres, filmhistorisch berichtigtes Vorbild nach: den paranoiden Travis Bickle (Robert de Niro) aus dem Film *Taxi Driver* von Martin Scorsese:

Vinz est devant le miroir de la salle de bains. Il se passe de l'eau sur le visage puis se regarde dans le miroir et essaie différentes attitudes de gangster avant de trouver la plus terrifiante en rajoutant un maximum dans l'attitude.

VINZ: C'est à moi que tu parles? C'est à moi que tu parles?
C'est à moi que tu parles? C'est à moi que tu parles, enculé?
C'est à moi que tu parles, là? Oh, les mecs, c'est à moi qu'il parle? C'est à moi que tu parles?

*Il tire sur son image avec ses doigts transformés en revolver...
BANG!*⁶²

Es ertönt das Geräusch eines tatsächlichen Schusses, während der Bildschirm schwarz wird. Das Ende des Films, wo ebenfalls vor schwarzem Bildschirm ein Schuss ertönt – allerdings zu einem Zeitpunkt, als Vinz bereits getötet worden ist –, wird gleichsam vorweggenommen.

Martin Scorseses Geschichte vom einsamen Vietnamveteranen, Waffenfetischisten und Taxifahrer Bickle, der mit seinem Taxi zwischen allen Ebenen der Großstadt hin- und herpendelt, ohne irgendwo tatsächlich angenommen zu werden, spiegelt zum einen die kulturelle Zerrissenheit der Protagonisten. Zum anderen ist die Anlehnung der Figur des Vinz an De Niros Paraderolle aber auch eine deutliche implizite Drohung, richtet Travis Bickle doch schließlich ein entsetzliches Blutbad in einem Bordell an, da er sich zum Retter und Racheengel einer jungen Prostituierten (Jodie Foster) berufen fühlt. Er tritt an, um mit den Zuhältern und Freiern den gesamten „Schmutz“ der Gesellschaft zu vernichten.

Vinz' Identifikation mit dieser Figur allerdings ist in mehrfacher Hinsicht fragmentarisch: er besitzt zunächst keine Waffen und verfügt auch über keine Erfahrungen im Umgang mit ihnen. Im Gegensatz zu Travis Bickle kann er nicht über wirkliche Einsamkeit klagen, denn neben einer sehr lebendigen Großfamilie verfügt er über einen – allerdings nicht immer stabilen – Freundeskreis. Er hat keine mit dem Vietnam-Trauma Bickles vergleichbaren traumatischen Erfahrungen hinter sich. Gemeinsam ist ihnen beiden aller-

⁶² Die kursiv gesetzten Regieanweisungen sind der Drehbuchfassung entnommen (Kassovitz, *La haine*, S. 17. Hervorhebungen im Original) und stimmen mit dem Film überein. Der Monolog Vinz' wie er hier abgedruckt ist, entspricht der Filmfassung und ist wesentlich länger als im Drehbuch vorgesehen.

dings ein Gefühl der gesellschaftlichen Ausgrenzung. Während Bickles Paranoia direkt seinen Kriegserlebnissen und seiner Einsamkeit entspringen scheinen, ist sie bei Vinz zunächst nur eine Imitation des filmischen Vorbilds. Diese Nachahmung wird ihm aber, zumal unter dem Einfluss der gefundenen Pistole, im Verlauf des Films immer mehr zur zweiten Natur, so dass der Zuschauer ihn im klimaktischen Moment der Auseinandersetzung mit den Skinheads tatsächlich als paranoid wahrnimmt. Die von ihm ausgehende Drohung, die durch die intertextuelle Bezugnahme auf Scorseses Film massiv verstärkt wird, realisiert sich allerdings nicht. Stattdessen gerät sein in Analogie zum Protagonisten von *Taxi Driver* konstruiertes Selbstbild ins Wanken, als er einsieht, dass er im Gegensatz zu Bickle nicht wahnsinnig genug ist, um einen nahezu unmotivierten Mord zu begehen. Er ist nicht der Racheengel, als der er sich den ganzen Film über geriert hatte. Diese letztlich positive Einsicht versetzt ihn eine Art Schock und bewirkt, dass er die Pistole bei der Rückkehr in die *banlieue* Hubert überreicht.

Der „Krieg“, dessen Spuren Vinz trägt, ist kein kolonialer Befreiungskrieg wie der, in dem Travis Bickle seine psychischen und physischen Verletzungen davon getragen hat, sondern vielmehr die Folge der Prozesse von Kolonisierung und Entkolonisierung, die sich an der Peripherie der französischen Gesellschaft, in den Ghettos der Großstädte bemerkbar macht. Die Schäden, die er davongetragen hat, führen ihn zwar ebenfalls an den Rand des Wahnsinns, lassen ihn die Grenze zum Mord aber nicht überschreiten. Durch den intertextuellen Verweis auf den amerikanischen Film, der in der Szene vor dem Spiegel offensichtlich gemacht wird, ist die „Botschaft“ des Films deutlich geworden: durch gesellschaftliche Marginalisierung und ständige Zurückweisung ausgelöste und durch „Kriegserfahrungen“ verstärkte Traumata können, wenn es den Protagonisten nicht gelingt, letzte Reserven an Vernunft zu mobilisieren, zur völligen Eskalation der Gewalt führen.

Auf einer anderen Ebene bedeutet es aber auch, dass der Versuch, bestimmte gesellschaftliche Realitäten stets vor der Folie medialer Vorbilder wie z. B. amerikanischer Filme zu sehen und zu verstehen, dazu führen kann, dass die Betroffenen sich so sehr mit diesen Darstellungen identifizieren, dass allein daraus höheres Gewaltpotential erwächst als aus der tatsächlichen sozialen Situation. Wiederum wird hier eindringlich vor den Folgen von Repräsentation und ihrer fehlgeleiteten Interpretation gewarnt.

Das dramatische Finale des Films, in dem Vinz schließlich von einem Polizisten gleichsam „aus Versehen“ erschossen wird, und die darauf folgende Konfrontation des nunmehr im Besitz der gefundenen Pistole befindlichen Hubert mit dem Polizeibeamten ist wiederum eine Szene, die ohne die gefundene Waffe nicht möglich wäre. Ist bereits die Smith & Wesson ein importiertes Symbol aus amerikanischen Filmen, so ist die gesamte Konstellation

des Finales einem weiteren Film entliehen, *The Killer* des Honkong-chinesischen Regisseurs John Woo⁶³. Während sich dort aber Polizist und Gangster paradoxerweise sowohl in einem freundschaftlichen als auch in einem dienstlichen Verhältnis befangen sehen und daher in gleichzeitiger Anziehung und Abstoßung umeinander kreisen, ist das Verhältnis hier von gegenseitiger Ablehnung bestimmt. Wer letztlich den Tod findet, bleibt der Phantasie des Zuschauers überlassen – der Bildschirm wird schwarz, bevor der Schuss ertönt.

Die Eskalation der Gewalt, die durch das aus einem anderen Genre in den französischen Kontext hinein geholte Symbol der Pistole bedingt ist, liegt also nicht in der Natur der Vorstadt selbst. Die Wahrnehmung der *banlieue* durch die Brille der französischen medialen Repräsentation sowie vor der Folie amerikanischer Gangsterfilme bewirkt nicht nur die Angst bei den mit der Vorstadt nicht vertrauten Franzosen. Die auf sie projizierten Bilder, die auch von ihnen täglich rezipiert werden, beeinflussen in entscheidender Weise die Selbstwahrnehmung und die Selbstmodellierung der Jugendlichen, allen voran die des labilen Vinz in Kassovitz' Film. Die ständigen Versuche der Assimilation an diese von allen Seiten auf sie eindringenden Projektionen erschweren nicht nur in entscheidender Weise die identitäre Entwicklung, sondern können letztlich zum Funken werden, der die *banlieue* in Flammen aufgehen lässt. Die Gefahr, die von der Peripherie der Gesellschaft ausgeht, ist ihr nicht automatisch inhärent, sondern wird erst virulent durch das Missverhältnis, in dem Wirklichkeit und Repräsentation, Projektion und identitäre Assimilation stehen. Wären da nicht die Folien der medialen Bilder, ohne die die Gesellschaft nicht fähig ist, auf die *banlieue* zu blicken, ohne die aber auch die *banlieusards* in diesem Film kaum fähig scheinen, sich selbst wahrzunehmen, so gäbe es auch keine Gefahr, so suggeriert der Film.

⁶³ Hongkong 1989. Auf diese Parallele ist bereits mehrfach hingewiesen worden, siehe dazu Reynaud, „Le ‚hood‘“, S. 58 sowie Jousse, „Prose combat“. In: *Cahiers du cinéma* 492/1994. S. 32-36, hier S. 34.

4. Kritik am *genre beur*?

Das zentrale Thema des Films *La haine* ist, wie hier entwickelt worden ist, die Kritik an der verfälschten und verfälschenden medialen Repräsentation der Vorstädte, die zu zahllosen Missverständnissen im Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie der Gesellschaft, zwischen Bewohnern der urbanen Zentren und denen der heruntergekommenen, von Immigration geprägten HLM-Siedlungen führt. Da sich diese Kritik in recht umfassender Weise auf die Wahrnehmungen und Darstellungen der *banlieue* bezieht, ist davon auszugehen, dass sie auch auf eine Tradition abzielt, in der der Film – so die hier vertretene These – offensichtlich selbst steht – die des *genre beur*.

Als erster für eine breite Öffentlichkeit zugänglicher filmischer Einblick in das Leben am Rande der französischen Gesellschaft kann sicherlich *Le thé au harem d'Archimède* gesehen werden. Der Film machte soziale Missstände sichtbar, die man vorher nur allzu gerne übersah. Da es ihm gelang, dafür eine Sprache und Bilder zu finden, die nicht nur Sozialarbeitern und anderen professionell mit der „zone“ in Kontakt stehenden Personen verständlich war, fordert und fördert Charef damit ein erstes Interesse und Verständnis für die Probleme der sozial Marginalisierten. Zugleich wird das filmische Universum, das er entwickelt, zu einer ersten Folie, vor deren Hintergrund die *banlieues* künftig gelesen werden. Charef schafft es damit nicht nur, die Aufmerksamkeit für die Belange seiner Protagonisten (und vor allem ihrer Entsprechungen in der Realität) zu wecken, sondern er erschafft damit auch erstmals ein Bild von etwas, das vorher nicht dargestellt, sondern verschwiegen wurde. Diese ersten Bilder prägen die öffentliche Meinung nachhaltig.

Macht Kassovitz, der die französischen Medien an den Pranger stellt, auch durchaus wohlmeinende Regisseure wie Charef für das Zerrbild, das die Öffentlichkeit von der *banlieue* hat, verantwortlich? Eine Frage, die der Film sicherlich aufwirft, ist die, ob nicht auch die klassischen *beur*-Filme wie *Le thé au harem* zu Stereotypisierungen geführt und ob diese letztlich das weitgehend negative Bild, das die französischen Nachrichten von den Vorstädten perpetuieren, zu verantworten haben. Gegen diesen Vorwurf lässt sich allerdings einwenden, dass erst die Festschreibung bestimmter, prototypischer Figuren und Situationen aus diesen Filmen in Form der Regeln eines Genres dazu geführt haben, dieses Bild nicht nur als singulär wahrzunehmen, sondern als repräsentativ für eine ganze gesellschaftliche Gruppe. Nicht Charefs Film und seine Nachfolger, die sich solcher Regelwerke noch nicht bewusst waren, trügen folglich die Schuld an stereotypen Vorstellungen von der *banlieue*, sondern das, was in der medialen Verarbeitung aus diesen Filmen gemacht worden ist. Dabei ist zu betonen, dass es nicht der kreative Umgang

mit dem Genre ist, der zu diesen Negativentwicklungen geführt hat, sondern vielmehr die litaneihafte, geistlose Wiederholung einfacher Muster, wie sie z. B. auch für amerikanische Western oder Horrorfilme charakteristisch ist. Weder dem im Folgenden behandelten Film von Karim Dridi noch dem von Dominique Cabrera, Merzak Allouache oder Malik Chibane ist dieser Vorwurf zu machen.

Vielmehr stellt sich im Lichte dieser Erkenntnis die Frage, ob nicht Kassovitz' Film selbst eine solche Fortschreibung von Stereotypen begünstigt. Zeigt auch er, neben der durchaus subtilen Warnung vor allzu großer Bildergläubigkeit, nicht genau das, was das Publikum zu sehen erwartet, weil es es bereits zu kennen meint?

Kassovitz' *Cité des muguets* unterscheidet sich rein äußerlich nicht von Charefs *Cité des fleurs*. Die Jugendlichen, die sich jenseits ethnischer Grenzen zu Solidargemeinschaften unter Marginalisierten zusammenfinden, leiden ebenso sehr an Arbeits- und Hoffnungslosigkeit. Der für das Genre prototypische Ausflug in die Innenstadt von Paris führt Vinz, Hubert und Saïd ebenso wie vor ihnen Pat und Madjid in ein ihnen fremdes Land, in dem sie keinen Platz haben. Ihr Weg führt sie nicht zu den musealen Wahrzeichen der Stadt, sondern vielmehr in ihren Untergrund, verbringen sie doch weitaus die meiste Zeit in der Metro. Die in *Le thé au harem* noch virulenten Auseinandersetzungen mit rassistischen Erwachsenen des Viertels werden bei Kassovitz abgelöst von solchen zwischen Jugendlichen und Polizei. Die desolate Situation der *banlieue* und der in ihr lebenden Jugendlichen kann auch von den durchaus warmherzigen und von gegenseitigem Verständnis geprägten Familien der Jungen nicht aufgefangen werden.

Vorausgesetzt, dass *beur*-Filme wie *Le thé au harem d'Archimède* mitwirken an der Konstruktion eines von Klischees und Vorurteilen geprägten Bildes der Vorstädte, wäre es dann nicht angemessen, dass ein Film, der wie *La haine* antritt, diese Fehlrepräsentation zu kritisieren, sie sich nicht zu eigen macht, sondern gerade eine andere, „ehrlichere“ Szenerie entwirft? Durch die Verwendung gerade der prototypischen Elemente des *genre beur* scheint der Film seine eigene Aussageabsicht zu unterlaufen und so in einem krassen Widerspruch mit sich selbst zu stehen. Unterliegt Kassovitz möglicherweise demselben Mechanismus, den er an den *Hood*-Filmen kritisiert, indem er sich in potentiell verkaufsfördernder Weise der Mittel bedient, die er angreift? Zunächst erscheint es durchaus problematisch, dass ein Film, der aufmerksam machen will auf die voreingenommene und vorurteilsgeladene Berichterstattung der Medien, selbst Bilder von der Vorstadt liefert, die diese Vorurteile zu bestätigen scheinen.

Andererseits erscheint mir gerade dieser vermeintliche Widerspruch der Schlüssel zum Verständnis des Films zu sein. Kassovitz tritt an, dem Zu-

schauer zu zeigen, dass die *banlieue* nicht so ist, wie sie ist, weil ihr dies inhärent ist, sondern weil sie durch den medialen Kontext, in den sie gestellt ist, so konstruiert wird und die Bewohner der Vorstadt dementsprechend kaum anders können, als sich selbst gemäß dieses auf sie projizierten Bildes zu konstruieren (im Sinne einer pädagogischen Argumentation könnte man also sagen: es sind nicht die Gene, es ist vielmehr die Erziehung). Damit enttäuscht der Film vordergründige Erwartungen, die davon ausgehen, hier eine „andere“ Realität der Vorstädte präsentiert zu bekommen. Vielmehr konfrontiert er den Zuschauer damit, dass die Realität der Vorstädte tatsächlich so ist, wie der Film sie darstellt, weil er, der Zuschauer, eifrig an der Konstruktion dieses Bildes mitwirkt, und weil der *banlieusards* sich damit in einem medialen Teufelskreis befindet, aus dem ihm schwerlich der Ausbruch gelingen kann.

Damit allerdings wird der Film selbst Teil eines Kontextes, den er vehement zu kritisieren sucht. Zwar übt er, zumindest für den aufmerksamen Zuschauer, eindringlich Kritik an der Art und Weise, in der die *banlieue* in den französischen Medien dargestellt wird, andererseits wirkt der Film selbst durch die genretypischen Elemente, deren er sich bedient, an der Perpetuierung dieses Bildes mit. Im Gegensatz zu einigen der noch zu behandelnden Filme, die einen sehr produktiven und kreativen Umgang mit den Regeln des Genres pflegen, bedient Kassovitz sich in recht plakativer Weise bestimmter prototypischer Situationen und Figuren.

Betrachtet man ferner die Rezeption des Films vor allem in den französischen, aber auch in den anglophonen Medien, so wird deutlich, dass er als genau das gesehen und interpretiert worden ist, was Kassovitz eigentlich anprangern wollte: als idealtypische Repräsentation der *banlieue*. Er wird sozusagen als Aushängeschild dieses neuen Genres betrachtet:

La Haine effectivement ne dit rien de décisif ou d'intéressant sur la banlieue (se gardant par exemple de nous renseigner sur ce qui s'y passe) [...], établissant pour les films à venir une gamme de standards, de figures et de situations-type (comme la visite à la grande ville), aux contours assez précis pour être aisément reproductibles. Intronisée par Kassovitz dans le grand corps du cinéma, inscrite au registre prestigieux de ses genres, la banlieue devenait enfin regardable, mais elle cessait par la même occasion de nous adresser des questions d'ordre politique. C'est le très vieux problème des films de genre: ils ne font signe vers rien, si ce n'est vers d'autres films du même genre.⁶⁴

⁶⁴ Emmanuel Burdeau: „68/98, retours et détours“. In: *Cahiers du cinéma*, numéro hors-série *Cinéma 68*, 1997. S. 43-46. Hier S. 44.

Ob es tatsächlich korrekt ist, davon auszugehen, dass Genrefilme keine politischen Fragen aufwerfen können, sei dahingestellt. Wichtig erscheint mir in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Burdeau Kassovitz nicht nur zugesteht, einen sehr schönen und gelungenen Genrefilm gemacht zu haben, sondern ihn gar zum Prototypen dieses neuen Genres stilisiert. Desto erstaunlicher ist es aber, dass gerade in einem so filmkundigen Umfeld wie den *Cahiers du cinéma* völlig übersehen wird, dass dieses neue Genre so neu nicht ist, sondern lediglich die Fortsetzung des *genre beur* unter anderem Namen.

Von seiner ursprünglichen Absicht, wie sie in diesem Kapitel herausgearbeitet worden ist, ist der Film indes durch solche Interpretationen weit entfernt worden.

V. *L'autre côté de la mer*

Mein Geist fühlt sich in Frankreich exiliert, in
eine fremde Sprache verbannt.
(H. Heine¹)

1. Engagiertes Kino

Dominique Cabrera hat bezüglich der Einordnung ihres bisherigen Œuvres in biographisch orientierte Kategorien mehr Glück gehabt als beispielsweise Mehdi Charef, sind doch vor allem ihre späteren Filme als integrale Bestandteile des französischen Kinos betrachtet und rezipiert worden. Durch ihre Herkunft allerdings ist Cabrera der essentialistisch definierten Gruppe derer zugeordnet worden, die ein gleichsam inhärentes Interesse am Maghreb, insbesondere an Algerien und seiner kolonialen Vergangenheit wie seiner postkolonialen Gegenwart haben: sie ist *Pied-noir*. 1957 in Rélizane in Algerien geboren, kommt sie als Kind, nach der Unabhängigkeit des Landes 1962, mit ihren Eltern nach Frankreich.

Im Gegensatz zu beispielsweise Charef nimmt Cabrera einen weitaus klassischeren Karriereweg. Nach einem geisteswissenschaftlichen Studium besucht sie ab 1977 das *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (ID-HEC). Ab 1981 dreht sie eine Reihe von Kurzfilmen, in denen sich bereits zwei thematische Schwerpunkte markant abzeichnen: die Auseinandersetzung mit der kolonialen und postkolonialen Situation der *Pieds-noirs* sowie das Interesse an den sozialen Belangen der kleinen Leute in den französischen Vorstädten. Die Verhandlung beider Themen ist dabei, zumal in den Dokumentarfilmen, bestimmt von einer dezidiert linken, politisch engagierten Haltung.

Ihr erster dokumentarischer Kurzfilm *J'ai droit à la parole*² gibt den Bewohnern einer klassischen *cité* das Wort, die sich gesellschaftlich unterrepräsentiert fühlen. *Chronique d'une banlieue ordinaire*³ ist, wie der Titel schon sagt, eine dokumentarische Auseinandersetzung mit den Vorstädten der französischen Metropolen. Vor der Zerstörung von 4 Wohnt rmen in Mantes-La-

¹ Heinrich Heine: *Gedanken und Einfälle*. In: Ders.: *Werke*. Wiesbaden o. J. Bd. II. S. 425-492. Hier S. 426.

² F 1981, 30 min.

³ F 1992, 58 min.

Jolie im Rahmen städtebaulicher Erneuerungen lässt Cabrera ehemalige Bewohner zu Wort kommen. Das Bild, das sie von der Vorstadt und ihrem dortigen Leben zeichnen, steht in deutlichem Kontrast zu der medial geprägten Vorstellung von der *banlieue*, die dieser Film zu konterkarieren sucht. Nicht zuletzt wird die Tatsache unterstrichen, dass das, was dem heutigen Zuschauer als triste Umgebung erscheint, für die Bewohner häufig die erste moderne und damit in bescheidenem Maße luxuriöse Wohnung darstellte. In *Rêves de ville*⁴ findet diese Geschichte ihre Fortsetzung: die Zerstörung der Wohntürme liegt inzwischen einige Monate zurück, Cabrera wirft die Frage nach der Einhaltung der zum Zeitpunkt der Zerstörung gemachten stadtplanerischen Versprechungen auf.

Im selben Jahr stellt sie in *Réjane dans la tour*⁵ die sozialen Bedingungen in den verbliebenen Wohntürmen in den Mittelpunkt. *Une poste à la Courneuve*⁶ schließlich porträtiert eine Postfiliale in einer Vorstadt, in der viele Einwohner sich regelmäßig ihre Sozialleistungen persönlich abholen kommen. Die Reibereien, zu denen es aufgrund der oft verzweifelten Situationen und der bürokratischen Regelungen kommt, werden dargestellt.

Nach diesen Anfängen beginnt mit *Ici là-bas*⁷ 1988 Cabreras Untersuchung der Konsequenzen der Entwurzelung der *Pieds-noirs*. Sie wirft die Frage auf, wie mit der kolonialen Vergangenheit heute umgegangen werden soll für die Menschen, für die Algerien zum Teil über Generationen hinweg ein Zuhause dargestellt hat. *Rester là-bas*⁸ gibt den auch nach der Unabhängigkeit in Algerien gebliebenen *Pieds-noirs* das Wort. In *Algérie, mes fantômes*⁹ setzt sie sich mit der schwierigen Rückkehr eines im französischen Exil lebenden algerischen Regisseurs in sein Land auseinander.

Diese beiden Themen, deren inhaltliche Verwandtschaft offensichtlich ist, finden Eingang in ihren ersten Spielfilm *L'autre côté de la mer*¹⁰, der hier untersucht werden soll. Gemeinsam mit Louis Mathieu de Vienne und Nidam Abdi hat sie auch das Drehbuch geschrieben. Es ist bezeichnend, dass auch Cabrera in der Kritik auf ein biographisches Interesse an ihrem Sujet reduziert worden ist. So stellt etwa Prédal fest: „Ce film [...] remue toute une histoire familiale (la cinéaste a été rapatriée d'Algérie avec ses parents en 1962)“¹¹.

⁴ F 1993, 26 min.

⁵ F 1993, 15 min.

⁶ F 1994, 54 min.

⁷ F 1988, 13 min.

⁸ F 1992, 47 min.

⁹ F 2003, 106 min.

¹⁰ F 1996, 89 min.

¹¹ Prédal, *Le Jeune cinéma français*, S. 127.

Der Film, der mit einem gewissen Erfolg in den französischen Kinos und auch auf internationalen Festivals lief, wird in der Kritik für seine eindringliche Schilderung der Beziehung zwischen zwei Männern, dem *Pied-noir* Georges und dem *Beur* Tarek, sehr gelobt. Aufgrund der wiederholten Ausstrahlung im französischen Fernsehen hat er es zu einem vergleichsweise hohen Bekanntheitsgrad gebracht, was sicher nicht zuletzt dem Mitwirken von Claude Brasseur in der Rolle des Georges Montero geschuldet ist.

Im Anschluss an *L'autre côté de la mer* entstehen eine Reihe weiterer Spielfilme von Dominique Cabrera. *Nadia et les hippopotames*¹² spielt wiederum im Milieu der sozial Marginalisierten und stellt eine von Ariane Ascaride gespielte alleinerziehende Mutter in den Mittelpunkt der Handlung.

*Le lait de la tendresse humaine*¹³ schließlich ist wohl der Film Cabreras, der es bisher zur größten Aufmerksamkeit von Seiten der Kritik gebracht hat, was sicherlich dem Thema, das wiederum sehr persönlich ist, zuzuschreiben ist: Eine junge Mutter, Christelle, verlässt plötzlich und scheinbar grundlos ihren Mann und drei Kinder, darunter ein neugeborenes Baby. Während ihr Umfeld zumeist mit Unverständnis auf die Situation reagiert, gelingt es der jungen Frau, auf diese Weise wieder zu sich selbst zu finden und sich aus der sie erdrückenden familiären Lage zu befreien, in der sie jahrelang nur Ehefrau und Mutter, nie aber sie selbst gewesen ist. Die scheinbare Wochenbettdepression erweist sich als weitreichenderes identitäres Problem, das zu lösen zu einer existentiellen Aufgabe für Christelle wird. Gleichzeitig setzt ihre Flucht in ihrem Umfeld Reflexionsprozesse in Gang, die dazu führen, dass sowohl ihr Mann als auch ihre Freunde und die Nachbarin, die sie aufgenommen hat, beginnen, sich über ihre Identität(en) Gedanken zu machen. Der Film, der im Wettbewerb des Internationalen Filmfestivals von Locarno 2001 lief, erhält dort eine „Mention spéciale“ der Jury.

Im Internationalen Forum des Jungen Films der Berlinale 2004 schließlich wurde der jüngste Film von Dominique Cabrera dem Publikum präsentiert, *Folle embellie*¹⁴. In den Kriegswirren 1939 wird eine Gruppe psychisch Kranker unerwartet in die Freiheit entlassen¹⁵. Gemeinsam schlagen sie sich als Flüchtlinge durch das Land und lernen dabei nicht nur, was es heißt, anders zu sein, sondern vor allem, was es bedeutet, frei zu sein. Cabrera erhielt für ihren Beitrag zur Berlinale den „Preis der Ökumenischen Jury“.

Ähnlich wie bei Mehdi Charef ist in Cabreras Œuvre das Interesse an sozial Marginalisierten und Ausgegrenzten markant. Ihr Augenmerk liegt auf

¹² F 1999, 100 min.

¹³ F 2001, 95 min.

¹⁴ F 2003, 100 min.

¹⁵ Nicht etwa absichtlich, sondern weil in den Wirren der Bombardierung die Tore der Anstalt geöffnet werden.

der Suche nach der eigenen Identität unter erschwerten Bedingungen, seien es die Folgen des Kolonialismus oder der Immigration, die Mutterschaft, der Krieg oder psychische Krankheit. Entsprechend wäre eine einseitige Einordnung ihres filmischen Schaffens in biographisch orientierte Kategorien wenig sinnvoll. Bezeichnenderweise ist dies in ihrem Fall ebenso wenig geschehen wie bei Mathieu Kassovitz, was sicherlich damit zusammenhängt, dass beide „eindeutiger“ dem französischen Zentrum zuzuordnen sind.

Mit *L'autre côté de la mer* soll hier der Film ins Zentrum der Untersuchung gestellt werden, in dem einige der für sie relevanten Themen konvergieren und zu einem besonders dichten und gelungenen Ganzen werden. Ihre Auseinandersetzung mit dem *genre beur* ist dabei von einem gezielten Unterlaufen genrespezifischer Klischees geprägt, nicht ohne aber in einigen zentralen Punkten auf sie zu rekurren.

Synopsis

Der Film spielt im Sommer 1994. Georges Montero (Claude Brasseur), *Pied-noir* und Hersteller von Olivenöl in Oran, kehrt das erste Mal seit der Unabhängigkeit Algeriens nach Frankreich zurück. In Paris soll er sich einer Augenoperation unterziehen, er leidet an grauem Star. Er wird von seinem bereits ausgewanderten algerischen Freund Belka abgeholt, in dessen von Exil-Algeriern bevölkerter Kneipe er nach dreißig Jahren eine seiner Schwestern wieder trifft, die nach der Unabhängigkeit nach Frankreich gegangen war und ihm nicht verziehen hat, dass er geblieben ist.

Belka hat mit dem algerischen Steuerbeamten Boualem einen Georges betreffenden Handel abgeschlossen: Boualem hat Georges Steuerschulden erlassen, dafür soll Georges ihm nun seine Fabrik abtreten. Georges, der von diesem Handel bis dahin nichts wusste, weigert sich darauf einzugehen und verlässt Belka im Streit.

Der Georges behandelnde Augenarzt, Tarek Timzert (Roschdy Zem), stammt, wie sich erweist, aus Algerien, hat sich aber von seinen Wurzeln losgesagt und spricht, anders als der „Franzose“ Georges, kein Arabisch. Nach der Operation findet Georges kein Hotelzimmer und übernachtet letztlich in Tareks Praxis.

Boualem, der auf dem Handel mit Belka besteht, rückt nachts mit einigen jungen Männern an und bedroht Georges. Tarek hat sich ohne das Wissen seiner Frau hoch verschuldet und gerät darüber mit ihr in Streit, der in einem Bruch endet. Georges versucht sich in Djaffar, einem in Frankreich lebenden algerischen Fundamentalisten, einen Alliierten gegen Boualem zu schaffen.

Tarek und Georges, die sich zufällig wieder begegnen, unternehmen gemeinsam eine Reise nach Südfrankreich, wo Georges eine neue Olivenpresse

für seine Fabrik kaufen möchte. Auf dem Weg besuchen sie Georges Schwestern. Bei ihrer Rückkehr erfahren sie in Belkas Kneipe von der Ermordung des Rai-Musikers Cheb Hasni durch algerische Fundamentalisten.

Ein Vermittlungsversuch zwischen Boualem und Georges scheitert, schließlich gelingt es Djaffar, den Belka aufgrund seines religiösen Fanatismus ablehnt, einen Kompromiss zwischen den Streitparteien zu erzielen. Anschließend kommt es allerdings vor der Kneipe zwischen Belka und Djaffar zu einer Schlägerei, in der Drohungen sowohl gegen Belka als auch gegen Georges ausgestoßen werden.

Es bleibt offen, ob Georges trotz der Drohungen Djaffars und der Fundamentalisten wie geplant nach Oran zurückkehrt. Zwischen Tarek und seiner Frau deutet sich eine Versöhnung an.¹⁶

¹⁶ In Ermangelung eines publizierten Drehbuchs zu diesem Film folgen die zitierten Dialoge den von TV5 ergänzten Untertiteln.

2. Die Konstruktion nationaler Zugehörigkeit und Identität

2.1. Gaouris à vie

In Cabreras Film findet eine Umkehrung der im *cinéma beur* und der *littérature beur* üblichen Situation statt: der *Pied-noir*, der oft als negative, nationalistisch-französische Figur auftritt, steht hier als positiver Held im Zentrum der Handlung. Georges Montero hat sich völlig in die algerische Gesellschaft, in der er geboren ist, eingefügt, er spricht Arabisch und kennt sich mit den gesellschaftlichen Mechanismen des Landes aus. Dies deutet sich unter anderem an seiner Art an, mit dem Streit zwischen ihm und Boualem umzugehen: Anstatt sich an die Polizei zu wenden, geht Georges vielmehr den landesüblichen Weg und versucht, einen Vermittler einzuschalten, den er in Gestalt des fundamentalistisch eingestellten Djaffar findet, was wiederum neue Probleme aufwirft. Seine Art, den Konflikt anzugehen, so wird gezeigt, führt zwar auch nicht zu einer einvernehmlichen Lösung, sondern im Gegenteil zu einer heftigen Auseinandersetzung, deren Verlauf auch Georges Rückkehr nach Algerien in Frage stellt¹⁷, zeigt aber, dass er mit den algerischen Mechanismen der Konfliktlösung vertrauter ist als mit den französischen.

Wirkt es zunächst so, als sei die Figur des sympathischen *Pied-noir* ungewöhnlich für den Kontext des *cinéma* und der *littérature beur*, so erweist sich bei näherer Betrachtung, dass es sich auch hierbei um eine, wenn auch nicht regelmäßig auftretende Konstante des Genres handelt: In der Literatur finden sich zwar deutliche Negativbeispiele, wie z. B. in Azouz Begags Roman *Zenzela*¹⁸, wo der *Pied-noir* M. Vicenti stets bereit ist, seine „haine matinale“¹⁹ gegen Immigranten und ihre Kinder auszustoßen, und „M. OAS“²⁰ nach einem vernichtenden Erdbeben in Algerien der Meinung ist „que si les Français étaient restés en Algérie, il n’y aurait pas eu de tremblement de terre“²¹.

Derselbe Autor zeichnet in einem anderen Roman jedoch das genaue Gegenbild: M. Loubon, der Lehrer des jungen Azouz in *Le gone du Chaâba*²², ist ebenfalls *Pied-noir*, und im Gegensatz zu seinem Schüler ist er mit den Sitten „seines“ Landes Algerien völlig vertraut. Das Verhältnis zum Protagonisten Azouz ist parallel konstruiert zu dem zwischen Georges und Tarek im

¹⁷ Unter anderem stoßen die Fundamentalisten Drohungen gegen ihn aus, so dass seine Sicherheit bei einer Rückkehr nach Algerien nachhaltig gefährdet scheint.

¹⁸ Paris 1997.

¹⁹ Begag, *Zenzela*, S. 38

²⁰ Begag, *Zenzela*, S. 42.

²¹ Begag, *Zenzela*, S. 43.

²² Paris 1986. Siehe hierzu auch Verf., *La cité des poètes*, S. 48ff.

hier behandelten Film, denn auch bei Begag ist es der *Pied-noir*, der besser Arabisch spricht und mit den Gepflogenheiten des Landes vertrauter ist als der *Beur*, der lernt, ihn nicht nur in institutioneller Hinsicht als Lehrer zu betrachten, sondern von ihm auch in kultureller Hinsicht „Nachhilfe“ akzeptiert.

Der *Pied-noir* als Figur dieses Genres kann folglich in beide Richtungen entwickelt werden – als nationalistisch-französischer, der Vergangenheit einer „Algérie Française“ verhafteter, meist rassistischer Radikaler, oder aber als selbst Entwurzelter, der dem einstigen Heimatland in ähnlicher Weise nachhängt wie die erste Generation maghrebinischer Immigranten.



Georges im algerischen Café in Paris

© Bloody Mary Productions

Dass das Bild, das jeweils von Algerien gezeichnet wird, dabei in je unterschiedlicher Weise verklärt ist, zeigt z. B. die meiner Erkenntnis nach jüngste literarische und filmische Bearbeitung des Stoffes, Akli Tadjers Roman *Le porteur de cartable*²³ und der daraus entstandene, gleichnamige Film von Caroline Huppert²⁴. Im Gegensatz zu dem Film Cabreras ist die Perspektive Tadjers dabei eine historische. Ihm geht es um die Zeit des Unabhängigkeits-

²³ Paris 2002.

²⁴ F 2002, 96 min.

krieges und das Echo, das dieser Krieg in Frankreich findet. Zwei kleine Jungen, Omar und Raphaël, sind Nachbarn und an sich haben sie alles, um Freunde zu werden. Während aber Omar Sohn algerischer Immigranten ist, die für den *Front de la libération nationale (FLN)* aktiv sind, ist Raphaël mit seinen Eltern aus Algerien geflohen und erlebt Frankreich als wahren Alptraum. Algerien, das der eine als das Heimatland kennt, aus dem er mit seiner Familie vertrieben worden ist, der andere hingegen nur als Land der Eltern, das von ihnen stark idealisiert und ideologisiert wird, steht zwar im Zentrum der Wünsche und Gedanken beider, der eine hat dabei aber das französisch-kolonialistische „département“ jenseits des Mittelmeers vor Augen, der andere ein um seine Unabhängigkeit ringendes arabisches Land. Der ideologische Konflikt wird damit subtil auf der Ebene der Kinder thematisiert und die bisweilen absurden Auswüchse, die er zeitigt, werden vorgeführt.

Bei aller oft deutlichen Feindschaft zwischen *Pieds-noirs* und Immigranten teilen sie doch eine prägende Erfahrung, die der Fremdheit in Frankreich und der oft geradezu familiär überlieferten Sehnsucht nach Algerien. Diese Erfahrung ist auch den Protagonisten des vorliegenden Films gemeinsam. Georges ist, gerade aufgrund seiner tiefen Kenntnisse der algerischen Gesellschaftsstrukturen bewusst, dass er nie als vollwertiges Mitglied der algerischen Gesellschaft akzeptiert werden wird. So stellt er im Gespräch mit seinem Augenarzt Tarek fest, er sei „le voisin, puis... l'étranger, le Français. Moi, je suis le Gaouri. Je suis aussi le pied-noir du quartier. Le voisin et Gaouri à vie.“ In Algerien, so ist ihm klar, bleibt er aller vermeintlichen Anpassung zum Trotz stets ein Außenseiter.

Dies erscheint insofern umso erstaunlicher, als er auch nach Aussage seiner Freunde zahlreiche Voraussetzungen erfüllt, die ihn zum „echten Algerier“ machen:

GEORGES: [...] Qu'est-ce que je vais devenir, moi? J'ai
le choix entre être égorgé à Oran ou mourir de faim à Paris.
DJAFFAR: Alors, t'es un vrai Algérien.
GEORGES: T'as un visa pour l'Australie?

Trotz dieser Gefährdung durch den Fundamentalismus bzw. die drohende Armut, der er sich wie andere Algerier ausgesetzt sieht, wird Georges nie vollkommen in der algerischen Gesellschaft aufgehen. Einen der Gründe dafür nennt Djaffar: „Si tu pouvais être musulman, on serait vraiment des frères.“

Interessant ist bezüglich seiner kulturellen Einordnung vor allem der letzte Satz des oben zitierten Gesprächs, „T'as un visa pour l'Australie?“. Mit dem Wunsch nach einem Visum zu einem fernen Land der Antipoden, das historisch betrachtet gegenüber Einwanderern aller Art positiv eingestellt sein sollte, träumt Georges „den Lieblingstraum algerischer Jugend [...]: mit dem

Schiff nach Australien“²⁵. Auch wenn es sich dabei nur um eine Scheinlösung der mit Postkolonialismus und Immigration einhergehenden Probleme handelt, Australien „weniger für ein konkretes Land als für eine abstrakte, möglichst große Ferne von der eigenen Situation“²⁶ steht, so ist es doch bezeichnend, dass Georges dasselbe Verlangen verspürt wie die Jugend des Landes, dem er sich verbunden fühlt und das ihm dennoch immer wieder die Integration versagt.²⁷



Georges und Tarek

© Bloody Mary Productions

Bezüglich der interkulturellen Problematik sind Georges Montero und Tarek Timzirt Spiegelfiguren: Georges Eltern oder schon seine Großeltern sind nach Algerien ausgewandert und haben eine Existenz gegründet. Er ist dort

²⁵ Regina Keil-Sagawe: „Habib Tengour [Algerien]. Von Paris nach Peschawar“. In: *Literatur-Nachrichten* 72/2002. S. 17-18. Hier S. 18.

²⁶ Verf., *La cité des poètes*, S. 65.

²⁷ An dieser Stelle lässt sich wiederum eine Parallele zur *littérature beur* aufmachen, denn auch in einem *récit* Azouz Begags, *Dis oualla!* (Paris 1997), spielt Australien als Projektion der Wünsche von in diesem Fall maghrebinischen Jugendlichen in der französischen Vorstadt eine zentrale Rolle. Siehe hierzu auch Verf., *La cité des poètes*, S. 63ff.

geboren und hat versucht, sich anzupassen, hat die Sprache gelernt und muss dennoch feststellen, dass es ihm nie gelingen wird, sich völlig zu integrieren.

Tareks Eltern sind aus Algerien gekommen um sich in Frankreich eine Existenz aufzubauen. Tarek selbst ist in Frankreich geboren, spricht Französisch wie jeder andere Franzose, und doch wird es ihm nie gelingen, sich völlig einzupassen, da er immer noch als Fremder wahrgenommen wird. Dieser Tatsache wird im Film sehr klar Ausdruck verliehen, so dass es besonders merkwürdig anmutet, wenn der Filmkritiker Prédal Tarek als „jeune beur médecin bien ancré dans la société bourgeoise française“²⁸ bezeichnet.

Es ist charakteristisch, dass bei beiden eine zusätzliche Ebene der Fremdheit hinzukommt: Georges scheint, so deutet sein Name an, spanische Vorfahren zu haben und wird mehrfach als „Espagnol“ bezeichnet, ist also auch in Frankreich ein wenig fremd. Tarek hingegen ist Kabyle, gehört in Algerien wiederum einer Minderheit an.

Sie besitzen beide jeweils das, was der Andere verloren hat bzw. haben es sich im Laufe der Zeit angeeignet: die kulturellen Wurzeln in den für sie eben nicht mehr „fremden“ Gesellschaften. Dennoch wird diese Zugehörigkeit nicht völlig anerkannt, wie Tarek treffend konstatiert: „On est tous des Gaouris, hein.“

Tarek ist sich des Verlusts seiner algerischen kulturellen Wurzeln besonders schmerzhaft bewusst. Die Beerdigung seines Vaters, so erzählt er, mussten die Nachbarn organisieren, „je savais pas comment on enterre un musulman.“ Das Einzige, was der Vater ihm mit auf den Weg gegeben hat, ist die Bitte, stets sein Bestes zu geben. Aber auch als „ophtalmo respecté du quartier“, also nach Erreichen eines hohen und respektierten Ausbildungsstandes, bleibt er immer noch der Fremde: „Genre il est Arabe mais il est très bien.“

Sowohl Georges als auch Tarek stehen an der Grenze zwischen der arabischen und der französischen Gesellschaft. Betrachtet man Lotmans Definition der Grenze zweier Semiosphären genauer, so trifft sie auf beide zu:

The boundary is a mechanism for translating texts of an alien semiotics into ‚our‘ language, it is the place where what is ‚external‘ is transformed into what is ‚internal‘, it is a filtering membrane which so transforms foreign texts that they become part of the semiosphere’s internal semiotics while still retaining their own characteristics.²⁹

Beide fungieren als „filtering membrane“, als Instanz der Übersetzung. So erklärt Georges Tarek die Bedeutung arabischer Ausdrücke, während Tarek ihm z. B. das Funktionieren der vollautomatisierten Etap-Hotels erläutert.

²⁸ Prédal, *Le jeune cinéma français*, S. 127.

²⁹ Lotman, *Universe*, S. 136f.

Diese Fertigkeit, sich in Kulturen zurechtzufinden, die sie ausgrenzen, macht sie zu kulturellen Mittlern, die gerade in schwierigen politischen wie sozialen Zeiten eine wichtige Aufgabe zu erfüllen haben.

Als Grenzgänger zwischen der französischen und der arabischen Kultur sind Georges und Tarek zu wichtigen Bestandteilen beider Gesellschaften geworden. Sie haben ihre Charakteristika, die eben die der jeweils anderen Gesellschaft sind, behalten, sind aber als das, von dem es sich abzugrenzen gilt, für die Semiosphäre, in der sie leben, von Bedeutung. Auf beiden Seiten der „Grenze“ werden sie als Fremde betrachtet. Sie sind „Gaouris à vie“ in dem Land, das sie als ihre Heimat betrachten und in das sie bemüht sind, sich einzuschreiben.

Während diese Einschreibung für Georges als Landwirt über das Bestellen des Bodens funktioniert³⁰ („La terre, c'est ce qu'on en fait.“), führt Tarek sozusagen Operationen am offenen Auge durch. Als Augenarzt kann er sich seinen Patienten und somit der französischen Gesellschaft direkt in den Blick rücken und ihnen damit vielleicht auch den Blick zurechtrücken.

2.2. Probleme der Perspektive

Die Tatsache, dass Tarek den Beruf des Augenarztes ausübt, stellt den Bezug zu einem wichtigen intermedialen Modell her, zu dem autobiographischen Roman Albert Memmis *Le Scorpion ou la Confession imaginaire*.

Auch Marcel, der Erzähler bei Memmi, ist Augenarzt und er hat, so gibt er an, seinen Beruf nicht zufällig gewählt, sondern weil er meinte, damit seinem Land in besonderer Weise dienen zu können:

Je ne suis pas devenu médecin pour lui faire plaisir [seinem Vater], comme semble le suggérer Émile. Je le suis devenu, c'est vrai, et même oculiste. La fréquence, la variété, la gravité des maladies oculaires en ce pays, résultats d'une lumière excessive, de la chaleur, d'une hygiène défailante, ne suffisent-elles pas largement à expliquer mon choix?³¹

Durch das starke Licht, die Hitze und mangelnde Hygiene weisen die Länder des Maghreb, so der Protagonist, besonders hohe Zahlen an Augenkrankheiten auf. Daher ist Marcells Berufswahl motiviert durch den hohen Bedarf an Augenärzten. Andererseits scheint der Wunsch des Vaters, dass sein Sohn Arzt werden möge, ebenfalls eine Rolle gespielt zu haben.

³⁰ Hierbei ist die Etymologie des Namens „Georges“ interessant, bedeutet er doch „Bauer/Landsmann“.

³¹ Albert Memmi: *Le Scorpion ou la confession imaginaire*. Paris 1969. S. 64.

Der Film gibt keinen direkten Hinweis darauf, ob Tarek seinen Beruf gewählt hat, um einem Land zu dienen, dem er sich schon lange nicht nur nicht mehr zugehörig, sondern vielmehr entfremdet fühlt. Durch den Bezug zu Memmi scheint diese Interpretation aber zulässig. Tarek hat stets versucht, dem Wunsch seines Vaters, der von ihm verlangte, seine Bestes zu geben³², nachzukommen, so dass sein Studium hier, wiederum analog zu Memmi, eine starke Motivation gefunden haben kann. Unbewusst wird er von dem Wunsch getrieben, nicht nur seinem Vater, zu dem er nur eine schwache emotionale Bindung besaß, zu gefallen, sondern auch dem Land zu nützen, dem er doch so früh und bewusst den Rücken zu kehren begann. Andererseits dient sein Beruf dazu, sich als Bestandteil der französischen Gesellschaft direkt ins Auge des Betrachters zu rücken, seinen Platz einzufordern.

Da Georges' und Tareks Rollen bezüglich ihrer kulturellen Zugehörigkeit im Film vertauscht sind – sie fühlen sich emotional jeweils in der „anderen“ Gesellschaft zu Hause und sind bemüht, sich dort so gut als möglich anzupassen –, ist es nur konsequent, wenn Georges an grauem Star leidet. Wie ein „echter“ Algerier, der er nie sein wird, so leidet auch er unter den klimatischen und hygienischen Bedingungen Algeriens und zieht sich eine Krankheit zu, die bei Memmi als charakteristisch für Maghrebener eingeführt wird.

Auch im übertragenen Sinne lässt sich diese Tatsache interpretieren: Als hätten die Maghrebener Probleme mit der Wahrnehmung, als sei ihre Sicht getrübt und sie unfähig, die Realität korrekt wahrzunehmen. Bei Georges ist dies ganz wörtlich so zu verstehen, denn bei grauem Star handelt es sich um eine Linsentrübung, die die Sicht nicht nur verschlechtert, sondern auch verändert. Entsprechend versucht er, die von den Nachwehen des französischen Kolonialismus geprägten Probleme mit seiner Familie in Frankreich, aber auch mit der zunehmend von Fundamentalisten dominierten algerischen Gesellschaft zu verdrängen und verengt damit seine Perspektive.

Die unterschiedliche Wahrnehmung je nach Nationalität bzw. kultureller Zugehörigkeit spiegelt sich bei Memmi in einer schlichten physiologischen Tatsache:

Notre impuissance même à nous comprendre et à nous parler avec exactitude?
(Mon effarement, lorsque Marcel m'a expliqué que Marie et moi, parce qu'elle avait les yeux bleus, parce que j'avais les yeux noirs, ne voyions pas, ne verrions jamais, les mêmes couleurs! [...])³³

³² „Fais de ton mieux, mon fils chéri.“

³³ Memmi, *Le Scorpion*, S. 224.

Die Veränderlichkeit dieses eigentlich konstanten physiologischen Merkmals je nach der Umgebung, in der man aufwächst, wird auch bei Cabrera evoziert: Trotz seiner dunklen Augen ist Tarek, der in Frankreich geboren und aufgewachsen ist, „trop français“, Georges hingegen trotz seiner hellen Augen „un vrai Algérien“. Sie können also, so deutet Memmi in seiner deterministischen Erklärung an, allein aufgrund ihrer Augenfarben niemals dieselbe Wahrnehmung haben.

Die Operation, der Georges sich unterzieht, ist voller Symbolkraft, dient sie doch der Wiederherstellung seiner vollen Sehkraft, der „richtigen Perspektive“, ganz im Sinne dessen, was Memmis Erzähler über seinen Beruf sagt: „Nous [die Augenärzte] sommes les seuls chirurgiens qui ne sont pas mutilants, qui restituent une fonction...“³⁴ Oder, mit anderen Worten: Der Augenarzt öffnet seinen Patienten die Augen für die Realität.

Tarek kündigt Georges vor seiner Operation an: „Demain matin, vous allez voir Paris comme vous n’avez pas vu Oran depuis longtemps.“ Und in der Tat restituiert Georges’ Aufenthalt in Paris nicht nur seine Sehkraft, er verändert auch seine Sicht der Dinge und lässt ihn daran zweifeln, ob er tatsächlich nach Oran zurückkehren soll. Die Frage, wo seine kulturelle Heimat ist, stellt sich ihm nun, da er wieder „sehen“ kann, mit neuer Dringlichkeit.

In diesem Zusammenhang ist es signifikant, dass Cabrera sich mit der im Film gezeigten Augenoperation, bei der in Großaufnahme Schnitte am Auge gezeigt werden, auf ein klassisches filmisches Vorbild beruft: auf Luis Buñuels in Zusammenarbeit mit Salvador Dalí entstandenes surrealistisches Meisterwerk *Un chien andalou* von 1928. Auch hier wird ein menschliches Auge mit einer Rasierklinge durchtrennt:

Die Rasierklinge, die ein Auge durchtrennt, steht als Symbol für den Angriff auf konventionelle Wahrnehmung und die Bequemlichkeit des Zuschauers, dessen Leinwandauge hier stellvertretend attackiert wird.³⁵

Die konventionelle Wahrnehmung der Realität durch den Zuschauer, der sich der im Film behandelten Probleme möglicherweise nicht bewusst war, wird durch die drastische Operationsszene ebenso wachgerüttelt wie die Wahrnehmung der Protagonisten selbst. Letzteres wird insbesondere daran deutlich, dass Georges am Ende der Operation einen Schwächeanfall erleidet, obwohl dies sonst sehr selten ist: „Sous anesthésie locale, c’est très rare, un accident.“ Die Durchtrennung des Auges reißt beide, den Zuschauer wie auch den Protagonisten, aus ihrer Bequemlichkeit, was bei Georges zunächst „un

³⁴ Memmi, *Le Scorpion*, S. 52.

³⁵ A. L. Rees: „Das Kino und die Avantgarde“. In: Nowell-Smith (Hrsg.), *Geschichte des internationalen Films*, S. 89-98. Hier S. 93.

petit malaise“ verursacht, schließlich aber zu einer neuen Perspektivierung des Lebens führt.

Nicht nur in diesem Punkt lassen sich Bezüge zu Buñuels Film herstellen. Die neue Sichtweise, die der Film beim Zuschauer zu erreichen sucht, konstituiert sich bei Buñuel, „während die zwei männlichen Hauptfiguren sich erschreckend ähnlich sehen und ihre Identitäten miteinander verschmelzen.“³⁶ Ähnliches gilt für Cabreras Protagonisten Tarek und Georges, die sich zwar optisch keineswegs gleichen, deren Geschichten sich aber in ihrer Parallelität spiegelbildlich zueinander verhalten. Zu einer tatsächlichen Verschmelzung ihrer Identitäten kommt es allerdings nur bezüglich ihrer Rolle in der jeweiligen Gesellschaft.

Die Veränderung der Perspektive nach erfolgter Augenoperation ist nicht einseitig. Auch Tarek, der meint, radikal mit seiner Vergangenheit als Kind armer Immigranten gebrochen zu haben und als Kompensation dafür Schulden macht, weil er nie wieder das Gefühl haben möchte, Geldsorgen zu haben, muss erkennen, dass der völlige Bruch nicht möglich ist:

Il m'est arrivé un drôle de truc, tu sais. Au café, j'ai dormi dans la même pièce que 10 personnes. C'est un truc que je détestais quand j'étais môme. La famille qui débarque à dix, où d'habitude on dormait à quatre. Et, jusqu'à 22 ans, jusqu'à la fac... Je dormais avec mes frères et sœurs et... Je rêvais d'avoir une piaule pour moi tout seul, d'avoir mon bureau, d'être tranquille. Et être seul, quoi. Surtout seul. Et là, à Barbès, j'ai eu un choc. J'étais vraiment heureux, Lisa. Sentir les autres bavarder, on était dix dans le salon et... j'étais bien. Vraiment bien.

Zunächst erschien Tarek die Bindung an seine Familie eine Last, von der er sich befreien musste, als er das aber erfolgreich getan hat, muss er erkennen, dass er auch einen Teil seiner Identität eingebüßt hat. Und mehr als das: Er hat seine Funktion innerhalb der Familie nicht erfüllen können und ihr damit eine wichtige Stütze entzogen, wie man daran sieht, dass er beim Begräbnis seines Vaters auf die Hilfe anderer angewiesen war.

Dieser Aspekt seines „Stellungswechsels“ wird im Film in einem Gespräch über Fußball erläutert:

TAREK: Moi, quand j'ai joué, j'étais ailier gauche, bien que j'étais droitier.
GEORGES: Tu restais à ta place, j'espère?
TAREK: J'aimais bien revenir au centre et récupérer les balles de la tête.

³⁶ Rees, „Das Kino und die Avantgarde“, S. 93.

GEORGES: Ça, c'est désagréable, allez, les ailiers qui restent pas à leur place, c'est terrible.

Tarek hat seinen Platz, bei dem er bei der Aufstellung auf dem Feld eine periphere Position einzunehmen hatte, immer wieder verlassen, um ins Zentrum zu gelangen. Unzufrieden mit seiner peripheren Position wollte er auf dem Fußballfeld wie im Leben im Zentrum der Gesellschaft und des Interesses stehen, ohne der Bedeutung seiner Rolle auch an der Peripherie gewärtig zu sein.

Georges halbironische Bemerkung entspricht der Einschätzung, die die Gesellschaft von einem solchen Verhalten hat: Es wird als unangenehm und unangemessen empfunden, wenn jemand versucht, den ihm zugewiesenen Ort zu verlassen und aufzusteigen. Für Tarek bedeutet dieser Wechsel, der ihn durch sein berufliches Fortkommen ins Zentrum im Sinne Lotmans rücken ließ, allerdings auch, dass er sich von seiner Familie losgesagt hat und seine Funktion innerhalb derselben nicht mehr erfüllen konnte und wollte.

Es ist bezeichnend, dass er gerade in dem Moment, in dem aufgrund seiner Schulden auch seine zweite, französische Familie zu zerbrechen droht, gemeinsam mit Georges eine Reise dahin unternimmt, wo bei der französisch-algerischen Autorin Leïla Sebbar die Kulturen zusammenfinden: nach Südfrankreich.

2.3. Südfrankreich als Ort des *métissage*

In Leïla Sebbars *Shérazade*-Trilogie wurde bereits auf Südfrankreichs häufig unterschlagene Vergangenheit Bezug genommen³⁷: Südfrankreich ist der Ort, an dem die Franzosen vor mehreren Jahrhunderten von den Arabern, den „Sarazenen“, kolonisiert wurden, an dem eine allerdings verdrängte Vermischung der beiden Kulturen also bereits stattgefunden hat. Frankreich südlich der Loire wird zur Region eines „*métissage culturel*“, der nicht nur in historischer Hinsicht, sondern bis hinein in die Symbolik Bezüge zum Maghreb aufweist:

Der Ölbaum wird sowohl im Maghreb als auch in Südfrankreich kultiviert. Er ist als eines dieser gemeinsamen Symbole zu betrachten, wird sowohl im Orient als auch im Okzident als Achse der Welt und Symbol des Lebens betrachtet. Hier, in Südfrankreich, treffen sich beide Kulturen; die Parallelen zeigen sich auch auf der Ebene der Traditionen.

Georges Vertrautheit mit den orientalischen Traditionen zeigt sich in seinem Beruf. Er besitzt die Fähigkeit, die Früchte des Ölbaums zu Olivenöl zu verarbeiten, eine Fähigkeit, die einst von großer Bedeutung war und die der

³⁷ Siehe hierzu Verf., *La cité des poètes*, S. 161ff.

in Frankreich aufgewachsenen *génération beur* verloren gegangen ist³⁸. Obwohl er Franzose ist, so scheint es, bleiben in ihm arabische Traditionen gewahrt.

Tareks Abkehr von ihnen, seine Wurzellosigkeit zeigt sich unter anderem darin, dass er mit Ölbäumen und ihrer Kultivierung, die doch in beiden ihn beeinflussenden Kulturen zentrale Rollen spielen, nicht vertraut ist: „Non, j’ai jamais vu de moulin à huile ni d’oliveraie“ muss er zugeben. Die Olivenhaine, die er bei seiner kurzen Reise mit Georges besucht, werden somit für ihn zu einer symbolisch aufgeladenen Rückkehr zu den Wurzeln, zu den Elementen, die den beiden Hälften seiner Identität gemeinsam sind. Hier, in Südfrankreich, wo die Kulturen sich treffen, so wird angedeutet, findet er zu einer gewissen Ausgeglichenheit, die seine identitäre Gespaltenheit ihm ansonsten nicht zu erlauben schien.



Bei Georges Schwestern in Südfrankreich

© Bloody Mary Productions

Auch die von ihm miterlebten Szenen bestärken dieses kulturverbindende Element: Während Georges den Ankauf einer Ölpresse mit dem Landwirt bespricht, sieht Tarek sich die Pflanzungen an. Dabei beobachtet er z. B. mehrere französische Erntehelferinnen, die in ihrer Pause in einer quasi-

³⁸ Siehe dazu z. B. Leïla Sebbar: *Le Fou de Shérazade*. Paris 1991. S. 106.

orientalischen Szene zwischen den Bäumen auf dem Boden sitzen und sich unterhalten. Hier wie dort, so wird vermittelt, läuft die Ernte mit der Hand ab und nutzen die Frauen in den Pausen den Schatten der Bäume, um sich auszutauschen. Die sonst so groß und unvereinbar erscheinenden Unterschiede wirken im Lichte dieser Erlebnisse weit geringer.

Auch das Verhältnis der beiden so gegensätzlichen Männer entwickelt sich erst in dieser für kulturelle Kontakte günstigen Gegend zum Positiven.

Cabrera konstruiert das ländliche Südfrankreich als Treffpunkt, als Kompromiss zwischen Orient und Okzident, wo Vermischungen bereits stattgefunden haben, wo die Fremdheitserfahrungen auf beiden Seiten minimiert werden. Die hier gemachten Erfahrungen machen es schließlich auch für Tarek und Georges möglich, in eigenen Belangen zu Kompromissen zu finden, die für beide Seiten befriedigend sind: So gelingt es Tarek, mit seiner Frau wieder ins Gespräch zu kommen, bezeichnenderweise gerade, indem er mit ihr über seine nun wenigstens teilweise wiedererlangten kulturellen Wurzeln spricht. Georges versöhnt sich nicht nur mit seinen Schwestern – die für seine französische Seite stehen –, sondern kann nun zu einer wenn auch fragilen Einigung mit Boualem finden, die seine Rückkehr nach Hause, nach Algerien möglich macht.

Der vorübergehend abgerissene Kontakt zu den eigenen, auch familiären Ursprüngen ist wiederhergestellt, gleichzeitig bedeutet er aber keine Abkehr von der Wahlheimat. Die Lehre, die Georges und Tarek aus dem Besuch im ländlichen Südfrankreich gezogen haben, ist die, dass Kompromisse möglich sind, auch zwischen den unvereinbar scheinenden Seiten der eigenen Identität.

Der geradezu utopische Charakter Südfrankreichs, der hier entfaltet wird, kann im Zusammenhang von *cinéma* und *littérature beur* als modellhafter Vorschlag für die französische Gesellschaft bzw. das Leben zwischen den Kulturen gesehen werden. Dort, wo bereits einmal der Kontakt zwischen Orient und Okzident möglich war, wo man gemeinsame Symbole und Rituale teilt, könnte es auch zu einer gelungenen und für beide Seiten fruchtbaren Synthese der einander gar nicht so fremden Kulturen kommen.

3. Perspektivenwechsel

Im Zusammenhang mit den anderen Filmen des *cinéma beur* betrachtet, vollzieht *L'autre côté de la mer* einen dezidierten Perspektivenwechsel. Die Charaktere, die Cabrera ins Zentrum des Films stellt, sind sowohl von ihrem Alter als auch von ihrer Ausbildung her deutlich von den Protagonisten der anderen hier untersuchten Filme geschieden. Hat der Zuschauer es bei Charef und Kassovitz, aber auch bei Dridi, Allouache und Chibane mit Jugendlichen oder jungen Erwachsenen zu tun, so stehen in *L'autre côté de la mer* Figuren im Zentrum, die voll im Leben stehen bzw. im Falle von Georges bereits ein gewisses Alter erreicht haben. Während in den prototypischen Filmen des Genres meist Jugendliche mit Immigrationshintergrund die Hauptrollen innehatten, entwirft Cabrera mit Georges Montero einen sympathischen *Pied-noir*, der sich in die algerische Gesellschaft gut eingefügt hat. Anstatt sich nur auf die Probleme der so genannten „dritten Generation“, der Kinder und Jugendlichen maghrebischer Eltern, die in Frankreich geboren und aufgewachsen sind, zu konzentrieren, stellt Cabrera zwei sehr unterschiedliche Charaktere einander gegenüber. Daran, wie sie sich jeweils an ihrem doppelten kulturellen Hintergrund abarbeiten, macht sie in differenzierter Weise die aus der Zeit des Kolonialismus resultierende Problematik zwischen Frankreich und Algerien deutlich.

Cabrera variiert in ihrem Film durch die Wahl ihrer Protagonisten die ansonsten für den *cinéma beur* übliche Grundsituation. Damit wird es möglich, über neue Aspekte zu reflektieren und neue Perspektiven zu eröffnen, wie sich gegen Ende des Films andeutet. Dennoch verliert sie das Genre und seine prototypischen Situationen nicht aus den Augen: Die Akzeptanz selbst gebildeter junger *Beur* wie Tarek in der Gesellschaft ist gering, er fühlt sich immer noch als Außenseiter. Das gilt jedoch nicht nur für ihn, sondern ebenso für Georges als *Pied-noir*, der ebenfalls weder in Algerien noch in Frankreich tatsächlich akzeptiert und zu Hause ist.

Das Zentrum von Paris tritt auch in diesem Film so gut wie nicht in Erscheinung, ebenso wenig allerdings auch die klassische *cit  *. Stattdessen bewegen die Protagonisten sich durch ein gesichtsloses Paris, in dem Exil-Algerier, *Beurs* und Franzosen relativ friedlich zu koexistieren scheinen. Das gut funktionierende System von algerischen Exilanten, in dem Georges sich sofort zurechtfindet, präfiguriert bereits den Film von Merzak Allouache, in dem ebenfalls eine solche Parallelgesellschaft existiert.

Die wichtigste Besonderheit im Vergleich mit den anderen Filmen des Genres scheint mir allerdings die bei Cabrera durch das Thema der Augenoperation im Zentrum stehende Frage der Perspektive: Sowohl der *Pied-noir*

als auch der *Beur*, so erweist sich im Verlauf der Handlung, haben Probleme mit der Perspektive, die sie auf die Gesellschaft und ihre eigene Position in ihr richten. Der Film strebt die Korrektur dieser Perspektiven an: sein zentrales Symbol ist in diesem Zusammenhang die drastische Szene der operativen Entfernung des grauen Stars. Während Kassovitz, Dridi, Allouache und Chibane die schiefe Perspektive, die die französische Gesellschaft den *Beurs* gegenüber einnimmt, auf der Ebene der Handlung betrachten, setzt Cabrera offensiv eine Korrektur der Perspektive ins Zentrum ihres Films.

Der Entwurf eines gemeinsamen, gleichsam utopischen Ortes im Süden Frankreichs, an dem eine Koexistenz französischer und maghrebinischer Kultur möglich ist, ist im Kontext des *genre beur* – sowohl literarisch als auch filmisch – ebenfalls signifikant, wird er doch auch in einigen Texten dieser Literatur sowie in dem im Folgenden zu betrachtenden Film entfaltet.

VI. *Bye-bye*

Oh cousin je te le demande
Qu'est-ce que c'est d'être marseillais ?
Comprendre que les différences
Sont le ciment de la cité.
Ò mon cosin te va demandi
La diferencia qu'es aquò ?
D'istòrias dins totei lei lengas,
Mila receptas per tenir còp.
Oh cousin je te le demande
Et ta recette qu'est-ce que c'est ?
Avoir la fierté de sa ville
Parler avec le monde entier.
(Massilia Sound System¹)

1. „Marseille c'est une ville à l'intersection“²

Nicht das ländliche, sondern vielmehr das städtische Südfrankreich mit seiner Metropole Marseille steht im Zentrum des Films *Bye-bye*³ von Karim Dridi. Dabei versucht Dridi, ähnlich wie Dominique Cabrera, Marseille und den Süden Frankreichs als prädestinierten Ort für den – allerdings im Falle seines Films wesentlich problematischer ablaufenden – kulturellen Austausch zu sehen. Dridi selbst wird von der Kritik immer wieder als für dieses Thema besonders geeignet erklärt und dies wiederum, wie so oft in diesem Genre, aufgrund seiner Biographie:

1961 wird er als Sohn eines Tunesiers und einer Französin in Tunis geboren, seine Kindheit und Jugend verbringt er zwischen Tunesien und Paris. Diese doppelte kulturelle Zugehörigkeit verleiht ihm, so der Tenor der Kritiker, eine außerordentliche Sensibilität in der Behandlung entsprechender Themen. Bereits früh beginnt er, sich für das Filmemachen zu interessieren.

¹ Massilia Sound System: „Occitanista“. Album: *Occitanista*. 2002.

² Karim Dridi in Thierry Jousse/Jean-Marc Lalanne: „Propos de Karim Dridi“. In: *Cahiers du cinéma* 494/1995. S. 39.

³ F 1994, 95 min.

In den 80er Jahren realisiert er einige Kurzfilmprojekte⁴, bevor er 1994 seinen ersten langen Spielfilm *Pigalle*⁵ dreht. Der Film, der im Rotlichtmilieu von Paris spielt, bringt ihm international gute Kritiken und wird u. a. auf dem Filmfestival in Venedig vorgestellt.

1995 dreht Dridi seinen zweiten Spielfilm *Bye-bye*, der im Zentrum dieser Untersuchung stehen soll. Obwohl er sich mit diesen beiden ersten Filmen „alongside Mehdi Charef and Rachid Bouchareb, as one of the leading proponents of Cinema Beurs“⁶ etabliert zu haben scheint, ist es wiederum seine biographische Herkunft, aufgrund derer ihm diese Zugehörigkeit häufig streitig gemacht wird.

Zwar ist er, so wird suggeriert, für die Problematik der doppelten kulturellen Zugehörigkeit aufgrund seiner Herkunft besonders sensibel, die von Christian Bosséno festgelegten und immer wieder zitierten Kriterien für einen Regisseur des *cinéma beur* erfüllt er damit allerdings nur unzureichend. Es ist daher bezeichnend, dass die Kritiker seiner Filme sich vielfach ausführlich an diesem ‚Problem‘ abarbeiten, anstatt sich mit der auch in diesem Zusammenhang wesentlich interessanteren Analyse seines Films auseinanderzusetzen. Ob Dridi nun „a Franco-Tunisian director [who] focuses on characters of predominantly North African origin“⁷ ist, ein „full-fledged, viable director [... who is] now considered part of the New New Wave alongside other directors such as Kassovitz, Desplechin, Klapisch, and Guédiguian, who also make films about today’s France“⁸ oder aber schlicht ein Regisseur, der, sei es aus biographischem oder kommerziellem Interesse, ein bestimmtes Genre aufgenommen und auf seine Weise verarbeitet hat – der Qualität seines Films und seiner Zugehörigkeit zum *genre beur* tun diese Erwägungen keinen Abbruch.

Was Dridi ins Zentrum seines Films stellt, ist, wie auch bei anderen Filmen dieses Genres, die Vermischung der Kulturen und die schwierige Suche nach einer stabilen Identität der Protagonisten zwischen diesen Kulturen. Dabei erscheint ihm nach eigener Aussage Marseille als besonders geeigneter Ort, da sich hier sozusagen traditionellerweise französische und andere, maghrebische und afrikanische Einflüsse vermischen, ohne dass dabei je die „andere Seite“ aus den Augen verloren wird:

⁴ *Mains*, F 1985, 7 min.; *Dans le sac*, F 1987, 17 min.; *La danse de Saba*, F 1988, 10 min.; *New-Rêve*, F 1989, 30 min.; *Zoé la boxeuse*, F 1992, 26 min.

⁵ F 1994, 93 min.

⁶ <http://www.biff.no/2003/index.php3?Eng=Ja&ID=FilmEng&counter=171> (Seiten des Internationalen Filmfest Bergen, Norwegen, 20.08.05).

⁷ Will Higbee: „Hybridity, space and the right to belong: Maghrebi-French identity at the crossroads in Karim Dridi’s *Bye-Bye*“. In: Mazdon (Hrsg.), *France on Film*, S. 51-64. Hier S. 53.

⁸ Sherzer, „Cinematic Representations“, S. 159.

Situer mon film là-bas me permettait de tendre vers l’autre rive, de regarder l’Afrique de l’autre côté. Marseille c’est une ville à l’intersection [...] une ville très métissée. [...] Le mélange, c’est quelque chose que je ressens.⁹

Die durch den Blick auf das Meer und den dahinter liegenden Maghreb stumme Präsenz der anderen Kultur ermöglicht eine andere Art der Auseinandersetzung mit dem Genre als die „klassischen“, in der Vorstadt spielenden Filme von Charef und Kassovitz. Dabei ist es nicht allein die Tatsache, dass die maghrebinischen Länder hinter dem Horizont ständig kopräsent sind, sondern auch der im Gegensatz zu den *cités* völlig unterschiedliche urbane Kontext des Panier-Viertels, der einen neuartigen Blick auf das Genre ermöglicht. Gerade das von Dridi gewählte Setting, das so gar nicht mit den ersten Filmen des *cinéma beur* oder gar denen des *cinéma de banlieue* in Einklang steht, erlaubt es ihm, eine gewisse auch ästhetische Distanz zu ihm einzunehmen und so in einen produktiven Dialog mit seinen Regeln zu treten.

Synopsis

Ismaël (Sami Bouajila) und sein 12jähriger Bruder Mouloud (Ouassini Embarek) kommen für einige Tage bei der Familie ihres Onkels im Panier-Viertel von Marseille unter. Ihrer Ankunft ist eine Familientragödie in Paris vorangegangen: die Wohnung hat Feuer gefangen und der behinderte Bruder Nordine ist in den Flammen gestorben¹⁰. Die Eltern sind daraufhin nach Tunesien zurückgekehrt, Mouloud soll ihnen in wenigen Tagen folgen, wozu er jedoch nicht bereit ist.

⁹ Karim Dridi in Jousse/Lalanne, S. 39.

¹⁰ Eine auffallende Parallele zu dieser Geschichte weisen die beiden ersten Romane von Paul Smaïl alias Jack-Alain Léger auf (*Vivre me tue*. Paris 1997 und *Casa, la casa*. Paris 1998): Wie im vorliegenden Film kommt es auch hier im ersten Roman zu einer Familientragödie, der Bruder des Protagonisten Paul stirbt auf tragische Weise. Nach diesem Schicksalsschlag reist Paul – im Gegensatz zu Ismaïl – tatsächlich in den Maghreb, allerdings nach Marokko, der Heimat seiner Eltern, in der Hoffnung, dort so etwas wie eine zweite Heimat oder wenigstens verschüttete Spuren seiner orientalischen Identität aufzufinden. Der Versuch schlägt fehl bzw. der Aufenthalt in Marokko macht Paul umso deutlicher klar, dass seine eigentlich Heimat Frankreich ist und dass er in Marokko nicht nur als Fremder wahrgenommen wird, sondern sich dort auch als solcher fühlt. Erst diese Erkenntnis erlaubt ihm aber, die Rückkehr nach Frankreich als konstitutiv für seine Identität zu erfassen: „Mais la vraie vie était ici... est ici... A toujours été ici pour moi. [...] je suis de Barbès, comme on est de Fès, du Sous, ou du Rif. Il fallait seulement que je m’en aille pour le comprendre, et que j’y revienne.“ (Smaïl, *Casa, la casa*, S. 26). Auch im Hinblick auf den hier behandelten Film ist es signifikant, dass Paul nicht etwa Frankreich im Allgemeinen, sondern das multikulturelle Barbès als seine Heimat empfindet.

Da sein Auto einer teuren Reparatur unterzogen werden muss, geht Ismaël mit seinem Onkel am Hafen arbeiten, um das nötige Geld zu verdienen. Dort freundet er sich mit Samy, dem jüngeren Sohn des Chefs an. Der ältere Sohn Ludo (Philippe Ambrosini) ist ein ehemaliger Fremdenlegionär mit ausländerfeindlichen Ansichten und entsprechenden Freunden. Währenddessen freundet Mouloud sich mit seinem Cousin Rhéda an und wird von ihm dem Dealer Renard vorgestellt. Renard versucht neben Rhéda, der bereits für ihn arbeitet, auch Mouloud als Kleindealer zu gewinnen. Nach einem Streit mit seinem Bruder, der auf der Notwendigkeit seiner baldigen Abreise nach Tunesien beharrt, reißt Mouloud aus und kommt bei Renard unter. Ismaël, der nach einer Auseinandersetzung mit Samy seinen Job auf der Baustelle verloren hat, findet Mouloud nach einigen Tagen und befreit ihn unter Schwierigkeiten. Die beiden flüchten aus Marseille. Ismaël verspricht seinem Bruder, ihn nicht zu den Eltern und nach Tunesien zu schicken, stattdessen brechen die beiden gemeinsam mit ungewissem Ziel auf.

2. Kultureller und intertextueller Métissage

2.1. Topographische und kategoriale Schwierigkeiten

Mit der Wahl Marseilles als Ort der Handlung wählt Dridi ganz bewusst einen urbanen Kontext für seinen Film, der sich von der typischen Vorstadtsiedlung kaum stärker unterscheiden könnte. Das multikulturell geprägte Viertel des Panier, „refuge historique des marins et de générations d’immigrants“¹¹ bietet einerseits in ästhetischer Hinsicht eine weit gefälligere und ansprechendere Umgebung als die *cités*. Gleichzeitig scheint die Enge der Gassen und Wohnungen die Struktur der maghrebischen Kasbah widerzuspiegeln. Andererseits erweist sich an diesem Viertel, dass die Immigranten und ihre Kinder keineswegs reine Produkte der Peripherie der französischen Vorstädte sind, sondern dass sie hier und an anderer Stelle – wie etwa in Barbès oder Belleville – ganz im Zentrum der Städte angesiedelt sind und diese prägen.

Wurde der Panier zunächst hauptsächlich von italienischen Einwanderern geprägt, so macht heute selbst der *Guide Michelin* mit seinem bunten, multikulturellen Charakter Werbung:

Aujourd’hui, on ne compte plus les pays - du Maghreb aux Comores en passant par le Viêt Nam - qui apportent leur touche de couleur à la mosaïque culturelle du Panier. Assis sur une chaise, les anciens continuent de deviser sous le soleil tandis qu’une marmaille dissipée s’interpelle *avé* l’accent...¹²

Diese vielfältigen Ausprägungen des *métissage*, das in den letzten Jahren filmisch und literarisch¹³ als für Marseille typisch etabliert worden ist und das über die Problematik der interkulturellen Zerrissenheit der Protagonisten in dem hier behandelten Film ohnehin präsent ist, verstärken sich gegenseitig und machen Marseille zu einer in besonderem Maße geeigneten Kulisse für Konflikte zwischen Orient und Okzident:

Puisque Marseille n’allait plus à l’Orient, l’Orient est venu à elle. Alain Bergala s’en réjouit plutôt parce que „le mélange, le métissage, est un facteur d’attraction pour les cinéastes. Ce n’est pas comme à Paris qui est une ville cosmopolite mais

¹¹ <http://www.viamichelin.com/viamichelin/fra/tpl/mag3/art20030301/htm/panier.htm> (16.05.05).

¹² <http://www.viamichelin.com/viamichelin/fra/tpl/mag3/art20030301/htm/panier.htm> (16.05.05).
Hervorhebung im Original.

¹³ Man denke beispielsweise an die Filme von Robert Guédiguian und die Krimis von Jean-Claude Izzo, in denen die multikulturelle Atmosphäre Marseilles stets den Hintergrund für die Filme und Texte bildet.

beaucoup plus ségréguée où il est très difficile de filmer la diversité. Marseille est une ville qui a tout avalé depuis toujours et qui continue.¹⁴

Marseille erscheint also aufgrund seiner Geschichte und seiner historisch gewachsenen Beziehung zu Immigranten aus unterschiedlichsten Ländern, wenn diese auch keineswegs immer einseitig positiv gewesen sein mag – „[...] c’est une ville où il y a toujours eu une xénophobie très forte et en même temps une intégration dix fois plus rapide qu’ailleurs“, so Jean-Henri Roger¹⁵ – als Ort, an dem sich die Präsenz der Immigranten aus unterschiedlichsten Ländern auch architektonisch niedergeschlagen hat: das Panier-Viertel beherbergt nicht nur Einwanderer, im 19. Jahrhundert wurde es von einer ersten Welle italienischer Immigranten auch architektonisch mitgeprägt¹⁶.

Für Dridi, so kann postuliert werden, ist die Ansiedlung seiner Handlung in diesem Viertel allerdings nicht nur als pittoresker Hintergrund interessant, sondern ebenso unter einem weiteren Gesichtspunkt – die Position, die die von ihm porträtierte Generation junger maghrebischer Immigranten in Frankreich reklamiert, die Position, die viele von ihnen bereits eingenommen haben, ist längst keine periphere mehr, sondern eine zentrale, inmitten der französischen Gesellschaft, optisch von ihr oft genauso wenig zu unterscheiden wie der Panier von anderen Vierteln Marseilles.

Paradoxerweise wird Dridis Film trotz dieses dezidiert zentralen urbanen Settings von Kritikern nicht selten der doch klar lokal definierten Kategorie des *cinéma de banlieue* zugeordnet:

Unlike their predecessors, the new banlieue films are usually from the point of view of their young protagonists – it is the city that has become strange, hostile, alien. Last year, *Hate* [...] Malik Chibane’s *Douce France*, and Dridi’s *Bye Bye* cast a new look at what the French call *métissage* [...].¹⁷

An dieser Aussage erstaunen gleich mehrere Aspekte: Sieht man als Vorgänger der „new banlieue films“ den *film beur* mit Vertretern wie Mehdi Charef, so lässt sich die Unterscheidung zwischen einerseits älteren und auf der anderen Seite jüngeren Protagonisten nicht halten. Ebenso sehr überrascht es, dass ein Film wie Malik Chibanes *Douce France*, der zwar in der *banlieue* von Paris spielt, dort aber keineswegs in einer klassischen *cité*, sondern vielmehr

¹⁴ Stéphane Bouquet: „Marseille: les lois de l’attraction“. In: *Cahiers du cinéma* 495/1995. S. 34-41. Hier S. 38.

¹⁵ Zitiert nach Bouquet, „Marseille“, S. 38.

¹⁶ Higbee, „Hybridity, space and the right to belong“, S. 54.

¹⁷ Reynaud, „Le hood“, S. 56.

in dem durchaus beschaulichen Vorort Saint Denis, der Kategorie der *films de banlieue* zugeschlagen wird. Gänzlich ad absurdum geführt wird diese Kategorie allerdings dann, wenn man ihr, wie bei Reynaud geschehen, auch den hier zu behandelnden Film *Bye-Bye* zurechnet, der mitnichten in der *banlieue* spielt. Seiner Verwunderung über diese Haltung, die in der Kritik keine völlige Ausnahme darstellt, verleiht auch Will Higbee deutlich Ausdruck:

[...] even though the majority of the narrative is located in the working-class districts of Marseilles, the inclusion of a limited number of scenes in the disadvantaged *cités* of the urban periphery seem to be sufficient to include *Bye-Bye* as part of the *cinéma de banlieue* phenomenon which emerged at the time of the film's release (*Bye-Bye* appeared on the French screens barely three months after the intense media attention and box-office success of *La Haine* had brought the notion of the *banlieue* film to the attention of a wider public).¹⁸

Offensichtlich scheint in diesem Fall die neue Kategorie des „*banlieue* film“, ebenso wie die Tatsache, dass der Regisseur sich biographisch betrachtet nicht eindeutig zuordnen lässt, schwerer zu wiegen als die tatsächliche topographische Verortung und die thematische Schwerpunktsetzung¹⁹.

Gleichzeitig könnte man vermuten, dass diese recht bemerkenswerte Fehleinschätzung des Settings ähnlich zu bewerten ist wie das entsprechende Phänomen in der Diskussion der Romane Paul Smaïl: Smaïl alias Jack-Alain Léger siedelt seine ersten drei pseudoautobiographischen Romane in Barbès an, also in einem Viertel von Paris, das von seiner multikulturellen Bevölkerung her zwar Parallelen zu den Vorstädten aufweisen mag, das aber nichtsdestotrotz im Zentrum von Paris liegt und damit auch architektonisch von den HLM-Siedlungen deutlich geschieden ist. Die durchaus mit der Pariser Topographie vertraute Kritik scheint dennoch ganz analog zu Dridis Film postuliert zu haben, dass es sich bei Paul Smaïl um einen Autor handeln muss, der mit der peripheren Realität der *banlieues* vertraut ist, wie Smaïl in seinem zweiten Buch über die Rezeption des ersten Romans ironisch beschreibt: „Parlez-nous des banlieues qui flambent, vous qui habitez Barbès, Paul Smaïl! Ces banlieusards de Neuilly, qui se croient Parisiens, pensent que Barbès est en banlieue!“²⁰.

¹⁸ Higbee: „Hybridity, space and the right to belong“, S. 52.

¹⁹ Die Szenen, die tatsächlich in einer „klassischen“ *banlieue* spielen, sind die im Umkreis des Dealers Renard, sie nehmen im Film weit weniger Raum ein als solche, die im Zentrum der Stadt verortet sind.

²⁰ Smaïl, *Casa, la casa*, S. 43.

Die Zuordnung der Filme zur Kategorie „*banlieue film*“ hat also, so kann man auch anhand der Parallele zur Literatur erkennen, mehr als nur eine rein örtliche Komponente. Vielmehr geht es um einen thematischen Aspekt – den der Thematisierung der multikulturellen Realität bestimmter Stadtviertel –, der jedoch, wie man an Vierteln wie Barbès, Belleville oder dem Panier sehen kann, nur allzu oft von der peripheren Lage der Viertel unabhängig ist. Wie übermächtig manchmal der Wunsch nach einer eindeutigen Einordnung der Filme ist und wie wenig Aussagekraft er letztlich für ihre Interpretation besitzt, erweist sich an diesem Fall: Unruhen in den Vorstädten spielen in *Bye-bye* keine Rolle, es erscheint wesentlich weniger naheliegend, ihn mit *La haine* zu vergleichen als etwa *Le thé au harem*. Vielmehr ist das gemeinsame Thema all dieser Filme das wachsende *métissage culturel* und die damit einhergehenden Probleme für die identitäre Entwicklung der Protagonisten.

2.2. Das Meer als Projektionsfläche

Es ist aber nicht allein die Tatsache, dass das *métissage culturel* im Panier seinen sozusagen Stein gewordenen Niederschlag findet und ein ganzes Stadtviertel bestimmt, die Dridis Entscheidung bestimmt hat – schließlich hätte seine Wahl dann auch auf Barbès oder Belleville fallen können. Tatsächlich ist Belleville zunächst von Dridi in Betracht gezogen worden, so Will Higbee: „However, the redevelopment of Belleville during the 1980s and 1990s resulted in the fragmentation of the local community around which Dridi had hoped to base his film.“²¹ Gerade die Tatsache, dass in Belleville die Multikulturalität der Gesellschaft weniger manifest war und daher auch schwieriger auf die Leinwand zu bannen, scheint also ein zentrales Argument für Marseille und den Panier gewesen zu sein.

Ein weiterer Faktor war letztlich ausschlaggebend, so vermutet Stéphane Bouquet: „Le lieu, c’est Marseille, le quartier du Panier, quelque chose entre Belleville et Barbès, le soleil et la mer en plus.“²² Das Meer spielt, so meine These, in diesem Film in der Tat in mehrfacher Hinsicht eine bedeutsame Rolle: zum einen stellt sich durch den Blick über das Meer eine Verbindung zu den maghrebinischen Ursprungsländern der Eltern her, die zwar unsichtbar bleiben, aber dennoch präsent sind. Im Gegensatz zu den in klassischen *cités* spielenden Filmen bietet sich den Protagonisten hier ein offener, weiter Horizont, der Hoffnung macht und sie zum Träumen einlädt.

Zum anderen erfüllt sich für die Protagonisten dieses Films sozusagen gleich zu Anfang ein Traum, der beispielsweise für Madjid aus *Le thé au harem d’Archimède* erst am Ende und unter ungünstigen Vorzeichen wahr

²¹ Higbee, „Hybridity, space and the right to belong“, S. 53.

²² Stéphane Bouquet: „Les enracinés“. In: *Cahiers du cinéma* 494/1994. S. 36-38. Hier S. 38.

wird: ans Meer zu kommen²³. Die Freiheit und die Offenheit des sonst oft engen und erdrückenden Horizonts, die der Blick auf das offene Meer bedeutet, geben den Protagonisten Hoffnung auf den Ausbruch aus der Begrenztheit ihrer bisherigen Existenz. Für Mouloud hingegen ist das Meer und die vom Hafen von Marseille ablegenden Schiffe auch eine Bedrohung: die nämlich, tatsächlich von seinem Bruder in ein Schiff nach Tunesien gesetzt zu werden und Frankreich, das Land, in dem er Fuß gefasst hat, gegen seinen Willen verlassen zu müssen. Das Meer ist also, je nach eingenommener Perspektive, Ort von Sehnsucht, Hoffnung und Bedrohung.

Es ist für die Protagonisten sowohl ein trennendes als auch ein verbindendes Element – das Mittelmeer trennt sie als natürliche Grenze vom Land ihrer Eltern und von den entsprechenden Sitten und Gebräuchen, gleichzeitig wird es auch, nicht nur im Hinblick auf die maghrebinische und französische Kultur, zum Bindeglied zwischen vermeintlich so unterschiedlichen nationalen Traditionen, wie auch Leïla Sebbar bemerkt:

[...] la mer fermée par des terres qui se sont fait si longtemps la guerre, et ce n'est pas fini, mais la guerre c'est aussi la rencontre, le tourbillon des eaux où les papiers disparaissent, c'est l'échange turbulent du fleuve avec la mer.²⁴

In diesem Sinne ist das Meer zwar ein Ort, auf dem und über das interkulturelle Konflikte ausgetragen worden sind, aber diese Konflikte, so Sebbar, führen letztlich doch zu Berührungen zwischen den Kulturen, die sich durchaus auch als fruchtbar erweisen und in einen Dialog führen können.

Für den Protagonisten Ismaël selbst, den der Film immer wieder am Ufer stehend und aufs Wasser blickend zeigt, bietet sein Name im Zusammenhang mit der engen Bindung ans Meer allerdings noch andere Interpretationsmöglichkeiten:

Sein Name weist ihn als einen Nachkommen des alttestamentarischen Ismaël, des Sohnes von Abraham/Ibrahim aus, der gleichzeitig sowohl im christlichen als auch im muslimischen Kontext als Stammvater der Nomaden betrachtet wird. Die nomadische Lebensweise, die in der Tat zumindest vielen literarischen Kindern der Immigration zu eigen ist²⁵, wird auch von Dridis

²³ Wo, so Dirk/Sowa „zahllose [...] Paris-Filme am Meer“ (*Paris im Film*, S. 94) enden, so beginnt dieser Film, dessen Protagonisten ebenfalls aus Paris kommen und dessen thematische Verbindung zu tatsächlichen Paris-Filmen auch bei den Kritikern zur oben beschriebenen Verwirrung geführt hat, ebendort: an der Küste des Mittelmeers.

²⁴ Leïla Sebbar: *Le silence des rives*. Paris 1993. S. 116f.

²⁵ Leïla Sebbars Protagonistin Shérazade geht bis zu ihrer kulturellen Selbstfindung durch eine lange Phase der *errance*, die sie durch ganz Frankreich, aber auch nach Israel und in den Libanon führt. Auch die Protagonisten der Romane Mohand Mounsis und Paul Smails zeichnen sich zumindest zeitweise durch eine nomadische Lebensweise aus.

Ismaïl geteilt – sein Elternhaus oder zumindest die Wohnung in Paris ist in Flammen aufgegangen, bei seinem Onkel und seiner Tante in Marseille ist er nur vorübergehend zu Gast. Während Mouloud als jüngerer Bruder sein Leben gemeinsam mit den Eltern im „bled“ in Tunesien fortführen soll, ist Ismaïls Zukunft bereits zu Beginn des Films ungewiss. Für ihn scheint keine Rückkehr in die maghrebische Heimat der Eltern geplant, allerdings hat er offensichtlich ebenso wenig in Frankreich einen Ort, den er Zuhause nennen könnte. Der Schluss des Films, der Ismaïl und Mouloud nach einer weiteren Autopanne außerhalb von Marseille zu Fuß in eine ungewisse Zukunft aufbrechen lässt, hebt den Eindruck nicht auf, dass Ismaïl ganz im Sinne seines buchreligiösen Namensvetters auch weiterhin ein nomadisches Leben führen wird.

Wo bei literarischen Figuren wie Leïla Sebbar Shérazade etwa der Nomadismus eine vorübergehende Lebensweise für die Dauer des Identitätsfindungsprozesses war²⁶, zeigt sich in Dridis Film, dass Ismaïl noch nicht zu einer eigenen, stabilen Identität zwischen den Kulturen gefunden hat und es ihm daher auch (noch) nicht vergönnt ist, dauerhaft Fuß zu fassen. Hatte er während des Aufenthalts bei seinem Onkel und seiner Tante im Marseiller Panier-Viertel wenigstens einen flüchtigen Eindruck davon gewinnen können, wie die maghrebischen Einwanderer und vor allem ihre Kinder trotz mancherlei Schwierigkeiten dort in der Mitte der Gesellschaft angekommen sind, so scheint er selbst hierfür noch nicht bereit zu sein.

Vom alttestamentarischen Ismaïl geht in der islamischen Tradition schließlich eine weitere, auch für Dridis Protagonisten bezeichnende Linie aus:

Die Araber werden in der einheimischen Genealogie in 3 Gruppen eingeteilt: *al-bā'ida* (die verschwundenen), *al-'āriba* (die einheimischen), *al-musta'riba* (die arabisierten). Ismā'il gilt als der Urahn der letzteren Gruppe [...].²⁷

Während in manchen Genealogien die erste Gruppe als die einzig „echten“ Araber gelten, sind ohne Zweifel „die arabisierten“ Araber des Nordens, die von Ismaïls Nachkommen Adnān abstammen, diejenigen, die sich von ihrem Ursprung nicht nur geographisch am weitesten fortbewegt haben.

Dass Dridi seinen Protagonisten durch die Wahl seines Namens in der arabischen Genealogie im Kontext derer situiert, die sich von den „richtigen“

²⁶ Leïla Sebbar: *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*. Paris 1982; *Les carnets de Shérazade*. Paris 1985; *Le fou de Shérazade*. Paris 1991. Siehe hierzu auch Verf., *La cité des poètes*, S. 133ff.

²⁷ „Ismā'il“. In: A. J. Wensinck/J. H. Kramers (Hrsg.): *Handwörterbuch des Islam*. Leiden 1941. S. 222.

Arabern in mehrfacher Hinsicht unterscheiden, ist bezeichnend. In der Tat deutet George Sale in seinem historischen Kommentar des Koran diese Genealogie und die Rolle Ismaïls folgendermaßen:

The posterity of *Ismael* have no claim to be admitted as pure *Arabs*; their ancestor being by origin and language an *Hebrew*, but having made an alliance with the *Jorhamites*, by marrying a daughter of *Modad*, and accustomed himself to their manner of living and language, his descendants became blended with them into one nation.²⁸

Der Ismaïl der Korankommentatoren ist selbst ursprünglich kein „reiner“ Araber, sondern jüdischer Herkunft, seine Nachfahren hingegen haben sich solcherart mit anderen Kulturen – und sogar Religionen! – vermischt, dass ihre Lebensweise eine andere, der arabischen fremde wurde.

Ebenso, so suggeriert Dridis Film, verhält es sich mit seinem Protagonisten: Ismaïl selbst ist zwar vielleicht sogar von seiner Geburt her „echter“ Tunesier, bereits seine Sozialisation hat allerdings in Frankreich stattgefunden. Was im Falle seines Namensvetters aus dem Koran erst für die Nachfahren galt, ist bei Dridis Ismaïl bereits eingetreten – er hat sich kulturell und sprachlich so sehr einem anderen Land angepasst, dass er „became blended with them into one nation“. Was für ihn gilt, so macht der Film ganz deutlich, wird erst recht für seine Nachkommen, aber auch schon für seinen jüngeren Bruder Mouloud eintreten. Sie werden ebenso wie er ein Leben zwischen den Kulturen führen, dessen Zentrum allerdings nicht mehr der Maghreb, sondern vielmehr Frankreich sein wird.

Die von George Sale angekündigte „Verschmelzung zu einer Nation“ ist allerdings, so machen in Dridis Film nicht nur die von der Gruppe der recht nationalen Protagonisten aufgefahrene Argumente deutlich, noch nicht völlig vollzogen. Auch im Hinblick hierauf ist die Wahl Marseilles als massiv durch *métissage* bestimmter Stadt signifikant, da sich hier diese Vermischung auf unterschiedlichen Ebenen bereits andeutet. Dies ist vielleicht, so suggeriert der Film, ein für dieses Thema, aber auch für ein solches Leben zwischen den Kulturen im besonderen Maße geeigneter Ort.

Für die Zugehörigkeit zu den arabischen Ländern und Kulturen lässt sich auf Dridis Ismaïl und seinen Bruder Mouloud ebenso wie auf so viele Protagonisten der *littérature* und des *film beur* anwenden, was George Sale bereits über den alttestamentarischen Ismael feststellt: im Gegensatz zu den „pure Arabians“ sind „the descendants of Ismael [...] the more distant graff“²⁹. Der

²⁸ George Sale: „The Preliminary Discourse“. In: *The Koran*. New York/London 1984 (Nachdruck der Ausgabe von 1734). S. 1-187. Hier S. 9.

²⁹ Sale, „The Preliminary Discourse“, S. 9.

Ausdruck „graft“³⁰ ist im Zusammenhang mit Dridis Film und des gesamten Genres bezeichnend – die Protagonisten sind für die arabischen Länder nur mehr „aufgepfropft“, gleichsam Transplantate, die jederzeit abgestoßen werden können³¹, sie sind keine essentiellen Bestandteile dieser Gesellschaften mehr. Andererseits, so suggeriert die Bezeichnung, kann eine solche „greffe“ etwa bei Bäumen auch glücken und zu einem neuartigen Spross führen. Die Prekarität der kulturellen Zugehörigkeit wird in jedem Fall durch diesen Bezug noch einmal markant hervorgehoben.

Damit stellt Dridi seinen Protagonisten durch seinen Namen in eine Traditionslinie, die ihn in mehrfacher Hinsicht vorprägt. Sein nomadischer Lebensstil ist nicht mehr allein aus der Notsituation der Familie heraus lesbar, sondern wird zu einer historisch begründeten Wahl. Die Tatsache, dass er seine Situation zwischen den Kulturen als problematisch und belastend empfindet, lässt sich ebenfalls aus dieser genealogischen Linie heraus deuten. Ismaïl ist sozusagen ein moderner Vertreter und Nachfahre des alttestamentarischen Sohnes der Hagar. Er ist nicht nur eines Ortes, den er Heimat nennen könnte, verlustig gegangen, sondern auch einer kulturellen Heimat: des maghrebinisch-algerischen Ursprungs, den er so sehnsuchtsvoll jenseits des Mittelmeers zu suchen scheint.

Dridis Protagonist ist durch seinen Namen darüber hinaus mit einer prominenten Figur der Moderne verknüpft: mit Herman Melvilles Ishmael, dem Protagonisten und Erzähler von *Moby-Dick*³². Daraus ergeben sich weitere intertextuelle Verweise.

³⁰ Es handelt sich um die alte Schreibung von „graft“, dem englischen Wort für Pfropf (im biologischen und medizinischen Sinne).

³¹ Tatsächlich gibt es in der *littérature issue de l'immigration maghrébine* einen Text, der die Symbolik der Transplantation im Zusammenhang mit der Immigration konsequent ausagiert: Taoufik Abdelmoulas *Un être composé* (Tunis 1983). Der Kopf eines an Krebs erkrankten Tunesiers wird auf den Körper eines an einem Gehirntumor leidenden Franzosen transplantiert. Während die Operation in medizinischer Hinsicht ein Erfolg ist, kommt es auf persönlicher Ebene zum Widerstreit zwischen islamischen Sitten und französischen Gewohnheiten, der letztlich zur Abstoßungsreaktion und zum Tod des Frankotunesiers führt. Die Unmöglichkeit, das Leben zwischen den Kulturen in einem Körper auszubalancieren, wird damit in diesem frühen Text der Immigrationsliteratur noch ganz klar herausgestellt. In Azouz Begags metatextueller Wiederaufnahme dieses Themas in seiner Erzählung *Dis oualla!* nimmt der Prozess hingegen ein weit erfreulicheres Ende. Siehe hierzu auch Verf., *La cité des poètes*, S. 63f. Es ist bemerkenswert, wie sich anhand dieser und anderer Symbole und intertextueller Bezugnahmen für das gesamte *genre beur* ein dichtes und erstaunlich homogenes Netz aus Verweisen ergibt – sei es nun in Film oder Literatur.

³² Erstveröffentlichung 1851.

Für Melvilles Ishmael bietet das Meer und die Seefahrt einen Ausweg aus scheinbar ausweglosen Situationen, es ist ein probates Mittel, um die Depression zu vertreiben:

Some years ago – never mind how long precisely – having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen, and regulating the circulation. Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially when my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off – then, I account it high time to get to sea as soon as I can. This is my substitute for pistol and ball.³³

Diesen Schritt vom Ufer aufs Meer hat Dridis Ismaël noch nicht gehen können, obwohl, wie der Film deutlich macht, bei ihm die Symptome dieselben sind wie beim Erzähler des amerikanischen Romans, auch bei ihm der „hypos“ bereits „an upper hand“ gewonnen hat³⁴. Noch allerdings befindet Ismaël sich an Land, und wie die von Melville beschriebenen Landbewohner erfüllt das Meer ihn mit großer Sehnsucht, der er allerdings noch nicht nachzugeben imstande ist.

In Manhattan, so Melvilles Erzähler, sind die Ufer des Meeres ebenfalls bevölkert von nostalgisch aufs Wasser blickenden Landratten, die sich wie Ismaël nicht (noch nicht?) trauen, denselben Weg einzuschlagen wie er:

Posted like silent sentinels all around the town, stand thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries. Some leaning against the spiles, some seated upon the pear-heads; some looking over the bulwarks of ships from China; some high aloft in the rigging, as if striving to get a still better seaward peep. But these are all landmen; of week days pent up in lath and plaster – tied to counters, nailed to benches, clinched to decks.³⁵

³³ Herman Melville: *Moby-Dick*. New York/London 1967. S. 12.

³⁴ So kann die Tatsache, dass er seinem neu gewonnenen Freund Jacky die Freundin ausspannt und in diesem Zusammenhang geradezu die Auseinandersetzung zu suchen scheint, als Indiz dafür gesehen werden, dass bei ihm das „strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off“ bereits außer Kraft gesetzt ist.

³⁵ Melville, *Moby-Dick*, S. 12f.

Auch der Erzähler bei Melville stellt sich die Frage, was diese dem Wasser doch so entfremdeten braven Beamten und Angestellten ans Ufer treibt, was sie im Meer zu finden hoffen. Die Antwort, die er schließlich gibt, kann auch für Dridis Protagonisten Geltung beanspruchen:

But that same image, we ourselves see in all rivers and oceans.
It is the image of the ungraspable phantom of life; and this is
the key to it all.³⁶

Bei Ismaïls langen Blicken auf das Meer scheint es also, so wird durch den intertextuellen Bezug zu Melvilles Text deutlich, weniger um den konkreten Wunsch nach einer Reise ins für ihn weitgehend fremde Land der Eltern zu gehen, sondern vielmehr um die sehr viel weiterreichende Suche nach sich selbst und seiner Identität, nach dem „ungraspable phantom of life“.

Wenn man davon ausgeht, dass die *littérature issue de l'immigration maghrébine* und der *film beur* ein gemeinsames Netz aus intertextuellen und intermedialen Bezügen entfalten, so erstaunt es nicht weiter, dass die amerikanische Walfängersaga auch für einige Texte dieser Literatur eine zentrale Rolle spielt: sowohl für den *récit* von Azouz Begag *Dis oualla!* als auch für Paul Smaïls (alias Jack-Alain Léger) gesamtes Werk bietet *Moby-Dick* einen Schlüssel zum umfassenderen Verständnis der Texte. Damit ist die Frage nahegelegt, was gerade diesen Text so geeignet für eine solche intertextuelle Bezugnahme macht.

Moby-Dick ist innerhalb der amerikanischen Literatur als Text zu verstehen, der „jene literarische Neuheit und Eigenständigkeit gegenüber der Alten Welt“³⁷ einfordert, der die ehemalige Kolonie also zur Produzentin nicht mehr nur epigonaler, sondern eigenen Gesetzen gehorchender Literatur macht. Die Erfahrung, die dieser Literatur zugrunde liegt, ist dabei, so Zapf, die der

Grenzen eigener Identität durch die Begegnung mit fremden Kulturen [...]. Zum anderen tritt mit der stärkeren Herauslösung der Charaktere aus den eigenen kulturellen Bindungen das Individuum als auf sich selbst zurückgeworfenes Einzelwesen stärker hervor und treten dessen soziale Verstrickungen und kommunikative Verfasstheit stärker zurück gegenüber der isolierten Sinnsuche und Selbstbehauptung einzelner – auch wenn am Ende ein vergleichbares Ethos zwischenmenschli-

³⁶ Melville, *Moby-Dick*, S. 14.

³⁷ Hubert Zapf: „Romantik und ‚American Renaissance‘“. In: Ders. u. a. (Hrsg.): *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 1997. S. 85-153. Hier S. 139.

cher Solidarität als einzige Antwort auf die Vergeblichkeit der transzendenten Sinnsuche übrig bleibt.³⁸

Ebenso stehen auch in dem hier zu behandelnden Film bzw. im gesamten *genre beur* die kulturellen Begegnungen im Vordergrund. Gerade die Ablösung von vermeintlich naturgegebenen Bindungen an bestimmte nationale Traditionen steht für Ismail und Mouloud im Zentrum ihres Entwicklungsprozesses. Im Hinblick darauf muss vor allem Ismail sich letztlich auf sich selbst zurückgeworfen fühlen.

Die Tatsache, dass Dridi seinen Helden durch die Namenswahl nicht an der in Melvilles Roman eigentlich dominanten Persönlichkeit Kapitän Ahab orientiert, sondern an dem Erzähler Ishmaël, scheint mir dabei in doppelter Hinsicht bedeutsam zu sein: In Erweiterung der Aussage von Hubert Zapf, der davon ausgeht, dass *Moby-Dick* durch die Person des Ishmaël zu einem „Drama des Exorzismus, der symbolischen Austreibung eines inneren Dämons aus der eigenen Kultur“³⁹ wird, kann man sagen, dass der Dämon bei Dridis Ismail aus dem eigenen Inneren ausgetrieben werden muss, in dem nicht zuletzt fundamentales Unbehagen über die unklare kulturelle Zugehörigkeit herrscht.

Vor allem aber ist Ishmaël – im Gegensatz zu Ahab – der nur durch ihn erzählt wird, als Ich-Erzähler der Schöpfer seiner eigenen Welt, der sich ihr als Beobachter und Chronist verschreibt und dadurch über ein weit höheres Reflexionspotential verfügt als alle anderen im Roman vertretenen Figuren. Den monomanischen Plänen Ahabs steht er, unter anderem aufgrund seines stark religiösen Hintergrunds, weit skeptischer gegenüber als die anderen Vertreter der multikulturellen Gesellschaft der Pequod, dieser „Anarchasis Cloutz deputation from all the isles of the sea, and all the ends of the earth“⁴⁰. Ähnlich steht es mit Ismail im Film Dridis, der in seiner Schweigsamkeit zum Beobachter dieses ihm neuen Universums wird, über den der Zuschauer allerdings weit weniger erfährt als der Leser bei Melville über Ishmaël.

So ist es nicht weiter erstaunlich, dass die Kritiker in Dridis Ismail einen Verwandten jenes literarischen Protagonisten gesehen haben, der oft als Repräsentant der Undurchschaubarkeit, aber auch der existentiellen Einsamkeit gesehen wird: Albert Camus' Meursault, der *Étranger* des gleichnamigen Textes⁴¹:

³⁸ Zapf, „Romantik und ‚American Renaissance‘“, S. 137.

³⁹ Zapf, „Romantik und ‚American Renaissance‘“, S. 138.

⁴⁰ Melville, *Moby-Dick*, S. 108.

⁴¹ Paris 1942.

Être obscur et mystérieux, Ismaël aurait pu être un personnage fascinant, une sorte de nouvel *étranger*, un petit frère du Meursault de Camus.⁴²

Zwar scheint Ismaïl mit Meursault nicht die Unfähigkeit zum Trauern über den Tod naher Verwandter zu teilen⁴³, sehen wir doch in mehreren Szenen, dass er unter dem Tod des behinderten Bruders sehr leidet, dennoch lassen sich einige intertextuelle Beziehungen zwischen beiden ausmachen.

Die Parallele, auf die Bouquet in seiner Bemerkung abzielt, ist die der kommunikativen Verweigerung – ebenso wenig wie Meursault ist Ismaïl bereit, Auskunft über seine psychische Verfassung zu geben, er ist im Gegenteil insgesamt ausgesprochen wortkarg. Die einzige Person, der gegenüber er imstande ist, sich zu öffnen, ist bezeichnenderweise ihrerseits von der Kommunikation ausgeschlossen – die Oma, die stumm und bewegungsunfähig ihre Tage auf dem Sofa fristet, hört ihm und seinen Klagen zwar sichtlich aufmerksam zu, ist aber nur mit Mühe imstande, ihrer Anteilnahme Ausdruck zu verleihen – „Je pleure aussi“ sagt sie kaum hörbar. Sowohl Meursault als auch Ismaïl werfen sich den Tod eines anderen Menschen vor, sei es nun berechtigt, wie im Falle des Protagonisten von Camus, oder zu Unrecht, wie bei Ismaïl. Während Meursault mit hartnäckiger Indifferenz über den von ihm erschossenen Araber spricht, gibt Ismaïl sich offensichtlich die Schuld am Tod des Bruders.

Eine weit relevantere Übereinstimmung zwischen beiden Figuren scheint mir aber auf einer anderen Ebene zu liegen: Die für Meursaults weiteres Schicksal ausschlaggebende Szene, sein scheinbar unmotivierter Mord an dem namenlos bleibenden Araber, findet am Strand statt, in einer Hitze, die ihm unerträglich erscheint, während seine einzige Sehnsucht die nach der Kühle des Meeres ist. Die für die Figur des Ismaïl signifikanten Szenen spielen sich, wie bereits erläutert, ebenfalls vor der Kulisse des Mittelmeeres ab, mit dem gewichtigen Unterschied, dass der literarische und der filmische „Held“ auf der jeweils anderen Seite des Wassers stehen.

In diesem intertextuellen Verhältnis kommt Ismaïl, so kann man interpretieren, eine doppelte Rolle zu: Er ist nicht nur der am Strand getötete Araber, sondern fällt in dieser Funktion zusammen mit dem Mörder desselben, mit Meursault. Der Konflikt wird in das Innere der Figur verlagert. Seiner arabi-

⁴² Bouquet, „Les enracinés“, S. 36.

⁴³ Die Unfähigkeit zu trauern steht für Camus selbst im Zentrum des Textes und macht Meursault erst recht eigentlich zum gesellschaftlich Ausgestoßenen: „J’ai résumé *l’Étranger*, il y a longtemps, par une phrase dont je reconnais qu’elle est très paradoxale: ‚Dans notre société, tout homme qui ne pleure pas à l’enterrement de sa mère risque d’être condamné à mort.‘“ Camus: „Préface à l’édition universitaire américaine“. In: Ders.: *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris 1962. S. 128-129. Hier S. 128.

schen Wurzeln ist er zwar noch nicht so endgültig verlustig gegangen wie sein jüngerer Bruder Mouloud, dennoch ist er, wie sich in seinem Namen andeutet, nur mehr „arabisiert“ und nicht arabisch, ist Exponent einer neuen Mischung der Kulturen. Der „wahre“ Araber in ihm ist längst dem Untergang geweiht, getötet nicht etwa von einem böswilligen oder verblendeten Franzosen, sondern von dem französischen Teil seiner selbst. Seine eigene Hybridität macht ihn zum Vertreter einer ganz neuen Generation von „Étrangers“⁴⁴, die gleichzeitig ‚Mörder‘ und ‚Opfer‘ ihrer selbst sind, wobei sich daraus, im Gegensatz zum Roman Camus’, neue Chancen für die Entwicklung der eigenen Identität ergeben.

War Meursault nach Aussage Camus’ „étranger à la société où il vit, il erre, en marge, dans les faubourgs de la vie privée, solitaire, sensuelle“⁴⁵, also als immerwährender Außenseiter eine Art Wanderer zwischen den Welten und Kulturen, so ergeht es Ismaïl genauso. Durch seine kulturelle Gespaltenheit, die ihn beiden Teilen seiner Persönlichkeit gegenüber ambivalent sein lässt, gelingt es ihm nirgendwo, sich wirklich einzufügen. Der Blick über das Meer auf den hinter dem Horizont liegenden Maghreb wird durch die intertextuelle Bezugnahme auf Camus auch zum Blick auf den Ort, an dem ein Teil seiner selbst für immer begraben liegt. Während die Protagonisten von Allouache und Chibane, wie noch zu zeigen sein wird, ihre Hybridität weitgehend verkraftet und zu einem dynamischen und produktiven Umgang gefunden haben, führt sie bei Ismaïl zu so etwas wie einer vorübergehenden Lähmung⁴⁶ seiner kommunikativen und emotionalen Kompetenzen, deren Aufhebung sich erst am Schluss als Zukunftsperspektive andeutet.

2.3. „Beur pourri“⁴⁷

Geht man davon aus, dass die arabische Identität bereits bei Ismaïl nicht mehr sehr ausgeprägt ist, sondern in einer interkulturellen Mischung aufgegangen ist, die nur mehr arabische Elemente, aber nicht die ganze Kultur

⁴⁴ Diese literarische Reminiszenz nähert Dridis Ismaïl erneut Sid Ali, dem Protagonisten von Paul Smaïls Roman *Ali le magnifique* (Paris 2001) an, denn auch dieser Charakter unterhält deutliche Bezüge zu Camus’ *Étranger*.

⁴⁵ Camus, „Préface à l’édition universitaire américaine“, S. 1928.

⁴⁶ Diese „Lähmungen“, die sich durch das nicht immer unproblematische Leben zwischen den Kulturen ergeben, sind ebenfalls ein rekurrentes Thema gerade des *film beur*: sowohl bei Merzak Allouache als auch bei Malik Chibane spielen Figuren eine Rolle, die tatsächlich oder vorgeblich gelähmt sind und in beiden Fällen steht diese Behinderung in einem engen Zusammenhang mit den kulturellen Konflikten, in denen sie sich befangen sehen.

⁴⁷ Titel eines im Film von Mouloud gedichteten und gesungenen Rap-Songs. Aus dem Abspann geht hervor, dass der Song tatsächlich von dem Schauspieler Ouassini Embarek, der den jungen Mouloud spielt, geschrieben wurde.

inkorporiert, so trifft dieser Befund noch wesentlich stärker auf seinen kleinen Bruder Mouloud zu.

Umso erstaunlicher erscheint es, dass Mouloud in dem Rap-Song, den er im Laufe des Films textet und interpretiert, seine arabischen Wurzeln in den Vordergrund rückt, lautet doch eine Textzeile „Arabe, tel est le sens de ce mot, et non pas beur, comme dans les gâteaux“⁴⁸. Für Valérie Orlando liegt in dem Rap vor allem eine Anklage:

The song's title ‚Beur pourri‘ which translates as ‚rotten Beur‘ or, on another level as ‚butter gone bad‘, promotes Dridi's commitment to condemning the identity ambiguity in which the Beurs are caught and which continues to stigmatize them.⁴⁹

Diese Aussage erscheint insofern überraschend, als gerade der Text des Raps diese Ambiguität besonders treffend zum Ausdruck bringt, so wie der gesamte Film meiner Ansicht nach die Problematik der Zerrissenheit zwischen den Kulturen – nicht zuletzt vermittelt durch die sehnsüchtigen Blicke, die Ismail über das Meer wirft – in den Vordergrund stellt. Zwar belässt Dridi es in der Tat nicht bei einer bloßen Konstatierung des Problems, sondern deutet mögliche Lösungswege wenigstens an, wie sich bei der Behandlung des Schlusses noch erweisen wird, dennoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass dieses Thema für seine Protagonisten Relevanz besitzt.

Moulouds Song richtet sich vielmehr, so meine These, gegen jedwede Festschreibung der Identitäten, unabhängig davon, zugunsten welcher Kultur die Waage ausschlagen mag. Um diese Behauptung zu belegen, ist es allerdings notwendig, sich detaillierter mit dem Text des Rap auseinanderzusetzen.

Bereits der Titel „Beur pourri“ ruft – und dies wird von Valérie Orlando z. B. völlig übersehen – Assoziationen an den Begriff des Pot-pourri wach, dessen Bedeutungsspektrum in dem Film entfaltet wird. Die literarisch veraltete Bedeutung von „mélange hétéroclite (de choses concrètes, de textes littéraires“⁵⁰ lässt sich dabei nicht nur auf den Song selbst, sondern auf den gesamten Film und die in ihm porträtierten Jugendlichen treffend anwenden. Insbesondere die heutige Bedeutung einer „pièce de musique légère faite de thèmes empruntés à diverses sources“⁵¹ ist aber als für den Rap zutreffend zu

⁴⁸ In Ermangelung eines publizierten Drehbuchs zu *Bye-bye* wird der Text nach der DVD-Fassung des Films zitiert (Éditions Montparnasse 2003).

⁴⁹ Valérie Orlando: „From Rap to Raï in the Mixing Bowl: Beur Hip-Hop Culture and Banlieue Cinema in Urban France“. In: *Journal of Popular Culture* 36/2003. S. 395-415. Hier S. 411.

⁵⁰ *Petit Robert*, S. 1742.

⁵¹ *Petit Robert*, S. 1742.

sehen: Nicht nur das Stück ist eine solche Mischung, die sich aus diversen Quellen bedient, dies gilt für die gesamte *génération beur*. Die zunächst wenig positive Konnotation des Adjektivs „pourri“ wird durch diesen Verweis konterkariert.

Die refrainartigen Zeilen, die sich mit dem Begriff „beur“ an sich auseinandersetzen, machen deutlich, dass das Wort „beur“ als mit bestimmten Konnotationen befrachtet von Mouloud abgelehnt wird:

Je ne m'appelle pas beur, mais j'ai beaucoup de coeur
Ne m'appelle pas beur, car tu me mettrais en pleurs [...]
Ne m'appelle pas beur, car ce mot m'écoeure.

Der Begriff „beur“ hat, ähnlich wie das deutsche „Kanake“, eine recht bemerkenswerte Karriere vom Schimpfwort zur affirmativen und selbstbewussten Bezeichnung, die die jungen Immigranten selbst für sich wählten, durchgemacht, um dann wieder Ablehnung von Seiten der so bezeichneten Gruppe zu erfahren:

Il s'agit en fait d'une auto-appellation, exprimant l'identité d'affirmation. [...] Il indique à la fois l'existence de spécificités nouvelles vis-à-vis des parents, mais aussi l'affirmation d'une origine arabe. Plus précisément, il exprime l'émergence d'une nouvelle réalité identitaire française: l'existence d'Arabes de France. Jusqu'alors, la France ne connaissait que des Arabes en France.⁵²

Die Bezeichnung wird also zunächst affirmativ gewählt, um eine Differenz sowohl zu „echten“ Franzosen als auch zu „echten“ Maghrebinern zu markieren. Gleichzeitig verdeutlicht die Verwendung eines Begriffs aus dem Verlan, einem typisch französischen Phänomen, dass es sich bei der diesen Namen wählenden Gruppe um eine französische Erscheinung handelt, der allerdings ein spezifisches kulturelles Mischungsverhältnis zugrunde liegt, schließlich steht das „verdrehte“ Wort für „Arabe“. Insofern ist die Wahl des Begriffs zunächst ausgesprochen passend, gibt sie doch die kulturell ambivalente Stellung der Immigrantenkinder gelungen wieder.

Gerade allerdings im Zusammenhang mit der Kategorisierung von Texten und Filmen unter dem Label „beur“ hat die Diskussion eine neue Dimension erhalten, die, so meine These, eng mit der Entstehung des dazugehörigen Genres verknüpft ist.

Die Kinder der Immigration selbst wollten den Begriff einerseits als Markierung dessen, dass sie weder Araber noch Franzosen, sondern eine dritte,

⁵² Saïd Bouamama: *Dix ans de marche des Beurs. Chronique d'un mouvement avorté*. Paris 1994. S. 69.

zwischen diesen beiden Kulturen verankerte Gruppe repräsentieren, verstanden wissen. Gleichzeitig sollte damit der kulturellen Diversität dieser ständig im Wachstum begriffenen Bevölkerungsgruppe Ausdruck verliehen werden:

En fait, ce terme exprime l'émergence d'une identité urbaine multiculturelle, assumée et revendiquée. Il indique le refus d'une identité uniforme, homogène et niant ses diversités.⁵³

Durch die zunehmende Vereinnahmung des Begriffs durch die französischen Medien, aber auch durch die Politik, die ihn und die durch ihn definierte Gruppe als Beispiel für die gelungene Integrationspolitik Frankreichs sehen wollte, kommt es schließlich zu einer so massiven Verfälschung der ursprünglichen Inhalte, dass selbst die Generation, die ihn einst als Selbstbezeichnung mitgeprägt hatte, sich nun von ihm abwendet:

Le terme Beur est détourné de sa signification initiale. Au gré de son succès médiatique, il se charge idéologiquement. Il vise à montrer que les Beurs ne sont plus des Arabes, du fait de leur intégration. Alors qu'il signifiait, en partie, le processus de passage des Arabes en France à des Arabes de France, il devient le processus de rupture des Beurs avec leur enracinement arabe. Ce qui est refusé ici, c'est l'existence de plusieurs cultures constituantes d'une identité française en mutation.⁵⁴

Der Aspekt der Differenz, den die Bezeichnung zum Ausdruck bringen wollte, ist zugunsten einer ideologisch motivierten Betonung der Integration verloren gegangen. Der Bruch mit den arabischen Wurzeln, der in den Augen einiger Politiker diesen Integrationsprozess erst möglich macht, ist allerdings in der nun von zentralen Bereichen der französischen Gesellschaft ausgehenden Verwendung des Begriffs elementar geworden, obwohl es den Kindern der Immigration selbst ursprünglich um eine Markierung gerade einer Kontinuität mit den arabischen Wurzeln ging⁵⁵.

Auch Mouloud, der sozusagen ein „kleiner Bruder“ der ersten Generation selbstbewusst auftretender Immigrantenkinder ist, lehnt den Begriff aus genau diesen Gründen ab. Obwohl er sich einer Rückkehr nach Tunesien hartnäckig verweigert und seine arabischen Wurzeln für ihn keine große Rolle zu spielen scheinen, so hat er sich doch, wie alle, denen man ihre arabische Abstammung äußerlich ansieht, mit dem Begriff „beur“ und seinen Implika-

⁵³ Bouamama, *Dix ans de marche des Beurs*, S. 69.

⁵⁴ Bouamama, *Dix ans de marche des Beurs*, S. 123.

⁵⁵ Wiederum kann man mit Jurij Lotman postulieren, dass der Begriff auf seinem Weg von der Peripherie ins Zentrum der Gesellschaft dem Prozess des „inevitable toning down“ (Lotman, *Universe*, S. 141) ausgesetzt ist, also seines ursprünglich aggressiv-revolutionären Impetus verlustig geht.

tionen auseinanderzusetzen. Auch für ihn scheint dabei der Aspekt der ideologischen Gleichmacherei durch die französische Integrationspolitik im Zentrum der Kritik zu stehen:

Le beur, le beur, tel est notre couleur.
Parmi tous les gens de couleur, le plus fondu est le beur.
Fondu, il est pourri, mais tout de même il reste joli [...].

Zunächst einmal wird hervorgehoben, dass es sich bei „beur“ um eine eigene ‚Farbe‘ handelt, die gleichberechtigt etwa neben „weiß“ und „schwarz“ steht. In Moulouds Rap ist es aber nicht nur irgendeine Farbe, sondern „beur“ ist „le plus fondu“, also eine Farbe, in der andere Farben äußerst gelungen verschmelzen, um zu einer neuen Einheit zu gelangen, eine Mischfarbe. Zwar wird die Farbe und die farbige Person damit in einer übel wollenden öffentlichen Meinung „pourri“, hübsch bleibt sie dennoch, ganz im Sinne der Slogans „Black – oder in diesem Fall: Beur – is beautiful“.

Besonders bedeutsam erscheint mir, dass hier für die *Beurs* ein Platz auf Augenhöhe mit anderen Bevölkerungsgruppen reklamiert wird. Dridis Film macht damit auf mehreren Ebenen deutlich, welcher gesellschaftliche Rang der porträtierten Bevölkerungsgruppe zukommt: Nicht nur, dass sie im Gegensatz zu klassischen *film beur*, der sie am Rande der französischen Städte, in HLM-Siedlungen ansiedelte, nun im Zentrum der Städte und damit vielleicht auch der Gesellschaft angelangt sind, dies ist auch die Position, die sie mit neuem Selbstbewusstsein für sich reklamieren, ohne dabei ihre kulturelle Andersartigkeit negieren zu wollen. In diesem Sinne ist auch die Fortsetzung von Moulouds Text zu verstehen:

Ce n'est pas vous qui allez nous tartiner,
Mais c'est nous qui allons vous croquer.

Mit der Doppeldeutigkeit von „beurre“ und „beur“, die dem Text zugrunde liegt, erklärt sich die Wahl des kulinarischen Vokabulars, die auf einer symbolischen Ebene sehr gelungen die Gefahr der Vereinnahmung bzw., bildlich gesprochen, Einverleibung der Immigrantenkinder und ihrer Kultur durch das französische Zentrum deutlich macht.

Die kulturelle Vielfalt, für die die *Beurs* stehen und die sie durch die Wahl dieses Begriffs zu markieren suchten, wird durch das Verständnis, das die französischen Medien propagieren, eingegeben, wird, in Moulouds Worten „tartiné“. Gegen diese Gleichmacherei stellt er allerdings durchaus angriffslustig sein „c'est nous qui allons vous croquer“: zwar mag die Bezeichnung „beur“ Weichheit und Malleabilität suggerieren, das heißt aber nicht, dass sie eine beliebige Füllung des Begriffs zu tolerieren bereit wäre, im Gegenteil – die *Beurs* werden zurück beißen, wenn man versucht, den Begriff durch zu-

nehmende Dehnung zu einer reinen, Multikulturalität und gelungene Integration suggerierenden Worthülse verkommen zu lassen, lautet die implizite Drohung.

Insofern ist auch die für die Figur des Mouloud recht bemerkenswerte Affirmation des arabischen Anteils – „Arabe, tel est le sens de ce mot / Et non pas beur, comme dans les gâteaux“ – einerseits als Kritik an der Negierung desselben durch das Verständnis, das die Medien von dem Begriff verbreiten, zu sehen, andererseits aber auch als Ausdruck dessen, dass selbst die durch Mouloud personifizierte, völlig in Frankreich sozialisierte Generation der Immigrantenkinder entgegen allem Anschein noch Wert auf die arabischen Wurzeln legt.

Allerdings verhehlt der Rap nicht, dass gerade in dieser Position zwischen den Kulturen, die verschiedene Anteile miteinander verschmilzt, auch eine als durchaus schmerzhaft erlebte Problematik liegt, die nicht nur mit Rassismus zu tun hat („Et à tous ceux qui m'appellent beur de merde, / J'aimerais leur dire que je les emmerde“), sondern auch mit der Notwendigkeit, sich innerhalb dieses Amalgams französischer und arabischer Elemente eine eigene Position zu suchen. So rappt Mouloud: „Moi, je préfère le Kiri, car au moins il ne fond pas“. Im Gegensatz zur für die *Beurs* lautmalerisch synonym gebrauchten Butter, der tatsächlich die Gefahr der völligen Verschmelzung mit anderen Substanzen droht und die damit im übertragenen Sinne für eine Auflösung fester kultureller Grenzen steht, hätte der Frischkäse „Kiri“ den Vorteil, substanzialer zu bleiben und seine eigenen Grenzen zu wahren, seinen eigenen Geschmack zu behalten, selbst wenn Mischungsverhältnisse eingegangen werden. Diese Möglichkeit hat Mouloud als Vertreter der *génération beur* nicht, er muss sich innerhalb der Diversität, für die der Begriff „beur“ im positiven Sinne stehen möchte, eine eigene Identität bilden, da ihm keine vorgefertigte angeboten werden kann. Zwar liegt darin eine große Chance, das Individuum ist damit aber, wie man im Film sowohl an Ismaïl als auch an Mouloud sehen kann, vor wesentlich größere Herausforderungen gestellt.

Zugleich macht Dridi durch den Einsatz dieses Raps, der an mehreren Stellen im Film wieder aufgenommen wird, deutlich, dass es ihm um eine fundamental andere Position geht als etwa Mathieu Kassovitz: Zwar kritisiert auch Dridi in durchaus offensiver Weise den Umgang der französischen Medien und Politik mit dem Begriff „beur“. Ebenso wie Kassovitz deutet er an, dass das Bild, das über die *Beurs* vom Zentrum der französischen Gesellschaft aus vermittelt wird, ein verfälschtes und vor allem reduktionistisches ist.

Im Gegensatz zur Darstellung in *La haine* ist die Wirkung, die diese mediale Repräsentation auf die Protagonisten des Films ausübt, bei Dridi aber eine

ganz andere: Während die Jugendlichen bei Kassovitz sich in unterschiedlichem Maße von diesem Bild beeinflussen lassen und ihre eigene Identität – dies gilt vor allem für Vinz – daran ausrichten, ohne zunächst Platz für individuelle Entwicklung zu sehen, ist dies bei Dridi keineswegs der Fall. Ismaïl und vor allem Mouloud möchten sich, wie im Rap-Song zum Ausdruck kommt, deutlich von dieser fehlgeleiteten Darstellung absetzen. Ihre eigene Identität innerhalb des multikulturellen Spektrums haben zwar auch sie noch nicht gefunden bzw. sie ist noch nicht gefestigt, dem Bild, das in der französischen Öffentlichkeit von den *Beurs* propagiert wird, widersprechen sie aber vehement, wie man exemplarisch an Moulouds Rap sehen kann.

Es lässt sich festhalten, dass in Dridis Film die bei Kassovitz begonnene Kritik an der medialen Darstellung der Immigrantenkinder auf verschiedenen Ebenen fortgesetzt wird. Die Wahl des Drehortes, des Panier-Viertels zeigt, welchen Ort sie inzwischen für sich reklamieren können, dass sie nicht mehr nur an der Peripherie, sondern auch im Zentrum der Gesellschaft zu finden sind. Die Tatsache, dass dieses Viertel über die Jahrzehnte von ganz unterschiedlichen Gruppen von Immigranten geprägt worden ist, die schließlich *peu à peu* in der französischen Gesellschaft ihren Platz gefunden haben⁵⁶, vermittelt außerdem auf subtile Weise, dass der Prozess der Eingliederung einer weiteren Gruppe mit ihren kulturellen Besonderheiten keineswegs ein Novum für Frankreich darstellt, sondern dass Frankreich im Gegenteil seit geraumer Zeit von vielfältigen Prozessen des kulturellen Austauschs geprägt ist, auch wenn dies ideologisch noch keinen Niederschlag gefunden hat.

Dridis Protagonisten empfinden die Darstellung des Immigrationskontextes in den französischen Medien und die dadurch evozierten Konnotationen in den Köpfen derjenigen Franzosen, die nur über die Medien darüber informiert sind, ebenfalls als Behinderung für ihre identitäre Entwicklung. Im Gegensatz zu Kassovitz' Protagonisten sind sie aber bereits einen Schritt weiter: Sie haben sich von dieser Darstellung gelöst, werden durch sie nicht mehr in ihrem Handeln beeinflusst, sondern versuchen, aktiv dagegen anzu-

⁵⁶ Wie „gut“ diese Verortung manchmal gelingt, zeigt Dridi unter anderem an dem rechtsradikalen Protagonisten Ludo: seine Familie entstammt der italienischen Einwanderung, hat also ebenfalls einen Migrationshintergrund, dennoch hindert ihn das keineswegs daran, auf Immigranten aus dem Maghreb mit faschistischen Sprüchen zu reagieren. In der Logik der französischen Integrationspolitik, die, wie am Beispiel der maghrebischen Immigranten ausgeführt, es für wünschenswert erachtet, wenn die kulturellen Ursprünge zugunsten einer Eingliederung in die französische Gesellschaft vergessen werden, ist es entsprechend nicht mehr paradox, wenn ein selbst durch Einwanderung geprägter Charakter wie Ludo Forderungen wie „La France aux Français“ ausstößt, die sich doch nur wenige Jahrzehnte zuvor gegen seine eigene Familie gerichtet haben.

gehen, unter anderem mit den ihnen eigenen künstlerischen Produkten wie dem vorliegenden Rap-Text⁵⁷.

2.4. Die Mean Streets von Marseille

Weniger evident scheint die Verortung innerhalb der kulturellen Vielfalt für einen weiteren Charakter des Films, für den Dealer Renard (Moussa Maaskri). Er stellt in mancherlei Hinsicht das Gegenbild zu Ismaïl und Mouloud dar. Während die beiden das Bemühen zeigen, sich einen eigenen Platz und eine eigene kulturelle Identität zu definieren, scheint Renard so verloren, dass er sich genötigt sieht, seine identitäre Verankerung nicht in der Realität zu suchen, sondern sie durch die Imitation filmischer Vorbilder auszuagieren.

Von der Kritik ist dies als Zeichen dafür gelesen worden, dass er in seiner Unfähigkeit, sich Orientierung zu verschaffen, auf vorgeprägte gesellschaftliche Stereotype zurückgreift:

The portrayal of the dealer of North African origin in *Bye-Bye* further highlights the extent to which these externally imposed (mis)representations offered by the dominant social norm marginalise Maghrebi-French youth. Renard sees a world of violence and drug dealing as the only means for him to acquire the material wealth and respect of his peers denied him by white French society.⁵⁸

Obwohl konkrete Indizien dafür fehlen, dass Renard ebenso wie Ismaïl und Mouloud einem maghrebinischen Hintergrund entstammt, geht Higbee gleichsam automatisch davon aus. Die Wahl eines zumindest dem Namen nach arabisch-stämmigen Schauspielers scheint dies zu stützen. Renard, der als einziger Protagonist des Films tatsächlich in der *banlieue* lebt, wie eine lange Einstellung aus seinem Fenster zeigt, scheint nicht imstande zu sein, sich von den Vorurteilen der französischen Gesellschaft bezüglich Jugendlicher in der Vorstadt los zu sagen, sondern versucht, ähnlich wie Vinz in Kasovitz' *La haine*, dem Bild nicht nur zu entsprechen, sondern geradezu überzukompensieren:

However, acquiescing to this stereotype of the North African male from the *cité* as the delinquent, marginalised other, means he must *perform* an identity, not be one. In the attempt

⁵⁷ Im Zusammenhang mit dem weiter unten zu behandelnden Film von Malik Chibane, *N s quelque part*, wird sich allerdings erweisen, dass gerade darin, dass Mouloud seinem Unwillen über die Einordnung in die Kategorie „beur“ ausgerechnet durch einen Rap Ausdruck verleiht, ein weiterer problematischer Aspekt der medialen Wahrnehmung der Kinder der Immigration liegt. Siehe hierzu S. 240ff.

⁵⁸ Higbee, „Hybridity, space, and the right to belong“, S. 59.

to cultivate this image as the tough dealer, he appears to imitate the dress, lifestyle and mannerisms of a Hollywood gangster: the violence and drug-fuelled paranoia that surrounds Renard in *Bye-Bye* is reminiscent of Al Pacino in *Scarface* (De Palma, 1983), whilst the white vest he wears conjures up images of Harvey Keitel in *Mean Streets* (Scorsese, 1973).⁵⁹

Renard besitzt keine eigene Identität, so Higbee, sondern agiert aus, was einerseits die französische Gesellschaft ihm als notwendigen Bestandteil seines Lebens suggeriert – Delinquenz und Gewalt – und was er andererseits als Vorbild in amerikanischen Filmen vorfindet:

A double (mis)recognition of his own identity is thus effected: firstly as the grotesque caricature of the American gangster films he watches on TV and secondly, the stereotype of Maghrebi-French youth from the *cité* as delinquent ethnic 'other'.⁶⁰

Renard ist bezüglich seiner Identität in doppelter Weise verwirrt. Anstatt sich einen individuellen Platz innerhalb der multikulturellen Gesellschaft Marseilles zu erobern, sieht er sich genötigt, auf stereotype Bilder zurückzugreifen. Er ist nicht der gefährliche Dealer Renard, er spielt diese Rolle nur, um sich wenigstens in der Imitation seiner selbst zu vergewissern – je perfekter die Mimikry gelingt, desto sicherer kann er sich seiner doch nur geliehenen Identität sein.

Den Anstrengungen einer individualistischen Definition der eigenen Persönlichkeit, die ihm sehr viel mehr abverlangen würde – wie man sowohl an Ismaïl als auch an Mouloud sehen kann – geht er auf diese Weise erfolgreich aus dem Weg. Stattdessen greift er auf ein ganzes Repertoire vorgefertigter Verhaltensmuster zurück.

Analog zu Kassovitz und auch zu dem später zu untersuchenden Film von Malik Chibane⁶¹ zeigt Dridi, dass das stereotype, in der französischen Gesellschaft aber sehr präsente Bild des dealenden Jugendlichen aus der *banlieue* nicht etwa ein „echtes“ Produkt der *cités* ist, sondern dass es sich vielmehr in Abhängigkeit von amerikanischen Vorbildern entwickelt hat.

Der skrupellose Dealer erscheint von Anfang an als prototypisches Element des *cinéma beur* , als Figur, die sozusagen zum Inventar der Vorstadt gehört, ebenso wie delinquente und Drogen konsumierende Jugendliche. Seinen ersten, allerdings noch eher unauffälligen Auftritt hat er entsprechend gleich in Mehdi Charefs *Le thé au harem d'Archimède* – Pat und Madjid, die wiederholt auf den massiv unter Drogen stehenden Rustine getroffen sind,

⁵⁹ Higbee, „Hybridity, space, and the right to belong“, S. 59. Hervorhebungen im Original.

⁶⁰ Higbee, „Hybridity, space, and the right to belong“, S. 60. Hervorhebung im Original.

⁶¹ Siehe hierzu S. 231ff.

lauern dem Dealer, den sie für dessen Konsum harter Drogen verantwortlich machen, auf, schlagen ihn zusammen und bedrohen ihn mit Schlimmerem, sollte er sich wieder in der *Cité des fleurs* sehen lassen. Der Dealer ist bei Charef, das macht der Film ganz deutlich, eine Randfigur, der Konsum von Drogen – ganz im Gegensatz zum sehr präsenten Alkohol – eher eine Ausnahmeerscheinung.

Der weitaus bedrohlichere Dealer in Kassovitz *La haine* ist dann, ähnlich wie die bereits diskutierte Pistole, deutlich als Anleihe aus einem anderen Kontext markiert. In seinem Fall entlarvt ihn schon sein Spitzname: er heißt Astérix. Nicht genug, dass er sich damit als Nachfolger der berühmten französischen Comicfigur etabliert, was ihn in den Bereich des Unechten, Imitierten, Zweidimensionalen abrutschen lässt. Bereits die Comicfigur von Goscinny und Uderzo trug ihren Namen nach dem Vorbild eines graphischen Zeichens, des Asterisks. Die Definition von „astérisque“ ist im Zusammenhang mit Kassovitz' Film sprechend:

Signe graphique, imprimé ou manuscrit, en forme d'étoile (*) pouvant prendre plusieurs valeurs conventionnelles. [...] Indication de renvoi, de lacune (paléographie), de forme hypothétique (philologie) ou de toute autre information convenue.⁶²

Der Spitzname ist in der Tat treffend gewählt: Die Figur des Dealers steht nicht allein für sich selbst, sondern ist lediglich ein Zeichen, ein „renvoi“ auf eine „information convenue“. Diese Konvention ist, so kann man postulieren, das stereotype Bild des Dealers aus der Vorstadt, wie es in der öffentlichen Meinung kursiert. Damit ist Astérix an sich eine Leerstelle nicht nur im paläographischen, sondern durchaus auch im modernen literaturwissenschaftlichen Sinne, die vom Zuschauer mit den Vorstellungen zu füllen ist, die er sich aufgrund des Fundus an Vorurteilen und Stereotypen macht, aus denen er schöpfen kann.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Astérix neben dieser spezifisch französischen „information convenue“ nicht auch als Verweis auf einen größeren Kontext fungiert, nämlich den amerikanischen Film und die dort ebenfalls vielfach vertretene Figur des Kleinkriminellen und Dealers. Bei der Analyse von *La haine* hat sich erwiesen, dass Kassovitz von seinen ästhetischen Vorstellungen her, aber auch in Form zahlreicher Einzelzitate immer wieder auf US-amerikanische Filme rekurriert. Wie bereits diskutiert worden ist, sind seine Filme und das gesamte, in den Augen der Kritik von ihm bzw. der Reaktion der Kritik auf seinen Film initiierte Genre des *film de banlieue*, dem auch *Bye-bye* fälschlicherweise zugeordnet wird, in Abhän-

⁶² Artikel „Astérisque“. In: *Trésor de la langue française*. <http://atilf.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=3726767370:?b=0;> (20.08.05).

gigkeit von den so genannten *Hood*-Filmen zu betrachten⁶³. Kassovitz selbst sieht seine Vorbilder darüber hinaus bei Regisseuren wie Martin Scorsese. Zumal in den *Hood*-Filmen sind Dealer stets präzise Figuren, auch bei Scorsese tauchen sie – teilweise mit der zusätzlichen „Qualifikation“ des Zuhalters – in unterschiedlichen Variationen immer wieder auf.

Damit wird evident, dass die Bilder von der *cité*, die im Zentrum Frankreichs in Form von Vorurteilen und Stereotypen kursieren, keineswegs auf der Grundlage realer Tatsachen oder gar Beobachtungen zustande kommen, sondern dass sie häufig mit Blick auf mediale Vorbilder z. B. aus den USA entstanden sind, was sie in doppelter Hinsicht problematisch macht. Nicht nur, dass der Blick vieler „Français de souche“ auf die Kinder der Immigration kein unvoreingenommener ist, die Vorurteile basieren in diesem Fall nicht einmal auf tatsächlichen Begebenheiten, sondern vielmehr auf medialer Prägung durch amerikanische Filme. Die in vielen *films beurs* präzise Figur des Dealers wird durch ihre Anlehnung an amerikanische Vorbilder also als ein weniger der Realität als vielmehr bestimmten, fiktional geprägten Vorstellungen entlehntes Bild entlarvt⁶⁴, das mit dem Leben in der *banlieue* möglicherweise – so deutet sich durch die intertextuellen Verweise an – nicht viel gemein hat.

Die Auswirkungen, die diese problematische Sichtweise auf die Jugendlichen in der *banlieue* hat, sind bereits von Mathieu Kassovitz eindrucksvoll in Szene gesetzt worden, sowohl durch die Figur des Vinz als auch, auf einer gleichsam nur noch metatextuell lesbaren Ebene, in der Figur des Dealers Astérix. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Astérix in auffallender Weise verwandten Renard in Dridis Film. Beide, so lässt sich interpretieren, sind sich strukturell ähnlich, da sie auf dieselben amerikanischen Vorbilder zurückgehen, sind also keine ursprünglichen Produkte der französischen Gesellschaft oder des französischen Films.

Auch Renard ist unfähig, sich unabhängig von Vorbildern und stereotypen Sichtweisen Anderer auf ihn zu definieren. Die angenommene, performativ ausagierte Identität, die er sich aus amerikanischen Filmen leiht, scheint ihm wenigstens einen gewissen Schutz zu bieten, ebenso wie die zu diesem Bild gehörigen Drogen und Waffen, mit denen er sich umgibt. So befreien die Waffen aufgrund der von ihnen ausgehenden Bedrohung ihn, wie er Mouloud erklärt, vom „Makel“ des „bougnole“. Durch sie kann auch er eine Machtposition einnehmen und sich geradezu von seiner ethnischen Stigmatisierung befreien.

⁶³ Siehe hierzu auch S. 121ff.

⁶⁴ Wobei dieses Bild in dem Moment, in dem es im Film zum Einsatz kommt, natürlich auch befestigt wird.

Dabei ist es signifikant, dass er sich als Vorbild wiederum eine Figur aus einem Film von Martin Scorsese genommen hat, den Zuhälter und Dealer Sport Matthew (Harvey Keitel) in *Taxi Driver*. Renard, der doch versucht, ist, seinen Ursprung aus einem Migrationskontext vergessen zu machen, definiert sich als Figur gerade jenes amerikanischen Regisseurs, für den seine Herkunft aus dem Milieu italienischer Immigranten nicht nur persönlich, sondern auch für seine filmische Entwicklung stilprägend war. Spielt *Mean Streets* noch völlig in Little Italy, so fehlt den Figuren in *Taxi Driver* gerade diese klare familiäre wie kulturelle Verortung. Ebenso ergeht es Renard, der in Ermangelung von Vorbildern auf die gleichsam für amerikanische Filme archetypische Figur des Sport Matthew zurückgreift, eine Figur, die wiederum die Grundlage für das französische Klischee vom Vorstadtdealer gebildet haben könnte. Bis hin zu dem weißen Unterhemd, das er trägt, passt er sich seinem Vorbild an. Das junge, drogensüchtige Mädchen Patricia, das Rhéda ihm vorbeischiebt, weil Renard ihm Drogen verschaffen könne, soll, so deutet sich an, eine ähnliche Karriere durchmachen wie Iris (Jodie Foster), die minderjährige Prostituierte in Scorseses Film.

Renard, der sich doch mit Hilfe des performativen Verfahrens des „self-fashioning“ über seine Ursprünge erheben will, erkennt nicht, dass ihn gerade die Wahl seines Idols als das kennzeichnet, was die rechtsnational gesinnten Figuren in Dridis Film von allen Immigranten gleich welcher Generation behaupten: die Zuhälter und Dealer bei Scorsese sind der „scum“, der Schmutz der Gesellschaft, den der „Taxi Driver“ Travis Bickle ausmerzen möchte.

Schlimmer noch als Vinz bei Mathieu Kassovitz, der sich als weißer, jüdischer Jugendlicher besondere Mühe gibt, sich dem vom französischen Zentrum vorgeprägten Klischee vom aggressiven Vorstadtjüngling anzupassen, sich aber immerhin am Ende des Films über die Problematik dieser von außen induzierten Identitätskonstruktion klar wird, kann Renard sich aus seiner angenommenen Rolle offensichtlich nicht lösen. Die weniger von tatsächlichen Realitäten der *cités* als vielmehr von filmischen Vorbildern geprägten Stereotypen, denen er zu entsprechen sucht, machen ihn im doppelten Sinne zum Opfer innerhalb der französischen Gesellschaft: nicht nur seine ethnische Zugehörigkeit weist ihm eine Rolle „am Rande“ zu – die sich in seinem Fall auch in seinem Wohnort spiegelt –, auch das stereotype Bild, das er sich von sich selbst macht, wird ihm von Außen oktroyiert. Anders als Ismaïl und Mouloud, denen es gelingt, ihre eigenen Identitäten nicht mehr in Abhängigkeit von solchen vorgefertigten Mustern zu bilden, steht Renard sozusagen noch eine Stufe unter ihnen. Von einer stabilen Identität in Bezug auf seine Position zwischen den Kulturen ist er weit entfernt.

Gerade die Übererfüllung von Klischees lässt ihn, so kann vermutet werden, zur leichten Beute für rassistische Anfeindungen werden, inkarniert er doch in nahezu perfekter Weise ein bestimmtes Feindbild. Ganz wie Kasso-vitz' Astérix verkommt er dabei zum reinen „renvoi“ auf gegebene Vorbilder. Diese Verweise präfigurieren allerdings auch sein weiteres Schicksal: Sport Matthew kommt in dem von Travis Bickle angerichteten Blutbad gleich als erster im Kugelhagel ums Leben. „Scarface“ Tony Montana, mit dem Renard unter anderem von Will Higbee Ähnlichkeiten nachgesagt werden, kommt ebenfalls in einem blutigen Showdown um. So, wie Vinz in *La haine* genau in dem Moment seine lang trainierte Außenwirkung als gefährlicher *banlieusards* zum Verhängnis wird, als er sich nichts sehnlicher wünscht, als diese abzulegen, so könnte es auch für Renard enden, wird durch die intertextuellen Verweise impliziert. Im Gegensatz zu Vinz mangelt es ihm sogar vollkommen an der Fähigkeit, die Problematik seiner Position zu erkennen und entsprechend zu reagieren.

Die Parallele zum berühmten Gangsterfilm *Scarface*⁶⁵ ist insofern interessant, als das Drogenkartell, das Brian de Palma in den Mittelpunkt seines Films stellt, von kubanischen Einwanderern beherrscht wird, einer Gruppe, der auch Tony Montana, der sich rasch zum Drogenbaron aufschwingt, angehört. Der Vorwurf, den Montana sich dabei von seiner Mutter anhören muss, ist, dass sein krimineller Werdegang ein schlechtes Licht auf alle kubanischen Immigranten werfe. Interessant scheint mir darüber hinaus, dass de Palmas Film das Remake eines gleichnamigen Howard Hawks Films aus dem Jahr 1932 ist, in dem nicht kubanische, sondern italienische Einwanderer und das von ihnen errichtete kriminelle Imperium im Mittelpunkt stehen.

Dridi „leiht“ sich also mit dieser Figur nicht nur einen prototypischen Gangsterboss, sondern bezeichnenderweise einen, der aus dem Immigrantenumfeld stammt und dessen Darstellung Auswirkungen auf die Wahrnehmung dieser Immigrantengruppe(n) hatte. Der Prozess der Beeinflussung von medialer Repräsentation und Identitätskonstruktion wird damit in subtiler Weise auf mehreren Ebenen transparent gemacht.

Zugleich wird an der Figur des Mouloud, mit dem Renard einen „Lehr-ling“ zu gewinnen versucht, um sozusagen eine jüngere Version seiner selbst zu schaffen, gezeigt, dass selbst für den bezüglich seiner Identität stabiler wirkenden Jungen die Rolle, in die Renard ihm zu schlüpfen anträgt, einen großen Reiz ausübt. Obwohl – wie sich z. B. an dem von ihm gedichteten Rap zeigte –, Mouloud einen durchaus differenzierten Umgang mit seiner Identität zwischen den Kulturen hat, schafft er es letztlich doch nur mit Hilfe

⁶⁵ USA 1983; 170 min.

seines großen Bruders, sich aus den Fängen des Dealers bzw. im übertragenen Sinne der Falle der stereotypen Identitätsfixierung zu lösen.

Das Problem der Stereotypisierung liegt, so zeigt Dridi mit seinem Film, auf mehreren Ebenen: einerseits besitzen die klischeehaften Identitätsangebote durch ihre einfache Verfügbarkeit eine große Anziehungskraft, da suggeriert wird, dass durch die Ein- bzw. Unterordnung unter diese Rollenmuster der Prozess der Identitätsbildung in simpler, aber befriedigender Weise abgeschlossen werden kann. Andererseits kann man hierin auch einen selbstreflexiven Kommentar über das *genre beur* an sich sehen, denn gerade als Genre, das auf ein bestimmtes Reservoir an Prototypen rekurriert, ist es, um nicht zu erstarren, gezwungen, sich in produktiver und dynamischer Weise mit diesen Klischees auseinanderzusetzen, da sonst die völlige Lähmung der künstlerischen Produktivität droht. Diese Auseinandersetzung wird von den noch zu behandelnden Filmen von Merzak Allouache und Malik Chibane in den Mittelpunkt gestellt.

2.5. Spanien – „à mi-chemin“⁶⁶

Wie so häufig für das *genre beur* ist der Schluss von Dridis Film offen. Zwar haben sowohl Mouloud als auch Ismaïl für sie entscheidende Schritte durchlaufen – Mouloud durch seine Erfahrungen mit Renard, Ismaïl durch die Auseinandersetzungen mit Jacky und durch die Sorge um den kleinen Bruder –, zu einem befriedigenden Abschluss ist ihre identitäre Entwicklung allerdings noch nicht gekommen.

In formaler Hinsicht verläuft der Film zirkulär: er beginnt mit der Ankunft der beiden Brüder in Marseille bei Onkel und Tante; die familiäre Tragödie, der Verlust des behinderten Bruders und ein fluchtartiger Aufbruch aus Paris ist vorausgegangen. Am Ende nun ist eine weitere familiäre Tragödie abgewendet worden. Mouloud, der drohte, in die Drogenszene abzurutschen – was für die Herausbildung seiner Identität tatsächlich eine „Behinderung“ dargestellt hätte, wie oben bereits ausgeführt wurde – ist davor bewahrt worden. Dennoch befinden Ismaïl und Mouloud sich nun wieder auf der Flucht, müssen mindestens vorübergehend eine nomadische Lebensweise annehmen, die in Ismaïls Namen bereits präfiguriert ist. Eine Verschärfung liegt am Schluss des Films darin, dass nun auch das Auto – obwohl unlängst repariert – sie im Stich lässt und sie daher ganz im Sinne tatsächlicher Nomaden genötigt sind, ihren Weg zu Fuß fortzusetzen.

Beide Situationen weisen aber auch signifikante Unterschiede auf. War ihr Weg nach Marseille zu den Verwandten den beiden von ihren Eltern vorgezeichnet, mit dem Ziel, Mouloud nach Tunesien zurückzuschicken, so ist ihr

⁶⁶ Paul Smaïl: *La Passion selon moi*. Paris 1999. S. 120.

Ziel nun völlig offen, die Entscheidung darüber müssen sie selbst fällen. Von einer fremdbestimmten sind sie nun in einer selbstbestimmten Phase angekommen, was den jeweiligen Sprüngen in ihrer Identitätsentwicklung entspricht. Die Drohung, nach Tunesien geschickt zu werden, die über Mouloud hing und die ihn auch bewogen hatte, sich zu Renard zu flüchten, ist nun aufgehoben, da Ismaïl ihm verspricht, der Forderung ihrer Eltern nicht nachzukommen.

Marseille, das von ihnen zu Anfang des Films angesteuert wird, wurde von Dridi als Stadt des *métissage culturel* etabliert, die prädestiniert ist für interkulturelle Existenzen wie die beiden Brüder, auch wenn nicht verhehlt wird, dass es auch hier zu Kollisionen mit rechtsnational gesinnten Franzosen kommen kann. Dennoch erweist sich an den Entwicklungsprozessen, die beide Brüder im Laufe der Handlung durchmachen, dass die Stadt ein fruchtbarer Ort für Bewusstwerdungsprozesse zwischen den Kulturen ist.

Das weitere Ziel ihrer Reise, das Mouloud nun vorschlägt, scheint dieses *métissage* zu verstärken und die Brüder an einen Ort zu führen, an dem sie in hervorragender Weise ihre Identitäten ausleben könnten: nach Spanien. Die Kombination von Elementen nicht nur der französischen und der arabischen Kultur – mindestens bei Mouloud kommt in dem Intermezzo bei Renard kurzzeitig die amerikanische hinzu – führt auf der konkret geographischen Ebene zu einer Transzendierung territorialer Grenzen hin zu einem neuen Land, das mehr noch als Marseille als Ort der kulturellen Vermischung vor Augen geführt wird.

Auch in der *littérature issue de l'immigration maghrébine* beschäftigt die Protagonisten häufig die Suche nach einem Ort, an dem die gegensätzlichen Seiten ihrer Identität in Einklang gebracht werden können, an dem sie tatsächlich ganz zu Hause sind. In Frankreich als maghrebinische Einwanderer oder gar Araber wahrgenommen, im Maghreb meist rasch als Immigranten identifiziert, scheint es keinen Ort zu geben, den sie wirklich Zuhause nennen könnten, an dem sie mit ihren Widersprüchen willkommen wären. So wünscht sich bereits der Protagonist von Akli Tadjers *Les ANI du Tassili* einen „immense transat qui, une fois déplié, s'étale de Tamanrasset à Dunkerque“⁶⁷, auch Sakinna Boukhedenna Ich-Erzählerin fordert für sich selbst und andere Immigrantenkinder eine „île entre Marseille et Alger“⁶⁸, während in Paul Smaïls *La passion selon moi* die Heimat der *Beurs* auf dem Meer vermutet wird – „[e]ntre Algésiras et Tanger, sur le pont du bateau, au milieu

⁶⁷ Akli Tadjer: *Les ANI du „Tassili“*. Paris 1984. S. 174.

⁶⁸ Sakinna Boukhedenna: *Journal „Nationalité: Immigré(e)“*. Paris 1987. S. 103.

du détroit“⁶⁹. Der illusionäre Charakter dieser Orte unterstreicht gleichsam das fundamentale Problem dieser Generation.

Erst bei Paul Smaïl wird schließlich ein Lösungsangebot gemacht, das zwar einer Realitätsprüfung vermutlich nicht standhalten würde, als utopische Heimat einer interkulturell sozialisierten Gruppe aber durchaus geeignet scheint. Bereits in den Romanen Leïla Sebbars war Spanien durch Texte aus maurischer Zeit, die in exemplarischer Weise für die *convivencia* von Christen, Mauren und Juden standen, präsent. Smaïls Protagonisten nun unternehmen ganz reale Reisen ins ehemalige Al-Andalus, und für Sid Ali im letzten Roman Smaïls ist die iberische Halbinsel bzw. Lissabon ganz selbstverständlich der Maghreb Europas:

Et demain, après une seconde nuit de train, je serai au pays le plus maghrébin de notre continent, je serai au Maghreb de l'Europe maghrébine. [...] Maghreb signifie Occident, voilà! Et tout comme vous situez très logiquement le Portugal à l'occident de l'Occident, nous le situons au maghreb du Maghreb! [...] Mon destin me mènera au point le plus maghrébin de notre continent: Lisbonne! Inch'Allah!⁷⁰

In der ehemaligen Heimat der Mauren erfüllt sich, was aus den Wünschen der Protagonisten von Tadjer bis Smaïl sprach – sie befinden sich weder in Frankreich noch im Maghreb, sondern sozusagen auf halber Strecke:

Mais comment le lui dire? que je me sens ici soudain miraculeusement délivré du regard des autres: je n'ai plus rien de nardène, d'arbi, de rabza; je suis... Étranger mais indigène? Voilà.

Au reste, elle a lu dans mes pensées:

- Ce n'est ni le Maroc ni la France, dit-elle bizarrement.

- Non, mais à mi-chemin. Chez moi.⁷¹

In der geographischen Mitte zwischen den beiden sie beeinflussenden Kulturen, in dem Land, in dem, wenn auch in historischer Vergangenheit, die Vermischung der Religionen und Kulturen zu einem äußerst fruchtbaren und für die gesamte westliche Welt prägenden Austausch geführt hat, können sich auch die Kinder der französischen Immigration zu Hause fühlen. Nicht nur, dass sie hier Elemente beider für sie relevanten Zivilisationen wieder finden, zumindest Smaïls Protagonisten deuten an, dass im Maghreb Europas auch die äußerlichen Differenzen, die sie stets als „anders“, als „fremd“ markieren,

⁶⁹ Smaïl, *Passion*, S. 54.

⁷⁰ Smaïl, *Ali*, S. 562f.

⁷¹ Smaïl, *Passion*, S. 120.

aufgehoben sind, dass sie vielmehr in der Masse aufgehen und so endlich erreicht haben, was sie sich so sehnlichst wünschen – Normalität.

Auch der Weg von Dridis Protagonisten wird, so deutet der Schluss an, möglicherweise nach Spanien führen, um an diesem Ort die Steigerung dessen zu erfahren, was für sie bereits in Marseille begonnen hatte – die Gelegenheit zu erhalten, die kulturelle Vielfalt, die sie verkörpern, auszuleben, ohne damit ungewöhnlich oder auffallend zu sein. Der Schritt über die nationale Grenze könnte für sie zu einem Befreiungsschlag werden, ihnen ein Land eröffnen, in dem sie sich mit ihren Besonderheiten frei entfalten können.

Zwar ist eine definitive Entscheidung bezüglich des Ziels ihrer *errance* nicht gefallen, der Soundtrack des Films deutet aber an, dass ihr Weg sie tatsächlich nach Spanien bringt – es erklingen unverkennbar Flamenco-Rhythmen. Auch hiermit etabliert Dridi Spanien als Ort des *métissage* zwischen Orient und Okzident, ist doch der Flamenco eine originär andalusische Form, die also aus der Gegend stammt, an der Christen und Mauren sich am längsten zu einer *convivencia* zusammenfanden.

3. Variationen und Parallelen

Karim Dridis Film *Bye-bye* ist im Kontext des *genre beur* als Beginn eines Prozesses der Erneuerung und Variation zu betrachten, was ihn für die vorliegende Untersuchung besonders interessant macht. Dridi nimmt nicht nur zahlreiche prototypische Elemente vorgängiger *films beurs* auf und unterwirft sie zum Teil signifikanten Variationen – dies betrifft die Wahl des Drehortes, aber auch die Figur des Dealers –, sondern er stellt sich mittels einer ganzen Reihe von intertextuellen wie intermedialen Anleihen in einen diskursiven Kontext, der nicht nur die Filme der Kinder der Immigration einbezieht, sondern auch ihre Literatur.

Wesentlich stärker als die meisten anderen Filme aus diesem Zusammenhang wirkt er weiter an der Etablierung eines dichten Netzes intertextueller Verweise, das für seine Protagonisten als exemplarische Exponenten der *génération beur* bedeutsam ist, da es den Prozess ihrer Identitätsentwicklung sowohl auf einer direkten als auch auf einer metatextuellen Ebene kommentiert.

Die Tatsache, dass die Kritik ihn geradezu selbstverständlich in eine Linie mit den so genannten *films de banlieue* gestellt hat, zeigt die enge Verwandtschaft des Films mit anderen Produkten des hier behandelten Genres, wobei mir in Dridis Fall die Abweichungen von den Normen desselben bedeutsamer erscheinen: seine Protagonisten befinden sich in einem intensiven Prozess der Auseinandersetzung mit über sie existierenden und auf sie rückwirkenden Stereotypen und Bildern, von denen das Genre selbst, dem doch auch dieser Film angehört, ein Teil ist. Im Unterschied zu Kassovitz gelingt es Dridi aber, seinen Film zwar innerhalb der Grenzen des *genre beur* zu situieren und sich zahlreicher, ihm zugehöriger prototypischer Elemente zu bedienen, zugleich aber in eine produktive Auseinandersetzung mit ihnen zu treten⁷².

Schließlich setzt Dridi die mit Kassovitz begonnene selbstreflexive Auseinandersetzung mit dem Genre selbst, ja mit der gesamten Problematik der Repräsentation der *génération beur* in der französischen Medienlandschaft fort, ein Prozess, der in den nun zu behandelnden Filmen seinen Höhepunkt erreicht.

⁷² Dies ist auch der Filmkritik nicht verborgen geblieben, die ihn als Beispiel einer „positive representation of the North African community in France, determined by subjects of Maghrebi-immigrant origin“ (Higbee, „Hybridity, space and the right to belong“, S. 61) gesehen hat.

VII. *Salut cousin!*

Hay que rendirse a la abrumadora evidencia: África empieza en los bulevares.
(Juan Goytisolo¹)

1. Zwischen Algerien und Frankreich

Merzak Allouache unterliegt bezüglich des Films ähnlichen Einordnungsschwierigkeiten wie sie die Autoren der *littérature issue de l'immigration* betreffen. Alec Hargreaves klassifiziert ihn aufgrund der Tatsache, dass er Algerier ist, als „non-Beur director“², obwohl er im Sinne Belghouls „from within French society, albeit from [a] position [...] of marginality and disadvantage“³ spricht. Zwar lässt er sich, so wird aus diesen Äußerungen offensichtlich, nicht über biographische Definitionen der Gruppe der „Beur directors“ zuordnen, dennoch gehört er eindeutig auch nicht der der französischen Regisseure an. Sowohl er als auch sein filmisches Schaffen befinden sich damit in einer definitorischen Grauzone, die es den Kritikern schwer zu machen scheint, über seine Filme zu sprechen und zu schreiben. Wiederum scheint die biographische Herkunft von höherer Bedeutung als der Inhalt und die genrespezifische Einordnung seiner Filme.

Es ist allerdings bezeichnend, dass gerade einer seiner Filme, der auch für die vorliegende Untersuchung herangezogene *Salut cousin!*, im Zentrum einer intensiven Auseinandersetzung mit dem *film beur* steht, Mireille Rosellos *Postcolonial Hospitality*⁴. Die Problematik einer Kategorisierung anhand biographischer Kriterien wird somit offenbar, da ein klar dem Genre zuzuordnender Film sonst häufig aufgrund essentialistischer, nicht den Film selbst, sondern seinen Regisseur betreffender Merkmale „aussortiert“ wird.

Allouache wird 1944 in Algier geboren. In den 60er Jahren absolviert er eine Ausbildung als Regisseur am *Institut National du Cinéma* in Algier. Im Anschluss daran arbeitet er unter anderem am *IDHEC* in Paris und beim

¹ Juan Goytisolo: *Paisajes después de la batalla*. Madrid 1982. S. 203 („Man muß sich der erdrückenden Last der Beweise beugen: Afrika beginnt auf den Boulevards.“ Ders., *Landchaften nach der Schlacht*. Frankfurt/Main 1990. S. 148).

² Hargreaves, „No Escape?“, S. 121.

³ Zitiert nach Hargreaves, „No Escape?“, S. 122.

⁴ *Postcolonial Hospitality*. Stanford, Ca. 2001.

Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF). Seinen ersten, auch international erfolgreichen Film drehte Allouache in Algerien: In *Omar Gat-lato*⁵ wirft er einen humoristischen Blick auf den arabischen Machismo. Der Film wird beim Filmfestival in Cannes 1977 im Rahmen der „Semaine de la Critique“ vorgestellt und trifft beim Publikum auf großen Zuspruch.

1989 widmet er sich in dem Dokumentarfilm *L'après octobre*⁶ den Unruhen im Oktober 1988. Das politisch brisante Thema des wachsenden Fundamentalismus in Algerien, das sich in diesem Film bereits angekündigt hatte, stellt er schließlich auch ins Zentrum seines nächsten Spielfilms *Bab El-Oued City*⁷. Da Allouache seit den Dreharbeiten zu *Bab El-Oued City* 1993 aufgrund von Drohungen von Seiten der algerischen Fundamentalisten für einige Jahre in Frankreich lebt und in Algerien als *Persona non grata* gilt, spielt sein folgender Film, *Salut cousin!*⁸ (F 1996) in Paris und wird auch in Frankreich produziert⁹. Der Film ist gleichzeitig seine erste Zusammenarbeit mit Gad Elmaleh, „juif marocain et vedette d'un one-man-show comique“¹⁰. Erst 1999, zur Vorbereitung seines nächsten Drehbuchs, kann Allouache nach Algerien zurückkehren.

Sein hieraus entstandener Film, *L'autre monde*¹¹ (F 2001), ist in gewisser Hinsicht als Umkehrung von *Salut cousin!* zu verstehen: War es hier ein junger Algerier, der seinen Cousin in Paris besucht, ist es dort eine algerischstämmige Französin, die auf der Suche nach ihrem Verlobten nach Algerien reist und mit einem für sie sehr fremden Land konfrontiert wird.

2002 arbeitet Merzak Allouache erneut mit Gad Elmaleh zusammen für den Film *Chouchou*¹². Eine Figur aus Elmalehs Show „La vie normale“, ein

⁵ Alg 1976, 90 min.

⁶ Alg 1989, 78 min.

⁷ Alg 1994, 93 min. Dazwischen dreht Allouache drei weitere Spielfilme, *Les Aventures d'un héros* (Alg 1978), *L'homme qui regardait les fenêtres* (Alg 1982/83), *Un amour à Paris* (Alg 1986) sowie drei Dokumentarfilme, *Femmes en mouvements* (Alg 1989), *Voices of Ramadhan* (GB 1991), *Jours tranquilles en Kabylie* (F 1994).

⁸ F 1996, 103 min.

⁹ Rosello weist darauf hin, dass Allouache nach *Bab El-Oued City* ursprünglich einen anderen, wiederum stark politischen Film machen wollte, den er aber aufgrund seines erzwungenen Exils in Frankreich nicht realisieren konnte: „[...] according to Marie-Paule Marchi, the Algerian director had been planning to make a new film on the situation of contemporary Algeria but was not able to work in his country: ‚For the moment, after *Bab el-Oued City*, Merzak cannot go back to Algeria. He had a project on a serious subject, on the media and the murders of journalists in his country. [...] (Marchi 1996)“ Rosello, *Postcolonial Hospitality*, S. 86.

¹⁰ Valérie Duponchelle in einem Artikel in *Le Figaro* vom 17. Mai 1996. Zitiert nach *L'Avant-Scène* 457/1996, S. 67.

¹¹ F 2001, 100 min.

¹² F 2002, 105 min.

depressiver Transvestit mit maghrebinischem Immigrationshintergrund, steht im Zentrum des Films, der in Frankreich mit großem Erfolg in den Kinos lief.

Mit *Bab el web*¹³ realisiert Allouache schließlich eine Idee, die ihm im Verlauf der Dreharbeiten zu *L'autre monde* gekommen war, anlässlich derer er erstmals seit langem wieder nach Bab El Oued zurückgekehrt war und die große Begeisterung der jungen Algerier für das Internet miterlebt hatte. Kamel und sein Bruder Bouzid chatten im Internetcafé von Bab El Oued mit Mädchen aus aller Welt, die sie wiederholt zu sich nach Algier einladen, ohne große Hoffnung darauf, dass sie den Einladungen je nachkommen werden. Eines Tages jedoch kündigt die Französin Laurence Kamel an, dass sie sich tatsächlich auf den Weg nach Algier machen wird. Ihre Ankunft führt zu zahlreichen Verwicklungen.

Merzak Allouache filmisches Œuvre ist bisher, so lässt sich festhalten, recht vielfältig, wobei die interkulturellen Beziehungen zwischen Algerien und Frankreich im Mittelpunkt seines Interesses zu liegen scheinen. Sowohl in *Salut cousin!* als auch in *L'autre monde* und in *Bab el web* stehen Begegnungen zwischen Personen, die in den jeweils unterschiedlichen Gesellschaften sozialisiert worden sind, im Zentrum der Filme.

Einzig *Salut cousin!* scheint mir aber, aus Gründen, die noch zu erläutern sein werden, die genrespezifischen Bedingungen für einen *film beur* zu erfüllen. Besondere Aufmerksamkeit verdient bei der Untersuchung die Tatsache, dass Allouache – ähnlich im Übrigen wie Dominique Cabrera – nicht einfach einen Algerier und einen Franzosen aufeinander treffen lässt, sondern durch seine Charaktere in subtiler Weise den interkulturellen Einflüssen, denen seine Protagonisten sowohl in Algerien als auch in Frankreich ausgesetzt sind, Ausdruck verleiht und so die Regeln des *genre beur* an mancher Stelle in geschickter Weise unterläuft.

Synopsis

Alilo (Gad Elmaleh), ein junger Algerier, kommt für drei Tage nach Paris. Im Auftrag seines Chefs soll er einen Koffer mit gefälschten Markenkleidern abholen und nach Algier bringen, wo die Kleider dann verkauft werden. Allerdings hat Alilo die Adresse, unter der er den Koffer in Empfang nehmen sollte, verloren, und der Chef bleibt einige Tage telefonisch unerreichbar.

Alilo übernachtet bei seinem Cousin Mokrane (Mess Hattou), einem *Beur*, der in Belleville wohnt. Mokrane möchte Sänger werden, er rappt Texte von Jean de La Fontaine, wird aber bei einem Wettbewerb in der *banlieue* ausgebuhrt und von der Bühne gejagt. Bei dem dubiosen Claude, der illegale Box-

¹³ F 2004, 99 min.

kämpfe organisiert, hat er Wettschulden. Um Geld zu verdienen, geht er eine Scheinehe mit einer Algerierin ein.

Mokrane behauptet Alilo gegenüber, seiner Familie ginge es sehr schlecht, sie sei in Arbeitslosigkeit, Drogen und Prostitution abgerutscht. Bei einem Besuch bei Onkel und Tante stellt Alilo fest, dass nichts davon der Wahrheit entspricht.

Alilo kann den Koffer endlich in Empfang nehmen. Er erfährt von Laurence, Mokranes französischer Freundin, dass Mokrane in erheblichen Schwierigkeiten mit den französischen Behörden steckt. Mokrane, Laurence, Alilo und Fatoumata, die schwarze Nachbarin, gehen aus, es ist Alilos letzter Abend. Alilo und Fatoumata kommen sich näher.

Am nächsten Morgen wartet Fatoumata am Bahnhof auf Alilo. Der Koffer wird von der Polizei als verdächtiges Objekt gesprengt. Alilo beschließt, eine Weile bei Fatoumata zu bleiben, in die er sich verliebt hat.

Mokrane wird aufgrund ihm zu Last gelegter Delikte (u. a. die Scheinehe mit gefälschter Aufenthaltserlaubnis) von der Polizei abgeholt und ausgewiesen.¹⁴

¹⁴ Das Drehbuch des Films ist in der Zeitschrift *L'Avant-Scène* 457/1996 (S. 4-64) erschienen; die Seitenangaben folgen dieser Ausgabe.

2. Dichtung und Wahrheit

2.1. Mythomanie und medial induzierte Vorurteile

Ebenso wie Dominique Cabrera stellt auch Allouache zwei spiegelbildliche Figuren ins Zentrum seines Films. Ein frisch angereicherter Algerier trifft auf seinen Cousin, der bereits seit Jahren in Frankreich lebt. Die Schwierigkeiten, sich mit dem Leben und den Gewohnheiten des jeweils anderen abzufinden, führen zu einer Fülle von komischen Situationen. Mokrane, der *Beur*, und Alilo, der Algerier, stehen zunächst für den routinierten Großstädter und den naiven Provinzler. Im Laufe der Untersuchung wird sich aber erweisen, dass hier im Gegensatz zu Cabreras Film mit den von Vorurteilen bezüglich der Vorstädte und der Immigranten geprägten, durchaus als genrespezifisch zu bezeichnenden Erwartungen des Publikums geschickt gespielt wird:

Alilo ist das erste Mal in Paris, und Mokrane ist nicht ganz uneigennützig bemüht, ihm „seine Stadt“ und das entsprechende *savoir vivre* nahe zu bringen, um dadurch nicht zuletzt auch seine besonderen Kenntnisse der französischen Gepflogenheiten herausstreichen zu können. Das Bild, das er dabei für seinen Cousin zeichnet, ist aber, so wird sich erweisen, das eines bestimmten Klischees von Frankreich. Dass dieses Bild längst nicht mehr der Wirklichkeit von Allouaches Film entspricht, ist dem Mythomanen Mokrane, der sich die Welt nach seinen Vorstellungen zurechtlegt, offensichtlich noch nicht aufgefallen.

Mokrane, der meint, in seiner Umgebung aufzugehen und ein wahrer Franzose zu sein („J’suis français...“¹⁵), hat die Veränderungen der Gesellschaft um ihn herum und vor allem ihre hochgradige Kreolisierung noch nicht bemerkt. Zwar bezeichnet er sein Viertel, Belleville, als „le quartier de l’avenir de Paris“¹⁶, womit er anerkennt, dass gerade dessen stark hybrider Charakter die Besonderheit von Paris ausmacht, andererseits scheint gerade er noch einem alten Bild der Stadt nachzuhängen. Seine Herkunft aus einer der algerischen Immigration entstammenden Familie würde er gerne vergessen machen, ungeachtet dessen, dass vielleicht gerade sie ihn zu einem in besonderem Maße prototypischen Vertreter seines Viertels und seiner Stadt, wie Allouache sie porträtiert, macht.

Im Sinne der Theorie Jurij Lotmans hat Mokrane das normierte und kodifizierte Bild des Zentrums, in das bestimmte Vorurteile über die Peripherie

¹⁵ Allouache, *Salut cousin!*, S. 17.

¹⁶ Allouache, *Salut cousin!*, S. 57.

und das Leben dort eingeschrieben sind, in seinem Bemühen, sich einen Platz in der Mitte der Gesellschaft zu schaffen, internalisiert. Die ihn umgebende bunte und periphere Realität von Barbès und Belleville, die mit diesem Weltbild nicht übereinstimmt, wird von ihm nach Bedarf angepasst:

The world-picture created in this way will be perceived by its contemporaries as reality. Indeed, it will be their reality to the extent that they have accepted the laws of that semiotics. [...] If in the centre of the semiosphere the description of texts generates the norms, then on the periphery the norms, actively invading ‚incorrect‘ practice, will generate ‚correct‘ texts in accord with them. Secondly, whole layers of cultural phenomena, which from the point of view of the given metalanguage are marginal, will have no relation to the idealized portrait of that culture. They will be declared to be ‚non-existent‘.¹⁷

Mokrane nimmt nur wahr, was mit den Normen seines Weltbilds übereinstimmt. Die Abweichungen von der Norm, denen er durch seine Umgebung nahezu ständig ausgesetzt ist, versucht er durch seine Vorstellungskraft passend zu machen bzw. zu negieren – was zu witzigen Szenen führt. Bezeichnenderweise ist er, der als Kind von Immigranten bemüht scheint, sich besonders gut und gleichsam „unauffällig“ in die französische Gesellschaft zu integrieren, geradezu überangepasst, versucht also, dem, was er als „Normen“ wahrnimmt, passgenau zu entsprechen. Dass er sich dabei häufig „päpstlicher als der Papst“ verhält, also in seinem Anpassungseifer massiv übertreibt, macht der Film sehr deutlich.

Er, der „un peu spécial mais pas méchant“¹⁸ ist, zieht die festen Regeln des Zentrums den Fluktuationen an der Grenze vor, die auch ihm ständige Bewegungen, ständige Überschreitungen abverlangen. Im Gegensatz zu Georges in *L'autre côté de la mer*, den eine tatsächliche Augenkrankheit plagt, gegen deren Verengung seines Blickes er angeht, ist bei Mokrane die Verengung des Sichtfeldes beabsichtigt. Im Gegensatz zu Georges ist er auch nicht gewillt, gegen diesen Defekt, der ja in seinem Fall durchaus in seiner Absicht liegt, anzugehen: Er ist z. B. ein begeisterter Träger von Sonnenbrillen auch in für diesen Zweck völlig unpassenden Situationen, etwa beim Zwiebelschneiden.

Ebenso wie Béni, der Protagonist von Azouz Begags Roman *Béni ou le paradis privé*¹⁹, der versucht, seinen arabischen Vornamen Ben Abdallah

¹⁷ Lotman, *Universe*, S. 129.

¹⁸ Allouache, *Salut cousin!*, S. 35.

¹⁹ Paris 1989.

durch die „neutralere“ Abkürzung Béni zu französisieren²⁰, ist auch Mokrane bemüht, durch die Abkürzung seines Namens weniger offensichtlich arabisch zu erscheinen: „Arrête de m'appeler Mokrane! Sois gentil... Ici tout le monde m'appelle Mok... C'est plus simple. Appelle-moi Mok...“²¹ Genauso wie Béni meint, durch schauspielerische Leistung die oft deprimierende Wirklichkeit besser im Griff zu haben, weil er selbst die Maske wechseln kann²², so lügt der angehende Sänger Mokrane sich seine Lebenswelt nach seinen vermeintlich den Normen des Zentrums entsprechenden Bedürfnissen zu-recht. Entsprechend ist auch das obligate Mobiltelefon bei ihm nur eine Attrappe, was Alilo schier zur Verzweiflung treibt: „C'est pas possible. Même ça c'est pas vrai...“²³.

Sein heruntergekommenes Wohnviertel, laut Fatoumata „la Moskowa, c'est le quartier de la misère“²⁴, ist für ihn die gerade angesagte Gegend der Stadt: „C'est un quartier super-classe, tu sais... Tout Paris cherche à habiter ici...“²⁵ Die Mitbewohner seines abbruchreifen Hauses sind für ihn alle Künstler, was einem amerikanischen Klischee über die französische Metro-pole zu entstammen scheint. Seinen nie in Erscheinung tretenden Manager sieht er, seinem Wunsch entsprechend, als einen wichtigen Mann im Musik-geschäft²⁶. Er selbst bezeichnet sich bereits als Franzosen, obwohl sein Antrag zur Erlangung der Staatsangehörigkeit noch läuft und, wie man sehen wird, in dramatischer Weise scheitert.

Allerdings hat diese schöne Welt für Mokrane auch ihre negativen Aspekte, denn in vielerlei Hinsicht, so deutet der Film an, lebt er in Gedanken noch in einem Frankreich der 80er Jahre mit all seinen Vorurteilen gegenüber Immigranten und Vorstädten kurz vor der Revolte: So ist er beispielsweise der Meinung, dass die Zivilpolizisten es notwendigerweise auf ihn und Alilo

²⁰ „C'est pas pour faire semblant que je déteste qu'on m'appelle Ben Abdallah, même si c'est le nom de mon ancêtre mort du typhus à Sétif au début du siècle. Je préfère encore tous les petits noms que Nordine a conçus pour me faire plaisir: Big Ben, gros sac, gros porc, gros tas de merde, gras-double. Mais j'aime surtout quand on m'appelle Béni, parce que là, on voit pas que je suis arabe. Pas comme Ben Abdallah que je suis obligé de porter comme une djellaba toute la journée en classe.“ Begag, *Béni*, S. 40.

²¹ Allouache, *Salut cousin!*, S. 9.

²² Es ist bezeichnend, dass auch Begags Béni, der in der Schauspielerei weniger einen Beruf sieht als eine Möglichkeit, mit der für ihn beschwerlichen Realität seines Lebens zwischen den Kulturen klar zu kommen, im Gegensatz zu Mokrane dabei die Beziehung zwischen Schauspielerei und Lüge durchaus bewusst ist: „Partout il en faudrait des comédiens, partout des masques, des incertitudes. [...] Je serais devenu un peu menteur.“ Begag, *Béni*, S. 76.

²³ Allouache, *Salut cousin!*, S. 42.

²⁴ Allouache, *Salut cousin!*, S. 57.

²⁵ Allouache, *Salut cousin!*, S. 10.

²⁶ „Il s'occupe de Johnny, Sardou, Patrick Bruel et plein d'autres.“ Allouache, *Salut cousin!*, S. 11.

aufgrund ihres arabischen Äußeren abgesehen haben. Die freundliche Reaktion auf Alilos arabischen Gruß, die durchaus die Interpretation zulässt, dass auch die Polizisten Kinder von Immigranten sind, irritiert ihn nachhaltig.

Das Leben in der *banlieue*, das doch dem Rest seiner Familie gut zu bekommen scheint (wie der Zuschauer erst später erfährt), beschreibt Mokrane, ganz dem gängigen Klischee entsprechend, als reine Hölle:

MOK. Ton oncle Mohand, ça fait trois ans qu'il est au chomdu... Et ne me demande surtout pas ce que ça veut dire le chomdu...

ALILO. J'ai rien dit...

MOK. Hé ben, ça veut dire qu'il bosse plus... Ça veut dire qu'il a dégringolé jusqu'au RMI... Tu comprends pas, hé bien tant mieux... [...] et mon frère Saïd... hé ben lui il est en taule, et mon frère Réda lui il est camé jusqu'au dernier degré. Je sais pas si y va clamser d'un Sida ou d'une overdose, et ta tante Aldjia, hein, ma mère la pauvre... [...] elle est en train de bouffer des grains de café, à moitié dingue toute la journée comme ça... Et ma sœur Malika, tu la connais elle... Tu la connais pas!... Hé bien elle fait la pute! Mon vieux... Ça fait quatre ans, oui, elle tapine sur les grands boulevards. Alors tu vois, moi, quand tu me parles de la famille... hé ben ça me nique la tête... (*Il se met à pleurer*) D'ailleurs c'est à cause d'eux que je suis en analyse...²⁷

Allen gängigen Negativklischees von einer Immigrantenfamilie wird in dieser Passage entsprochen: Arbeitslosigkeit, Depression, Gefängnis, Drogen, AIDS, Prostitution – die Zutaten früherer, prototypischer *banlieue*-Filme wie z. B. von Charefs *Le thé au harem d'Archimède* sind versammelt. Die Folie, anhand derer Mokrane sich sein Weltbild errichtet hat, scheint bestimmt von den *films beurs* der 80er und frühen 90er Jahre, in denen das soziale Elend der Vorstädte dominant war. Allouache hingegen zeigt in einer durchaus ambivalent zu bewertenden Wendung, dass die Zeiten sich geändert haben.

Dabei spielt er mit den Erwartungen des Zuschauers und entlarvt so ihre Vorurteile. Er hält ihnen das medial vermittelte Klischee der am Rande des Abgrundes befindlichen Vorstadtbewohner vor Augen, im Gegensatz zu dem Mokranes Familie sich eines allerdings bescheidenen Glücks in der renovierten *cité* erfreut:

Der Vater ist Rentner, die Mutter hauptsächlich um ihre Figur besorgt und von der Depression weit entfernt. Einer der Söhne ist in den USA und möchte Schauspieler werden, der andere absolviert in Algerien seinen Militärdienst. Malika, die Tochter, übt einen Beruf aus, den auch sie als „vraiment corpo-

²⁷ Allouache, *Salut cousin!*, S. 22. Hervorhebungen im Original

rel²⁸ bezeichnet – sie ist Taxifahrerin. Mokrane, der doch der Meinung ist, er sei als einziger den Gefahren der Vorstadt entkommen – „Ils supportent pas que j’aie quitté la banlieue... [...] C’est ici que j’ai niqué vingt ans de ma vie... Heureusement j’ai pu me casser...“²⁹ –, stellt sich im Gegenteil als der heraus, der am meisten Schaden genommen hat.

Nicht wegen seiner Familie, so wird offensichtlich, unterzieht er sich einer Psychoanalyse, sondern zum einen, weil er mit seiner Zerrissenheit zwischen zwei Welten nicht zurecht kommt³⁰. Andererseits, so vermittelt der Film, ist Mokrane, ähnlich wie die Protagonisten von Kassovitz *La haine*, in hohem Maße von dem klischeebeladenen Bild der *banlieue* infiziert und unfähig, sich zugunsten der ihm doch hinreichend bekannten Realität der *cités* von diesen medial vermittelten Bildern zu lösen. Seine Vorstellung vom Leben in der Vorstadt scheint er direkt aus den prototypischen Filmen des *cinéma beur* entnommen zu haben, ohne sich bewusst zu machen, dass das Leben seiner Familie vielmehr eine Umkehrung dieser Verhältnisse andeutet, wie Alilo bei seinem Besuch feststellt:

[Alilo] se trouve confronté à une réalité banlieusarde beaucoup plus agréable que celle dépeinte par le cousin et aussi par *Le thé au harem d’Archimède*, et où fonctionne l’intégration. Après les nouvelles et le couscous, l’oncle lui fait visiter les caves de la tour où ils habitent. Reprenant en quelque sorte le récit cinématographique où *Le thé au harem* de Charef l’avait laissé en 1984 avec ses drogués mourant dans les caves, Allouache nous montre l’oncle expliquant que son association a nettoyé les saletés de ces lieux de piteuses débauches, et établi un lieu de prière. [...] En tout cas, le renversement est maintenant complet puisque ce sont les (sales) immigrés qui nettoient la banlieue.³¹

In einer im Zusammenhang mit anderen Genrefilmen hochgradig selbstreflexiven Wendung zeigt Allouache, dass die Zeiten für die *banlieue* sich gewandelt haben. Eine neue Generation ist herangewachsen, und der Umgang mit den gängigen Problemen hat sich geändert, ebenso wie die Probleme selbst.

²⁸ Allouache, *Salut cousin!*, S. 33.

²⁹ Allouache, *Salut cousin!*, S. 21.

³⁰ Es ist signifikant, dass Mokrane ebenso wie Tarek in *L’autre côté de la mer* hochverschuldet ist. Tarek führt diese Verschuldung auf seine Kindheit in Armut zurück, die er durch verschwenderischen Umgang mit Geld zu kompensieren suche.

³¹ Danielle Robinson: „La représentation de l’islam dans les films arabes, beurs et franco-maghrébins“. In: Allison/Heathcote (Hrsg.), *Forty Years of the Fifth Republic*, S. 323-338. Hier S. 328.

In gewisser Hinsicht, so könnte man interpretieren, sind die Immigranten, zumindest die der Generation von Mokranes Eltern, inzwischen in die Rollen geschlüpft, die vorher ihre Erzfeinde innehatten: Während bei Mehdi Charef die in der *banlieue* verbliebenen „Français de souche“, deren Lebensbedingungen mindestens so desolat waren wie die der Einwanderer, sich berufen fühlten, in den Kellern für Ordnung zu sorgen und dabei sozusagen en passant die „sales immigrés“ verprügelten, räumen die nunmehr selbst in ebendiesen Kellern auf. Der Rassismus der Franzosen, der sie voller Wut über die jugendlichen Protagonisten von *Le thé au harem* herfallen ließ, ist nun von einer anderen Sorte Radikalismus abgelöst, der nicht minder bedrohlich scheint – vom algerischen Fundamentalismus. War die Gefahr, die früher von den Kellern der Wohntürme ausging eine von Drogensucht, Alkoholismus und sexueller Gewalt, so werden diese an einem islamischen „lieu de prière“ zwar sicherlich massiv zurückgedrängt, dafür lauern hier aber, wie man auch an Alilos entsetzter Reaktion auf den Vorbeter sehen kann, ganz andere, nicht minder konkrete Gefahren für die neue Jugend der nun ach so „aufgeräumten“ *cité*:

Plan large en légère plongée d'une salle austère aux murs blancs. Deux hommes sont assis de dos sur des tapis. Face à eux, un imam en blanc, barbu et coiffé d'un couvre-chef religieux. [...]

L'ONCLE (*off*). C'est Fouzi, l'imam! Il vient d'Alger...

ALILO. Celui-là c'est un imam?...

L'ONCLE. Oui! C'est l'imam! Oui...

ALILO (*off*). Wow! Je le connais celui-là... Si je te raconte ce qu'il a fait...³²

Gerade in diesem massiven Wandel der Vorstädte liegt aber, so suggeriert der Film, ein tiefgreifenderes Problem begründet, das mittelbar auch dem Fundamentalismus, der sich hier noch in den Kellern versteckt, Vorschub leisten könnte: das mediale Bild, das Filme wie *Le thé au harem d'Archimède* und *La haine* geprägt und perpetuiert haben³³ und das regelmäßig in den Abendnachrichten durch Berichte von Ausschreitungen in von maghrebinischer Immigration geprägten Vorstädten zementiert wird, verstellt den Blick auf die eigentliche Realität, deren Gefahrenpotential weit subtiler, aber nicht weniger konkret ist. Die algerische FIS, die nun auch die *banlieue* erreicht hat, sorgt vordergründig zwar dafür, dass die in den prototypischen Filmen des *genre beur* thematisierten sozialen Probleme und ihre sichtbaren Auswir-

³² Allouache, *Salut cousin!*, S. 26. Hervorhebungen im Original.

³³ Auch wenn dies im Fall von *La haine*, wie ich weiter oben ausgeführt habe, in einer Fehlinterpretation begründet liegt.

kungen zum Verschwinden gebracht werden und die Vorstädte in neuem Glanz und schönster Ordnung erstrahlen, gerade dieser äußerliche Frieden ist es aber, der sich zu einer weit größeren Gefahr entwickeln könnte als Drogensucht, jugendliche Delinquenz und Arbeitslosigkeit es bis dato gewesen sind.

Allouaches Protagonist Mokrane ist ein gutes Beispiel für diese medial induzierte partielle Blindheit. Er ist so beschäftigt mit seinem Leben zwischen den Kulturen, damit, dass seine (Wunsch-)Vorstellungen und die Wirklichkeit nicht deckungsgleich sind, dass er sich genötigt sieht, auf bereits vorhandene Muster zurückzugreifen, um sich die Realität der Vorstadt, in der er doch jahrelang gelebt hat, zu erklären. Sein Leben zwischen den Kulturen macht ihm so zu schaffen, dass er nicht anders kann als sich im Zickzack zwischen beiden Kulturen, der französischen und der maghrebinischen, zu bewegen, wie Alilo richtig erkannt hat: „Jamais la vérité, rien que le bluff toujours, zigzag tout le temps!“³⁴ Dieses Hin und Her hat ihn, so bestätigt auch seine Schwester Malika, verrückt gemacht: „Mok, ça tourne pas rond dans sa tête.“³⁵ Das ständige Überschreiten von Grenzen – „[...] tu dépasses toutes les limites maintenant.“³⁶ – hat ihn schließlich zu einem „menteur total“ gemacht, der an einer Art kultureller Schizophrenie leidet: „Toute sa tête elle est... tordue!“³⁷ Das Lügen richtet sich dabei, so macht der Film deutlich, aber nicht nur auf andere, die belogen werden, sondern zunehmend auch auf ihn selbst, denn er ist das wohl willigste Opfer der eigenen Mythomanie. Um in seiner Welt der doppelten Kulturen überhaupt zurecht kommen zu können, greift er auf Erklärungsmuster zurück, die Kino und Fernsehen ihm bieten. Gleichzeitig sorgt die Tatsache, dass die durch die Medien vermittelten Bilder der *cités* und der Konflikte zwischen ihnen und dem Zentrum von Paris so gar nicht zu der von Mokrane gelebten Realität passen wollen, dafür, dass er sich in einem Zustand geistiger Verwirrung zu befinden scheint.

Diese Verwirrung versucht Mokrane allerdings auf seine Art kreativ zu nutzen, indem er sich eine eigene Welt erfindet. In einer Bemerkung, die auch auf einer metatextuellen Ebene zu lesen ist, diagnostiziert Alilo das Problem seines Cousins sehr treffend: „C'est du cinéma que tu fais, toi!“³⁸ Der Mythomane Mokrane, dessen Phantasien so kraftvoll sind, dass er für kurze Momente sogar Andere daran glauben lassen kann – so z. B. in der

³⁴ Allouache, *Salut cousin!*, S. 53.

³⁵ Allouache, *Salut cousin!*, S. 35.

³⁶ Allouache, *Salut cousin!*, S. 48.

³⁷ Allouache, *Salut cousin!*, S. 53.

³⁸ Allouache, *Salut cousin!*, S. 53.

märchenhaften Flugszene auf der „grosse moto“³⁹ –, ist bemüht, sich eine Welt zu schaffen, in der er nicht nur einen besseren sozialen Stand hat, sondern in der auch die Fronten zwischen Franzosen und Immigranten, Zentrum und Peripherie noch klar definiert sind. Er scheitert letztlich an der wesentlich komplexeren Wirklichkeit: auch sein französischer Pass war nur eine Lüge. In diesem Kontext ist sein Spitzname „Mok“ nur folgerichtig: „Il se moque“, sowohl im Sinne von „Tromper ou essayer de tromper“, als auch im Sinne von „Ne pas agir, ne pas parler sérieusement“⁴⁰. Im Englischen entlarvt er sich dadurch als der unechte Großstädter, der er letztlich ist: „You use mock to describe something which is not real or genuine, but which is intended to be very similar to the real thing.“⁴¹

Gleichzeitig, so suggeriert Allouache, führt Mokranes Unfähigkeit, die neue Realität der *banlieue*, ja der gesamten Stadt Paris korrekt wahrzunehmen, nicht nur ihn direkt ins Unglück der Ausweisung, sondern auch zu einer Ignoranz, die in der Gesellschaft weit verbreitet zu sein scheint. Das Problem, das sich, so meine These, bereits in *La haine* andeutete, das der unscharfen, weil durch Klischees verstellten medialen Repräsentation der Vorstädte, verschärft sich zunehmend, wie auch Allouache deutlich macht. Auch in dieser Richtung ist Alilos Satz „C’est du cinéma que tu fais, toi!“ zu lesen: Mokrane bezieht seine Vorstellung von der Welt aus dem Kino des *genre beur* und genau das führt zu den identitären Problemen, mit denen er sich herumschlägt.

Ebenso wie Georges und Tarek bei Dominique Cabrera wäre auch Mokrane eigentlich als „filtering membrane“⁴² geeignet, denn auch er ist ein Grenzgänger zwischen den Kulturen. Im Unterschied zu ihnen ist er allerdings bemüht, sich definitiv auf der „anderen“, der französischen Seite einzurichten, ohne dass er die Voraussetzung dafür in befriedigender Weise erfüllen könnte, da er nicht einmal die Staatsangehörigkeit besitzt. In diesem Zusammenhang ist es als signifikant zu betrachten, dass er sich seiner Funktion als Filter insofern verweigert, als er nicht bereit ist, ständig für Alilo französischen Slang zu übersetzen. Während Georges und Tarek bei Cabrera sich gegenseitig bereitwillig beim Verständnis der jeweiligen linguistischen und kulturellen Besonderheiten unterstützten, wird es Mokrane irgendwann zuviel:

³⁹ Allouache, *Salut cousin!*, S. 38.

⁴⁰ *Petit Robert*, S. 1437.

⁴¹ John Sinclair [Hrsg.]: *Collins Cobuild English Dictionary*. London 1995. S. 1066.

⁴² Lotman, *Universe*, S. 137.

MOK. [...] Non mais tu sais que ça commence à devenir lourd de t'expliquer chaque parole, chaque mot là, que je prononce... Je parle français, non?⁴³

Ähnlich wie Azouz Begags Protagonisten möchte auch Mokrane nicht mehr als Vermittler dienen, sondern ganz einer Seite angehören, ins Zentrum rücken. Auch Alilos Verweise auf die algerische Gesellschaft bzw. seine arabischen Äußerungen kann er nicht mehr verstehen. Mireille Rosello interpretiert dieses Verhalten als kolonial:

A sad parody of the colonial master, he never notices his own ignorance and gets angry just as quickly when Alilo says something that he does not understand as when Alilo does not understand what he says. Alilo is perfectly willing to spell things out [...] Mok, on the other hand, gets angry when he has to 'translate' his own words. [...] Besides, he does not try to hide his contempt for his cousin's way of talking.⁴⁴

Mokrane ist bemüht, einem Klischeebild des Franzosen zu entsprechen, zu dem auch die Verachtung für „schlechtes“ Französisch – also den algerischen Akzent seines Cousins – gehört (so empfiehlt er seinem Cousin: „Tu ferais mieux d'apprendre à parler...“⁴⁵), ebenso wie die Weigerung, in eine andere Sprache und sei es die Hochsprache zu übersetzen. Die Tatsache, dass gerade die hybride, häufig zwischen Französisch und Arabisch oszillierende Sprache seines Cousins die neuen gesellschaftlichen Gegebenheiten besonders adäquat wiedergibt, will er sich nicht bewusst machen.

Er möchte ein „richtiger“ Franzose werden, mit allen dazugehörigen Vorurteilen. Dieser Haltung entspringt auch seine Einstellung zu legalen wie illegalen Immigranten, wobei ihm die Ironie seiner eigenen Aussage nicht bewusst zu sein scheint:

MOK. [...] Alors... Tu disais que ton pote, il est dealer et 'clando' à Barbès... C'est ça? [...] C'est tous des ripoux...

ALILO. *Les Ripoux!* Je l'ai vu ce film... [...]

MOK. Et moi, je te cause pas du film... Je te parle de tous ces tordus qui débarquent du bled... Et qui vont nous faire des problèmes...

ALILO. Quels problèmes? [...]

MOK. Remarque, moi, je m'en fous! hein! J'suis français...⁴⁶

⁴³ Allouache, *Salut cousin!*, S. 21.

⁴⁴ Rosello, *Postcolonial Hospitality*, S. 102.

⁴⁵ Allouache, *Salut cousin!*, S. 37.

⁴⁶ Allouache, *Salut cousin!*, S. 17. Hervorhebungen im Text.

Mokrane gibt unreflektiert die Haltungen wieder, die er als „Franzose“ meint, repräsentieren zu müssen, ohne sie aber nur annähernd explizieren zu können. Die Tatsache, dass auch er ein Kind von Immigranten ist, wird von seiner Vorstellung, bereits Franzose zu sein, in den Hintergrund gedrängt.⁴⁷

Diese Negierung seiner Ursprünge wie auch der neuen gesellschaftlichen Bedingungen, die er nicht fähig ist wahrzunehmen, führt letztlich nicht nur zu seinem persönlichen Kollaps, sondern auch zu einem völligen Zusammenbruch seiner so mühsam errichteten Scheinwelt – er wird ausgewiesen. Damit wird er, folgt man der Logik von Lotmans Theorien, nachträglich dahin gebracht, wohin er sich durch seine Einstellung längst selbst gestellt hatte: an den Rand der von Allouache so vorsichtig positiv entworfenen multikulturellen Gesellschaft. Als radikaler, aber verspäteter Vertreter einer überholten Vorstellung von Zentrum ist er aus diesem längst von der einströmenden Peripherie verdrängt worden, für die auch sein Cousin Alilo steht.

2.2. Immer in Bewegung

Alilo findet sich in Paris überraschend gut zurecht, obwohl es sein erster Besuch ist. Mokrane meint, „il [Alilo] apprend la vie parisienne...“⁴⁸, dabei bekommt ihm die Realität der Großstadt weit besser als Mokrane selbst, der sich ihr verweigert.

Zwar weiß Alilo nicht, wie man mit Telefonkarten umzugehen hat und staunt über die Leichtigkeit, mit der hier Kontakte zum anderen Geschlecht hergestellt werden⁴⁹, andererseits findet er wie Georges in Dominique Cabreras Film sofort ein offenbar gut funktionierendes System von Exil-Algeriern:

ALILO: Va faire les analyses, moi je vais à Barbès... Là-bas, il y a du mouvement!

MOK. Quel mouvement?

ALILO. Il y a des jeunes d'Alger! ça va... ça bouge... je vais voir ce qui se passe! Sûr je trouve un je connais... je parle avec lui... tranquille...⁵⁰

⁴⁷ Im scheinbaren Gegensatz zu dieser quasi-rassistischen Haltung steht zu Anfang des Films der Vorwurf an Alilo, der sich besorgt nach den schwarzen Nachbarn erkundigt hatte: „T'es raciste ou quoi?“ (Allouache, *Salut cousin!*, S. 10).

⁴⁸ Allouache, *Salut cousin!*, S. 19.

⁴⁹ Auch hierin ist Mokrane bemüht, einem Klischeebild von den Franzosen zu entsprechen: man muss sich, so sagt er, nur in ein Café setzen und schon sinken die Frauen reihenweise nieder: „Question meufs c'est ici que ça se passe! Les filles quoi!.. Tu t'assois à n'importe quelle terrasse et ça tombe... tchlak!“ Allouache, *Salut cousin!*, S. 19.

⁵⁰ Allouache, *Salut cousin!*, S. 14.

In der Tat trifft er in Barbès seinen Freund Rachid, der illegal nach Paris gekommen ist. Auch der Vorstadt-Imam in der Moschee seines Onkels ist ihm nicht unbekannt. Der Vater der „Braut“ Mokranes erweist sich als ein hoher algerischer Regierungsbeamter, der sich mit unterschlagenen Geldern abgesetzt hatte⁵¹. Selbst Monsieur Maurice, der Schneider, bei dem er den Koffer abholt, stellt sich als algerischer Jude heraus. Die Peripherie Frankreichs, die ehemalige Kolonie, ist längst im Zentrum angekommen und hat sich dort etabliert – häufig allerdings unter durchaus negativen Vorzeichen, wie man am herandrängenden Fundamentalismus sehen kann.

Das von Lotman postulierte „changeover between centre and periphery“⁵² hat bereits stattgefunden, wie an zwei scheinbar nebensächlichen Szenen deutlich wird:

Alilo hat beschlossen, Mokranes Familie in der *banlieue* in Aubervilliers zu besuchen. Anstelle der Metro nimmt er aus Unwissenheit den RER und muss mitten in dieser von seinem Cousin als bedrohlich geschilderten Umgebung nach dem Weg fragen. Der Erwartung des Zuschauers würde es entsprechen, wenn er hier, im Niemandsland der Peripherie, nur auf „Fremde“ träfe („Less valued social groups are settled on the periphery. Those who are below any social value are settled on the frontier of the outskirts [...]“⁵³), die unfähig wären, ihm Auskunft zu geben und vielleicht gar bedrohlich für ihn sein könnten. Das genaue Gegenteil ist der Fall:

Puis il [Alilo] monte des marches au premier plan vers la caméra et rejoint à droite un jeune homme en bombers noir en train de fumer une cigarette [...]

ALILO. Excusez-moi, s’il vous plaît... Je cherche la cité des Courtail... des Courteillères...

LE JEUNE HOMME.Des Courteillères?

ALILO. Oui voilà!

LE JEUNE HOMME.(*il parle en montrant l’espace derrière la caméra*). Tu prends là, à gauche tu fais deux cents mètres, tu prends encore l’autre à gauche, tu fais à peu près cinq cents mètres, t’arrives sur un rond-point, tu prends la deuxième à droite, tu fais à peu près trois cents mètres, là y a un souterrain, tu passes sous le souterrain, tu arrives sur une station de

⁵¹ „ALILO: Attends! Attends! (*Il s’arrête*. [...]) Attends! Ça y est... Maintenant, j’ai compris, son père, je le regarde toute la soirée... Je demande où je l’ai vu... Tu sais qui c’est son père? Tu sais ou pas? [...] Il travaille dans le gouvernement! Il s’est sauvé... Je l’ai vu à la télévision... Dans les journaux... partout... Il a volé plein de flouze et il est parti...“ Allouache, *Salut cousin!*, S. 42, Hervorhebungen im Original.

⁵² Lotman, *Universe*, S. 145.

⁵³ Lotman, *Universe*, S. 140.

méto et là tu as juste en face la cité des Courtilières... Fallait prendre le méto cousin!⁵⁴

Nicht nur, dass von dem Angesprochenen in keiner Weise Bedrohung durch Diebstahl oder Brutalität ausgeht, wie sie laut Mokrane von der *banlieue* zu erwarten ist, vielmehr spricht er bestes Französisch, das mit dem algerischen Akzent Alilos nur zu sehr kontrastiert. Von seiner Umgebung, seinem „Ort“ hat er hervorragende Kenntnisse, die er freundlich und zuvorkommend an Alilo weitergibt. Für die Normen Mokranes und die Erwartungen des *banlieue*-Filme gewohnten Zuschauers ist der junge Mann eine herbe Enttäuschung.

Dies gilt insbesondere, wenn man bedenkt, dass noch in Charefs *Le thé au harem d'Archimède* die Metro als prädestinierter Ort für Taschendiebstähle etabliert wurde und die Opfer von Pat und Madjid dabei vorzugsweise desorientierte Touristen waren. Bei Allouache hingegen wird der kurzzeitig desorientierte Tourist Alilo selbst vom – folgt man der Logik von Charefs Film – potentiellen Taschendieb äußerst zuvorkommend behandelt: „Viens avec moi...“⁵⁵ bietet er Alilo an, der offensichtlich mit seiner langen Wegbeschreibung überfordert ist.

Überdies spricht er Alilo als „cousin“ an, erkennt ihn also als einen der Seinen, da er vermutlich selbst maghrebinischen Ursprungs ist. Die Enttäuschung des Zuschauers über die Vorstädte vergrößert sich, denn ihr „typischer Einwohner“ versäumt es, sich dem Klischee entsprechend zu verhalten. Die Wohntürme scheinen ihren Ghetto-Charakter radikal verändert zu haben; zwar sind sie immer noch von Maghrebinern bevölkert, diese sind allerdings inzwischen vollkommen angepasst, sprechen gutes Französisch und sind auch sozial nicht weiter auffällig – Mokranes Familie ist dafür das beste Beispiel.

Mokranes Behauptung über die *cité* – „Cette cité déglinguée, là... Et tu sais, ils l'ont repeint, mais ça change rien... Tu passes dix jours là-dedans, tu disjonctes...“⁵⁶ – trifft letztlich nur auf ihn selbst zu, der die innerliche wie äußerliche Veränderung mit seinen überholten Normen nicht zur Deckung bringen kann. Nicht die jetzigen Bewohner der Hochhäuser sind es, die den Kontakt mit der Realität verloren haben⁵⁷, sondern Mokrane selbst.

Auch das Zentrum von Paris entspricht nicht mehr den Normen seines Cousins, wie Alilo feststellt: Um im Auftrag seines Chefs den Koffer mit

⁵⁴ Allouache, *Salut cousin!*, S. 24. Hervorhebungen im Original.

⁵⁵ Allouache, *Salut cousin!*, S. 24.

⁵⁶ Allouache, *Salut cousin!*, S. 21.

⁵⁷ Dies ist die Erklärung von „disjoncter“ im *Petit Robert*: „2. (Sujet personnel) fam. Perdre le contact avec la réalité.“ *Petit Robert*, S. 656.

nachgemachter Haute-Couture abzuholen, muss er ins zentrale Quartier du Sentier⁵⁸. Auch hier ist er wieder genötigt, nach dem Weg zu fragen. Diesmal setzt der Zuschauer voraus, dass in dieser Innenstadtlage zahlreiche des Französischen mächtige Passanten fähig sein sollten, den Weg detailliert zu beschreiben. Wiederum werden diese Erwartungen enttäuscht:

Plan moyen d'un groupe d'immigrés, dos à la caméra. En amorce, des mobylettes et un poteau. Alilo rejoint le groupe, venant du premier plan. [...]

ALILO. Excuse-moi! Métro Saint-Denis, c'est où?
LE PAKISTANAIS. Tout droit... là. (*Il désigne l'espace droit devant lui et prononce des paroles inaudibles.*)⁵⁹

Anstelle der „Français de souche“, die im Zentrum zu erwarten sind, trifft Alilo auch hier nur auf weitere Immigranten, die allerdings diesmal so „neu“ zu sein scheinen, dass sie der Sprache kaum mächtig sind und so in der Logik Lotmans eigentlich noch an der Peripherie der Stadt sein sollten. Stattdessen sind sie bis in die Innenstadt vorgedrungen und bevölkern sie, kennen sich sogar so weit in ihr aus, dass sie Alilo den Weg weisen können.

Es ist bezeichnend, dass Laurence, Mokranes heimliche Geliebte, und Claude, ihr offizieller Freund, Organisator illegaler Boxkämpfe und Geldhai, die einzigen „richtigen“ Franzosen sind, die im Film tragende Rollen innehaben. Allerdings steht Claude durch seinen zwielichtigen Beruf und sein entsprechendes Benehmen scheinbar weit mehr außerhalb der Gesellschaft als beispielsweise Mokrane und seine Familie. Paris, wie Merzak Allouache es schildert, besteht aus einer bunten Mischung aller Nationen, die letztlich aber nichts anderes darstellen als die aktuelle französische Gesellschaft, die Mokrane aufgrund seiner kulturellen wie medialen Überforderung noch nicht wahrgenommen hat.

Wo Dominique Cabreras Film die Existenz eines ganzen Systems von Exil-Algeriern in Paris darstellt, in dem man sich nahezu ausschließlich bewegen kann, zeigt Merzak Allouache vor allem die völlige Vermischung der Kulturen, die in Paris stattgefunden hat.

Im Gegensatz zu den immer noch kolonialistisch geprägten Vorstellungen vieler Franzosen, dass Algerien nur die Verlängerung Frankreichs, eben ein „département d'outre Méditerranée“ sei, gegen die auch Cabreras Film anzugehen versucht, erweist sich, dass es sich in der Realität des Films genau umgekehrt verhält: Paris ist bevölkert von den Bewohnern der ehemaligen Kolonien und ihrer Nachfahren. Es ist Paris, das als verlängerte Version von

⁵⁸ Siehe Allouache, *Salut cousin!*, S. 42.

⁵⁹ Allouache, *Salut cousin!*, S. 42. Hervorhebungen im Original. Gemeint ist die Metro-Station Strasbourg – Saint-Denis.

Algerien präsentiert wird. Der von Lotman postulierte Austausch zwischen Zentrum und Peripherie hat im Stillen längst stattgefunden⁶⁰, wie Alilo u. a. über den Fernsehkonsum seines Onkels, der algerische Programme favorisiert, bemerkt: „Tout à l’envers... En Algérie personne y veut regarder la télé algérienne... ils regardent rien que la France...“⁶¹

Alilo, der doch von der Peripherie kommt, ist Paris und sein aus Immigranten bestehender informeller Sektor schnell so vertraut wie Algier, denn beide Städte sind austauschbar geworden. So bemerkt Alilo gleich zu Anfang über das Wohnviertel seines Cousins: „On dirait Alger...“⁶². Er bewegt sich hier wie ein Fisch im Wasser. Er ist der „neue“ Großstädter, für den die multikulturelle Gesellschaft selbstverständlich ist und der mit ihr umzugehen weiß.

Sein Cousin Mokrane hingegen ist als „alter“ Großstädter mit überholten Vorstellungen zu sehen. Für ihn steht, wie Mireille Rosello richtig bemerkt, der Goldfisch im Glas als Metapher, er kann von seiner von ihm selbst geschaffenen, engen Vorstellung von der französischen Gesellschaft nicht mehr abweichen:

If we accept that the fish is a degraded portrait of his owner and a comment on his precarious relationship to his less than perfect environment, the name ‚Nobody‘ is a sad vision of the distance between Mok’s self-aggrandizing portrait of himself and the reality of his powerlessness.⁶³

Mokrane ist im Sinne der Theorien Lotmans durch die von ihm gewählte Position „inflexible and incapable of further development“⁶⁴ geworden. Ebenso wie das Zentrum, dem er angehören möchte, ist er der der Kodifizie-

⁶⁰ Interessant ist hierbei, dass das Zentrum in Allouaches Film zwar in den Hintergrund tritt, aber immer noch da ist.

⁶¹ Allouache, *Salut cousin!*, S. 25. Diese Paradoxie, die nicht nur die unterschiedlichen Sehgewohnheiten von Algeriern und Immigranten, sondern auch die der verschiedenen Generationen zu unterscheiden scheint, wird auch von Alec Hargreaves konstatiert: „Interviews conducted among Maghrebi families show that the older generation tend to use satellite programs beamed from the home country as virtually non-stop televisual wallpaper. By contrast, their children use other sets to watch programs dominated by Western, particularly American, popular culture. [...] Thus while enabling the older generation to reassert diasporic links drawing on ancestral connections, television is drawing the children of migrants into American-dominated forms of popular culture that are consumed with equal enthusiasm by majority as well as minority ethnic youths.“ Hargreaves, „Gatekeepers and Gateways Post-Colonial Minorities and French Television“. In: Hargreaves/McKinney (Hrsg.), *Post-Colonial Cultures*, S. 84-98, hier S. 96.

⁶² Allouache, *Salut cousin!*, S. 10.

⁶³ Rosello, *Postcolonial Hospitality*, S. 110.

⁶⁴ Lotman, *Universe*, S. 134.

rung der Normen folgenden Statik zum Opfer gefallen. Mit Lotman könnte man postulieren, dass Mokrane bereits dem „inevitable toning down“⁶⁵, das mit der zentralen Position einhergeht, erlegen ist.

Deutlicher noch als Mokrane repräsentiert sein im Film nicht auftretender Freund Roger diese Erstarrung nicht nur im übertragenen Sinne – die Konfrontation mit einer für Mokrane diskriminierenden Situation (seiner Ablehnung durch den Türsteher einer Disko) und der darauffolgende Unfall führen zu seiner völligen Lähmung: „Roger est paralysé...“⁶⁶ Bevor auch er die Neuentwicklung der Gesellschaft nachvollziehen und sich entsprechend bewegen kann, muss er sich erst erholen: „Laisse Roger où il est! [...] Il a juste besoin de se reposer, c’est tout...“⁶⁷

Alilo hingegen findet sich in dieser Welt exzellent zurecht. Im Gegensatz zu seinem Cousin, der sich die Sicherheit eines durch Festschreibung statisch gewordenen Zentrums wünscht, und zu dessen bereits völlig gelähmten Freund ist Alilo in geistiger wie auch in topographischer Hinsicht sehr beweglich. Er will stets da sein, wo „mouvement“⁶⁸ ist, wie er mehrfach betont. Im Sinne Lotmans ist er, der sich auf der Grenze zwischen der französischen und der algerischen Gesellschaft als Kurier zu bewegen hat, mit „flexibility, heightened capacity for information and the potential for dynamic development“⁶⁹ gesegnet⁷⁰.

Ganz anders Georges und Tarek in *L’autre côté de la mer*, die für die Gesellschaften, in denen sie leben, jeweils als Gegenbild des „Fremden“ zu fungieren schienen, ist Alilo bei Allouache der perfekte Repräsentant einer neuen, hybriden und flexiblen Generation, der neue Bewohner der Großstadt Paris.

Wie einfach die Grenzüberschreitungen zwischen Zentrum und Peripherie sind, zeigt Alilo allerdings erst Fatoumata:

FATOUmata.	Si tu veux, on peut aller sur l’autre rive! Ça te dit?
ALILO.	On peut passer là-bas?
FATOUmata.	On prend les escaliers... On y va?

⁶⁵ Lotman, *Universe*, S. 141.

⁶⁶ Allouache, *Salut cousin!*, S. 53.

⁶⁷ Allouache, *Salut cousin!*, S. 33.

⁶⁸ Allouache, *Salut cousin!*, S. 14.

⁶⁹ Lotman, *Universe*, S. 128.

⁷⁰ Mehr noch als ihn kennzeichnet diese Fähigkeit zum Wechsel zwischen verschiedenen Kulturen und Sprachen seinen Freund Rachid, dem er zufällig in Barbès begegnet: „RACHID (*en arabe*). Je vais te montrer un truc! Tu vois ça, chaque fois que je tombe dans un contrôle, (*Il met une kipa [sic] sur sa tête*) je la mets (*en français*) et je passe pour un juif... Ils imaginent pas que je suis un Algérien...“ Allouache, *Salut cousin!*, S. 15. Hervorhebungen im Original.

ALILO. Allez!⁷¹

Der Wechsel zwischen den beiden so konträr erscheinenden Seiten seiner Identität ist ebenso alltäglich wie Treppensteigen geworden, es lässt sich entsprechend gut mit ihm leben.

Diesem dynamischen Umgang mit kulturellen Zugehörigkeiten steht in der Realität des Films scheinbar kaum etwas entgegen, wohingegen die im Film stets auch in Form intermedialer Verweise präsenten Vorurteile, die dies negieren, systematisch demontiert und Lügen gestraft werden.

2.3. Der Koffer – Original und Kopie?

Einem Symbol kommt bei der Verhandlung kultureller Identitäten in diesem Film besondere Bedeutung zu: dem Koffer, also dem potentiellen Behältnis für Erinnerungsstücke aus der „alten Heimat“. Hamid Naficy weist in seiner Untersuchung des von ihm „Accented Cinema“ genannten Kinos der Migrationen darauf hin, dass Koffer dort stets eine bedeutsame Rolle innehaben:

The suitcase is a contradictory and multilayered key symbol of exilic subjectivity: it contains souvenirs from the homeland; it connotes wanderlust, freedom to roam, and a provisional life; and it symbolizes profound deprivation and diminution of one's possibilities in the world. [...] The provisionality that the suitcase imposes, the improvisation it encourages, and the displacement it symbolizes may all become sources of new rootedness and identity.⁷²

Fremdheit und Exil werden, so Naficy, immer durch Koffer symbolisiert, die für ihre Besitzer sozusagen die „Reste“ von Heimat beinhalten, derer sie noch nicht verlustig gegangen sind und an denen sie sehr hängen.

Werner Schneider geht in seiner Untersuchung deutscher Filme über das Exil gar davon aus, dass der Koffer für seine Träger ihr „Herz“ darstelle:

Im Koffer, der als Sinnbild des Gedächtnisses gilt und in dem Erinnerungsstücke aus unterschiedlichen Stationen der Reise aufbewahrt werden, steckt das Herz des Fremden. [...] Die Inszenierung von Fremden im Film ist konstitutiv an die Koffer gebunden, in denen ihre unverwechselbaren individuellen Geschichten stecken und sich oft genug verstecken.⁷³

⁷¹ Allouache, *Salut cousin!*, S. 56.

⁷² Naficy, *An Accented Cinema*, S. 261f.

⁷³ Werner Schneider: „... denn ihr wisst um der Fremdlinge Herz“ (Exodus 23,9). Zu *Der Koffer* von Bert Schmidt und Dieter Reifarth“. In: Karpf/Kiesel/Visarius (Hrsg.), *Getürkte Bilder*, S. 132-137. Hier S. 133ff.

Beide Interpretation, so wird deutlich, gehen von einer massiven Verhaftetheit der Immigranten in ihren Ursprungskulturen aus, die durch die sie aufnehmende Kultur nicht kompensiert werden kann und daher unstillbare Sehnsüchte produziert, für die der Koffer einen zwar kleinen, aber immerhin transportablen Trost bietet. Der Koffer erhält damit die Funktion, die bei Albert Memmi die „Petite patrie portative“⁷⁴ besitzt, eine Art Behältnis, das bestimmte, in hohem Maße mit Erinnerungen aufgeladene Gegenstände beinhaltet und damit stets für das Gedenken zur Verfügung hält:

Objets-inducteurs
(Théorie des...)
Se constituer une batterie d'objets ou de fragments, dont chacun évoque, par son odeur ou sa couleur, une dimension fondamentale. [...] Du poivre blanc, un jeu d'épices, séparées ou mélangées savamment, le détail et le gros, la seule odeur collective, avec celle des cuirs, qui s'enrichit de toutes, s'augmente, d'émouvante intensité. [...] Avec cela, je peux, je veux aller au bout du monde; chaque partie de moi-même à volonté reconstituée.
Petite patrie portative.⁷⁵

Die Memoria-Funktion, die diesen Objekten zukommt und die in der Interpretation Naficys und Schneiders auch dem Koffer zuzusprechen ist, macht ihn zu einem zentralen Objekt der Verhandlung von Identität. Zwar ist die Identität der Immigranten durch ihre Kofferförmigkeit in gewisser Hinsicht mobil, gleichzeitig bleibt sie aber, und dies über Jahre hinweg, statisch an den Ursprungsort gebunden, erlaubt keine identifikatorische Eingliederung in das Auswanderungsland.

Dieser Einsatz des Symbols „Koffer“ ist, das kann an dieser Stelle festgehalten werden, in Literatur und Film der maghrebischen Immigration ein immer wiederkehrendes Motiv⁷⁶, das man somit mit einer gewissen Berechtigung als prototypisch bezeichnen kann. Allerdings, so meine These, handelt es sich dabei um ein Symbol, das vor allem der ersten Generation der Immigranten zugehörig ist, nicht aber auf die sogenannten „Kinder der Immigration“ zutrifft, da sie bereits in Frankreich geboren und aufgewachsen sind und ihre Bindung an die maghrebische Herkunft der Eltern daher deutlich weniger ausgeprägt ist. Für die Kinder, so macht auch Rosello deutlich, war die

⁷⁴ Memmi, *Le Scorpion*, S. 261.

⁷⁵ Memmi, *Le Scorpion*, S. 260f. Eine solche „boîte aux odeurs“ findet sich auch in dem Roman Dominique Le Bouchers *Par la queue des diables*. Paris 1997, S. 19. Siehe hierzu auch Verf., *La cité des poètes*, S. 123ff.

⁷⁶ Siehe dazu z. B. *Le thé à la menthe*, die Romane Mohand Mounsis und Azouz Begags sowie Rachid Boudjedras *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (Paris 1975).

ständige Präsenz von Koffern auch nach Jahren des Lebens in Frankreich vielmehr eine Belastung denn ein wohltuendes nostalgisches Andenken:

According to recent published and audiovisual testimonies, the generation that French popular culture continues to refer to as the ‚second‘ generation of Arab immigrants was tormented by the frustrating persistence of eternal suitcases: here, the perversion of the traditional trip did not lie in the absence of a meaningful destination but rather in the fact that the parents refused to interpret their children’s home as a final destination.⁷⁷

Der Koffer steht folglich als konstante Erinnerung an die Ortlosigkeit der Immigranten, an die mögliche Rückkehr, steht für die Unmöglichkeit eines emotionalen Sich-Niederlassens in Frankreich und kann somit für die in Frankreich und in der französischen Kultur verwurzelten Kinder der ersten Immigranten als regelrechte Bedrohung eines dauerhaften Lebens in dem, was ihnen längst zur Heimat geworden ist, betrachtet werden.

Im vorliegenden Film ist der Koffer als konkretes Exemplar ebenfalls sehr präsent, sowohl seine Funktion als auch sein Inhalt sind aber in fundamental anderer Hinsicht zu lesen und zu interpretieren, als Naficy bzw. Schneider dies tun. Alilo reist nahezu völlig ohne Gepäck aus Algier an, hat allerdings den Auftrag, in Paris einen Koffer mit gefälschter *Haute Couture* abzuholen und ihn nach Algier zu bringen, wo der Inhalt verkauft werden soll. Die Adresse, an der der Koffer abzuholen ist, kommt aber bereits auf seiner Reise nach Paris abhanden und muss kompliziert wiedergeholt werden. Der Koffer und seine Beschaffung stehen für Alilo im Zentrum der Aufmerksamkeit und damit des Films.

Der konkrete Inhalt des Koffers hat mit seiner Identität bzw. ganz allgemein gesprochen mit der prototypischen Rolle des Koffers in Filmen der Migration allerdings äußerst wenig zu tun. Hierauf hat auch Mireille Rosello in ihrer Lektüre des Films hingewiesen:

In Alilo’s case, however, the suitcase plays a completely different role. Alilo does not carry it with him from home and ends up not taking it back with him to Algiers. In other words, the presence of the suitcase paradoxically corresponds to the duration of his trip (it disappears when Alilo decides to stay in Paris), but in a strange reversal of traditional narratives, it is because the suitcase disappears from the picture that the trip is over rather than the other way around. In fact, the suitcase is a constant source of concern and curiosity; it makes people talk

⁷⁷ Rosello, *Postcolonial Hospitality*, S. 113.

and ask questions; it forces some characters to go somewhere, to wait, to act, to choose: it is a catalyst.⁷⁸

Rosello sieht im Folgenden die symbolische Bedeutung des Koffers in „traditional narratives“ der *littérature* und des *film beur* in der Aussage, die er über die „Aufnahmegesellschaft“ Frankreich macht, die die Immigranten eben nicht gastfreundlich aufnahm, sondern ihnen im Gegenteil das Gefühl vermittelte – unter anderem aufgrund der in der Anfangszeit katastrophalen Wohnsituation –, über Jahre hinweg auf gepackten Koffern sitzen zu müssen. Übersehen wird hierbei allerdings, dass die beständige Anwesenheit der Koffer auch über die Immigranten und ihr Verhältnis zu Frankreich eine Aussage trifft: die erste Generation will ihre Koffer auch deswegen nicht auspacken, weil dadurch der Kontakt zum Ursprungsland erhalten bleibt, weil eine imminente Rückkehr, die viele von ihnen voller Heimweh herbeiwünschen, so im Bereich des Möglichen bleibt⁷⁹.

Allouache nimmt in seinem Film nun eine radikale Umdeutung dieser Situation vor, die meiner Ansicht nach von Rosello, für die Fragen des Verhältnisses zwischen Frankreich und seinen Migranten im Vordergrund stehen, vernachlässigt wird. Wie der Umgang mit diesem für einen *film beur* durchaus konventionellen Genreversatzstück in Allouaches Film zu verstehen ist und welche Implikationen diese Umdeutung besitzt, wird nun im Zentrum der weiteren Überlegungen stehen.

Der Koffer, den Alilo nach langer Suche schließlich wenigstens kurzfristig in seinen Besitz bringt, enthält keineswegs Erinnerungsstücke an Algerien, sondern vielmehr Imitationen französischer *Haute Couture*, die in Algier zu hohen Preisen verkauft werden sollen. Es sind also nicht nur Gegenstände, die in geradezu legendärem Maße der französischen Gesellschaft zugehörig sind – Paris, die Hauptstadt der Mode –, die in Algerien, wo doch aufgrund der leidvollen Kolonialgeschichte manches Französische auf wenig Gegenliebe stößt, mit Freude aufgenommen werden (um dann vielleicht ihrerseits zu Erinnerungsstücken der besonderen Art zu werden), es sind Imitate, Fakes. Der ganze Koffer und seine symbolische Aufladung, so könnte man folgern, ist in diesem Film nichts als ein Zitat anderer Filme, ist in sich ein Fake, insofern er zwar auf die klassische Interpretation des Koffers verweist, sie aber im Verlauf des Films konsequent *ad absurdum* führt.

Nicht nur, dass der Koffer keinerlei Erinnerungsstücke enthält, sondern neue, wenngleich gefälschte Ware: Anstatt von seinem Besitzer wie sein

⁷⁸ Rosello, *Postcolonial Hospitality*, S. 112.

⁷⁹ Zum Motiv der Rückkehr in der *littérature issue de l'immigration maghrébine* siehe auch Sibel Vurgun: *Voyages sans retour. Migration, Interkulturalität und Rückkehr in der frankophonen Literatur*. Bielefeld 2006.

Augapfel behütet zu werden aufgrund der identifikatorischen Bedeutung seines Inhalts, wandert dieser Koffer von Hand zu Hand und ist eine reine Ware, Objekt des so gut funktionierenden französisch-algerischen Schwarzmarktes, des „trabendo“. Für Alilo, der vorübergehend in den Besitz des Koffers gelangt, wenn auch nur als eine Art Zwischenhändler, enthält der Koffer nichts von persönlichem Belang, sondern ist nur Gegenstand seiner „Handelsreise“. Als Objekt seiner beruflichen Tätigkeit trifft der Verlust Alilo damit in seiner Existenzgrundlage, was die ohnehin nicht mehr erwünschte Rückkehr nach Algier nicht einfacher gestalten würde. Seine Identität allerdings ist weder vom vorübergehenden noch vom definitiven Verlust des Koffers betroffen. Allouache macht damit sehr deutlich, dass die Distanz, die die von Alilo vertretene Generation zum Koffer als Motiv für kulturelle Zugehörigkeit einnimmt, zunimmt. Er ist nur noch Objekt geschäftlicher Belange.

Geht man davon aus, dass der Koffer bzw. Gepäck im Allgemeinen für das kulturelle „Gepäck“ der Reisenden zwischen den Kulturen steht, so ist Allouaches Alilo ein Beispiel für einen (vorübergehenden) Migranten, der nahezu völlig ohne persönliches Gepäck ankommt. Dies bedeutet meiner Ansicht nach aber nicht, dass er keinerlei kulturelle Vorprägung mitbringt und bereit wäre, sich vorbehaltlos auf die französische Gesellschaft einzulassen, sondern ist vielmehr ein Indikator dafür, wie stark die französische Gesellschaft bereits vom *métissage culturel* geprägt ist.

Die Reise zwischen Algier und Paris ist, so macht Allouache deutlich, nicht mehr die zwischen zwei voneinander völlig unterschiedlichen Kulturen, sondern eher eine Reise vom Zentrum in den Vorort – zwar muss man gewisse Straßennamen neu lernen, im Großen und Ganzen findet man sich aber rasch zurecht. Alilo ist sich völlig bewusst, sich in mancherlei Hinsicht in einer ihm fremden Kultur zu befinden. Durch die maghrebinische Parallelgesellschaft in Barbès und Belleville ist die vermeintliche Fremde ihm aber mindestens in Teilen völlig vertraut. Er braucht keinen Koffer, um Erinnerungen an die Heimat zu transportieren – er muss innerhalb von Paris nur das Stadtviertel wechseln, um den beruhigenden Eindruck zu erhalten, er habe die Heimat nie verlassen. Selbst der in Algier allgegenwärtige Fundamentalismus hat ihn hierher begleitet.

Daher ist es nur konsequent, dass der Koffer sich am Ende des Films im wahrsten Sinne des Wortes in Rauch auflöst: Als Zeichen für das Gedenken an die Heimat, für das von dort mitgebrachte Gepäck, ist er obsolet geworden, denn die Heimat ist auch hier, im gar nicht so fremden Paris zu finden. Die Sprengung des Koffers kommt im übertragenen Sinne einem Befreiungsschlag des Films von überkommenen Vorstellungen des Genres gleich. Die Realität hat längst die engen Grenzen des Genres gesprengt, alter Ballast

muss abgeworfen werden. Der neue, selbstreflexive *film beur*, für den auch *Salut cousin!* steht, kann zwar nicht völlig ohne Verweis auf seine Vorgänger auskommen, macht sich aber letztlich in eleganter Weise von ihnen frei, indem er sie förmlich in die Luft jagt.

Der Koffer bei Allouache ist als ein parodistisches Zitat der ihm vorgängigen Koffer zu betrachten, gleichsam als sein „MacGuffin“. Alfred Hitchcocks berühmter, inhaltsleerer, aber die Handlung auslösender und motivierender Gegenstand, das „plot device that holds no meaning or purpose of its own except to motivate the characters and advance the story“⁸⁰ treibt die Geschichte voran, ohne eine eigentliche Bedeutung für sie zu besitzen. Dieses zentrale Element seiner Filme ist seitdem vielfach interpretiert, aber auch zitiert worden – man denke nur an den Koffer in Quentin Tarantinos *Pulp Fiction*⁸¹ –, denn es eignet sich hervorragend für den flexiblen Einsatz im Film, muss es doch nur die folgenden Eigenschaften erfüllen:

[I]t is inherently valuable
it is portable
it is usable or salable by anyone who has possession.⁸²

Eben diese Eigenschaften erfüllt Allouaches Koffer auf das Schönste. In der Tat dient er im Film als Auslöser der Handlung, ohne dass er in sich tatsächlich Bedeutung tragen würde – im Gegenteil: Von der Bedeutung, die er als Zitat anderer Genrefilme und –texte tragen sollte, ist er in einer ironischen Wendung vollkommen frei. Zwar gäbe es ohne den Koffer keinen Film, so könnte man postulieren, gleichzeitig bleibt er aber ein reines, leeres Zeichen, das vom Zuschauer mit Bedeutung zu füllen ist. Die Falle, in die gerade der mit dem Genre vertraute Zuschauer zu tappen droht, ist eben die der genrekonformen Deutung von etwas, das doch essentiell leer ist und es auch bleiben soll. Das Genre, so macht der Film deutlich, ist durch Regisseure wie Merzak Allouache dabei, sich neu zu definieren.

2.4. Nachbarschaftshilfe

Der Koffer und seine symbolische Bedeutung ist aber nicht der einzige Verweis des Films auf seine Vorgänger: In einer Szene von *Salut cousin!* versucht Alilo Fatoumata, die er bei dieser Gelegenheit kennen lernt, vor den Angriffen einer Gruppe Skinheads aus einer Telefonzelle zu retten. Er wird von den Skins niedergeschlagen, die anderen Nachbarn sehr unterschiedli-

⁸⁰ <http://en.wikipedia.org/wiki/MacGuffin> (29.03.2005).

⁸¹ USA 1994.

⁸² <http://c2.com/cgi/wiki?McGuffin> (29.03.2005).

cher ethnischer Provenienz eilen mit Stöcken herbei und treiben die Bande in die Flucht.

Diese Episode ist ein Zitat aus einem anderen, bereits mehrfach erwähnten Film, aus Serge Meynards *L'œil au beur et noir*⁸³. Der Protagonist Rachid hat seine eigene Methode, von Mireille Rosello in ihrer Untersuchung das „Rachid System“⁸⁴ getauft, entwickelt, um französische Frauen, die sonst vor seinem maghrebinischen Äußeren zurückschrecken, anzusprechen: Zwei französische Freunde von ihm mimen die Skinheads und attackieren die betreffende Frau, während sie in einer Telefonzelle steht. Da sich niemand sonst zur Einmischung berufen fühlt, kann Rachid als strahlender Retter herbeieilen und die „Angreifer“ in die Flucht schlagen; die dabei ausgeteilten Schläge sind natürlich nur zum Schein. Voll der Dankbarkeit über seine Hilfsbereitschaft, so hofft er, wird die Auserwählte anschließend ihre Telefonnummer nicht verweigern.⁸⁵

In Meynards Film wird der *Beur* Rachid als kleiner Betrüger dargestellt, der auf eine List zurückgreifen muss, um (weiße französische) Frauen kennen zu lernen. Überdies werden die Angriffe von Skinheads als inszeniert hingestellt. Wie bereits gezeigt worden ist, kann das „Rachid System“ als harmlosere Variante der ausgeklügelten Diebstähle in der Metro von Mehdi Charefs Protagonisten gelesen werden, denn in beiden Fällen werden Vorurteile rassistischer Natur genutzt, um zu einem bestimmten – im einen Fall kriminellen, im anderen Fall möglicherweise sexuellen – Ziel zu gelangen⁸⁶. Ganz anders verhält es sich bei Allouache:

Der Angriff der Skinheads ist real und Fatoumata völlig verängstigt⁸⁷. Ali-los Hilfsbereitschaft ist echt und selbstlos, leider kann er allein gegen die Bande nichts ausrichten und steckt heftige Schläge ein. Der Indifferenz der Passanten bei Meynard steht hier die Wachsamkeit und das Engagement der

⁸³ F 1987. Siehe hierzu auch S. 61f.

⁸⁴ Rosello, „Third Cinema or Third Degree“.

⁸⁵ Problematisch wird es in dem Moment, in dem die zweite zentrale Figur des Films, ein junger Schwarzer, den inszenierten Angriff für real hält und einschreitet, wobei die Freunde eine kräftige Abreibung bekommen.

⁸⁶ Siehe hierzu auch S. 83ff.

⁸⁷ Das aggressive Auftreten der Skinheads und die Art, in der sie durch die Scheiben der Telefonzelle Grimassen schneiden, um die junge Frau zu erschrecken, spiegelt eine wesentlich frühere Szene des englischen Kinos: In Stephen Frears *My beautiful Laundrette* begegnen die beiden Protagonisten, der pakistanischstämmige Omar und der der Skinhead-Szene nahe stehende Johnny sich nach Jahren wieder, als Johnny und seine Skin-Freunde über Omars Auto herfallen und sich Grimassen schneidend an die Scheiben drücken. Die durchaus positive Wendung, die ihre Freundschaft daraufhin trotz aller Vorurteile nimmt, steht in einem geradezu ironischen Verhältnis zu der Szene im Film Merzak Allouaches.

Hausbewohner gegenüber, die zur Hilfe eilen und den angeschlagenen Alilo schließlich gemeinsam pflegen.

Die bedrohte Frau ist keine weiße Französin (es erscheint auch eher überraschend, dass bei Meynard die „Skins“ ausgerechnet eine weiße Frau bedrohen), sondern die schwarze Fatoumata. Was Rachid als Vorwand diente, wird für Alilo zum glücklichen Zufall, denn er und Fatoumata verlieben sich tatsächlich und sie wird letztlich für ihn zum Grund, (vorübergehend?) in Frankreich zu bleiben.

Die Tücke der Szene bei Meynard liegt darin, dass er ein Vorurteil – „Die *beurs* haben es auf unsere Frauen abgesehen und bedienen sich dazu schmutziger Tricks“ – bestätigt und ihm zudem neue Nahrung verschafft, indem er mit seinem Film, der ansonsten versucht, gegen Vorurteile anzugehen⁸⁸, eine konkrete Bildlichkeit dafür bietet. Dies dient Allouache als Gegenfolie, vor der er die wesentlich realistischere Situation entfaltet, mit der nicht etwa das Manöver seines Protagonisten entlarvt wird, sondern vielmehr dessen Hilfsbereitschaft wie auch die der Nachbarn zum Ausdruck kommt. Die Solidarität unter Nachbarn konterkariert die völlige Indifferenz der Passanten bei Meynard und zeigt damit auch, inwieweit die Gegebenheiten sich geändert haben. In einem multikulturellen Viertel steht man Angriffen von rechts nicht allein gegenüber: „Il faut se serrer les coudes“⁸⁹, konstatiert die resolute Nachbarin Pêche.

Signifikant ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Mokrane als Einziger nicht zur Hilfeleistung bereit ist. Er ist bereits soweit von seinen kulturellen Wurzeln entfernt, dass ihn die Indifferenz gegenüber solchen Szenen, die als typisch für *Parisiens* gilt – wie ja bereits Meynard in seinem Film gezeigt hatte –, angesteckt hat. Stattdessen beschäftigt er sich lieber mit seiner Karriere als Sänger.

2.5. „Lafontaine ne m’a pas mis dans sa fable“⁹⁰

Mokrane, der Sänger werden möchte, adaptiert Fabeln von Jean de La Fontaine und macht aus ihnen Rap-Texte⁹¹. Zum zentralen intermedialen Ver-

⁸⁸ Der Film zeigt, wie schwierig es für Farbige in Paris ist, eine Wohnung zu bekommen und welchem Rassismus sie dabei ausgesetzt sind.

⁸⁹ Allouache, *Salut cousin!*, S. 19.

⁹⁰ Zebda: „Je suis“. In: Dies.: *Essence ordinaire*. Barclay 1998.

⁹¹ An diesem kreativen Umgang mit einem kanonisierten französischen Text wird erkennbar, dass Mokrane sich in Lotmans System des kulturellen Austauschs noch auf der zweiten, vergleichsweise niedrigen Stufe befindet: „Translations, imitations and adaptations multiply.“ Lotman, *Universe*, S. 146.

weis dieses Films wird La Fontaines Fabel „Le rat de ville et le rat des champs“, die sich in offensichtlicher Weise auf die Handlung beziehen lässt.

Die „Stadtratte“, hier natürlich Mokrane, lädt die „Landratte“ Alilo zu einem Festmahl, dem Besuch in Paris, ein, bei dem sie allerdings gestört werden. Michel Serres interpretiert diesen Teil der Fabel, darauf weist auch Mi-reille Rosello hin, folgendermaßen:

Le rat de ville invite, au tapis de Turquie. Le rat rustique est
l'invité. Les deux rognent, grignotent des reliefs d'ortolans.
Ces reliefs ne sont que des restes, gaillons ou rogatons: le
régal, le festin, n'est qu'un repas d'après repas, dans
l'abandon sale de la table non desservie.⁹²

Rosello versäumt es allerdings, darauf hinzuweisen, dass die beiden Ratten im Lichte dieser gängigen Interpretation der Fabel, hinter denen sich in Allo-uaches Film die beiden Cousins verbergen⁹³, nichts als Parasiten sind, die sich an einer gedeckten Tafel gütlich tun. Dieser Diskurs wiederum klingt vertraut, spiegelt er doch die diskriminierende Anklage gegen Immigranten, die sich angeblich in illegitimer Weise an den Reichtümern Frankreichs vergehen wollten⁹⁴. Konsequenterweise schließt die Fabel mit der Rückkehr des „rat des champs“ aufs Land, wo es ihr sicherer erscheint:

– C'est assez, dit le rustique;
Demain vous viendrez chez moi:
Ce n'est pas que je me pique
De tous vos festins de roi;

Mais rien ne vient m'interrompre:
Je mange tout à loisir.
Adieu donc, fi du plaisir
Que la crainte peut corrompre!⁹⁵

Entsprechend sollten, so das Vorurteil weiter, auch die Immigranten in ihre eigenen Länder zurückkehren. Dies ist für Alilo zwar möglich, so zeigt der

⁹² Michel Serres: *Le parasite*. Paris 1980. S. 9.

⁹³ Im Übrigen zeigt allein schon die Tatsache, dass dem doch aus der Großstadt Algier stam-menden Alilo hier die Rolle der „Landratte“ zugewiesen wird, dass der Interpretation ein koloniales Muster zugrunde liegt, in dem Algerien mitsamt seinen Städten als ländliche Verlän-gerung Frankreichs gesehen wird.

⁹⁴ Der Logik Michel Serres zufolge müsste Frankreich damit in der Figur des Dritten figurieren, der von den Parasiten ausgenutzt wird: „Ce troisième, probablement, était le parasite.“ Serres, *Le parasite*, S. 72.

⁹⁵ Jean de La Fontaine: „Le rat de ville, et le rat des champs.“ In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Paris ²1979 (¹1954; erstmals 1668). Bd. I: *Fables, contes et nouvelles*. S. 38-39. Hier S. 38f.

Film, in einer Abweichung von der Logik der Fabel macht er aber deutlich, dass es dort keinesfalls sicherer ist als in Frankreich, im Gegenteil:

Mais tu sais à Alger c'est encore pire que ça. Tu vois. À Alger tu sais même pas qu'est-ce qui va se passer le demain, tu vois. Tu te réveilles, tu sais pas... Tu emmènes tout l'argent, il disparaît comme ça, direct... On vit pas nous, on peut pas vivre... et maintenant encore plus... les morts... la peur...⁹⁶

Durch den Intertext der Fabel wird wiederum, wie durch Mokranes überraschend konservative Einstellung ein kulturelles Klischee über Immigranten und ihr Verhältnis zu Frankreich, zu dessen heutigem Reichtum sie und ihre Länder entscheidend beigetragen haben, in den Text eingebunden. Die Deutung ist dabei dem Zuschauer überlassen, er kann es als solches hinnehmen und auch die Fabel entsprechend verstehen oder aber es als Warnung vor einer zu oberflächlichen Lektüre auch des Films sehen.

2.6. „Les princes de la ville“⁹⁷

In einer Hinsicht allerdings stimmen Fabel und Film überein: Mokrane als Stadtrate inszeniert sich als seinem Cousin gegenüber überlegen. Diese Haltung wird nicht zuletzt durch das Ende des Films Lügen gestraft. Alilo und sein *modus vivendi* der „débrouille“ tragen den Sieg über ihn davon:

Another difference from the traditional pattern is that he [Alilo] is by no means inferior to his cousin, who pretends to be up to all the tricks of the metropolis. He brings a cunning, which has been tested by adversity („la débrouille“), and a self-confidence which is not weakened by fixation on a mythical center.⁹⁸

Diese Fähigkeit Alilos wird auch darin deutlich, dass er in Paris bereits die Orte kennt, an denen er sich zu Hause fühlen wird und sie gezielt aufsucht. Das prototypische Paris, das bei Dominique Cabrera noch als Hintergrund vor allem für das wiedergewonnene Sehvermögen Georges diente, erscheint bei Merzak Allouache erst gegen Ende wieder. Alilo muss feststellen, dass er vor lauter „mouvement“ nicht einmal dazu gekommen ist, den Eiffelturm zu besichtigen. Versteht man Paris mit Horst Weich als semantische Kategorie, so ist davon auszugehen, dass die Großstadt,

⁹⁶ Allouache, *Salut cousin!*, S. 23.

⁹⁷ Titel einer CD der Gruppe 113 von 1999.

⁹⁸ Doris Ruhe: „Myths of Passage: Urban Space in Rachid Boudjedra, Michel Tournier, and Merzak Allouache“. In: *l'esprit créateur* XLI/2001. S. 52-62. Hier S. 59.

deren Grenzen diffus ‚ausfransen‘, die aber durch einen prototypischen Kern repräsentiert wird, der angibt, was Paris ausmacht, und somit ein zentrales, prototypisches ‚parishaftes Paris‘ konstituiert⁹⁹,

bestimmt wird. Alilos Missachtung dieses ‚zentralen‘ Paris kommt nahezu einer Negierung gleich. Auch der schließlich doch noch aufgesuchte Eiffelturm erscheint ihm ‚plus petite qu’à la télé‘¹⁰⁰. Diese Haltung ist signifikant für die Veränderung, der die Stadt unterworfen ist: Ihre neuen Bewohner, wie Allouache sie am Beispiel Alilos zeigt, haben eine neue Zentrierung der Stadt vorgenommen: ‚Ihre‘ Zentren sind nun Barbès¹⁰¹ und Belleville, die klassischen Immigrantenviertel. Im Unterschied zu ihren filmischen Vorgängern in Filmen wie *Le thé au harem d’Archimède* oder *La haine* werden die Monumente des ‚parishaften Paris‘ hier aber immerhin zur Kenntnis genommen, wenn auch nur, um zu einer ganz eigenen und produktiven Auseinandersetzung mit ihnen zu finden.

Diese Aneignung hat auch das Umfunktionieren der alten Kategorien zur Folge: Der Eiffelturm wird in Alilos Augen zum idealen Ort für ein neues Konzept. Er scheint nicht der Statik des Zentrums zu unterliegen. Alilo sieht statt Statik sofort Dynamik. Der Aufzug sorgt für ‚mouvement‘¹⁰² und kann damit im Zentrum einer neuen Geschäftsidee stehen:

Si on fait une petite boutique là-bas, ça marche champion...
(*Fatoumata se met à rire*) Je te jure! Avec les gens qui montent, qui descendent, on emmène la marchandise là-bas, troisième étage et on vend un par un... Toi tu te met au premier étage et moi au troisième étage et on envoie, allez! Allez retour, non?¹⁰³

Ganz im Sinne der zwischen Frankreich und Algerien oszillierenden neuen Gesellschaft, deren Repräsentant er ist, wird das Symbol für den Mythos der Stadt zwanglos in das hybride System Alilos integriert und mit neuem Inhalt gefüllt. Mit der Einverleibung auch des ‚parishaften Paris‘ ist die Anverwandlung der Stadt durch ihre neuen Bewohner auf einer symbolischen Ebene zu einem Ende gelangt, das auch durch das Verschwinden ihres zentrums-treuen Gegenbildes Mokrane markiert wird. Der Eiffelturm ist nun kein quasi-museales Anschauungsobjekt, keine Variante des ‚krystallisierten, unper-

⁹⁹ Weich, *Paris en vers*, S. 69.

¹⁰⁰ Allouache, *Salut cousin!*, S. 57.

¹⁰¹ Siehe hierzu das Kapitel zu Paul Smaïl in: Verf., *La cité des poètes*, S. 169ff., bei dem ebenfalls Barbès im Zentrum der Texte steht.

¹⁰² Allouache, *Salut cousin!*, S. 57.

¹⁰³ Allouache, *Salut cousin!*, S. 57. Hervorhebungen im Original.

sönlich gewordenen Geistes“¹⁰⁴ mehr, sondern Teil eines kreativen Prozesses, der für das neue Bild der Stadt steht, erscheint vielmehr, im Sinne auch Robert Delaunays, als „muse d’acier d’un monde nouveau“¹⁰⁵. Der Eiffelturm wird auch für die neue Generation der Einwohner von Paris aufgrund seiner Interpretationsoffenheit zum Symbol:

C’est tout cela que nous célébrons dans la Tour,
l’omniprésence et les constantes métamorphoses, la faculté
d’attraper la mémoire d’un siècle, les petites choses comme
les grandes, une chanson, un poème, un motif pour les
peintres, un bibelot de mauvais goût, les fêtes et les guerres,
trois fois rien.¹⁰⁶

Die Forderung Georg Seeßlens – „Wo also ist diese Heimat der zweiten Art, diese Kultur der Metissage [*sic*]? Sie muss gefunden, ja sie muss erfunden werden. Zum Beispiel durch das Kino.“¹⁰⁷ – scheint das Kino in Person Merzak Allouaches erfüllt zu haben: Die neue Heimat ist die alte des Ex-Kolonisators, unter einem neuen Blickwinkel und mit einer neuen Perspektivierung.

Tatsächlich scheint dieser Entwicklung Rechnung getragen zu werden:

Not surprisingly, then, the Lussas Festival of Regional Cinema broke new ground a few years ago when, in addition to its usual menu of Breton, Occitan, Basque, Chtimi (northern French) and Alsatian Movies, it offered filmgoers a chance to discover beur cinema, the product of a new French ‚region‘ [...]¹⁰⁸

Mindestens auf der Ebene des Kinos hat die *génération issue de l’immigration* offensichtlich einen auch offiziell anerkannten Ort gefunden. Mehr noch als den Autoren ist es den Filmemachern gelungen, das „creolized semiotic system“¹⁰⁹, das sie repräsentieren und dem sie mit ihren Filmen ein Gesicht zu verleihen suchen, in Frankreich zu verankern.

¹⁰⁴ Georg Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Frankfurt/Main 1995. S. 116-131. S. 130.

¹⁰⁵ Zitiert nach Loyrette, „La tour Eiffel“, S. 498.

¹⁰⁶ Loyrette, „La tour Eiffel“, S. 501.

¹⁰⁷ Seeßlen, „Das Kino der doppelten Kulturen“, S. 22f.

¹⁰⁸ Bosséno, „Immigrant Cinema“, S. 48.

¹⁰⁹ Lotman, *Universe*, S. 142.

3. Zunehmende Selbstreflexivität

Das Genre ist bei Allouache offensichtlich an einem Punkt angelangt, wo es nicht mehr einfach bedient wird, um einen gelungenen und publikumsträchtigen Film zu gestalten, sondern wo der Regisseur sich im Gegenteil seiner bedient, um zu zeigen, inwieweit die Regeln des Genres nicht greifen oder aber auf das Leben Einzelner durchaus problematische Auswirkungen haben können. Die durch Filme wie *Le thé au harem d'Archimède* und *La haine* aufgestellten, paradigmatischen Figuren und Themen des Genres werden bei Allouache aufgenommen. *Salut cousin!* zeigt, wie gerade die normative Setzung, die diese Filme implizieren bzw. die die Rezeption im Kontext des gesamten Genres ihnen unterstellte und die bereits Kassovitz zu kritisieren versuchte, schädliche Auswirkungen haben kann auf die identitäre Entwicklung insbesondere der Kinder der Immigration, die zwischen den Kulturen leben.

Im Gegensatz zu den früheren Filmen, die das Genre erst etablierten und somit – dies gilt insbesondere für *Le thé au harem* – noch isoliert rezipiert werden konnten, gehört *Salut cousin!* wie auch der im folgenden Kapitel zu behandelnde *Nés quelque part* von Malik Chibane einer Phase des Genres an, die als hochgradig selbstreflexiv zu bezeichnen ist. Die Konsequenz für den Zuschauer ist, dass er diese Filme zwar ebenfalls als eigenständige ästhetische Produkte wahrnehmen kann, ihm allerdings viele Anspielungen und genretypische Komponenten entgehen werden, wenn er keine Kenntnis von anderen Vertretern des Genres besitzt. Erst vor dem Hintergrund anderer, prototypischer *beur*-Filme entfalten diese Filme ihre ganze Bedeutung und ihren Witz.

Zugleich gewinnen sie damit dem Genre neue, in mancherlei Hinsicht differenziertere Aspekte ab. Die selbstreflexive Auseinandersetzung, die bei Kassovitz bereits begonnen hatte, erreicht bei Allouache und Chibane ihren Höhepunkt und leitet so eine Erneuerung des Genres ein.

VIII. *Nés quelque part*

Il suffit de passer le pont
C'est tout de suite l'aventure.
(Georges Brassens¹)

1. „Cher pays de mon enfance“²?

Malik Chibanes Weg zum Film ist, ähnlich wie der Mehdi Charefs, eher über Umwege und Zufälle verlaufen, bevor er zum Regisseur einer viel beachteten Trilogie wurde. Seine Beschäftigung mit der *banlieue* macht dabei im Verlauf seiner Karriere als Filmemacher eine Wandlung durch, die, wie noch zu zeigen sein wird, durchaus auch als selbstkritisch gelesen werden kann.

Chibane wird 1964 in Saint Vallier geboren, zieht aber mit seiner Familie als Kind nach Goussainville, in die Vorstadt von Paris. Nach einer Ausbildung als Elektroingenieur und einer Fortbildung als Beleuchter arbeitet er zunächst am Théâtre de la Porte Saint Martin. Im Jahr 1985 gründet er mit drei Freunden den Verein IDRIS, den er von 1990-1992 leitet. Der Verein soll dazu dienen, unterschiedliche Formen von Aktivitäten in der Vorstadt zu organisieren, von Video-Workshops bis Arbeitslosenhilfe.

1990 schreibt Chibane, der sich inzwischen zum Event-Manager weitergebildet hat, das Drehbuch zu seinem ersten Film *Hexagone*. In Ermangelung einer soliden Finanzierung dreht Chibane den Film über „seine“ *banlieue* und ihre Bewohner mit Laiendarstellern und auf 16mm. Die Kosten werden zunächst vom Verein getragen, die Darsteller arbeiten unentgeltlich. Nach seiner „Entdeckung“ wird der Film nachträglich aus verschiedenen Quellen gefördert und es werden 35mm-Kopien gezogen, die auf zahlreichen Festivals sowie 1994 in den französischen Kinos laufen.

Ähnlich wie so viele andere Regisseure seiner familiären Herkunft wird auch Chibane stets in die Schublade des *cinéma beur* gesteckt. Im Unterschied zu Regisseuren wie Mehdi Charef oder Rachid Bouchareb hat Chibane

¹ Georges Brassens: „Il suffit de passer le pont“. In: <http://www.paroles.net/chansons/15977.htm> (31.03.2005).

² Charles Trenet: „Douce France“ (1943). In: <http://www.paroles.net/chansons/14099.htm> (02.04.2005).

in seinem bisherigen Œuvre das Thema der *banlieues* auch erst für seinen jüngsten Film, *Résidence Mozart*³, wenigstens teilweise verlassen. Die meisten Kritiker, die ihn als einen der „jungen arabischen Regisseure“⁴ betrachten oder als „insider [...] of North African descent“⁵, sehen allerdings in seinem Werk meist nur eine „intention de témoignage [...] évidente“⁶, anstatt die dezidierte Entwicklung hin zu einer Reflexion just der problematischen Aspekte der Kategorie *cinéma beur* zur Kenntnis zu nehmen.

*Hexagone*⁷ ist die Geschichte von fünf jungen *Beurs* aus Goussainville – also der *cité*, in der Chibane selbst aufgewachsen ist – an den Tagen vor dem religiösen Fest Aïd el Kebir. Ihr Leben ist bestimmt von der aus Filmen wie *Le thé au harem d’Archimède* hinreichend bekannten Tristesse: einige Brüder oder Freunde sind drogensüchtig oder sitzen im Gefängnis, die Arbeitslosigkeit und der alltägliche Rassismus sind überall präsent. Gerade durch die Improvisationen der Laiendarsteller gelingt es Chibane, dem Thema neue, originelle und amüsante Aspekte abzugewinnen.

Chibanes nächster Film profitiert bereits von weitaus günstigeren Produktionsbedingungen. Das Thema des Lebens in der Vorstadt verfolgt Chibane mit *Douce France*⁸ konsequent weiter. Allerdings ist die klassische *cité* hier von dem etwas beschaulicheren Schauplatz Saint Denis abgelöst worden, einem Vorort, der auch historisch Bedeutung trägt, liegen doch in der Basilika die Gebeine der französischen Könige und Königinnen begraben. Der Schauplatz kann durchaus als ein Hinweis darauf gesehen werden, wie fest verwurzelt die Kinder der Immigration inzwischen in Frankreich sind. Die Figuren, die Chibane ins Zentrum seines Films stellt, gehören, ähnlich wie auch im dritten Teil der Trilogie, einer anderen Altersgruppe als der in *Hexagone* an, sind nun keine Teenager mehr, sondern bereits junge Erwachsene. Die Protagonisten des Films, Jean-Luc und Moussa, beobachten einen Überfall und gelangen in den Besitz des dabei erbeuteten Geldes, mit dem sie nun versuchen, ihre lang gehegten Träume zu erfüllen: Während Moussa ein Café aufmacht, eröffnet Jean-Luc eine Anwaltskanzlei im Hinterzimmer. Gleichzeitig sind die beiden Freunde in ein sehr unterschiedliches Schwesternpaar verliebt: die eine versteht sich als frei und emanzipiert von den Zwängen ihres maghrebinischen Elternhauses, die andere trägt den Schleier und ver-

³ F 2005.

⁴ Mioč, *Das junge französische Kino*, S. 145.

⁵ Reynaud, „Le ‚hood““, S. 57.

⁶ Jacques Van Waerbeke, „Territorialité et intégration dans les banlieues parisiennes à partir de la trilogie filmique de Malik Chibane: *Chronique de la jeunesse des années 90*“. In: <http://193.55.107.45/culture/waerbeke/waerbeke.htm> (01.04.2005).

⁷ F 1993.

⁸ F 1995, 100 min.

sucht, nach dem zu leben, was sie unter muslimischen Gesetzen versteht. Bei den Konflikten, die im Laufe des Films zwischen den vier Protagonisten und ihrer Umgebung aufkeimen, geht es immer wieder um Verhandlungen der eigenen Identität sowie um die Probleme, die die Auseinandersetzung mit der Kultur der Eltern mit sich bringen können.

*Nés quelque part*⁹, der dritte Film der Trilogie, der im Folgenden im Zentrum der Untersuchung stehen soll, kehrt mit Sarcelles wieder vor die Kulisse einer HLM-*cité* zurück. Driss ist Jazz-Musiker und produziert in einem kleinen Studio in der *banlieue* unterschiedliche Gruppen junger Musiker gemeinsam mit seinem schwarzen Freund Jérémie. Um sich finanziell über Wasser halten zu können, arbeiten sie überdies als Wachmänner. Thomas De Beaulnas ist Musikproduzent im *Département de musique urbaine* in der Innenstadt von Paris. Er glaubt sich stets am Puls der Zeit und wird doch bei seinem zufälligen Zusammentreffen mit Driss und seinen Freunden eines besseren belehrt.

Dem Film geht es, so wird rasch deutlich, keineswegs mehr um „témoignage“, sondern vielmehr um eine Diskussion grassierender Klischees sowohl über die Vorstädte als auch über das Zentrum von Paris und um die Auswirkungen, die diese vorgefassten Meinungen auf das Leben der Protagonisten haben. Chibane hält dem Zuschauer, sei er nun „Français de souche“ oder Kind der Immigration, einen Spiegel vor, in dem der sich und das Zerrbild, das er von der jeweils anderen Gesellschaft konstruiert, erkennen muss.

Bevor ich mich näher mit dem letzten Film dieser Trilogie, der in gewisser Hinsicht auch als Chibanes endgültiger Kommentar zum Thema interpretiert werden kann, auseinandersetze, soll hier noch auf eine Besonderheit hingewiesen werden, die meines Wissens bisher von der Kritik gar nicht beachtet worden ist – auf die Titel der drei Filme und ihre Bezüge.

Auf den ersten Blick wirken die Titel ebenso nahe liegend wie ironisch, funktionieren sie doch als Hinweise darauf, dass es innerhalb des *Hexagone*, der nicht immer bzw. längst nicht für alle so *Douce France*, nicht nur „Français de souche“ gibt, sondern auch solche, die *N s quelque part* sind, die eben aus der Vorstadt oder gar aus anderen Ländern kommen und deren Lebensbedingungen mit denen der im Zentrum von Paris lebenden Franzosen wenig gemein haben oder gar in Konflikt stehen. Das ist aber nur die vordergründige Lektüre, sie ist zu ergänzen durch weitreichendere Anspielungen. Jeder Titel entstammt einem französischen Chanson. Dabei setzten die Texte der jeweiligen Chansons sich in unterschiedlicher Weise mit Frankreich und seinem nationalen Selbstverständnis auseinander, sind auch in der französischen *mémoire culturelle* verschieden tief verwurzelt.

⁹ F 1997, 90 min.

Der Titel des ersten Films der Trilogie, *Hexagone*, erscheint zunächst unauffällig. In der Tat wurde er von der Kritik meist als direkter Verweis auf die Positionierung dieser Generation in Frankreich gelesen:

[...] ce titre, c'est déjà une déclaration de principe, une manière légère et voilée de se réclamer de la France, un acte de citoyenneté, une affirmation d'appartenance à un pays contre tous les Codes de la nationalité possibles [...].¹⁰

Wieso diese „affirmation“, die sich im Titel andeutet, gegen „tous les Codes de la nationalité possibles“ verstoßen soll, obwohl doch statistisch betrachtet die Mehrzahl der im Film porträtierten Immigrantenkinder durch ihre Geburt in Frankreich Franzosen sind, bleibt rätselhaft.

Chibane spielt hier auf einen gleichnamigen Liedtext des Sängers Renaud an. Im Gegensatz zu Trenets Lied, das den Titel des zweiten Films liefert und der Verherrlichung einer Kindheitslandschaft diene, kritisiert Renaud Frankreich und die Franzosen scharf:

Ils s'embrassent au mois de Janvier,
Car une nouvelle année commence,
Mais depuis des éternités
L'a pas tell'ment changé la France.
Passent les jours et les semaines,
Y'a qu'le décor qui évolue,
La mentalité est la même :
Tous des tocards, tous des faux culs. [...]
Etre né sous l'signe de l'hexagone,
On peut pas dire qu'ça soit bandant
Si l'roi des cons perdait son trône,
Y'aurait 50 millions de prétendants.¹¹

Chibanes Film zeigt, dass die Veränderungen, deren Abwesenheit Renaud noch moniert, längst eingetreten sind, was allerdings nicht zwangsläufig auch eine Veränderung der Mentalität mit sich gebracht hat. Zwar sind die Protagonisten seines Films „sous l'signe de l'hexagone“ geboren. Denselben Anspruch wie die „richtigen“ Franzosen können sie, so deutet der Bezug zu Renauds Lied an, deswegen aber noch lange nicht auf das Land erheben. Die Ungleichheiten und der alltägliche Rassismus, die bereits Renaud in seinem Chanson zur Sprache bringt, treten im Film in durchaus einschneidender Weise zutage.

¹⁰ Christian Bosséno: „Douce France“. In: *Cahiers du cinéma* 476/1994, S. 75-76. Hier S. 75f.

¹¹ Renaud: „Hexagone“ (Album: *Amoureux de Paname*, 1975). In: http://www.renaud-chanteur.com/chanteur/amoureux_paname/hexagone.htm (02.04.2005).

Am offensichtlichsten wird die musikalische Anspielung bei dem zweiten Film der Trilogie, *Douce France*. Das Chanson von Charles Trenet aus dem Jahr 1943, eines der „bekanntest[e]n Chanson[s] der Okkupations- und Nachkriegszeit“¹² zeichnet das Bild eines idyllischen, ruralen Frankreichs, einer Kindheitserinnerung, der man auch im Erwachsenenalter noch gerne gedenkt:

Douce France
Cher pays de mon enfance
Bercée de tendre insouciance
Je t'ai gardée dans mon cœur!
Mon village au clocher aux maisons sages
Où les enfants de mon âge
Ont partagé mon bonheur
Oui je t'aime
Et je te donne ce poème
Oui je t'aime
Dans la joie ou la douleur
Douce France
Cher pays de mon enfance
Bercée de tendre insouciance
Je t'ai gardée dans mon cœur.¹³

Allein mit Bezug auf dieses Lied hätte Chibane durch seinen Titel bereits ein bestimmtes Frankreichbild aufgerufen, mit dem der Film sich kritisch und ironisch auseinandersetzt.

Trenets Chanson hat aber, das darf nicht vergessen werden, Mitte der 80er Jahre ein Revival erlebt, das im Zusammenhang mit dem Film höchst signifikant ist: *Carte de séjour*, eine aus *Beurs* bestehende Rockgruppe mit dem bekannten Sänger Rachid Taha, interpretiert das Lied neu und eignet es damit für die zweite Immigrantengeneration an, sehr zum Ärger einiger Franzosen, die „das kulturelle Erbe Frankreichs [...] bedroht“¹⁴ sahen. Die Rhythmen, die ihm nun unterlegt sind und eine völlig neue Dynamik verleihen, betonen den Anspruch, der durch das Lied und seine Neueinspielung erhoben werden soll. Die gesamte *génération beur* verstand „dieses Lied als Ausdruck ihrer Zugehörigkeit zu Frankreich und als Proklamation ihrer Integrationsforderungen an die französische Gesellschaft“¹⁵. Nicht nur die Vororte sind es, deren Stellenwert im kollektiven Gedächtnis der Kinder der

¹² Adelheid Schumann: „Douce France“: die Aneignung der *mémoire collective* Frankreichs durch die Immigranten der zweiten Generation“. In: *Frankreich Jahrbuch* 2000. S. 179-186. Hier S. 179.

¹³ Charles Trenet: „Douce France“.

¹⁴ Schumann, „Douce France“, S. 180.

¹⁵ Schumann, „Douce France“, S. 179.

Immigration proklamiert wird, sondern das gesamte Land, mitsamt seinen ländlichen „village[s] au clocher aux maisons sages“¹⁶ wird ebenso für ihre *mémoire culturelle* reklamiert. Selbstbewusst positioniert *Carte de séjour* sich selbst und die Generation, für die sie stehen, im Zentrum Frankreichs, mit demselben Anspruch auf dessen kulturelles Erbe wie alle Franzosen. Dass dieser Anspruch auch zehn Jahre später noch nicht vollkommen eingelöst werden konnte, zeigt der Film von Malik Chibane¹⁷.

Der Titel des dritten Films der Trilogie scheint die Suche nach einer musikalischen Referenz zunächst nicht unbedingt nahe zu legen, ist doch bereits die buchstäbliche Lektüre – es geht hier eben um Protagonisten, die nicht im Zentrum, sondern an der Peripherie Frankreichs geboren sind, eben „quelque part“ – durchaus zufriedenstellend mit der Aussage des Films in Einklang zu bringen. Auch hier verbirgt sich aber eine Anleihe, diesmal an einen der vehementesten Kritiker Frankreichs unter den Chansonniers: an Georges Brassens und „La ballade des gens qui sont nés quelque part“¹⁸. Diese „Ballade“ kann in mancherlei Hinsicht als Brassens’ musikalische Reaktion auf Trenets Chanson gesehen werden, setzt doch auch er sich hier – allerdings mit einem völlig anderen Unterton – mit dem ländlichen Frankreich auseinander:

C’est vrai qu’ils sont plaisants tous ces petits villages
Tous ces bourgs, ces hameaux, ces lieux-dits, ces cités
Avec leurs châteaux forts, leurs églises, leurs plages
Ils n’ont qu’un seul point faible et c’est être habités
Et c’est être habités par des gens qui regardent
Le reste avec mépris du haut de leurs remparts
La race des chauvins, des porteurs de cocardes
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part.

Maudits soient ces enfants de leur mère patrie
Empalés une fois pour toutes sur leur clocher
Qui vous montrent leurs tours, leurs musées, leur mairie
Vous font voir du pays natal jusqu’à loucher

¹⁶ Trenet, „Douce France“.

¹⁷ Das Chanson Trenets fungiert auch in mehreren für die *littérature beur* relevanten Texten als zentraler Verweis auf die Identitätssuche der porträtierten Generation, nämlich in Leïla Sebbar *Les carnets de Shérazade* (Paris 1985), wo die Protagonistin im Verlauf ihrer Reisen durch Frankreich die Band *Carte de séjour* persönlich trifft und in Paul Smäils *Casa, la casa* (Paris 1998), wo das Chanson mit seinem Text sozusagen die Etappen der identitären Selbstfindung des Protagonisten akzentuiert. Siehe hierzu auch Verf., *La cité des poètes*, S. 147, Anm. 77, sowie S. 176f.

¹⁸ Georges Brassens: „La ballade des gens qui son nés quelque part“ (Album: *Fernande*, 1972). In: <http://www.paroles.net/texte/11334> (02.04.2005).

Qu'ils sortent de Paris ou de Rome ou de Sète [...] Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part.¹⁹

Nicht das Land und seine Landschaften an sich erweist sich folglich als problematisch für „les petits malchanceux / Les petits maladroits qui n'eurent pas la présence / La présence d'esprit de voir le jour chez eux“²⁰, sondern vielmehr die dort lebende Bevölkerung, die klare Trennungen vornimmt zwischen „fremd“ und „eigen“. Im Falle von Chibanes Film sind diese „petits malchanceux“ deutlich als die Bewohner der *banlieue* markiert, deren Leben vom Zentrum aus betrachtet fremd und eigenartig wirkt und nur mittels der Aufwendung medial vermittelter Stereotypen gelesen werden kann.

Zumal im Kontext des dritten Films erscheint es außerordentlich nahe liegend, den intermedialen Bezug zur Musik über den Titel beizubehalten, setzt doch der gesamte Film sich mit dem Musikbusiness und den über die musikalischen Genres transportierten Klischees auseinander.

Gleichzeitig ist die Referenz aller drei Titel auf bekannte Lieder französischer Chansonniers in mehrfacher Hinsicht zu deuten: Erstens ordnet Chibane seine Trilogie damit in eine klassisch-französische Tradition ein, die weit über die Grenzen Frankreichs hinaus Bekanntheit und Beliebtheit erlangt hat, und zeigt damit, welchen Stellenwert er für seine Filme und die in ihnen porträtierte Generation reklamiert. Zweitens stehen allerdings gerade die Inhalte seiner Filme in einem deutlich ironischen Verhältnis zu den Chanson-Texten, insbesondere dem nostalgisch-idyllisierenden von Trenet, zeigen sie doch ein Frankreich, das von der Idylle kaum weiter entfernt sein könnte bzw. dessen wenige tatsächlich idyllische Aspekte wie z. B. der Zusammenhalt unter den *banlieusards* im letzten Teil mit Trenets Vorstellung nicht in Übereinstimmung zu bringen sind. Drittens aber setzt die Trilogie die von Renaud und Brassens geäußerte, vehemente Kritik an Frankreich, seinem latenten Rassismus und seiner Rückwärtsgewandtheit mit anderen, nicht weniger deutlichen Mitteln fort. Chibane schreibt sich mit seinen Filmen in eine Traditionslinie ein, die von *enfants terribles* wie Georges Brassens etabliert worden ist und mit der er selbstbewusst seinen Platz in der französischen Gesellschaft und Medienlandschaft einfordert.

¹⁹ Brassens, „La ballades des gens qui sont nés quelque part“.

²⁰ Brassens, „La ballades des gens qui sont nés quelque part“.

Synopsis

Der Musikproduzent und –manager Thomas de Beaunas (Thomas Pitiot) arbeitet in einer großen Pariser Musikagentur und ist dort für das *Département de musique urbaine* zuständig. Er ist geschäftlich mit dem Thalys nach Amsterdam unterwegs, als der Hochgeschwindigkeitszug aufgrund einer technischen Panne in Sarcelles in der *banlieue* von Paris liegen bleibt. In der Absicht, vor Ort Feldforschungen zu unternehmen, steigt er in diesem ihm offensichtlich völlig fremden Territorium aus und besorgt sich erst einmal die für seinen Ausflug passende Kleidung: Jogginganzug, Turnschuhe und Mütze.

Von Driss Bourafia (Sami Bouajila), einem Jazzmusiker, der auch Musikgruppen aus der *cité* produziert, wird Thomas erkannt und angesprochen. Thomas, stets auf der Suche nach neuen Talenten, lädt Driss und dessen im Rollstuhl sitzende Bekannte Soukhêina (Nozha Khouadra) (an der Thomas offensichtlich mehr als nur professionelles Interesse hat) zu einer „Party“ ein, um mit ihnen ein musikalisches Projekt zu besprechen: *Rap-Handicap*. Der Abend, bei dem auch Thomas' Kusine Chloë (Barbara Schulz) dabei ist, endet in einer Auseinandersetzung zwischen Driss und Thomas.

Das auf beiden Seiten klischeebeladene Bild des jeweils Anderen und seiner Lebensbedingungen erfährt zwar im Verlauf des Films bei den beiden jungen Männern in gewisser Hinsicht eine Revision, die allerdings zu einem nicht weniger heftigen Aufeinanderprallen der Vorstellungen am Ende führt.²¹

²¹ In Ermangelung eines publizierten Drehbuchs wird hier nach der französischen Fassung des Films zitiert.

2. Enttäuschte Erwartungen

2.1. Vorstadtrambos

Bereits Dominique Cabrera und Merzak Allouache hatten in ihren Filmen gezeigt, dass der Austausch zwischen Zentrum und Peripherie inzwischen dabei ist, vonstatten zu gehen. Chibanes Film ist dafür eine weitere Illustration. Waren es in den ersten, prototypischeren *films beurs* stets die Jugendlichen aus der Vorstadt, die Ausflüge ins für sie gleichsam mythische Zentrum von Paris unternahmen, nur um festzustellen, dass sie hier fremd sind, so unternehmen bereits die französischen Journalisten in Mathieu Kassovitz' Film eine von Vorurteilen bestimmte Fahrt in die *cit  *. In *N  s quelque part* nun werden einige Elemente eingef  hrt, die einer Redefinition des *genre beur* gleichkommen. Chibanes Film kann auf so gut wie jeder Ebene als metatextuelle Reflexion   ber dieses Genre gelesen und interpretiert werden.

In den ersten hier behandelten Filmen von Charef und Kassovitz kamen die Protagonisten stets aus der Vorstadt. Diese Konstante wird bereits von Cabrera und Allouache aufgebrochen, bei ihnen wird deutlich, dass die Trennlinie nicht mehr so scharf zu ziehen ist. Chibane stellt nun erstmals nicht mehr nur junge Leute aus der *banlieue* ins Zentrum seines Films, sondern mit Driss und Soukh  ina zwei Vorst  dter, denen er mit Thomas und Chlo   zwei Bewohner des Zentrums von Paris an die Seite stellt – beide an der Konstruktion des Raums „Gro  stadt“ beteiligten Parteien sind also gleicherma  en vertreten.

Die Handlungsr  ume der jeweiligen Figuren sind stark erweitert: Driss arbeitet, ebenso wie sein Freund J  r  mie, als Wachmann in einer luxuri  sen Einkaufspassage mitten in der Stadt, Thomas strandet durch die Panne des Thalys in der Vorstadt. Thomas, Chlo  , Driss und Soukh  ina besuchen gemeinsam eine Party im Zentrum, im Anschluss fahren sie nach Sarcelles und besuchen eine Bar. Da Chlo   am Ende des Films Frankreich verl  sst, um ein Studium aufzunehmen,   berl  sst sie Soukh  ina ihre Wohnung f  r diesen Zeitraum und gibt ihr so die M  glichkeit, sich aus dem L  gengespinst der vorgespiegelten Behinderung zu befreien. Gleichzeitig kann sich Soukh  ina so mindestens r  umlich ganz von der Peripherie l  sen und ins Zentrum von Paris ziehen. Der Austausch zwischen Zentrum und Peripherie ist, wie man sehen kann, in diesem Film sehr rege.

Gleich die erste Szene spielt im Zentrum, an der Arbeitsstelle von Driss und J  r  mie, in einer Einkaufspassage. Chlo  , die erst viel sp  ter als Kusine von Thomas eingef  hrt wird, l  uft durch die Passage, und die beiden Wachm  nner werden auf sie aufmerksam. Ein junger Mann entrei  t ihr ihren

Geldbeutel und ergreift damit die Flucht. Sofort sind die beiden Wachmänner zur Stelle, Driss nimmt die Verfolgung auf, während Jérémie sich besorgt nach Chloës Wohlergehen erkundigt. Nachdem der „Dieb“ um einige Ecken gebogen ist, bleibt er stehen, gemeinsam mit dem völlig außer Atem geratenen Driss, der sich beschwert, es wäre doch nicht nötig gewesen, so weit zu laufen. Driss kehrt mit dem so hart erkämpften Portemonnaie zu Chloë zurück und überreicht es stolz. Chloë ist wenig begeistert und erklärt Driss und Jérémie ungehalten, dass es leer sei und sie es gerade habe wegwerfen wollen. Offensichtlich verärgert will sie gehen, Driss versucht, sich wenigstens vorzustellen. Anstatt wie erhofft freundlich und dankbar zu reagieren und ihm nach Möglichkeit ihre Telefonnummer zu geben, antwortet sie, dass sie Rambos nicht möge, weder im Film noch im wirklichen Leben – und geht.

Der Plan ist fehlgeschlagen. Jérémie, Driss und der „Angreifer“ stecken offensichtlich unter einer Decke. Die Strategie entspricht wiederum dem bereits mehrfach erwähnten „Rachid system“: Der vermeintliche Angreifer oder in diesem Fall eben Dieb wird dank des heldenhaften Einsatzes des Protagonisten in die Flucht geschlagen, immer in der Hoffnung, die Telefonnummer des Opfers zu ergattern. Die Konstellation ist in diesem Fall weitgehend dieselbe wie in Serge Meynards *L'œil au beur noir*: Eine weiße Frau wird von einem *Beur* und einem Schwarzen „gerettet“, es kommt aber zunächst nicht zur erhofften Annäherung zwischen Driss und Chloë. Erst bei ihrer zweiten Begegnung über Thomas schließlich, die nicht auf der Grundlage eines Schwindels stattfindet, entdeckt auch Chloë ihre Sympathie für Driss.

Die verschiedenen Aneignungen dieser Szene in den bisher behandelten Filmen sind bereits in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben worden²². Chibane fügt dem Ganzen nun eine zusätzliche Ebene hinzu: das Opfer ist keineswegs hilflos, die gesamte „Rettungsaktion“ völlig umsonst, nicht nur, weil sie gestellt ist, sondern auch, weil das Objekt des vermeintlichen Diebstahls ohnehin für den Abfalleimer bestimmt war. Darüber hinaus findet Driss' heroischer Akt bei Chloë nicht die erwünschte Resonanz, sondern das genaue Gegenteil ist der Fall. Auch sie scheint mit dem „Rachid system“ vertraut zu sein und entlarvt es als untauglichen Versuch der Kontaktaufnahme mit ihr. Die Lektüeranweisung, die Filme wie der von Meynard, Charef oder Allouache für die entsprechende Szene vorgeben, ist ihr offensichtlich bekannt, und sie ist daher imstande, hinter die Kulissen zu blicken und den (betrügerischen) Subtext mitzulesen.

Der Film etabliert damit von der ersten Szene an seine Strategie im Umgang mit diesem Genre, zu dem er zwar gehört, mit dem er aber auch so

²² Siehe hierzu S. 61f., 83ff. und 215ff.

etwas wie eine Abrechnung vornimmt. Es geht Chibane darum, im Bewusstsein vorhandener Handlungsmuster, Vorurteile und Klischees zu einer Auseinandersetzung mit ihnen zu finden, ja letztlich zu ihrer völligen Dekonstruktion. Diesem Vorgehen wird er im Laufe des Films treu bleiben.

Damit liefert er gleichzeitig einen Kommentar zur Rezeption seines ersten Films *Hexagone*, der noch als „Abbildung“ der Realität der *banlieue* verstanden und gelesen worden ist²³, obwohl auch er bereits anders intendiert war:

„Depuis dix ans le documentaire et le journalisme audiovisuel ont montré leurs limites“, explique le réalisateur. „Ils sont dans l’incapacité de traiter le sujet de la banlieue autrement que par des clichés, tels que le hip hop ou la violence constante. Cette incapacité procède d’une cause toute simple: il faut aimer les gens qu’on filme.“²⁴

Chibane wollte bereits seinen ersten Film als Kommentar zur medialen Repräsentation der *banlieue* verstanden wissen. Da dies nicht immer gelungen zu sein scheint, wird die Botschaft nun, in *Nés quelque part*, deutlicher vermittelt, möglicherweise nicht zuletzt aufgrund der Reaktion, die vor allem sein erster Film hervorgerufen hat.

2.2. Im Dschungel der Vorstadt

Thomas ist als erfolgreicher Produzent für eine Agentur im Zentrum von Paris stets auf der Suche nach neuen Gesichtern und neuen musikalischen Einflüssen aus „seinem“ Bereich, der „musique urbaine“. Dabei scheint sein Nachname „de Beaunas“ anzudeuten, dass er sozusagen des Schönen überdrüssig ist, er ist förmlich „de beau nase“. Entsprechend kommt der unvermutete Ausflug in die *banlieue* ihm durchaus recht, erhofft er sich doch offensichtlich davon neue Entdeckungen. Inmitten urbaner Hässlichkeit, die von Chibane gekonnt in Szene gesetzt wird und dabei in den Einstellungen deutliche Anleihen an Charefs Darstellung der *cité* aufweist, geht er auf die Suche nach ungeschliffenen Diamanten der Musikszene, deren er sich dann annehmen möchte. Abseits von gefälliger Schönheit setzt er nun auf urbane Hässlichkeit²⁵. Der hautnahe Kontakt mit der *banlieue* ist dabei allerdings nicht geplant, sondern rein zufällig. Der Film deutet an, dass es ohne die

²³ Siehe hierzu Mazdon: „Introduction“, S. 3.

²⁴ Fabrice Pliskin: „Les vitelloni de Goussainville“. In: *Le Nouvel Observateur* 03.02.1994.

²⁵ Genau dieses Gebiet ist ihm auch von der Agentur zugeordnet: als Driss ihn in seinem Büro aufsuchen will, erklärt die Empfangsdame, es gebe auf der Etage des „Département de musique urbaine“ zwei Flure, „Victor Hugo“ und „La Courneuve“. Thomas sei in „La Courneuve“ zu finden. Hieraus lässt sich schließen, dass er nicht für die klassische U-Musik zuständig ist, sondern für das ganz und gar Neuartige, eben für die Produkte der Peripherie.

Zugpanne sicher nicht zu diesem Besuch gekommen wäre. Driss ist entsprechend völlig überrascht, Thomas persönlich in der Vorstadt anzutreffen auf der Suche nach musikalischen Einflüssen, hatte er ihn doch – und durchaus zu recht – für einen reinen Schreibtischtäter gehalten:

DRISS: Sincèrement, je suis content que vous voyez tout ça quoi. Moi, je vous imaginais toujours TGV, jet privé, jamais ici, quoi.

THOMAS: [...] Ben tu vois, moi je travaille dans le département de la musique urbaine et c'est mon travail de rencontrer les gens en banlieue. Si je voulais être au chaud, tranquille, dans mon bureau, ben...

DRISS: ... vous serez dans le département de musique classique.

THOMAS: ... de musique classique, très juste. À mon avis, aujourd'hui, Mozart, il ferait du Rap.

Thomas ist die Situation etwas unangenehm, woran sich ermessen lässt, dass sein Besuch in Sarcelles tatsächlich nur dem Zufall geschuldet ist.

Es erweist sich bald, dass er, ähnlich wie die Journalisten in Kassovitz' *La haine*, bereits über eine vorgefertigte Meinung über die *cités* verfügt und sich konform zu ihr verhält. Im Unterschied zu Kassovitz' Film wird dieses Gebaren von Chibane zwar ebenfalls kritisiert, er benutzt hierzu jedoch das subtilere Mittel der satirischen Überzeichnung.

Gleich zu Anfang der Sequenz, in der der Thalys im Bahnhof von Garges-Sarcelles liegen bleibt, wird deutlich gemacht, wie fremd die Passagiere dieses hochmodernen Fortbewegungsmittels für den heutigen Geschäftsmann in dieser Umgebung sind: Als die Gruppe den Bahnhof verlassen will, findet sie sich vor den üblichen Schranken am Ausgang von Metro- und RER-Stationen. Entsprechend der aus Filmen wie *Le thé au harem d'Archimède* oder *La haine* gewonnenen Erfahrung meint der erste, der mit der Schranke konfrontiert wird, genau zu wissen, was zu tun ist – man muss elegant hinüber springen, wie dies auch die jugendlichen Schwarzfahrer in diesen Filmen tun. Dabei gibt es nur zwei Probleme: Erstens gebricht es dem Geschäftsmann am nötigen Schwung und er fällt schwer gegen die Schranke, sehr zur Erheiterung zweier RER-Angestellter, die die Szene beobachten. Zweitens erweist sich sein vermeintlich so geschickt den Realitäten der Vorstadt angepasstes Manöver als vollkommen überflüssig, da es sich um die Schranke am Ausgang der Station handelt, die sich völlig ohne Einsatz eines Tickets oder ähnlichem bereitwillig für jeden Durchgehenden öffnet.

Die Aussage, die Chibane hiermit über die in der Vorstadt Gestrandeten trifft, ist eine doppelte: Zum einen wird offensichtlich, dass sie nie öffentliche Verkehrsmittel benutzen, da ihre beruflichen und finanziellen Verhältnis-

se sie an andere Fortbewegungsmittel wie Taxis, Flugzeuge und Hochgeschwindigkeitszüge gewöhnt haben²⁶. Zum anderen zeigt sich, dass auch sie mit den Filmen über die französische *banlieue* vertraut sind und sie als Handlungsanweisung für Verhalten in dieser ihnen ansonsten vollkommen fremden Umgebung benutzen²⁷. Sie verkennen (und nutzen) ästhetische Produkte als objektive Abbildungen der Wirklichkeit, in krasser Ignoranz fiktiver Verfahren. Dies wird auch in den Passagen deutlich, in denen anhand der ‚Kleiderordnung‘ über die Differenz zwischen Vorstadt und Zentrum reflektiert wird.

Bei seinen ersten Schritten in der *cité* meint Thomas, mit seinem Business-Outfit zu auffällig für Erkundungen im Dschungel der Vorstadt zu sein und nutzt die erstbeste Gelegenheit um sich mit dem auszustatten, was ihm passend und unerlässlich erscheint: mit einem Jogginganzug mit Seitenstreifen, Turnschuhen und einer Wollmütze. Es wird sich schon bald erweisen, dass diese Kleidung keineswegs eine dem Ort angemessene Uniform ist, sondern dass auch in Sarcelles ganz unterschiedliche, sogar durchaus elegante Kleidungsstile gepflegt werden. Thomas hingegen ist überrascht, als er mit Driss einen völlig anders angezogenen, durchaus urbanen *banlieusards* trifft:

THOMAS: Vous portez pas de casquette, vous?
 DRISS: Non, jamais, enfin, quand il y a des airs.
 THOMAS: C'est marrant, je croyais que c'était un code, les casquettes entre les bandes rivales.
 DRISS: Oui, enfin, entre groupes ethniques, quoi.

Thomas' Vorstellung erweist sich zwar nicht als völlig falsch – wobei unklar bleibt, ob Driss sich mit seiner Antwort nicht eher über ihn lustig macht –, dennoch zeigt seine Aussage, dass er der Vorstellung anhängt, die *banlieue* sei bestimmt von rivalisierenden Banden junger Leute, denen jeder junge Mensch in diesem Umfeld notwendigerweise angehören muss. Für die Wahl seiner „vorstadtgemäßen“ Kleidung geht Thomas von dem Bild des Vorstädters aus, das er sich durch das Betrachten von Rap-Videos sowie durch die

²⁶ Wenig später lässt sich dieser Verdacht zumindest für Thomas erhärten: Auf dem Rückweg nach Paris im RER wird er kontrolliert und ist völlig perplex über das Ansinnen des Kontrolleurs, eine Fahrkarte vorzuweisen: die habe er schließlich im Drehkreuz gelassen, da man sie nur dort brauche. Dem Kontrolleur fehlen angesichts von so offensichtlicher Unverschämtheit die Worte: „J'en ai entendu en vingt ans, mais celle-là, c'est la meilleure.“

²⁷ Das in diesem Zusammenhang richtige Verhalten zeigt sich wenig später: Driss spendiert Thomas, der sich mit dem Nahverkehr tatsächlich nicht auskennt, eine Fahrkarte und springt dann hinter ihm über die Schranke, mit dem Argument „Il n'y a jamais de contrôle ici.“ Thomas, dem dies dann doch etwas unheimlich zu sein scheint, antwortet darauf: „Vous prenez des risques, vous.“

vermeintlich objektive Berichterstattung in der Presse gebildet hat. Driss stellt treffend fest: „[...] il nous prend tous pour des clones.“

Ähnliche Schwierigkeiten bei der Wahl ihrer Kleidung erleben die Sarcellois Driss und Soukhêina bei ihren Vorbereitungen zu der Party, zu der sie von Thomas eingeladen werden: Auch sie wissen nicht recht, wie man sich für eine solche Veranstaltung im ihnen fremden Zentrum der Stadt anzuziehen hat²⁸. Driss lässt sich deshalb von seinem Freund und Kollegen Jérémie beraten, der auf langjährige Erfahrung als Kellner in einem guten Restaurant zurückblicken kann und ihn daher als vermeintlich echter Fachmann in einen Frack steckt, trotz seines Protestes:

DRISS: Jérémie? Attends, je me sens ridicule, là.

JEREMIE: Est-ce que tu as conscience de là où tu vas?

DRISS: Ouais, chez un bourge.

JEREMIE: Non, chez la classe dominante. C'est eux, la classe dominante. C'est eux, les décideurs. Ils décident de ton quotidien.

Für Jérémie sind die Machtverhältnisse völlig klar, entsprechend hat auch die „Wahl der Waffen“ bzw. der Kleidung zu erfolgen: wer von der Peripherie kommt, muss sich anpassen.

Zusammen mit Soukhêina im Abendkleid ist Driss schließlich der einzige in solch förmlicher Kleidung. Auch Driss' und Soukhêinas Vorstellungen davon, wie der durchschnittliche Bewohner von Paris, die „vrais Parisiens“, als die Driss Thomas und Chloë sieht, sich kleidet, könnten, so wird deutlich, einem etwas antiquierten Film über die High Society Frankreichs entstammen. Die Vorurteile über die Lebensformen im Zentrum bzw. an der Peripherie der Großstadt beginnen so bereits auf vestimentärer Ebene. Nicht einmal hier, wo doch heutzutage, in Zeiten weltweiter Verbreitung großer Marken, alles normiert zu sein scheint, lässt sich ohne Weiteres Verständnis zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen herstellen.

Genau auf dieser Ebene versucht Chibanes Protagonist Thomas die im Film offenbar werdende Distanz zwischen Driss und ihm zu minimieren, indem er argumentiert:

THOMAS: On est de la même génération, quand même, tous les deux. Tu portes des 501 – moi aussi. Tu bois du coca?

DRISS: Comme tout le monde.

Thomas: Ben tu vois.

²⁸ Dass Thomas als Repräsentant des Zentrums der Stadt zu verstehen ist, kann man auch daran erkennen, dass man von den Fenstern seiner Wohnung aus stets den Eiffelturm im Blick hat.

Im weiteren Verlauf des Films wird sich erweisen, dass trotz dieser geteilten Erfahrungen – die beide sicherlich mit einem Großteil der Mitzwanziger der westlichen Welt gemeinsam haben –, die trennenden Aspekte zunächst stärker sind als die Gemeinsamkeiten.

2.3. Verständigungsschwierigkeiten

Ebenso wie Mokrane bei Merzak Allouache davon ausging, dass die *banlieue*, die er doch bestens kannte, ein Ort der Gefahren und Bedrohungen ist, hängt auch Thomas – freilich aus reiner Unwissenheit – diesem Klischee an²⁹. Während er in seiner eigenen Wahrnehmung für eine Reise ins ferne Amsterdam, für die es doch immerhin eine Landesgrenze zu überwinden galt, problemlos gewappnet schien, ist ihm Sarcelles weit fremder als die niederländische Hafenstadt. Wo er in Holland vermutlich auf Englisch kommuniziert hätte, ist er nun bemüht, sich sprachlich anzupassen und so zu sprechen, wie es seiner Ansicht nach jeder *cité-Bewohner* tut: Verlan³⁰. Dass er damit nicht nur bei dem gebildeten Driss, sondern selbst bei Kindern und Jugendlichen, mit denen er ins Gespräch kommt, auf Verständnisschwierigkeiten stösst, scheint ihm gar nicht aufzufallen. Das Unverständnis liegt in diesem Fall keineswegs nur in seinen mangelnden Kenntnissen des Verlan begründet – als intimer Kenner von Rap-Texten meint er, aller relevanten Ausdrücke mächtig zu sein³¹ –, sondern erklärt sich vielmehr damit, dass auch an der ihm so fremden Peripherie der Großstadt meist Standardfranz sisch gesprochen wird und nicht etwa ausschließlich Verlan, wie es seinem Klischee entspräche, das sich wiederum, ebenso wie die Kenntnisse dieses Soziolekts, zumeist aus Rap-Texten speist. Thomas bezieht sein Wissen über die Vor-

²⁹ So warnt er auch später Chlo , die nach einem Streit mit ihm mitten in Sarcelles aus dem Auto springt: „Chlo , reviens, c’est dangereux.“

³⁰ „Argot conventionnel consistant   inverser les syllabes de certains mots [...]“. *Petit Robert*, S. 2374.

³¹ In diesem Zusammenhang ist es signifikant, dass die ersten Bilder, die sich Thomas in Sarcelles aufdrängen, Graffiti sind, die von einigen H userw nden prangen und auf denen sehr häufig das Wort „Rap“ auftaucht. Auch hier handelt es sich um eine „self-fulfilling prophecy“: sein Bild der Vorstadt sieht dort eine große Zahl an Graffiti vor, entsprechend nimmt er, dort angekommen, sie sehr stark wahr, obwohl die überwiegende Zahl der H userw nde keine aufweist, wie man in anderen Kameraeinstellungen sehen kann. Überdies sind die Wände seines Büros ganz im Sinne der dort produzierten „musique urbaine“ mit Graffiti übersät. In der *banlieue* angekommen, erhält er sozusagen die einmalige Gelegenheit, sie auf ihre Authentizität hin zu überprüfen. Dies lässt sich auch im Hinblick auf seine bisherige, ausschließlich medial vermittelte Erfahrung mit der *banlieue* beziehen: auch er hat offensichtlich Mehdi Charefs *Le th  au harem d’Archi Ahmed* gelesen, denn in diesem Text (und auch im daraus entstandenen Film) prägen die Graffiti das Bild der Vorstädte.

stadt, so macht Chibanes Film deutlich, nicht aus sogenannten objektiven Informationsquellen, sondern zum einen vermutlich aus anderen, prototypischeren *films beurs*, aus der medialen Berichterstattung über soziale Brennpunkte, die bereits von Kassovitz als wenig objektiv herausgestellt wurde, und eben, mit durchaus professionellem Hintergrund, aus der „musique urbaine“, für die er als Manager verantwortlich ist.

Faktisch spricht in diesem Film außer ihm niemand Verlan. Thomas, der meint, damit besonders „branché“ zu sein und sich sozusagen in besonderer Weise auf die Lebensbedingungen der Vorstadt einzulassen, indem er sich sprachlich anpasst, erweist sich vielmehr als massiv vorurteilsbehaftet. Er zeigt damit, dass seine vermeintlich intimen Kenntnisse der „culture urbaine“ äußerst zweifelhaft sind. Soukhêina stellt entsprechend ungehalten fest: „Tu crois que deux, trois mots en Verlan vont te donner accès à 20 ans de ma vie en cité?“

Bei seinem unverhofften Ausflug nach Sarcelles muss er rasch feststellen, dass er hier vielmehr auf andere sprachliche Schwierigkeiten trifft. Nicht das erwartete Verlan mit seinen Tücken versperrt sich seinem Verständnis, stattdessen wird er damit konfrontiert, dass dem hier gesprochenen Französisch bisweilen Ausdrücke beigemengt sind, die er nicht zu entschlüsseln imstande ist:

SOUKHEINA: Tiens, tu peux me pousser jusqu'à la gare? J'ai envie de me taper un grec.

THOMAS: Oui. Mais pourquoi jusqu'à la gare ?

SOUKHEINA: Ben, y a que là-bas que j'en connais. T'en veux un aussi ?

THOMAS: Un grec ? Ah non. Ben, excusez-moi, je suis hétérosexuel.

SOUKHEINA: Ah, ben moi aussi, ça n'empêche pas. (*silence*)

[...] Je te parle d'un sandwich grec, d'un kebab!

Der Ausdruck „se taper un grec“ ist für Thomas nur in sexueller Hinsicht zu entschlüsseln, obwohl es sich um einen schlichten kulinarischen Wunsch handelt. Diese einseitig sexuelle Dekodierung lässt sich auch dadurch erklären, dass ihm die *banlieue* bisher nur aus Film und Fernsehen bekannt war und er daher mit relativer Sicherheit auch *Le thé au harem d'Archimède* gesehen hat. In diesem Film kommt die Formulierung ebenfalls zum Einsatz, allerdings mit tatsächlich sexueller Bedeutung: „Et si on allait se taper Joséphine?“ fragt Pat Madjid in Anbetracht der für sie nicht erschwinglichen Preise der Pariser Prostituierten. Thomas' Verständnis der Sprache der Vorstadt stammt also, so wird an dieser Stelle offensichtlich, direkt aus dem *banlieue*-Klassiker der 80er Jahre.

Dieselbe Redewendung „probiert“ Soukhêina wenig später an Thomas' Kusine Chloë aus. Auch Chloë weiß sie nur sexuell zu deuten, was von Soukhêina als untrügliches Indiz der Inkompatibilität ihrer Horizonte gedeutet wird. Für sie ist die Unkenntnis dieser Ausdrücke wiederum ein Indiz für die Ignoranz gegenüber der Gesamtheit ihrer Lebensumstände – was, wie sich später an Chloës toleranter Haltung erweisen wird, ebenfalls ein ungerechtes Urteil ist.

Ganz im Sinne Lotmans erweisen sich in der Tat die im Zentrum und an der Peripherie gesprochenen Sprachen als einander fremd:

In the centre the metastructure is ‚our‘ language, but on the periphery it is treated as ‚someone else’s‘ language unable adequately to reflect the semiotic reality beneath it: it is like the grammar of a foreign language. [...] On the periphery – and the further one goes from the centre, the more noticeable this becomes – the relationship between semiotic practice and the norms imposed on it becomes ever more strained. [...] This is the field of tension where new languages come into being.³²

Die normativ beschriebene Sprache des Zentrums spiegelt die weitaus dynamischeren Entwicklungen an der Peripherie nicht wider, so dass das Verhältnis zwischen beiden notwendigerweise kompliziert sein muss. Den daraus resultierenden Verständigungsschwierigkeiten wird durch die beschriebene Situation adäquat Ausdruck verliehen: Thomas und Chloë werden von Driss und Soukhêina ohne weiteres verstanden, ist doch die Sprache des Zentrums an der Peripherie ebenfalls in Geltung. Die periphere *cité* allerdings ist der Ort der Vielsprachigkeit, wo mit den Normen in Konflikt stehende Ausdrücke generiert werden, die für Chloë und Thomas unverständlich bleiben müssen.

Der Film thematisiert aber vor allem eine zusätzliche, weniger kulturell bedingte als vielmehr medial induzierte linguistische Schwierigkeit. Thomas' Bild der *banlieue* speist sich offensichtlich aus der Berichterstattung in Presse und Fernsehen, darüber hinaus aus den Rap-Texten, die ihm bekannt sind und in denen Verlan häufig Verwendung findet. Anstatt die Vorstadt selbst erst einmal auf sich wirken zu lassen, oktroyiert er ihr von vorneherein sein mitgebrachtes Bild, komplett mit Jogging-Outfit und sprachlichem Code. Die zurückhaltende Reaktion von Driss lässt ihn davon zunächst nicht abweichen.

Gleichzeitig zeigt der Film, dass diese Verständnisprobleme wechselseitig sind. Nicht nur die „ignoranten“ Parisiens kennen sich mit den Gepflogenheiten an der Peripherie nicht aus, auch die Sarcellois sind mit den Umgangsformen und den Gewohnheiten des Zentrums nicht vertraut. In dieser Hin-

³² Lotman, *Universe*, S. 134.

sicht zeichnet Chibane ein durchaus differenzierteres Bild als beispielsweise Mathieu Kassovitz, bei dem die Ignoranz, deren Leidtragende die Jugendlichen der *cité* waren, ganz auf das Konto des Zentrums ging. Der Unterschied liegt in *Nés quelque part* eher in dem Grad an Offenheit, den die jeweiligen Protagonisten dem kulturellen Neuland – sei es nun an der Peripherie oder im Zentrum – entgegenbringen.

Thomas ist intensiv bemüht, die *cité* seinen Vorstellungen entsprechen zu lassen, und der Film gibt dies an mehreren Stellen sehr gelungen wieder: Kaum in Sarcelles angekommen, findet Thomas sich auf einem großen Parkplatz wieder. Schritte hallen, zwei Jugendliche schleichen um die Autos und gucken immer wieder in verdächtiger Weise in die Cockpits. Vor Thomas' innerem Auge sieht man ihre mit den obligatorischen Turnschuhen bewehrten Füße in bedrohlicher Weise näher rücken. Er scheint sich bereits als Zeuge eines Autodiebstahls oder -einbruchs zu sehen, der doch, glaubt man den Medien, hier so häufig ist. Auch Mehdi Charefs *Le thé au harem d'Archy Ahmed* bestätigt dies, wird dort doch davon berichtet, wie Rückspiegel von parkenden Autos abgebrochen oder die Autos sogar in Brand gesteckt werden. Noch bevor dies im Dialog stattfinden kann, klärt allerdings eine Kameraeinstellung, was das eigentliche Anliegen der beiden Jungen in Chibanes Film ist: ihr Blick fällt auf dem Armaturenbrett der Autos nicht etwa auf die Hifi-Ausstattung, sondern auf die Uhr. Auf Thomas' Höhe angekommen, fragen sie auch ihn sehr höflich nach der Uhrzeit.

Bereits an dieser Stelle müsste ein erstes Klischee von Thomas zum Einsturz kommen – nicht alle Jugendlichen in Sarcelles sind potentiell kriminell. Das Herumschleichen zwischen parkenden Autos kann neben unehrenhaften auch völlig harmlose Motive haben. Dennoch fühlt Thomas, dessen Vorstellung von Jugend in der *banlieue* offensichtlich von deren wachsender Gewaltbereitschaft geprägt ist, sich in der Situation massiv bedroht. Es erfolgt keinerlei Revision seiner Vorurteile.

2.4. Jazz, Rap und Handicap

Die Begegnung mit Driss verläuft unter ähnlichen Vorzeichen: Driss, der in ihm den bekannten Produzenten erkennt und damit seine Chance auf musikalischen Erfolg wittert, wird von Thomas nur als mögliches Mitglied einer typischen Rap-Band gesehen. Die Tatsache, dass Driss sich als am Konservatorium ausgebildeter Jazz-Musiker zu erkennen gibt, der an Rap nicht interessiert ist, nimmt er nicht zur Kenntnis. Ebenso wenig kommt für ihn in Frage, dass Soukhêina, die er von weitem in ihrem Rollstuhl gesehen hat und die ihn offensichtlich beeindruckt, nicht ebenfalls musikalisch aktiv sein

könnte. Seiner Vorstellung nach ist der natürliche Ausdruck des *banlieue*-Bewohners der Rap, den daher auch alle betreiben müssen:

THOMAS: Ta copine Moussaka.
 DRISS: (*silence*) Ah, Soukhêina, tu veux dire?
 THOMAS: Ah, elle est pas d'origine grecque?
 DRISS: Non, elle est reubeu.
 THOMAS: Ah, une reubeu. Dommage, tu vois. C'est à la mode, les reubeu, en ce moment. Ça fait cliché. [...] En banlieue, vous avez la rage de rapper, non.
 DRISS: Il y a de la diversité chez nous, c'est comme partout.³³

Nicht an den tatsächlichen Gegebenheiten ist Thomas interessiert, sondern an dem Bild, das er sich eilig zusammengestellt hatte. Weil es Soukhêina nach einem „sandwich grec“ verlangte, muss sie Griechin sein. Weil sie obendrein im Rollstuhl sitzt und aus der *banlieue* kommt, wäre sie ein gut zu vermarktendes Produkt – sie ist durch ihre (von ihm angedichtete) Nationalität nicht die „klassische“, eben maghrebinsche Vertreterin dieses Territoriums, sondern als Griechin durchaus neu, obendrein behindert, was potentiell das soziale Gewissen des Publikums anspricht. Dafür aber stellt Thomas sie sich mit ganz gängigen musikalischen Erzeugnissen vor, da sie schließlich als Bewohnerin der Vorstadt den Rap im Blut haben muss. Und da ihm obendrein auch noch Driss über den Weg gelaufen ist, hat Thomas ihn vor seinem inneren Auge (und Ohr) kurzerhand mit Soukhêina zu einer neuen Rap-Band zusammengestellt, zu „Rap-Handicap“ eben.

Darauf, dass beide „Mitglieder“ dieser neuen Erfolgsband an dem Projekt nicht interessiert sind³⁴, reagiert Thomas lange überhaupt nicht. Erst nach dem Streit mit Driss ist er bereit, seine Vorurteile zu überdenken. Der Jazz, den Driss eigentlich macht, erscheint ihm von geringem Marktwert. Überdies, so deutet sich in Thomas' Reaktion an, ist die Kombination „*keur*“ und „Jazz“ offensichtlich unter Marketing-Aspekten wenig günstig, lieber solle Driss musikalisch eine Nummer kleiner, also populärer, anfangen: „C'est un grand mot, le jazz“, gibt Thomas zu bedenken.

³³ Für eben diese „diversité“ scheint auch die Musik zu stehen, die Driss und Jérémie im Studio in der Vorstadt produzieren, heißt doch die CD, die Driss Thomas mitbringt „Les Sarcelles“.

³⁴ In Zeiten von Casting-Shows im Fernsehen erscheint ein solch willkürliches Kombinieren unterschiedlicher „Musiker“ wenig überraschend. Das Marktpotential der Immigrantenkinder konnte man in der Tat auch bei diesen Fernsehformaten erkennen, bei denen die Macher (nicht nur in Frankreich, sondern in allen europäischen Ländern) offensichtlich sehr darauf geachtet haben, eine „bunte“, also möglichst multikulturell wirkende Gruppe von Finalisten zusammenzustellen, da sich dies scheinbar als gut verkäuflich erweist. In Frankreich hielt beispielsweise bei *Nouvelle Star* (M6) Amel Bent, „d'une mère marocaine et d'un père algérien“ (<http://www.amel-online.com/>) 2004 ins Finale der zweiten Staffel Einzug.

In dem zitierten Gespräch wird deutlich, dass die von Thomas angestellten Überlegungen nicht mit dem Erkennen von Talenten angestoßen werden, sondern ausschließlich mit Marktkriterien zusammenhängen: Als Soukhêina sich nicht, wie er dachte, als Griechin erweist, sondern vielmehr als *Beur* herausstellt, ist er enttäuscht, da er sich erhofft hatte, mit einer Griechin sozusagen ethnisches Neuland im Musikbusiness zu beschreiten. Dass die *Beurs* bereits zu „in“ seien, um sich noch gut verkaufen zu lassen, ist im Gesamtzusammenhang des Films als zentrale Aussage zu werten. Gerade darin, so die hier vorgeschlagene Interpretation, sieht Chibane das Problem: die einst ignorierten Vorstädte sind durch die Medien in einer ganz bestimmten Weise ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt worden. Sie vermögen allerdings nur ein Zerrbild der dort vertretenen Vielfalt wiederzugeben. Dieses Zerrbild hat sich hartnäckig durchgesetzt, so dass es von Medienvertretern wie Thomas fleißig weiter perpetuiert wird, auch wenn diese längst auf der Suche nach einer neueren kulturellen oder ethnischen Gruppe sind, die die *Beurs* auf dem Markt ablösen könnten.

Thomas' Herangehensweise an das für ihn fundamental fremde Territorium der *banlieue* ist von der von Kassovitz kritisierten Haltung der Journalisten kaum zu unterscheiden. Zwar wagt er sich sozusagen als Ethnologe auf Feldforschung direkt in die „Mean Streets“ von Sarcelles, anstatt wie die Vertreter der Presse in *La haine* im Auto zu bleiben und nur aus der Sicherheit, die es vermeintlich bietet, zu handeln. Ebenso wie sie bringt er ein in allen Teilen vorgefertigtes Bild mit, zu dessen Revision er erst ganz am Ende des Films bereits sein wird, und auch dann unter nicht immer positiven Vorzeichen. Einerseits sucht er den direkten Kontakt „avec l'autochtone“, will von ihm aber nicht mit neuen Erkenntnissen konfrontiert werden. Er erweist sich damit als denkbar schlechter „Ethnologe“, der nicht bereit ist, den Objekten seiner Studien ein aufmerksames Ohr zu leihen und sich ein unverfälschtes, authentisches Bild zu machen.

Das Verhältnis, das Thomas zu seinen „Studienobjekten“ in der *banlieue* hat, wird von Chibane durch einige direkt hintereinander geschnittene Einstellungen drastisch verdeutlicht: Thomas, von seinem Ausflug zurückgekehrt, füttert in der Küche seinen Hund. In der nächsten Einstellung sieht man Soukhêina mit ihrem „sandwich grec“, anschließend sieht man auch Driss beim Essen. Anstatt sich mit den beiden auf derselben Stufe zu fühlen, so vermittelt die Szene dem Zuschauer, versteht Thomas sich als weit über ihnen stehend, er bringt ihnen ein ähnliches Maß an Aufmerksamkeit wie seinem Haustier entgegen. Das kann man auch daran erkennen, dass er sich trotz des angeblich großen Interesses, das er für Driss und vor allem Soukhêina zu haben scheint, nicht einmal ihren Namen merken kann: „Ta copine

Moussaka, là.“ sagt er bereits kurz nach ihrer Begegnung über Soukhêina³⁵. Für ihn bleiben seine neuen Bekannten exotische Außenseiter, wie er auch Chloë gegenüber nach dem Streit mit Driss äußert: „Les exclus, pour ce soir, j’ai donné.“

Thomas bringt seine Vorstellungen mit und erwartet, dass die *banlieue* und ihre Bewohner, die Gegenstände seiner ethnologischen Forschungen, ihnen entsprechen. So, wie die Journalisten sich über die Prekarität des durch mediale Berichterstattung generierten Bildes von der Vorstadt eigentlich im Klaren sein müssten, da sie selbst an seiner Produktion beteiligt sind, so wäre von Thomas als Manager im „Département de musique urbaine“ an sich zu erwarten, dass er besser und vor allem klischeefreier mit den *cités* umzugehen weiß. Die Tatsache, dass dies nicht der Fall ist, trifft am Beispiel des Musikbusiness eine harte Aussage über den Medienbetrieb in Frankreich: Anstatt kulturelle Vielfalt widerzuspiegeln, werden hier nur selbstinduzierte Vorstellungen und Bedürfnisse befriedigt. Die Vielfalt wird manipuliert, es wird nicht offen anerkannt, was tatsächlich vorhanden ist.

Chibane macht dies in einer weiteren Szene deutlich. Thomas auditioniert in seinem Büro im Zentrum zwei junge schwarze Rap-Musiker, die sich, wie er ohne weiteres zugibt, durch durchaus gelungene und poetische Texte auszeichnen. Daran ist er allerdings nicht interessiert. Er wirft ihnen vielmehr vor, es mangle ihnen an der für die Vorstadt doch üblichen – und seiner Meinung nach nötigen – Aggressivität, und auch die dort virulenten Probleme kämen in ihren Texten nicht hinreichend zum Ausdruck:

THOMAS: Stop, stop. Où est-ce que vous habitez, tous les deux?

1. RAPPER: A Stains...

2. RAPPER: Dans le 93.

THOMAS: Vous êtes trop docile, hein. Je sens pas la véhémence de la téci, moi. [...] Je sais pas – parlez-moi de conflit interethnique, d’échec scolaire, du quotidien de la cité. Le rap, c’est virulent, c’est menaçant.³⁶

³⁵ Dass es auch nach jahrelanger Bemühung um Integration noch keine Gewöhnung selbst an gängige arabische Namen gibt, merkt man auch an der Reaktion der Rezeptionsdame bei „Ebony Music“, der Agentur von Thomas, als Driss seinen Namen nennt: sie muss nachfragen, welches der Vorname ist.

³⁶ In der englischen Aussprache des (realen) Vororts, aus dem die beiden Rapper kommen, könnte sich eine Anspielung verbergen: der bereits mehrfach erwähnte britische Comedy-Charakter Ali G., der in seiner Show (und dem dazugehörigen Film) stets den wilden und gefährlichen Vorstädter mimt, kommt eigentlich aus dem recht ungefährlichen und beschaulichen Vorort West Staines.

Die Überraschung der beiden Musiker angesichts dieser Forderung ist offensichtlich. In ihren Gesichtern lässt sich ablesen, dass sie der Anfrage nicht positiv gegenüberstehen. Ihr Versuch, eben nicht dem gängigen Klischee zu entsprechen und andere, poetische Texte zu machen, wird zurückgewiesen, und es wird von ihnen verlangt, genau die Vorstellungen zu erfüllen, denen sie sich verweigern wollten. Überdies deutet sich an, dass die „*véhémence de la téci*“, von der Thomas spricht und deren Abwesenheit in ihren Songs er moniert, vielleicht für sie weit weniger relevant ist als die Inhalte ihrer Texte. Sie wollen denn auch konsequenterweise nicht zuzulassen, wie Thomas es vorschlägt, „*de charcuter dans vos textes*“: „*Moi, j’aime bien mon texte comme il est.*“, antworten sie auf dieses Ansinnen.

Für Thomas allerdings zählen nur zwei Dinge: die Erwartungen, die er selbst an Musik aus der *banlieue* stellt und selbstverständlich die des Publikums, für das er produziert. Letzteres, so macht seine Haltung deutlich, wäre vielleicht ebenso wenig wie er geneigt, sich mit poetischen, nicht vom sozialen Druck handelnden Rap-Texten zufrieden zu geben.

Ein analoges Problem wird in einem Gespräch zwischen Driss’ Freund Jérémie und einem enttäuschten, weil abgewiesenen Musiker in deren Produktionsfirma thematisiert: Der junge Mann wirft Jérémie vor, dass die Tatsache, dass er als Schwarzer Jazz mache, ebenfalls ein Klischee sei, das gleichsam nur einer anderen Schublade entstamme als der rappende Vorstädter:

JEREMIE: Dis-moi, c’est pas un peu cliché, là, renoi banlieusard qui rappe? C’est cliché, non?

MUSIKER: Tu aimes le jazz? Ben, le rap et le hip hop, aujourd’hui, c’est la même chose.

Die Protagonisten finden sich von allen Seiten in einem Netz aus Klischees gefangen, aus dem es scheinbar kein Entkommen gibt. In Zeiten der postmodernen Selbstreflexivität, so suggeriert dieser selbst hochgradig selbstreflexive Film, ist es nahezu unmöglich, sich aus diesem Dilemma zu befreien. Alle musikalischen Richtungen – die hier nur stellvertretend für andere künstlerische Ausdrucksformen stehen – sind vorurteilsbehaftet und führen auf die eine oder andere Weise zu Problemen. Andererseits, so deutet sich am Schluss an, ist gerade das sich Abarbeiten an diesen Klischees für den Prozess der identitären Entwicklung von höchster Bedeutung.

Das Problem, mit dem bereits *La haine* sich auseinandersetzte, scheint also, so suggeriert der Film, letztlich eines von Angebot und Nachfrage zu sein: Zwar gibt es einen breiten Markt für aggressiven Rap, der die Probleme von Minderheiten thematisiert, für andere, in gewisser Hinsicht weniger sozialpolitisch ausgerichtete musikalische Formen jedoch nicht. Damit geht Chibanes

Film eine wesentliche Stufe weiter als Kassovitz' Anklage gegen die Medien: *Nés quelque part* zeigt durch die Figur des Thomas, dass die Belange der Vorstädte inzwischen im Zentrum und dort auch von den Medienvertretern durchaus wahrgenommen werden. Im Gegensatz zu den Journalisten in *La haine*, die sich nur für das mögliche Skandalpotential der *banlieues* interessierten, haben die französischen Medien- und Kulturbetriebe inzwischen die gute Vermarktbarkeit der kulturellen Produkte der *cités* für sich entdeckt und nutzen sie. Diese – eigentlich positive – Entwicklung, die, liest man sie im Lichte der Theorien Jurij Lotmans, gleichzeitig bedeutet, dass die Peripherie mit ihren Ausdrucksformen nun im Zentrum der Gesellschaft angekommen ist und dort akzeptiert wird, erweist sich bei Chibane aber als hochgradig problematisch.

3. Reduktion von Vielfalt

Im Unterschied zu der von Kassovitz porträtierten Situation ist im Zuge der *political correctness* und des Schutzes von Minderheiten zwar die Erkenntnis über die Existenz einer kulturellen Strömung des *métissage* bis ins Zentrum vorgezogen. Es ist aber keineswegs so, dass diese Kultur in ihrer Vielfalt akzeptiert und wahrgenommen wird. Die einstige völlige Blindheit für andere als zentral-französische Gesellschaftsformen wird in Lotmans Beschreibung kultureller Prozesse zu ihrer systematischen Negierung:

[...] whole layers of cultural phenomena, which from the point of view of the given metalanguage are marginal, will have no relation to the idealized portrait of that culture. They will be declared to be ‚non-existent‘.³⁷

Diese Negierung, gegen die die ersten Filme des Genres wie *Le thé au harem d'Archimède* noch Sturm liefen in ihrer Bemühung, auch die peripheren Bereiche der Gesellschaft einem größeren Publikum sichtbar zu machen, hat in Chibanes Film offensichtlich ein Ende gefunden. Allerdings, so wird deutlich, könnte sich diese neue Entwicklungsstufe als mindestens ebenso problematisch erweisen wie die, deren Platz sie eingenommen hat: Bestand in den 80er Jahren und bis etwa Mitte der 90er Jahre noch konkreter Anlass, darüber Klage zu führen, dass das Zentrum die in der *banlieue* aufblühenden kulturellen Strömungen ignorierte – im Sinne des obigen Zitats von Lotman –, war es in diesen Jahren noch ungewöhnlich, wenn es einem Autor, Musiker oder eben Filmemacher aus diesem Kontext gelang, ein breites französisches Publikum zu erreichen und wurden ihre ästhetischen Produkte dann, um in der Logik von Lotmans Kultursemiotik zu bleiben, „perceived by contemporaries to be real art“³⁸, so ist es nun gerade die Akzeptanz dieser Strömungen, die es ermöglicht, sie umso effizienter unsichtbar zu machen.

Dadurch, dass in Film, Literatur und Musik den Kindern der maghrebini-schen Immigration mittlerweile ein fester Platz eingeräumt wird, weil „ihre“ Musik für gute Verkaufszahlen sorgt, bietet sich keine Angriffsfläche mehr, um Beschwerde zu führen über mangelnde öffentliche Wahrnehmung. Das eigentliche Problem hat sich allerdings, so lässt sich Chibanes Film interpretieren, nur verlagert. Lediglich ein kleiner Ausschnitt dieser vielfältigen kulturellen Strömungen findet Beachtung. Die Festlegung des Ausschnittes erfolgte dabei mittels der frühen, als prototypisch wahrgenommenen Produkte der unterschiedlichen Medien. Diejenigen Filme, die – gemessen an ihren

³⁷ Lotman, *Universe*, S. 129.

³⁸ Lotman, *Universe*, S. 134.

frühen Vorgängern – als exemplarische Darstellungen der Situation der Vorstädte gesehen werden, wie z. B. Kassovitz' *La haine*, erfahren in der Rezeption stärkere Aufmerksamkeit als ein Film wie *Nés quelque part*.

Musikalisch gesehen wird ein ähnlicher Prozess wirksam: Auch aufgrund amerikanischer Vorbilder wie den bereits diskutierten *hood*-Filmen, die stets mit aggressiven Rap-Songs unterlegt waren, gehen viele Kritiker davon aus, dass das aus dieser Perspektive analog zu den amerikanischen Schwarzen konstruierte Selbstverständnis der *banlieue* seine musikalische Entsprechung notwendig ebenfalls in Rap-Songs finden muss. Ästhetische Produkte, die nicht diesen mehr oder weniger direkt durch das Genre gesteuerten Ansprüchen genügen, weil sie bestimmte Klischees nicht erfüllen, werden nicht wahrgenommen bzw. finden eine wesentlich kühlere Aufnahme in der Kritik. Vielmehr wird ihnen, wie man an der Szene in Chibanes Film sehen kann, genau das Fehlen eines sozusagen „ethnischen“ Bewusstseins vorgeworfen. Wer der Gruppe der Kinder der Immigration angehört, hat auch so zu sprechen, singen, schreiben, filmen, wie es sich für diese Gruppe gehört. Tut er dies nicht, so ist etwas falsch gelaufen, ist rasch von Überanpassung die Rede, wird eventuell gar der Ruf nach mangelnder Emanzipation von (post)kolonialen Strukturen laut.

Um ein Beispiel aus einem anderen, nicht französischen, aber analog zu bewertenden Kontext zu wählen: Als die indischstämmige Regisseurin Mira Nair 2005 mit ihrer Verfilmung von *Vanity Fair*, dem großen Roman des englischen Schriftstellers William Makepeace Thackeray in die Kinos kommt, spricht die Presse einerseits von der ungewöhnlichen Entscheidung, ein solche zentrales Werk der englischen Literatur durch eine Nicht-Engländerin verfilmen zu lassen. Andererseits wird betont, dass sich gerade dadurch eine als interessant und neu zu bewertende „Indianisierung des Britischen“³⁹ ergebe, die auch eine Neuinterpretation des Stoffes mit sich bringe. Dies, so deutet der ansonsten differenziert argumentierende Autor Ekkehard Knörer in seinem Artikel an, sei eben die „indische Note“, die diese Regisseurin naturgemäß einzubringen habe. Allerdings beklagt er sogleich, dass dieser Aspekt nicht mit der nötigen Aggressivität vor- und eingebracht werde:

Monsoon Wedding, ihr vorletzter Film, war der Versuch, Motive des Bollywood-Kinos für den Westen verdaulich zu machen, vorzugsweise durch Dämpfung – eine Broadway-Version ist in Planung. In *Vanity Fair* probiert sie die sanfte Unterwanderung durch Indianisierung als Reflexionsform. Ein bisschen ist es in beiden Fällen freilich wie beim Inder um die

³⁹ Ekkehard Knörer: „Scharf ist nicht gleich scharf“. In: *die tageszeitung*. 31.03.2005. S. 16.

Ecke: Es gibt ‚scharf‘ und ‚indisch scharf‘. Mira Nair hat der Mut zu ‚indisch scharf‘ bisher gefehlt. In Zukunft würde man gerne mal auf eine richtige Pfefferschote beißen müssen.⁴⁰

Die Indianisierung, die im Film zwar durchaus vorhanden ist und aufgrund der Herkunft der Regisseurin auch sein müsse, so der Tenor, ist dennoch nicht stark und aggressiv genug, auch wenn der Film sich ansonsten durchaus gelungen nennen darf.

Diese Argumentationslinie verweigert den Angehörigen sogenannter Minderheiten folglich immer noch das, wonach die meisten von ihnen vielleicht am dringendsten streben: Normalität. Sie sollen nicht normal sein und werden – und die Unterstellung ist, das sie es auch gar nicht wollen –, sondern sollen stets Franzosen, Briten oder Amerikaner „with a difference“ bleiben.

Diese durch Chibanes Film deutlich geübte Kritik illustriert gewissermaßen einen in Lotmans kulturanthropologischer Argumentation vorgesehenen Prozess:

A similar shift can be observed in the norms of behaviour, of language, of style in dress, and so on, from the frontier area into the centre. Take jeans for example: what were once working clothes intended for people doing physical labour became young people's clothes, since young people rejected the central culture of the twentieth century and saw their ideal in the peripheral culture; subsequently, jeans spread over the whole domain of culture, became neutral, that is ‚common to all‘, which is the most important feature of semiotic systems of the centre. The periphery is brightly coloured and marked, whereas the nucleus is ‚normal‘, i.e. lacking in colour or scent, it ‚simply exists‘. So the victory of a semiotic system involves its shifting to the centre and an inevitable ‚toning down‘. We can compare this with the ‚usual‘ cycle of ageing: the rebellious youth with the passage of the years becomes the ‚normal‘ respectable gentleman, passing from provocative ‚colourfulness‘ to sobriety.⁴¹

Mit dem „ins Zentrum rücken“ geht für kulturelle Strömungen, so Lotman, stets auch die Gefahr des Verlustes ihres revolutionären ästhetischen Impetus einher. Der Preis, der für die Normalität zu zahlen ist, ist die Rebellion, derer man gleichsam automatisch verlustig ginge.

Vielleicht muss man diesen Gedanken etwas weiter spinnen: das von Lotman postulierte „toning down“ geht, so die Logik seiner Theorie, mit der normativen Kodifizierung dieser nun nicht mehr so neuen kulturellen Aus-

⁴⁰ Knörer, „Scharf ist nicht gleich scharf“.

⁴¹ Lotman, *Universe*, S. 141.

drucksform einher. Die Kodifizierung wiederum, so Lotman weiter, „represents an idealization of a real language“⁴², kann also nicht der Gesamtheit einer Kultur gerecht werden, sondern bedeutet notwendigerweise eine Reduktion an Vielfalt. Es wird also nie der gesamten Diversität einer Kultur Rechnung getragen. Bestimmte Aspekte kommen im Laufe der „Zentralisierung“ abhanden. Während Lotman allerdings davon ausgeht, dass die „self-description“⁴³, im Zuge derer es zu dieser Reduktion von Vielfalt kommt, stets von der zu beschreibenden Kultur selbst übernommen wird⁴⁴, wirft Chibanes Film in diesem Zusammenhang die Frage danach auf, ob es sich nicht möglicherweise um eine Fremdbeschreibung handelt.

Hätte die *génération issue de l’immigration maghrébine* sich und ihre künstlerischen Produkte tatsächlich selbst beschrieben, wäre dann nicht zum einen ein differenzierteres Bild herausgekommen als das, was die französischen Medien widerspiegeln? Zum anderen, so zeigt der Film, befinden sie sich immer noch an der Peripherie der Gesellschaft, haben zwar z. B. innerhalb der Musikproduktion einen festen Platz, bleiben aber in allen Punkten, die vom gängigen Klischee abweichen, exotisch und den Bewohnern des Zentrums unverständlich und fremd, wie die Reaktion von Thomas zeigt. Wären sie tatsächlich dort, d.h. im Zentrum, angekommen, so dürfte dies eigentlich nicht mehr der Fall sein. Selbst die Normalität scheint also nicht hinreichend gegeben zu sein.

Das, was von der Kultur der *banlieue* im Zentrum angekommen ist und sich nun einer gewissen Normalität rühmen darf, hat anstelle eines differenzierten Charakters vielmehr den eines Labels oder Genres: bestimmte Ausformungen dieser Kultur sind zur Norm, zu prototypischen Aspekten erhoben worden, werden als repräsentativ gesehen und als solche auch akzeptiert, verstellen aber den Blick auf andere Aspekte. Neben dem „Label *banlieue*“, hinter dem sich Aufstände von Jugendlichen inklusive brennender Autos, Kriminalität, Drogenkonsum, Gewaltbereitschaft, Jogginganzüge, Turnschuhe, verkehrt herum aufgesetzte Baseballcaps und eben Rap verbergen, wird der „Rest“ der *banlieue* unsichtbar. Dabei sind Einzelaspekte in dieser Form normativ gelesen worden, weil man sie im Zentrum als gut zu vermarkten erkannt hat, weil man ihr finanzielles Potential gesehen hat. Die kodifizierende „Beschreibung“ der *banlieue* erfolgt somit, so suggeriert Chibanes Film und summiert damit die Problematik der Rezeption auch des Genres, nicht aus sich selbst heraus, sondern wird von harten Marktkriterien gesteuert, die

⁴² Lotman, *Universe*, S. 129.

⁴³ Lotman, *Universe*, S. 129.

⁴⁴ Siehe hierzu Lotman, *Universe*, S. 128: „The highest form and final act of a semiotic system’s structural organization is when it describes itself.“

vom Zentrum diktiert werden. Die Anerkennung der Kultur der Immigrantenkinder wäre damit nur eine scheinbare und eine deutlich marktgebundene.

Filme wie *Le thé au harem d'Archimède* und *La haine* haben zur Konstruktion des Bildes beigetragen, das durch die zentralen Medien perpetuiert wird, sei es nun absichtlich oder aufgrund einer Fehlinterpretation. Das Genre sieht sich in gewisser Hinsicht gefangen in diesem Bild. Es möchte ihm nicht mehr genügen, muss es aber, um überhaupt wahrgenommen zu werden.

Auch die Protagonisten von Chibanes Film sehen sich in dieses Netz aus Vorurteilen verstrickt. Driss hat bereits früh erkennen müssen, dass Thomas an ihm nicht als Jazz-Musiker, sondern nur als an einem potentiellen Mitglied einer Rap-Band aus der *banlieue* – natürlich in Kombination mit Soukhêina und ihrem Rollstuhl!, als Mitglied von „Rap-Handicap“ – interessiert war. Selbst seine Herkunft aus der maghrebinischen Immigration war in diesem Fall ein Nachteil, wie Thomas ihm erklärt hatte, da *Beurs* bereits zu sehr in Mode seien, der Markt also gleichsam überschwemmt sei. Etwas Neues muss her.

Gleichzeitig war auch Driss' Interesse an Thomas kein persönliches, sondern eines an einer Person mit einer Machtposition in einer für ihn bedeutsamen Branche, durch die er weiterzukommen hoffte. Wobei Chibane durch die sehr deutliche Verteilung der Machtverhältnisse keinen Zweifel daran lässt, dass Thomas' Verhalten, das sich zu einem gewissen Teil gerade durch seine hierarchische Position erklären lässt, für ihn negativ konnotiert ist.

Die Lösung für das Problem, von Thomas nicht als vollwertiger Musiker akzeptiert zu werden, wird Driss schließlich von durchaus unerwarteter Seite nahe gelegt: Als Jazz-Trompeter ist er ein großer Verehrer von Miles Davis, von dem er in seinem Zimmer mehrere Bilder hängen hat⁴⁵. Als er nach der Auseinandersetzung mit Thomas befürchtet, dass damit auch der durch ihn plötzlich in erreichbare Nähe gerückte musikalische Durchbruch verloren ist und unglücklich vor dem Photo seines großen Idols sitzt, hat er ein eigenartiges Erlebnis: Miles David gesellt sich zu ihm aufs Sofa, um ihn, von der

⁴⁵ Im Hinblick darauf ist es signifikant, dass das Jazz-Stück, das er doch in einer plötzlichen Umgebung vor dem Bild von Miles Davis komponiert und aufgenommen hatte, um es dann Thomas als seine Meisterleistung vorzuspielen, stark epigonalen Charakter hat, klingt es doch wie ein Abklatsch von Davis' berühmten *Kind of Blue*. Hiermit eröffnet sich eine neue Dimension dieses vielschichtigen Films, wird doch suggeriert, dass Driss in seinem musikalischen Schaffen zwar frei sein mag von Klischees über die *banlieue* und den Rap, dass er für sein Schubladendenken jedoch nur einen Schritt zurück (und über den Atlantik) gemacht hat: Der Jazz als die – in dieser Perspektive – Musik der gesellschaftlich unterdrückten Schwarzen erscheint auch ihm, dem nicht mehr ganz so unterdrückten nationalisierten Franzosen, als adäquates Ausdrucksmittel für seine sozialen Belange. Ebenso wie Thomas hängt auch er also nicht minder starken Klischeevorstellungen an.

Höhe seiner Berühmtheit, aus seiner Lebens- (und Todes-)erfahrung ein paar Ratschläge zu geben⁴⁶:

GEIST VON M. DAVIS: What are you gonna do? You gonna stay whining about your destiny? Poor buddy, surrounded with your trumpets, waiting for sister act to wake you up? But you might be awakened by death, it'll be too late for regrets. You're gonna join me for eternity, but instead, you'll be boxed in wood, unknown, apart from your family.

DRISS: Mais qu'est-ce que tu veux que je fasse, je peux rien faire, nothing!

GEIST VON M. DAVIS: I should have brought my friend Chuck Berry. He would have told you the story of „Love me do“. In 53, he wrote and sang „Love, love me do, you know, I love you“. A flop! Six years later, the four white faces from Liverpool, they covered the tune and bang! First hit for the Beatles. The black music you love, it was made for white people. So, come on, Buddy, get in the sheepyard and be a wolf!

Driss, der sich bisher geweigert hatte, sich und seine tatsächlichen musikalischen Interessen um des Erfolges willen zu verleugnen, kommt nun ins Grübeln. Wenn der Weg nach oben nur dem offen steht, der sich den Klischeevorstellungen des Zentrums anpasst, wenn sogar Miles David, der hier als eine Art Versucher auftritt, ihm dies nahe legt, dann kann es so falsch nicht sein. Zwar macht man sich damit, so zeigt das Beispiel Chuck Berrys, zum Instrument eines Erfolges, der letztlich von den „Weißen“, in diesem Fall Leuten wie Thomas, eingeheimst wird, vielleicht ist dies aber für Driss und seinesgleichen der einzige Weg, überhaupt zum Erfolg zu kommen.

Der Zuschauer ist daher wenig überrascht, Driss wenig später in der in Thomas' Augen typischen Kleidung eines *banlieusards* in dessen Büro anzutreffen. Er gibt zu, dass Thomas Recht hatte und er nun gerne bereit ist, an einer Rap-Band mitzuwirken. Was kurz zuvor noch Musik in Thomas Ohren gewesen wäre, zeitigt nun allerdings nicht das gewünschte Resultat. Auch Thomas ist über den Streit mit Driss nachdenklich geworden. Dieser Prozess wird noch verstärkt durch Soukhêinas Besuch, die ihn eindringlich für seine Vorurteile zurechtweist. Thomas beschließt, einen Neuanfang zu wagen, sich tatsächlich unvoreingenommen auf andere einzulassen. Als symbolischen Akt inszeniert Chibane daraufhin den neuen Anstrich für Thomas' Büro:

⁴⁶ Denselben Tipp hatte im Übrigen auch Driss' Freund Jérémie ihm bereits gegeben. Auf die Frage, wie Driss sich denn seiner Meinung nach hätte verhalten sollen, antwortet er: „Intégrer sa clé de lecture. Oublier ta fierté. Eux ils ont le pouvoir. Nous, le seul qu'on possède, c'est de les culpabiliser et de gober les miettes qu'ils nous donnent.“

zierten vorher klassische Graffiti's jede freie Fläche, so werden die Wände nun mit Soukhêinas Hilfe weiß gestrichen.

In diesem veränderten Büro, das für seine neue, völlig offene Geisteshaltung steht, empfängt Thomas Driss. Da er gerade beschlossen hat, seine Vorurteile über die Vorstadt über Bord zu werfen, ist er über dessen plötzliches Eingehen auf ebendiese Klischees wenig begeistert: „Ça a changé“. Wo die beiden vorher keinen Zugang zueinander finden konnten, weil sie voreingenommen waren, so sind sie einander nun zwar wechselseitig entgegengekommen, nur um gerade aufgrund dessen erneut kein Verständnis füreinander entwickeln zu können. Auch das Ablegen bzw. Akzeptieren von Vorurteilen führt also nicht zwingend zu einem besseren Verständnis füreinander, zeigt der Film.

Für diesen Teufelskreis findet Malik Chibane eine weitere, eindrucksvolle Metapher: Soukhêina, die sich als Rollstuhlfahrerin ausgibt⁴⁷, um Anspruch auf eine subventionierte Wohnung zu haben, erhält durch ihre Behinderung auch einen Job: In einer großen Lagerhalle faltet sie gemeinsam mit anderen körperlich Behinderten Pappkartons zusammen. Diese eigenartige, vor allem eigenartig sinnlose Arbeit wird im Verlauf des Films mehrfach vorgeführt. Am Ende des Films trifft Soukhêina mitten im eleganten Zentrum von Paris überraschenderweise eine Bekannte von ihrer Arbeitsstelle. Sie geht ihr nach und entdeckt eine weitere Lagerhalle. In ihr sind Blinde an langen Tischen, ähnlich denen, an denen sie tätig war, damit beschäftigt, Pappkartons auseinanderzufalten.

Die Lahmen, so die Botschaft, konstruieren, was die Blinden de(kon)struieren. Beide beteiligten Parteien leiden an massiven Störungen, sind in ihrer Aktivität auf verschiedene Weise eingeschränkt, weit mehr noch, als dies bei den Protagonisten von Dominique Cabrera oder Merzak Allouache der Fall war. Die einen sind unfähig, die Möglichkeiten des Lebens in vollem Umfang zu nutzen, die anderen sind in ihrer Wahrnehmung so reduziert, dass sie die Realität in ihrer ganzen Bandbreite und Vielfalt nicht erkennen.

⁴⁷ Hierin lässt sich eine offensichtliche Parallele zur Figur des Roger in Merzak Allouaches Film sehen: Roger ist in der Folge einer für ihn diskriminierenden Situation, der Ablehnung durch einen Türsteher in der Disko und der anschließenden gewaltsamen Auseinandersetzung, gelähmt. Er ist gleichsam der Statik des Zentrums, der Kodifizierung der Normen, denen er nicht genügen kann, zum Opfer gefallen. Ähnlich steht es um Soukhêinas freiwillige Wahl des Rollstuhls. Da sie ohne ihn in der Gesellschaft keinen Platz findet, weder zum Wohnen noch zum Arbeiten, sie also im übertragenen Sinne des Wortes gelähmt wird, entscheidet sie sich bewusst, diese Rolle einzunehmen. Ihre tatsächliche Bewegungsfreiheit erhält sie erst zurück, als sie durch Chloë Hilfe und Verständnis jenseits von Vorurteilen erfährt.

Beiden ist es unmöglich, die jeweils andere Gruppe differenziert zu betrachten. Um sich ein Bild von den Anderen machen zu können, sind die Blinden und die Lahmen auf Hilfen angewiesen, die ihre Behinderungen kompensieren, „blinde Flecke“ müssen gewissermaßen gefüllt, Krücken angeboten werden. Sie benötigen stets zusätzliche Informationen über die jeweils andere Gruppe. Da sie die aber Medien entnehmen, erweisen die sich im Laufe des Films als wenig brauchbar, weil selektiv und immer in bestimmter Richtung perspektiviert. Der Kreis ist in sich geschlossen; alle sind beschäftigt, ein produktives Resultat gibt es aber nicht: Es ist ein *circulus vitiosus*. So funktioniert – so wird durch die Szene suggeriert – das ganze System aus Vorurteilen und Klischees, in dem die Protagonisten sich gefangen sehen: Bilder werden produziert, wahrgenommen und dekonstruiert, ohne dass sie in befriedigender Weise hinterfragt würden. Versucht der eine, sich auf den anderen einzulassen, scheitert auch dies.

Der Verdacht, der bereits durch die Analyse der bisherigen Filme aufgekomen war, lässt sich nun erhärten: die *Beurs*, ja die gesamte Kultur der Kinder der Immigration ist, nicht zuletzt auch durch die Filme des *genre beur*, zu einem medialen Phänomen geworden, dessen gute und gewinnträchtige Vermarktbarkeit nicht lange unentdeckt blieb. Damit partizipieren aber gerade die ersten Filme, literarischen Texte und musikalischen Leistungen, denen größere öffentliche Aufmerksamkeit zuteil wird, an der Konstruktion eines bestimmten Bildes der *banlieue*, das massive Rückwirkungen auf die weitere Entwicklung dieser ästhetischen Ausdrucksformen haben wird. Die Befreiung von diesem den Immigrantenkinder so hartnäckig oktroyierten Bild, an der Filme wie die von Mathieu Kassovitz, Merzak Allouache und Malik Chibane arbeiten, erweist sich als eine fast größere Herausforderung als das in den 80er Jahren erfolgte Heraustreten aus der medialen Unsichtbarkeit.

Lotmans „toning down“⁴⁸ des revolutionären Impetus beim Zentral-Werden einst peripherer Kategorien ließe sich auch in einen anderen, drastischeren Satz übersetzen: „Die Revolution frisst ihre Kinder.“ Auch wenn dies in der Geschichte häufig der Fall sein mag, so darf man, dank Filmen wie *Nés quelque part*, die Hoffnung haben, dass dies, wenigstens für den aufmerksamen und mit dem Genre vertrauten Filmemacher nicht der Fall sein wird.

⁴⁸ Lotman, *Universe*, S. 141.

IX. Genre *beur*

Le cinéma beur? – Il n’y en a pas assez.
(Interview mit Mehdi Charef¹)

Kommt in Frankreich ein Film in die Kinos, der die Kinder der Immigration ins Zentrum stellt, so ist einer der ersten Reflexe auch der akademischen Kritik die Frage nach dem biographischen Horizonts des Regisseurs: Erweist er sich als „of North African origin“², so qualifiziert der Film sich hiermit als *film beur*. Sein künstlerischer Gehalt wird damit meist abgetan, handelt es sich doch nur – so der Tenor der Kritik – um biographisch bedingten „personal exorcism“³, und nicht um ein originelles ästhetisches Produkt. Stammt der Film hingegen von einem so genannten „Français de souche“, so ist man wesentlich eher bereit, sich mit dem Film an sich auseinanderzusetzen, kann es sich doch in diesen Fällen nicht um autobiographisch Erlebtes handeln.

Die vorliegende Untersuchung will diese zweifelhaften Einteilungen der Filme, die einer von der modern orientierten Literatur- und Medienwissenschaft längst überholten Abhängigkeit von biographischen Kriterien geschuldet sind und die bis in die Interpretation der Filme Wirkung zeigen, auflösen zugunsten eines Verständnisses dieser Filme als eigenem Genre. Mit den ersten Filmen, die in den achtziger und frühen neunziger Jahren die Kinder der Immigration in den Mittelpunkt stellen, wird ein Bilderkanon von für das Genre charakteristischen Mustern etabliert. Er bleibt der feste Bezugspunkt aller späteren Vertreter, die somit vor dieser Folie zu analysieren sind.

Die Verankerung eines Bildes von der *banlieue* und ihren Bewohnern im französischen kulturellen Gedächtnis ist zunächst ein wesentliches Verdienst dieser Filme. Die maghrebischen Immigranten und ihre Kinder, um deren Existenz man in der französischen Gesellschaft zwar wusste, von der man aber gleichzeitig nicht zuviel wissen wollte, hatten nun, nachdem sie vorher bereits in der Literatur auf sich aufmerksam gemacht hatten, ihren Weg ins Kino gefunden. Ihre Sanktionierung durch dieses weitaus wirkungsmächtige-

¹ Interview von Samir Ardjoum mit Mehdi Charef vom März 2002 (In: <http://www.fluctuat.net/-cinema/interview/charef.htm>).

² Bosséno, „Immigrant Cinema“, S. 49.

³ Bosséno, „Immigrant Cinema“, S. 56.

re Medium verschaffte ihnen aber nicht nur ein bis dahin ungeahntes Maß an Aufmerksamkeit, es war auch zugleich das Zeichen dafür, dass die Kinder der Immigration nunmehr sowohl als Autoren und Regisseure auftreten konnten als auch in den thematischen Kanon von Literatur und Film aufgenommen worden waren. Sie waren damit Teil der „mythologie médiatique“ Frankreichs geworden.

Mit diesem Auftritt auf der literarischen und vor allem filmischen Bühne ergibt sich allerdings auch ein Problem: die ersten Filme wie vor allem *Le thé au harem d'Archimède* formten bei dem mit der *banlieue* bisher wenig vertrauten französischen Zuschauern ein Bild, das sich in den Köpfen festsetzen und als erstaunlich resistent erweisen sollte. Der Film wurde als Grundlage genommen, anhand derer sich eine Vorstellung von der Vorstadt, ihren Bewohnern und deren Leben bildete. Eine tatsächliche Auseinandersetzung mit der *cité* erübrigte sich dadurch. Anstatt einen neuen urbanen Raum und seine multikulturell geprägte Bevölkerung mit all ihren Facetten für sich zu entdecken, verschließt diese Wahrnehmung sich der Vielfalt und produziert stattdessen stereotypisierte Bilder, die dann auch die Grundlage des filmischen Genres bilden. Verstärkt wird dieser Prozess dadurch, dass in den französischen Medien über die Vorstadt vorwiegend dann gesprochen wurde, wenn dort etwa von Auseinandersetzung zwischen (meist maghrebischen) Jugendlichen und der Polizei, brennenden Autos oder geplünderten Supermärkten zu berichten war. Die *banlieue*, wie der „Français de souche“ sie sich anhand dieser Bilder vorstellte, befand sich sozusagen in einem permanenten Ausnahmezustand, bestimmt von Drogen, Gewalt, Arbeitslosigkeit, Prostitution und Verzweiflung. Die Vorstellung von der *banlieue* wird also nicht von denen geformt, die hier, an der Peripherie der Gesellschaft, leben, sondern vom Zentrum, das die höhere mediale Präsenz besitzt. Die ersten filmischen Darstellungen haben dabei Rückwirkungen auf die Wahrnehmung der realen Vorstadt.

Gerade die Existenz eines solchen, wie weiter oben erläutert für Genres charakteristischen⁴, stereotypisierten Kanons von Figuren, Settings und Situationen macht es unwahrscheinlich, dass für die Realisierung eines Films über die *banlieue* authentische biographische Erfahrung inklusive einer bestimmten Herkunft erforderlich sein sollten. Vielmehr kann jeder interessierte Filmmacher gleich welcher Herkunft sich aus diesem Repertoire bedienen und damit einen den Vorgaben entsprechenden Film über die Vorstadt drehen. Inwieweit der dann von ästhetischem Wert ist oder nicht, hängt dabei – dies sollte eigentlich selbstverständlich sein – nicht von der Herkunft des Regis-

⁴ Siehe hierzu oben, S. 26ff.

seurs ab, sondern von seinem künstlerischen Können und nicht zuletzt von seinem Umgang mit den durch das Genre vorgegebenen Stereotypen.

Gleichzeitig ist, wie bereits in der Einleitung ausgeführt⁵, das Vorliegen eines Katalogs von stereotypen Teilaspekten ein deutliches Indiz dafür, dass es sich bei den Filmen, die sich diesem Kontext widmen, tatsächlich um ein Genre handelt. Eine Voraussetzung für die Annahme eines solchen ist, wie oben ausgeführt, die Existenz bestimmter „narrativer Grundmuster“⁶. Diese Muster können sich nur dann herausbilden, wenn die einzelnen Filme sich nicht als singuläre Werke verstehen, sondern ihren Zusammenhang mit anderen ästhetischen Produktionen über das Mittel der Intertextualität klar herausstellen. Sie stiften damit „Bezüge zu anderen Produktionen auf einer stofflichen und gestalterischen Ebene und zu einer erzählerischen Tradition“⁷, stellen sich also selbst in einen bestimmten Kontext, aus dem heraus sie verstanden werden wollen. Wie sehr dies auf die hier untersuchten Filme zutrifft, hat meine Analyse zu zeigen versucht.

Dabei dient der Einsatz intertextueller Bezugnahmen nicht nur als Indiz dafür, dass es sich bei den untersuchten Filmen um ein Genre handelt, er eröffnet darüber hinaus auch weitere diskursive Möglichkeiten. Zwei davon standen im Zentrum meiner Betrachtung:

1. Die Verortung innerhalb eines kulturenübergreifenden Gedächtnisraums über intertextuelle Rückgriffe auf Texte und Filme aus ganz unterschiedlichen Epochen, Medien und Genres dient den Regisseuren dazu, ihre Position innerhalb der – nicht nur französischen – Kinolandschaft zu verdeutlichen. Ihre Referenz auf filmische oder literarische Traditionen aus Frankreich oder den USA verweist implizit darauf, wo sie selbst ihren Platz sehen – nicht am Rande der französischen Gesellschaft, sondern in ihrer Mitte und sogar darüber hinaus in einem weiteren, transkulturellen Kontext. Ihr Umgang mit den intertextuellen Vorbildern ist dabei häufig ebenso souverän wie subversiv und führt, bei näherer Betrachtung, zu einem tieferen Verständnis der Filme. Zwar sind die meisten der hier behandelten Filme auch unabhängig von diesem Kontext für den Zuschauer verständlich, die für Genres charakteristischen Möglichkeiten des „prior knowledge of similar texts, intertextual comparisons, specific cognitive tendencies and predictable schema-processing practices“⁸ erlauben es aber, den Filmen ganz neue Aspekte abzugewinnen und sie im größeren Zusammenhang des *cinéma beur* zu verorten.

⁵ Siehe hierzu oben, S. 26ff.

⁶ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 213.

⁷ Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, S. 210.

⁸ Altman, *Film/Genre*, S. 83f.

2. Die Tatsache, dass diese Filme nicht allein stehen, bietet für die Regisseure noch eine weitere Möglichkeit, die gerade für den *film beur*, so meine These, von zentraler Bedeutung ist: Da mit den ersten Filme der Katalog von stereotypen Settings, Situationen und Charakteren konstituiert wird, der über die Kinoleinwand hinaus auch in den französischen Medien und letztlich in den Köpfen der Zuschauer Wirkung zeigt, bietet die Produktion der späteren Filme innerhalb der Grenzen dieses Genres die Chance der kritischen Auseinandersetzung mit diesen Stereotypen. In den seltensten Fällen werden in den *films beurs* einfach Muster vorgängiger Werke reproduziert. Meist erfolgt eine produktive und kritische Auseinandersetzung gerade mit den scheinbar so fest gefügten Schemata des Genres. Da über die Verklammerung der Filme beim entsprechend informierten Zuschauer automatisch ein bestimmtes Set von Vorstellungen abgerufen werden kann, setzen die Filmemacher es voraus und schreiten sodann zu seiner umso effektiveren Dekonstruktion.

In den untersuchten Filmen ist die Kritik an diesen Stereotypen dabei auf unterschiedlichen Ebenen zu sehen: Geht es Mehdi Charef mit *Le thé au harem d'Archimède* noch darum, die Kinder der Immigration überhaupt ins Blickfeld des französischen Publikums zu rücken, so ist bereits *La haine* von Mathieu Kassovitz eine Auseinandersetzung mit den Rückwirkungen, die die unter anderem von diesem Film gezeitigte Stereotypisierung auf die Bewohner der *banlieue* hat. Die defizitäre Repräsentation der *banlieue* wird kritisiert, gleichzeitig bedient sich der Regisseur aber für seine Kritik eben der Typisierungen, die er zu kritisieren sucht. Die Rezeption des Films in Frankreich hat gezeigt, dass der medienkritische Unterton seines Films zugunsten seiner Lektüre als prototypischem Genrevertreter ausgeblendet wurde.

Während Dominique Cabrera in *L'autre côté de la mer* auf die Unzulänglichkeit der auf *Beurs* und *Pieds-noirs* gerichteten Perspektive hinweist, indem sie über eine Augenkrankheit eines zentralen Protagonisten gerade Probleme der Perspektive in den Blick rückt, setzt vor allem *Salut cousin!* von Merzak Allouache sich damit auseinander, inwieweit die das Genre und die öffentliche Meinung bestimmenden Stereotypen tatsächlichen Lebensbedingungen nicht angepasst sind und höchst heikle Konsequenzen für das Leben eines der Protagonisten haben. Malik Chibane schließlich beschäftigt sich in seinem auch auf einer Metaebene lesbaren Film *Nés quelque part* konkret mit der Problematik der medialen Vereinnahmung der *Beurs* und zeigt auf, dass die Akzeptanz eines bestimmten Bildes von der *banlieue* dazu geführt hat, dass ihre vielfältige Realität nicht mehr wahrgenommen wird.

Die im *cinéma beur* sehr markanten selbstreflexiven Tendenzen sind in gewisser Hinsicht ein unabdingbarer Bestandteil eines Films, der stets im Zusammenhang mit anderen, ebenfalls dem Genre zugehörigen Werken gesehen werden muss. Im Falle des vorliegenden Genres ist es aber eine Ausei-

nersetzung, die nicht als rein fiktionales Spiel zu betrachten ist. Die Regisseure zielen vielmehr auf eine Veränderung des Bewusstseins ihrer Zuschauer ab, die im Medium Film unter anderem durch seine potentiell breite Öffentlichkeitswirksamkeit durchaus erreicht werden kann.

Die in den letzten Kapiteln der vorliegenden Untersuchung behandelten späteren Filme, tragen zur Dekonstruktion des Genres selbst bei. Dennoch ist dies nicht als Zeichen dafür zu werten, dass das Genre insgesamt in der Auflösung begriffen ist – dagegen spricht sicherlich die Tatsache, dass auch 8 Jahre später, im Jahre 2005, ein *film beur* wie Abdellatif Kechichés *L'esquive* bei der Verleihung der Césars die drei wichtigsten Preise davonträgt. Vielmehr rufen die Filme damit zu einer Erneuerung des Genres, zu einer Loslösung von festgefahrenen Ansichten auf. Die Vorstellungen von der *banlieue*, wie sie Filme wie *Le thé au harem d'Archimède* prägten und andere perpetuierten, so suggeriert Chibane, sind so überholt, dass sie keinerlei Bezug zur Wirklichkeit mehr haben, sondern nur noch wie eine von den Medien beförderte Wiederholung des Ewiggleichen wirken.

Für die späteren Filme des Genres – in der vorliegenden Untersuchung betrifft dies *L'autre côté de la mer*, *Bye-bye, Salut cousin!* und *Nés quelque part* – scheint mir allerdings ein weiterer generell für Genres spezifischer Aspekt an Bedeutung zu gewinnen: Wie bereits in der Einleitung ausgeführt, besitzen Genres häufig eine utopische Ausrichtung, die meist über die eigentlichen Filme hinaus verweist. So postuliert Thomas Schatz:

[...] the genre film represents a distinct manifestation of contemporary society's basic mythic impulse, its desire to confront elemental conflicts inherent in modern culture while at the same time participating in the projection of an idealized collective self-image.⁹

Diese Eigenart eines Genres, grundlegende kulturelle Probleme zu thematisieren und dadurch kommensurabel zu machen, dass sie innerhalb der Grenzen eines festen Systems – eben des Genres – verhandelt werden, kommt beim *genre beur* zum Tragen. Wenn hierbei das angespannte Verhältnis von „Français de souche“ und *Beurs* thematisiert wird, entspricht die Darstellung häufig einem „idealized collective self-image“. Indem es in die klaren Regeln des *genre beur* mit seinem fest gefügten Bilderkanon überführt wird, wird ein gesellschaftliches Problem in seiner Komplexität reduziert und handhabbar gemacht.

Die Vorschläge, die die jeweiligen Filme für ein Zusammenleben jenseits kultureller Grenzen und Vorurteile entwerfen, sind tatsächlich als idealisiert oder gar utopisch zu betrachten. Der Süden Frankreichs oder Spaniens als

⁹ Schatz, „Structural Influence“, S. 99.

„third space“ dieser dritten Generation, die erfolgreiche Korrektur der Perspektive sowohl bei Vorstädtern als auch bei den Bewohnern von Paris in Malik Chibanes Film, sie alle wirken mit an der vorerst nur diskursiven Konstruktion eines Raums für die *Beurs*, in dem Probleme nationaler und kultureller Zugehörigkeiten keine Rolle mehr spielen. Das Ansprechen bestehender Probleme und das Angebot von Lösungsansätzen halten die Schwierigkeiten präsent und rücken die Gesellschaft den aufgezeigten Modellen näher. Die tatsächliche Vielfalt der *banlieue* kann zwar nicht durch einen der Filme, aber wenigstens ansatzweise durch das *genre beur* als Ganzes wiedergegeben werden. Die genrespezifischen Stereotype werden damit zur Folie, von der es sich für den einzelnen Film abzusetzen gilt; ihre Korrektur steht stets im Zentrum.

Auf Dauer werden die Zuschauer – diese Hoffnung wird vermittelt – denselben Lernprozess durchlaufen wie Thomas in Chibanes *Nés quelque part*: Sie werden mit ihren Vorurteilen über die *banlieue* aufräumen und einem neuen, differenzierten Bild eine Chance geben. Ebenso wie er werden sie dann über sich und ihre gewandelte Vorstellung mit gewissem Stolz sagen können: „Ça a changé.“

Das Genre selbst befindet sich durch seine subversive Auseinandersetzung mit den es bestimmenden Regeln in gewisser Hinsicht in derselben Rolle wie das vom Geist Miles Davis' angeführte Lied von Chuck Berry in *Nés quelque part*: Entwickelt von einer marginalisierten Bevölkerungsgruppe, ist ihm tatsächlicher Erfolg erst beschieden, als das Genre sich anpasst an die Vorstellungen der breiten Massen. Als der *film beur* dieses Stadium erreicht, ist dies zugleich auch der Moment, in dem es von genuin französischen Regisseuren wie Mathieu Kassovitz eingesetzt wird. Um also ein breites Publikum zu erreichen, so die Empfehlung an Chibanes Protagonisten, müsse man sich deren Wünschen anpassen und sodann, aus der sicheren Deckung der Anpassung heraus, subversiv an der Dekonstruktion der Klischees zu arbeiten. Die Aneignung des stereotypen Sets genrespezifischer Konventionen dient in dieser Perspektive sozusagen als trojanisches Pferd, mit dessen Hilfe ein differenzierteres Bild von der *banlieue* dem Publikum des französischen Zentrums vermittelt werden soll. Der abschließende Rat, den Driss in *Nés quelque part* erhält, lässt sich insofern gut auf das gesamte Genre übertragen: „Get in the sheep yard and be a wolf.“

Bibliographie

- <http://www.amnesty.asso.fr>
<http://c2.com/cgi/wiki?McGuffin> (29.03.2005).
http://dosfan.lib.uic.edu/ERC/democracy/1995_hrp_report/95hrp_report_eur-France.html
<http://en.wikipedia.org/wiki/McGuffin> (29.03.2005).
www.hiphopdirect.net/hiphopstore.htm.
<http://www.mathieukassovitz.com/haine/interviews/mathieu-jodie.htm>
„Ich bin immer noch ein Underdog.“ Michael Ranze sprach mit Regisseur Spike Lee.
In: *epd-Film* 5/2003. S. 33.
„Jung, deutsch und türkisch. Die zweite und dritte Einwanderergeneration“. Presstext des Senders *3sat* zur gleichnamigen Sendereihe.
„L'affaire Smail“. In: *Le Nouvel Observateur* 2001/1888.
„La philosophie du Parc de Thoiry“. <http://www.thoiry.tm.fr/thfphilo.htm>.
Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/Main 2003.
„Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“. In: Dies., *Dialektik der Aufklärung*, S. 128-176.
Franz-Josef Albersmaier/Volker Roloff (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt/Main 1989.
Maggie Allison/Owen Heathcote (Hrsg.): *Forty Years of the Fifth French Republic. Actions, Dialogues and Discourses*. Bern u. a. 1999.
Merzak Allouache: „Salut cousin!“. In: *L'Avant-Scène* 457/1996. S. 4-64.
Michael Althen: „Aus dem Leben eines Drückebergers“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.03.2005. S. 39.
Rick Altman: „A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre“. In: Grant (Hrsg.), *Film Genre Reader*, S. 26-40.
Ders.: *Film/Genre*. London 1999.
Marc Augé: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris 1992.
Reece Auguiste/Black Audio Film Collective: „Black Independents and Third Cinema: The British Context“. In: Pines/Willemsen (Hrsg.), *Questions of Third Cinema*, S. 212-217.
Doris Bachmann-Medick (Hrsg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main 1996.
Jack Beatty: „One Nation – Inhospitable?“. In: *The Atlantic Online*. 6.1.1996. <http://www.theatlantic.com/unbound/forum/96nov/beatty2.htm> (20.08.05).
Azouz Begag: „Écrire et migrer“. In: *Migration, exil, création* 86/1998. S. 9-12.

- Brent Berlin/Paul Kay: *Basic Color Terms. Their universality and evolution*. Berkeley 1969.
- Homi K. Bhabha: „Arrivals and departures“. In: Naficy, *Exile, Homeland, Film*, S. vii-xii.
- Ders.: „The Commitment to Theory“. In: Pines/Willemsen (Hrsg.), *Questions of Third Cinema*, S. 111-132.
- Ders.: „The Third Space“. In: Rutherford (Hrsg.), *Identity, Community, Culture, Difference*, S. 207-221.
- Ders.: *The Location of Culture*. New York 1994.
- David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. London 1985.
- Ders.: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Ma./London 1991⁽¹⁾1989).
- Ders./Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. New York 1990.
- Ders.: *On the History of Film Style*. Cambridge, Ma./London 1997.
- Nils Borstnar/Eckhard Pabst/Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz 2002.
- Christian Bosséno: „Immigrant cinema: national cinema – the case of beur film“. In: Dyer/Vincendeau (Hrsg.), *Popular European Cinema*, S. 47-57.
- Christian Bosséno: „Douce France“. In: *Cahiers du cinéma* 476/1994, S. 75-76.
- Saïd Bouamama: *Dix ans de marche des Beurs. Chronique d'un mouvement avorté*. Paris 1994.
- Stéphane Bouquet: „Malik Chibane“. In: *Cahiers du cinéma* 476/1994, S. 11.
- Ders.: „Douce France“. In: *Cahiers du cinéma* 476/1994, S. 75-76.
- Ders.: „Marseille: les lois de l'attraction“. In: *Cahiers du cinéma* 495/1995, S. 34-41.
- Ders.: „Les enracinés“. In: *Cahiers du cinéma* 494/1994, S. 36-38.
- Jean-Loup Bourget: „Social Implications in the Hollywood Genre“. In: Grant (Hrsg.), *Film Genre Reader*, S. 50-58.
- Georges Brassens: „La ballade des gens qui sont nés quelque part“. In: <http://www.paroles.net/chansons/26240.htm> (31.03.2005).
- F. De la Bretèque: „Films de banlieue, films de ‚barrière‘: modèles américains et cinéma français“. In: *Cahiers de la cinémathèque* 59-60/1994, S. 129-132.
- Emmanuel Burdeau: „68/98, retours et détours“. In: *Cahiers du cinéma, numéro hors-série Cinéma 68*, 1997, S. 43-46.
- Edward Buscombe: „The Idea of Genre in the American Cinema“. In: Grant (Hrsg.), *Film Genre Reader*, S. 11-25.
- Albert Camus: „Préface à l'édition universitaire américaine“. In: Ders.: *Théâtre, récits, nouvelles*. Paris 1962, S. 128-129.
- Saibal Chatterjee: „Double blow grounds Scorsese“. In: *Hindustan Times*, 28.02.2005.
- David B. Clarke (Hrsg.): *The Cinematic City*. London/New York 1997.
- Linda Coleman/Paul Kay: „Prototype Semantics: The English Word *Lie*“. In: *Language* 57/1981, S. 26-44.
- Chris Darke: „La Haine“. In: *Sight and Sound* 11/1995, S. 43.
- Jean de La Fontaine: „Le rat de ville, et le rat des champs“. In: Ders.: *Oeuvres complètes*. Paris ²1979 (¹1954; erstmals 1668). Bd. I: *Fables, contes et nouvelles*. S. 38-39.

- Rüdiger Dirk/Claudius Sowa (Hrsg.): *Paris im Film. Filmografie einer Stadt*. München 2003.
- Wheeler Winston Dixon (Hrsg.): *Film Genre 2000. New Critical Essays*. New York 2000.
- Ders.: „Introduction: The New Genre Cinema“. In: Ders. (Hrsg.), *Film Genre 2000*, S. 1-12.
- James Dolamore (Hrsg.): *Making Connections*. Bern u.a. 1999.
- Mary Douglas: *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London/New York 1966.
- Jean-Luc Douin: „La cabale contre Paul Smaïl“. In: *Le monde des livres*, 01.03.01.
- Sylvie Durmelat: „Petite histoire du mot beur“. In: *French Cultural Studies* 9/1998. S. 191-207.
- Richard Dyer/Ginette Vincendeau (Hrsg.): *Popular European Cinema*. London/New York 1992.
- Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt/Main ²1975 (¹1955).
- Michel Foucault: *Dits et écrits*. Paris 1994. 4 Bde.
- Ders.: „Qu'est-ce qu'un auteur?“. In: Ders., *Dits et écrits*, Bd. I: 1954-1969. S. 789-821 (Erstabdruck in: *Bulletin de la Société française de philosophie* 63/1969. S. 73-104).
- Ders.: „Des espaces autres“. In: Ders., *Dits et écrits*, Bd. IV: 1980-1988. S. 752-762 (Original in *Architecture – Mouvement – Continuité* 1984. S. 46-49).
- Teshome H. Gabriel: „Towards a Critical Theory of Third World Films“. In: Pines/Willement (Hrsg.), *Questions of Third Cinema*, S. 30-52.
- Ders.: „Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics“. In: Pines/Willement (Hrsg.), *Questions of Third Cinema*, S. 53-64.
- Dirk Geeraerts: „Where Does Prototypicality Come From?“. In: Rudzka-Ostyn (Hrsg.), *Topics in Cognitive Linguistics*, S. 207-612.
- Peter Graham: „Neue Entwicklungen im französischen Kino“. In: Nowell-Smith (Hrsg.), *Geschichte des internationalen Films*, S. 530-540.
- Barry K. Grant (Hrsg.): *Film Genre. Theory and Criticism*. London 1977.
- Ders. (Hrsg.): *Film Genre Reader*. Austin, Texas 1986.
- Ders.: „Introduction“. In: Ders. (Hrsg.), *Film Genre Reader*, S. xi-xvi.
- Ders.: „Experience and Meaning in Genre Films“. In: Ders. (Hrsg.), *Film Genre Reader*, S. 114-128.
- Ders.: *Film Genre Reader II*. Austin, Texas 1995.
- Stuart Hall: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg 1994.
- Alec G. Hargreaves: „Resetting the Margins: Majority Ethnic Perceptions of Immigrant Minorities in France, 1958-1998“. In: Allison/Heathcote (Hrsg.), *Forty Years of the Fifth French Republic*, S. 307-322.
- Ders./Mark McKinney (Hrsg.): *Post-Colonial Cultures in France*. London/New York 1997.
- Ders./Mark McKinney: „Introduction: The Post-Colonial Problematic in France“. In: Dies. (Hrsg.), *Post-Colonial Cultures*, S. 3-25.

- Ders.: „Gatekeepers and Gateways. Post-Colonial Minorities and French Television“. In: Hargreaves/McKinney (Hrsg.), *Post-Colonial Cultures*, S. 84-98.
- Ders.: „No Escape? From ‚cinéma beur‘ to the ‚cinéma de la banlieue‘“. In: Ruhe (Hrsg.), *Die Kinder der Immigration*, S. 114-128.
- Susan Hayward: *French national cinema*. London/New York 1993.
- Jörg Helbig (Hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin 1998.
- Judith Hess Wright: „Genre Films and the Status Quo“. In: Grant (Hrsg.), *Film Genre Reader*, S. 41-49.
- Knut Hickethier: „Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte“. -In: Ders./Müller/Rother (Hrsg.), *Der Film in der Geschichte*, S. 63-73.
- Ders.: „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen“. In: Karpf/Kiesel/Visarius (Hrsg.), *Getürkte Bilder*, S. 21-40.
- Ders.: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar³2001.
- Ders./Eggo Müller/Rainer Rother (Hrsg.): *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*. Berlin 1997.
- Will Higbee: „Hybridity, space and the right to belong: Maghrebi-French identity at the crossroads in Karim Dridi’s *Bye-Bye*“. In: Mazdon (Hrsg.), *France on Film*, S. 51-64.
- bell hooks: *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston, M. A. 1990.
- P. J. Hopper/S. A. Thompson: „Transitivity in Grammar and Discourse“. In: *Language* 56/1980. S. 251-299.
- Alfred Hornung/Ernstpeter Ruhe (Hrsg.): *Postcolonialisme & Autobiographie*. Amsterdam/Atlanta 1998. 2 Bde.
- Thierry Jousse: „Le banlieue-film existe-t-il?“ In: *Cahiers du cinéma* 492/1994. S. 37-39.
- Ders.: „Prose combat“. In: *Cahiers du cinéma* 492/1994. S. 32-36.
- Ders./Jean-Marc Lalanne: „Propos de Karim Dridi“. In: *Cahiers du cinéma* 494/1995.
- Anton Kaes: „Der Neue Deutsche Film“. In: Nowell-Smith (Hrsg.), *Geschichte des internationalen Films*, S. 566-581.
- Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hrsg.): *Getürkte Bilder. Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg 1995.
- Mathieu Kassovitz: *La Haine. Scénario*. Stuttgart (Reclam Fremdsprachentexte) 2001 (Original Arles 1995).
- Jürgen Kasten: „Filmstil als Markenartikel. Der expressionistische Film und das Stilexperiment *Von morgens bis mitternachts*“. In: Segeberg (Hrsg.), *Die Perfektionierung des Scheins*, S. 37-65.
- Regina Keil-Sagawe: „Habib Tengour [Algerien]. Von Paris nach Peschawar“. In: *LiteraturNachrichten* 72/2002. S. 17-18.
- Ernst Kemmner: „Nachwort“. In: Kassovitz, *La haine*, S. 145-154.
- Lynne Kirby: *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*. Exeter 1997.
- Silvia Kling: *Filmologie und Intermedialität. Der filmologische Beitrag zu einem aktuellen medienwissenschaftlichen Konzept*. Tübingen 2002.
- Tobias Kniebe: „Danke für die Gene“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 01.03.2005.
- Ekkehard Knörer: „Scharf ist nicht gleich scharf“. In: *die tageszeitung*. 31.03.2005.

- Howard Koch: *Casablanca. Script and Legend*. New York 1992.
- Myrto Konstantarakos: *Spaces in European Cinema*. Exeter 2000.
- Dies.: „Which Mapping of the City? *La Haine* (Kassovitz, 1995) and the *cinéma de banlieue*“. In: Powrie (Hrsg.), *French Cinema in the 1990s*, S. 160-171.
- Leonard R. Koos: „Tales of the City: Representing the HLM in Contemporary French Culture“. In: Allison/Heathcote (Hrsg.), *Forty Years of the Fifth French Republic*, S. 339-354.
- Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (Schriften. Bd. III). Frankfurt/Main 1973 (Original: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. New York 1960).
- Hans Krahl: „Zukünftige Welten und globale Katastrophen. Zur Genrekonstituierung von ‚Endzeitfilmen‘“. In: Neitzel (Hrsg.), *FFK9*, S. 92-112.
- Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/Main 1990.
- G. Lakoff: *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago 1987.
- Jurij Lotman: *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Übers. von C. Böhler-Auras. Frankfurt/Main 1977 (Original: *Семiotics кино и проблемы киноэстетики*. Tallin 1973).
- Ders.: *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington/Indianapolis 1990.
- Henri Loyrette: „La tour Eiffel“. In: Pierre Nora (Hrsg.): *Les lieux de mémoire*. 6 Bde. Paris 1992. Bd. 6. S. 474-503.
- Helma Lutz: „Ist Kultur Schicksal? Über die gesellschaftliche Konstruktion von Kultur und Migration“. In: Karpf/Kiesel/Visarius (Hrsg.), *Getürkte Bilder*, S. 77-97.
- Elisabeth Mahoney: „The People in Parenthesis‘. Space under Pressure in the Post-modern City“. In: Clarke (Hrsg.), *The Cinematic City*, S. 168-185.
- Massilia Sound System: „Occitanista“. Album: *Occitanista*. 2002.
- Paula J. Massood: „Which Way to the Promised Land? Spike Lee’s *Clockers* and the Legacy of the American City“. In: *African American Review* 2001. S. 1-17.
- Lucy Mazdon (Hrsg.): *France on Film. Reflections on Popular French Cinema*. London 2001.
- Dies.: „Introduction“. In: Dies. (Hrsg.), *France on Film*, S. 1-10.
- Frank D. McConnell: „Leopards and history: The Problem of Film Genre“. In: Grant (Hrsg.), *Film Genre*, S. 7-15.
- David A. McMurray: „La France arabe“. In: Hargreaves/McKinney (Hrsg.), *Post-Colonial Cultures*, S. 26-39.
- Jochen Mecke: „Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformationen des Films“. In: Mecke/Roloff (Hrsg.), *Kino-/(Ro)Mania*, S. 97-123.
- Ders./Volker Roloff (Hrsg.): *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen 1999.
- Ders./Volker Roloff: „Intermedialität in Kino und Literatur der Romania“. In: Dies. (Hrsg.), *Kino-/(Ro)Mania*, S. 7-20.

- Gerhard Midding: „Die Geister von New York. Martin Scorseses epische Geschichte seiner Heimatstadt“. In: *epd-Film* 2/2003. S. 18-21.
- Petra Mioč: *Das junge französische Kino: Zwischen Traum und Alltag*. St. Augustin 2000.
- Hamid Naficy: *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton 2001.
- Ders.: *Home, Exile, Homeland. Film, media, and the politics of place*. New York/London 1999.
- Steve Neale: „Questions of Genre“. In: Grant, *Film Genre Reader II*, S. 159-183.
- Britta Neitzel (Hrsg.): *FFK 9. Dokumentation des 9. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Bauhaus-Universität Weimar, Oktober 1996*. Weimar 1997.
- Pierre Nora (Hrsg.): *Les lieux de mémoire*. 6 Bde. Paris 1992.
- Burford Norman (Hrsg.): *The Documentary Impulse in French Literature*. Amsterdam/Atlanta 2001.
- Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): *Geschichte des internationalen Films*. Aus dem Englischen von Hans-Michael Bock u. a. Stuttgart/Weimar 1998 (Original: *The Oxford History of World Cinema*. Oxford 1996).
- Valérie Orlando: „From Rap to Raï in the Mixing Bowl: Beur Hip-Hop Culture and Banlieue Cinema in Urban France“. In: *Journal of Popular Culture* 36/2003. S. 395-415.
- Joachim Paech: „Vorwort“. In: Kling, *Filmologie und Intermedialität*, S. IX-XII.
- Ders.: „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen“. In: Helbig (Hrsg.), *Intermedialität*, S. 14-30.
- Ders.: „*La belle captive* (1983). Malerei, Roman, Film (René Magritte / Alain Robbe-Grillet)“. In: Albersmaier/Roloff (Hrsg.), *Literaturverfilmungen*, S. 409-436.
- David Parkinson: *The Young Oxford Book of Cinema*. Oxford/New York 1995.
- Jim Pines/Paul Willemsen (Hrsg.): *Questions of Third Cinema*. London 1989.
- Ders.: „Die Schwarzen im US-amerikanischen Kino“. In: Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 452-462.
- David Platten: „Private Spectacle, Public Voice: Two sides to Contemporary Cinema in France and the USA“. In: Dolamore (Hrsg.), *Making Connections*, S. 255-269.
- Fabrice Pliskin: „Les vitelloni de Goussainville“. In: *Le Nouvel Observateur* 03.02.1994.
- Phil Powrie (Hrsg.): *French Cinema in the 1990s. Continuity and Difference*. New York 1999.
- Ders.: „Heritage, History and ‚New Realism‘: French Cinema in the 1990s“. In: Ders. (Hrsg.), *French Cinema in the 1990s*, S. 1-21.
- René Prédal: *Le Jeune cinéma français*. O. O. 2002.
- Richard Raskin: „A Note on Closure in Truffaut’s *Les 400 Coups*“. In: *p.o.v.* 2/1996. http://imv.au.dk/publikationer/pov/Issue_02/POV_2cnt.html (20.08.05).
- Keith Reader: „After the Riot“. In: *Sight and Sound* 11/1995. S. 12-14.
- A. L. Rees: „Das Kino und die Avantgarde“. In: Nowell-Smith (Hrsg.), *Geschichte des internationalen Films*, S. 89-98.

- Mark A. Reid: „New Wave Black Cinema in the 1990s“. In: Dixon (Hrsg.), *Film Genre 2000*, S. 13-28.
- Stefan Reinecke: „Projektive Übermalungen. Zum Bild des Ausländers im deutschen Film“. In: Karpf/Kiesel/Visarius (Hrsg.), *Getürkte Bilder*, S. 9-19.
- Renaud: „Hexagone“ (Album: Amoureux de Paname, 1975). In: http://www.renaud-chanteur.com/chanteur/amoureux_paname/hexagone.htm (02.04.2005).
- Bérénice Reynaud: „Le ‚hood‘. Hate and Its Neighbors“. In: *Film Comment* 32/1996. S. 54-58.
- Jacques Rivette: „Les Quatre Cents Coups de François Truffaut“. In: Claude Chabrol/Jean-Luc Godard/Jacques Rivette/Eric Rohmer/François Truffaut: *La Nouvelle Vague. Textes et entretiens parus dans les Cahiers du cinéma, réunis par Antoine de Baecque et Charles Tesson, précédés d'un entretien avec André S. Labarthe*. Paris 1999 (Original: *Cahiers du cinéma* 95/1959). S. 32-35.
- Danielle Robinson: „La représentation de l'islam dans les films arabes, beurs et franco-maghrébins.“ In: Allison/Heathcote (Hrsg.), *Forty Years of the Fifth French Republic*, S. 323-338.
- Brigitte Rollet: „Identity and Alterity in *Indochine* (Wargnier, 1992)“. In: Powrie (Hrsg.), *French Cinema in the 1990s*, S. 37-46.
- Elena Rosch: „On the Internal Structure of Perceptual and Semantic Categories“. In: T. E. Moore (Hrsg.): *Cognitive Development and the Acquisition of Language*. New York 1973. S. 111-144.
- Dies.: „Cognitive Representation of Semantic Categories“. In: *Journal of Experimental Psychology* 104/1975. S. 192-233.
- Dies.: „Human Categorization“. In: N. Warren (Hrsg.): *Studies in Cross-Cultural Psychology*. New York 1977. S. 1-49.
- Mireille Rosello: „Third Cinema or Third Degree: The ‚Rachid System‘ in Serge Meynard's *L'Oeil au beurre noir*“. In: Sherzer (Hrsg.), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*, S. 147-172.
- Dies.: „North African Women and the Ideology of Modernization. From *bidonvilles* to *cités de transit* and *HLM*“. In: Hargreaves/McKinney (Hrsg.), *Post-Colonial Cultures*, S. 241-254.
- Dies.: *Declining the Stereotype. Ethnicity and Representation in French Cultures*. Hanover/London, N. E. 1998.
- Dies.: *Postcolonial Hospitality. The Immigrant as Guest*. Stanford, Ca. 2001.
- Brygida Rudzka-Ostyn (Hrsg.): *Topics in Cognitive Linguistics*. Amsterdam 1988.
- Cornelia Ruhe: *La cité des poètes. Interkulturalität und urbaner Raum*. Würzburg 2004.
- Doris Ruhe: „Le scorpion en phénix. L'écriture autobiographique d'Albert Memmi“. In: Hornung/Ruhe (Hrsg.), *Postcolonialisme & Autobiographie*, Bd. 1: *Albert Memmi – Assia Djebar – Daniel Maximin*. S. 53-67.
- Dies.: „Myths of Passage: Urban Space in Rachid Boudjedra, Michel Tournier, and Merzak Allouache“. In: *l'esprit créateur* XLI/2001. S. 52-62.
- Ernstpeter Ruhe: *Die Kinder der Immigration. Les enfants de l'immigration*. Würzburg 1999.
- J. Rutherford (Hrsg.): *Identity, Community, Culture, Difference*. London 1991.

Bibliographie

- George Sale: „The Preliminary Discourse“. In: *The Koran*. New York/London 1984 (Nachdruck der Ausgabe von 1734). S. 1-187.
- Thomas Schatz: „The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study“. In: Grant (Hrsg.), *Film Genre Reader*, S. 91-101.
- Dagmar Scheidt: „„Pero los sueños son mentira, capitán. Pura mentira, como las películas.“ Film und filmische Schreibweisen in *Beltenebros* von Antonio Muñoz Molina“. In: Mecke/Roloff (Hrsg.), *Kino-/ (Ro)Mania*, S. 223-245.
- Werner Schneider: „...denn ihr wisst um der Fremdlinge Herz‘ (Exodus 23,9). Zu *Der Koffer* von Bert Schmidt und Dieter Reifarth“. In: Karpf/Kiesel/Visarius (Hrsg.), *„Getürkte Bilder“*, S. 132-137.
- Adelheid Schumann: „„Douce France“: die Aneignung der *mémoire collective* Frankreichs durch die Immigranten der zweiten Generation“. In: *Frankreich Jahrbuch 2000*. S. 179-186.
- Dies.: „Spiegelungen und Brechungen: Algerische Blicke auf die Beurs in Frankreich in dem Film von Merzak Allouache: *Salut, cousin!*“. In: Ute Fendler/Klaus Peter Walter (Hrsg.): *Sprachwelten – Bilderwelten. Filmschaffen in West- und Nordafrika*. Mainz 2001. S. 125-136.
- Olaf Schwarz: „Genre-/Gattungsanalyse“. In: Wulff u. a., *TV-Movies*, S. 135-171.
- Georg Seeblen: „Genre – mehr als ein Begriff. Die Übermittlung von Botschaften in ästhetischen Strukturen“. In: *Medien & Erziehung* 4/1987. S. 209-218.
- Ders.: „Das Kino der doppelten Kulturen. Le cinéma du métissage. The cinema of inbetween. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain“. In: *epd Film* 12/2000. S. 22-29.
- Ders.: „Vertraute Fremde“. In: *Freitag* 21/2002. S. 1-6.
- Ders.: „Menschenbilder Migration. Wie das Kino das Leben in zwei Kulturen zugleich beschreibt“. In: *Der Überblick* 3/2002. S. 72-78.
- Harro Segeberg (Hrsg.): *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. München 1999.
- Michel Serres: *Le parasite*. Paris 1980.
- Dina Sherzer (Hrsg.): *Cinema, Colonialism, Postcolonialism. Perspectives from the French and Francophone*. World. Austin, Texas 1996.
- Dies.: „Introduction“. In: Dies. (Hrsg.), *Cinema, Colonialism, Postcolonialism*, S. 1-19.
- Dies.: „Cinematic Representations of the Maghrebi Experience in France“. In: Norman (Hrsg.), *The Documentary Impulse*, S. 159-176.
- Dies.: „Comedy and Interracial Relationships: *Romuald et Juliette* (Serreau, 1987) and *Métisse* (Kassovitz, 1993)“. In: Powrie (Hrsg.), *French Cinema in the 1990s*, S. 37-46.
- Daniel Sibony: „Exclusion intrinsèque. A propos de *La Haine*“. In: *Cahiers du cinéma* 493/1994. S. 30-31.
- Georg Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Frankfurt/Main 1995. S. 116-131.
- Viktor Šklovskij: „Искусство как приём“ (1917). Wiederabgedruckt in Striedter (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1: *Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. S. 2-35.

- Thomas Sobchack: „Genre Film: A Classical Experience“. In: Grant (Hrsg.), *Film Genre Reader*, S. 102-113.
- Peter M. Spangenberg: „*Il nome della rosa* – Intermediale Formbildungen in Umberto Eco's Roman und dem filmischen Palimpsest von Jean-Jacques Annaud“. In: Mecke/Roloff (Hrsg.), *Kino-/(Ro)Mania*, S. 127-139.
- Jurij Striedter (Hrsg.): *Texte der russischen Formalisten*. München 1969.
- Carrie Tarr: „French Cinema and Post-Colonial Minorities“. In: Hargreaves/McKinney (Hrsg.), *Post-Colonial Cultures*, S. 59-83.
- Dies.: „Ethnicity and Identity in the *cinéma de banlieue*“. In: Powrie (Hrsg.), *French Cinema in the 1990s*, S. 172-184.
- Dies.: „Which Mapping of the City? *La Haine* (Kassovitz, 1995) and the *cinéma de banlieue*“. In: Powrie (Hrsg.), *French Cinema in the 1990s*, S. 37-46.
- Dies.: „Beurz N the Hood: the articulation of Beur and French identities in *Le Thé au harem d'Archimède* and *Hexagone*“. In: *Modern & Contemporary France* 3-4/1995. S. 415-425.
- Dies.: „Questions of identity in Beur cinema: from *Tea in the Harem* to *Cheb*“. In: *Screen* 34/1993. S. 321-342.
- John R. Taylor: „Possessive Genitives in English“. In: *Linguistics* 27/1989. S. 663-686.
- Ders.: *Linguistic Categorization. An Essay in Cognitive Linguistics*. Oxford 1989
- Tzvetan Todorov: *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris 1989.
- Claude-Marie Trémois: *Les enfants de la liberté. Le jeune cinéma français des années 90*. Paris 1997.
- Charles Trenet: „Douce France“ (1943). In: <http://www.paroles.net/chansons/14099.htm> (02.04.2005).
- S. L. Tsohatzidis (Hrsg.): *Meanings and Prototypes. Studies in Linguistic Categorization*. London 1990.
- Andrew Tudor: *Theories of Film*. London 1973.
- Jurij Tynjanov: „Литературный Факт/Das literarische Faktum“. In: Striedter (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, S. 392-431.
- Jacques Van Waerbeke: „Territorialité et intégration dans les banlieues parisiennes à partir de la trilogie filmique de Malik Chibane: *Chronique de la jeunesse des années 90*“. In: <http://193.55.107.45/culture/waerbeke/waerbeke.htm> (01.04.2005).
- Christian von Tschilschke: „*Ceci n'est pas un film* – Die filmische Schreibweise im französischen Roman der Gegenwart“. In: Mecke/Roloff (Hrsg.), *Kino-/(Ro)Mania*, S. 203-221.
- Sibel Vurgun: *Voyage sans retour. Migration, Interkulturalität und Rückkehr in der frankophonen Literatur*. Bielefeld 2006.
- Horst Weich: *Paris en vers. Aspekte der Beschreibung und semantischen Fixierung von Paris in der französischen Lyrik der Moderne*. Stuttgart 1998.
- A. J. Wensinck/J. H. Kramers (Hrsg.): *Handwörterbuch des Islam*. Leiden 1941.
- Paul Willemsen: „The Third Cinema Question: Notes and Reflections“. In: Pines/Willemsen (Hrsg.), *Questions of Third Cinema*, S. 1-29.

Bibliographie

- Rainer Winter: *Filmsoziologie: Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München 1992.
- Ludwig Wittgenstein: „Philosophische Untersuchungen“. In: Ders.: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Bd.1. Frankfurt 1997.
- Hans J. Wulff u. a.: *TV-Movies ‚Made in Germany‘. Struktur, Gesellschaftsbild und Kinder-/Jugendschutz*. 1. Teil: *Historische, inhaltsanalytische und theoretische Studien*. Kiel 2000.
- Hubert Zapf u. a. (Hrsg.): *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 1997.
- Ders.: „Romantik und ‚American Renaissance‘“. In: Ders. u. a. (Hrsg.): *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 1997. S. 85-153.