

Bachelor - Thesis

Zur Identität im *Cinéma beur* am Beispiel ausgewählter Filme von Mehdi Charef

Zur Erlangung des akademischen Grades „Bachelor of Arts“
im Studiengang „Interkulturelle Europa- und Amerikastudien /
Langues Etrangères Appliquées“

vorgelegt von Katharina Görig
am 1. August 2010

Erstgutachterin: Prof. Dr. Dorothee Röseberg

Zweitgutachterin: Dr. Anne-Marie Pailhès

Inhaltsverzeichnis

1 Einführung	4
1.1 Gegenstand der Arbeit.....	4
1.2 Forschungsstand	5
1.3 Methodische Grundlagen	7
2 Zur Identität	10
2.1 Personale Identität	10
2.2 Kollektive Identität und kollektives Gedächtnis	12
2.3 Gemischte, gebrochene und in sich vielfältige Identitäten	13
3 Die Entwicklung des <i>Cinéma beur</i> im gesellschaftlichen Kontext	15
3.1 Filme über Immigranten in den 1970er Jahren	15
3.2 Das <i>Cinéma beur</i> als eine kulturelle Ausdrucksform der <i>Beurs</i>	17
3.2.1 Das ‚Erwachen‘ der <i>Beurs</i>	17
3.2.2 Das <i>Cinéma beur</i>	20
3.3 Heutige Entwicklung.....	25
4 Mehdi Charef und das Kino	27
4.1 Zu Mehdi Charef	27
4.2 Seine Filme.....	29
4.2.1 <i>Le Thé au harem d’Archimède</i> (1985) – „La naissance du <i>Cinéma beur</i> “	29
4.2.2 <i>Miss Mona</i> (1987)	30
4.2.3 <i>Camomille</i> (1988).....	30
4.2.4 <i>Au Pays des Juliets</i> (1992)	30
4.2.5 <i>Marie-Line</i> (2000)	30
4.2.6 <i>La Fille de Keltoum</i> (2001)	31
4.2.7 <i>Cartouches Gauloises</i> (2007).....	31

5 Filmanalyse	32
5.1 Zur kulturellen Verortung	32
5.1.1 Die <i>banlieue</i>	33
5.1.2 Paris / Metro	35
5.1.3 Das Algerien aus der Sicht von Frankreich.....	36
5.1.4 Das Algerien aus der Sicht der rückkehrenden Protagonisten	38
5.1.5 Das Algerien der 1960er Jahre	40
5.1.6 Die Frage nach der Heimat.....	42
5.2 Zum kollektiven Gedächtnis	44
5.2.1 Die Konstruktion einer kollektiven Verortung - Die <i>banlieue</i> zum ersten Mal auf der Leinwand.....	45
5.2.2 Die Konstruktion einer kollektiven Erfahrung.....	46
5.2.3 Der Algerienkrieg.....	47
5.2.4 Die Abwesenheit einer <i>Beur</i> -Problematik.....	47
5.3 Zur Konstruktion des Ich.....	48
5.3.1 Der Filmdreh als ‚exorcisme, catharsis en somme‘	48
5.3.2 Das Spiel mit den Stereotypen	51
5.3.3 Die Abwesenheit der <i>Beur</i> -Problematik	53
6 Schlussbetrachtung	54
Literaturverzeichnis.....	57
Filmverzeichnis.....	64
Eidesstattliche Erklärung	66

1 Einführung

Eric Besson, *Ministre de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire*, eröffnete am 2. November 2009 im Auftrag des französischen Präsidenten Nicolas Sarkozy eine Debatte über die ‚identité nationale‘. Als Antwort soll eine von allen akzeptierte Vorstellung von nationaler Identität gefunden werden. Gleichzeitig hofft der Minister, dass durch die Debatte Ideen für Maßnahmen entstehen, welche die republikanischen Werte und den Stolz, Franzose zu sein, bekräftigen und die nationale Identität festigen sollen.¹

Die wiederholte Entfaltung der Diskussion um die ‚identité nationale‘ ist Ausdruck des in Frage gestellten Nationenverständnisses in Frankreich, bei welcher die Nation am Ende des 20. Jahrhunderts erneut zum öffentlich diskutierten Thema geworden ist. Neben der Europäischen Integration ist dieses Interesse auch als Reaktion auf die einschneidenden Modernisierungsprozesse der französischen Gesellschaft seit den 1960er Jahren zu sehen. Die Prozesse lösten weitreichende soziokulturelle Strukturveränderungen aus und ließen andere Wirkgemeinschaften in Erscheinung treten, die bis dahin wenig legitimiert waren. Insbesondere stellen in dieser Hinsicht jedoch Immigration und Integration eine neue Herausforderung an das traditionelle Nationenverständnis dar.²

1.1 Gegenstand der Arbeit

Einwanderer, die in den 1960er Jahren zunächst auf begrenzte Zeit nach Frankreich immigrierten, um dort zu arbeiten, leben seitdem im Hexagone, zogen ihre Kinder ebendort groß und wurden sesshaft. Anfang der 1980er Jahre begannen die Kinder der maghrebinischen Einwanderer sich gegen Diskriminierung und rassistische Übergriffe zur Wehr zu setzen und zogen die öffentliche Aufmerksamkeit durch die Protestinitiative *Marche pour l'égalité et contre le racisme* auf sich. Die Bezeichnung ‚*beur*‘ wurde von der ‚zweiten Generation maghrebinischer Einwanderer‘ beziehungsweise den ‚Jugendlichen mit Migrationshintergrund‘ aufgegriffen und als identitätsstiftendes Etikett zunächst mit Stolz getragen. Sie spiegelte die zwiespältige kulturelle und soziale Situation wider, in der sich die Jugendlichen der zweiten und dritten Generation der nordafrikanischen Immigranten befanden. Bald wurde von einer *Culture beur* gesprochen und mit dem Erscheinen des Films *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) von Mehdi Charef entwickelte sich der Begriff des *Cinéma beur*. Die zunehmende

¹ Vgl. Grand débat sur l'identité nationale.

² Vgl. Dorothee Röseberg, *Kulturwissenschaft Frankreich* (Stuttgart: Klett, 2001), 38.

Emanzipation der *Beurs*³ und ihre öffentliche Artikulation gaben Anlass für Forderungen nach der Anerkennung ihrer spezifischen kulturellen Identität.⁴

Das Erkennen der besonderen Identität, wie die der *Beurs*, wirft die Frage auf, wie Kulturerfahrungen und Kulturvergleich gezielter untersucht werden können. Doris Bachmann-Medick sieht für die Kulturwissenschaften einen neuen Schwerpunkt in der Frage nach der kulturellen Verortung als Leitvorstellung. Sie nimmt an, dass vor diesem Horizont, Verräumlichung zu einem grundlegenden Konzept werde, mit dem sich zurzeit geradezu ein Paradigmenwechsel in den Kulturwissenschaften anbahne. Kulturwissenschaftliche Paradigmen, insbesondere ihre disziplinübergreifende Bündelung zu einem konzeptuellen Forschungsprofil, seien in diesem Sinne leitende Untersuchungsperspektiven.⁵ Die vorliegende Arbeit soll an dieser Beobachtung anknüpfen. Anhand des Werkes von Mehdi Charef, dem Wegbereiter des *Cinéma beur*, soll die Konstruktion von Identität in den Filmen des *Cinéma beur* untersucht werden. In diesem Rahmen wird der Frage nach den Kulturerfahrungen der *Beurs*, dem Kulturvergleich zwischen dem Maghreb und Frankreich und der Auseinandersetzung mit den Kulturen nachgegangen.

1.2 Forschungsstand

Obwohl Immigration heutzutage zu einem der wichtigsten Themen in der französischen Republik gehört, behandelte die Wissenschaft das Thema bis in die 1970er Jahre nur begrenzt. Der Historiker Gérard Noiriel begründet diesen Zustand damit, dass Frankreich sich vorher nie als Einwanderungsland gesehen hat. Bis in die 1980er Jahre wurde Immigration als zeitweiliges wirtschaftliches Phänomen und nicht als dauerhaftes Merkmal der französischen Gesellschaft wahrgenommen. Einige wenige Wissenschaftler befassten sich hauptsächlich mit den wirtschaftlichen, rechtlichen oder demographischen Aspekten der Immigration. Durch die stark ansteigende Zahl der Immigranten und das Bewusstwerden über ihre dauerhafte Niederlassung in Frankreich, gewannen die Fragen nach der Vereinbarkeit der verschiedenen

³ Da bei der Erfassung der Literatur zum Thema *Cinéma beur* deutlich wurde, dass sich auch im wissenschaftlichen Diskurs die Bezeichnung ‚Beur‘ durchgesetzt hat, wird der Gebrauch des Begriffs in dieser Arbeit übernommen.

⁴ Vgl. Röseberg 2001, 38.

⁵ Vgl. Doris Bachmann-Medick, „Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in ‚postkoloniale Landkarten‘“, in *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Hrsg. Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe (Hamburg: rowohltts enzyklopädie, 1996), 60 f.

Lebensweisen und Kulturen und der Identitätsprobleme der zweiten Generation in der Immigrationswissenschaft an Relevanz.⁶

Zunächst befassten sich hauptsächlich Soziologen und Historiker mit der zweiten Generation. Françoise Gaspard und Claude Servan-Schreiber widmeten den *Beurs* als erste in ihrem 1984 erschienenem Werk *La fin des immigrés*⁷ ein ganzes Kapitel und beschrieben sie als ‚génération sacrifiée‘, die in Gefahr sei, zwischen den Kulturen zerrieben zu werden. In seiner Publikation *Le creuset français*⁸ legt Gérard Noiriel bei der Weiterentwicklung und Modernisierung des französischen Integrationsmodells das Hauptaugenmerk auf die *Beurs*. Diese beiden Werke gelten als Grundlage für die Frage nach dem Gelingen der Integration in Frankreich, worauf sich später zahlreiche Arbeiten stützten.⁹ Gleichzeitig entwickelte sich eine Forschung aus der Sicht der zweiten Generation. Hierbei handelte es sich zunächst vornehmlich um maghrebische Wissenschaftler in Frankreich, später nahmen aber auch junge, sozialwissenschaftlich ausgebildete *Beurs* selbst an der Forschung teil.¹⁰ Als Beispiele seien hier Adil Jazouli, Yamina Benguigui, Hervé Mecheri, Abdel Aïsson oder Azouz Begag genannt.

Kulturanthropologische oder kulturwissenschaftliche Forschungen über die *Beurs* sind bisher nur in wenigen Aufsätzen hauptsächlich innerhalb der Literaturwissenschaften und vor allem in angelsächsischen Untersuchungen zur postkolonialen Literatur Frankreichs erschienen. Der englische Romanist Alec G. Hargreaves beachtete als erster die *Beur*-Romane und betrachtete sie als Werke einer Migrationsliteratur, die durch das Verarbeiten von Fremdheitserfahrungen gekennzeichnet seien und Züge einer *métissage culturel*¹¹ tragen. Sein zentrales Anliegen gilt der Identitätssuche der *Beurs* zwischen den Kulturen.¹²

Der Literaturwissenschaft fiel es anfangs schwer, die Werke der *Beur*-Literatur einzuordnen und so wurde Charefs Roman *Le thé au harem d'Archy Ahmed*¹³ zunächst der frankophonen Literatur Nordafrikas und der Exil-Literatur zugeordnet. Erst nach dem Erscheinen weiterer

⁶ Vgl. Richard Derderian, *North Africans in contemporary France. Becoming visible* (New York: Palgrave Macmillan, 2004), 13 f.

⁷ Françoise Gaspard und Claude Servan-Schreiber, *La fin des immigrés* (Paris: Seuil, 1984).

⁸ Gérard Noiriel, *Le creuset français. Histoire de l'immigration XIXe-XXe siècle*. (Paris: Seuil, 1988); über die Geschichte der Immigration in Frankreich.

⁹ Vgl. Adelheid Schumann, *Zwischen Eigenwahrnehmung und Fremdwahrnehmung: die Beurs, Kinder der maghrebischen Immigration in Frankreich. Untersuchungen zur Darstellung interkultureller Konflikte in der Beur-Literatur und in den Medien* (Frankfurt am Main: IKO-Verlag für interkulturelle Kommunikation, 2002), 14.

¹⁰ Vgl. ebd., 15.

¹¹ *Métissage* (Birgit Neumann): Begriff, der allgemein den Prozess der kreativen Verschmelzung von ästhetischen, kulturellen und sprachlichen Elementen aus unterschiedlichen Kulturen beschreibt.

¹² Vgl. Schumann 2002, 16.

¹³ Mehdi Charef, *Le thé au harem d'Archy Ahmed* (Paris: Mercure de France, 1983).

Werke von *Beur*-Autoren wurde deutlich, dass diese Kategorie nicht angemessen sei, da die Autoren in Frankreich geboren oder aufgewachsen waren. Michel Laronde prägte schließlich den Begriff der „littérature décentrée“¹⁴ und bewertete sie als Ausdruck der Lebenserfahrung von Marginalität und Fremdbestimmung.¹⁵

In Deutschland wurde man durch den Erfolg von Mehdi Charef auf die *Littérature beur* aufmerksam und rezipierte sie als interkulturelle Literatur, die durch die Thematisierung und Verarbeitung von Kulturkonflikten zur Überwindung von Konflikten beizutragen versucht.¹⁶ Der Romanist Hans-Jürgen Lüsebrink nimmt diesen Aspekt in die französische Fremdsprachendidaktik auf und erstellt damit Überlegungen und methodische Konzepte zum interkulturellen Lernen. Mehdi Charef sei ein herausragendes Beispiel für die Schriftsteller, Filmemacher und Journalisten maghrebischer Herkunft, die eigene kulturelle Ausdrucksformen geschaffen haben und für sich das Selbstverständnis einer ‚identité mosaïque‘ beanspruchen.¹⁷

Das *Cinéma beur* hingegen ist im Vergleich zu den Literaturwissenschaften bisher selten Gegenstand der kulturwissenschaftlichen Forschung. Vielmehr behandeln Filmwissenschaftler wie Jean-Michel Frodon, René Prédal oder Günter Giesenfeld das *Cinéma beur* vor allem aus der medienwissenschaftlichen Perspektive. Sie erfassen aber auch den interkulturellen Aspekt der Filme. Mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen begegnen vor allem Hargreaves und die britische Filmwissenschaftlerin Carrie Tarr dem *Cinéma beur*. Von deutscher Seite aus ist die Romanistin Cornelia Ruhe zu nennen, die sich mit der Frage nach der Intertextualität des *Cinéma beur* und dem *Cinéma beur* als Genre beschäftigt.

1.3 Methodische Grundlagen

In der vorliegenden Arbeit werden zum Thema der Identität im *Cinéma beur* Methoden verschiedener Disziplinen zur Anwendung kommen. Kulturwissenschaftliche Fragestellungen zur Identität werden mit Analysetechniken der Filmwissenschaft verknüpft und sollen somit die literaturwissenschaftliche Forschung über die *Beurs* um die der Filmwissenschaft erweitern. Für die Ablösung der langen Vorherrschaft des visuellen Prinzips durch ein komplexes räumliches Prinzip, wie Bachmann-Medick es vorschlägt, sei das Medium des Films und seine spezifische Verräumlichung des Sichtbaren richtungsweisend. Zwar sieht sie ein Reprä-

¹⁴ Schumann 2002, 17.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. ebd., 18.

¹⁷ Vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink, „Identités mosaïques“. Zur interkulturellen Dimension frankophonere Literaturen und Kulturen.“ *Grenzgänge* (1995): 17 f.

sentationsproblem in der Unsagbarkeit und Undarstellbarkeit im Film, wie zum Beispiel von Gewalt und Leiderfahrung oder auch von Identitätsbrechungen im Zuge von Migration und Exil, was ich jedoch, vor allem auch in Bezug auf Mehdi Charef, für unberechtigt halte.¹⁸

Weiterhin bietet sich der Spielfilm zur Untersuchung an, da er, wie der Medienwissenschaftler Faulstich behauptet, ein komplexes ästhetisches Produkt, Literatur, sei. Hierbei gehe es nicht um eine Literaturverfilmung, sondern um den Film selbst, da er mit den Formen des Mediums ‚spielt‘. Wie alle literarischen Produkte der Medien, transportieren Spielfilme ihre Informationen nicht eindeutig, sondern mehrdeutig, vielschichtig, mehrdimensional und polyvalent. Das macht auch diese interpretierbar.¹⁹

Der Kinofilm ist ein komplexes Einzelmedium, das Teil eines institutionalisierten Systems von spezifischem Leistungsvermögen mit gesellschaftlicher Dominanz ist. Daher muss nach Faulstich die Filmanalyse, trotz einiger Ähnlichkeiten, auch strikt von der Fernsehanalyse unterschieden werden.²⁰ Die in dieser Arbeit vorgenommene Filmanalyse wird sich somit ausschließlich auf Charefs Kinofilme beziehen. Das bedeutet, dass die beiden Fernsehfilme *Pigeon volé* (1996) und *La Maison d'Alexina* (1999) nicht zur Analyse hinzugezogen werden. Auch der Kurzfilm *Tanza*, der auf der DVD *All The Invisible Children* (2007) erschienen ist, bleibt von der Interpretation ausgeschlossen.

Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu überschreiten, wird an dieser Stelle nicht das Ziel einer vollständigen medienwissenschaftlichen Filmanalyse verfolgt. Der Filmwissenschaftler Korte stellt in seiner Einführung in die systematische Filmanalyse folgende vier Dimensionen vor: die Filmrealität, die Bedingungsrealität, die Bezugsrealität und Wirkungsrealität, die bei der Analyse vorzugsweise nicht ganz voneinander isoliert betrachtet werden sollen. Hier können nicht alle Aspekte eingehend beleuchtet werden. Als Basis empfiehlt Korte die intensive Auseinandersetzung mit dem Produkt unter Einbezug externer Informationen. Weiterhin schlägt er für die Geisteswissenschaften folgendes Minimalmodell vor, das in der vorliegenden Arbeit Verwendung finden wird: Ausgehend von den Erkenntnissen der Produktions- und Kontextanalyse soll mit dem Konstrukt eines ‚kompetenten Betrachters‘, unter Einbezug der erreichbaren Rezensionen und Informationen über Vermarktung und Zielpublikum, der Rezeptionsprozess ‚simulierend‘ erfahrbar gemacht werden.²¹

¹⁸ Vgl. Bachmann-Medick 1996, 68.

¹⁹ Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2002), 18.

²⁰ Vgl. ebd., 11.

²¹ Vgl. Helmut Korte, *Einführung in die systematische Filmanalyse* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004), 25.

Diese medienwissenschaftliche Methode soll mit Kategorien der Kulturwissenschaft zur Analyse der Eigenwahrnehmung, die sich von denen der Migrationsforschung erheblich unterscheidet, verbunden werden. Die Kulturwissenschaftlerin Schumann sieht den Kulturkonflikt als Auslöser von identitären Suchprozessen und analysiert die verschiedenen individuellen und kollektiven Strategien zur Etablierung einer kulturellen Identität. Die Kategorien, die sie für ihre Analyse der Eigenwahrnehmung verwendet, sollen in der Filmanalyse aufgegriffen werden, da sie vor allem die Verräumlichung der Identität und Identitätsprozesse im Film begreiflich machen.

Die erste Kategorie wird als „kulturelle Verortung“²² bezeichnet: Die *Beurs* beschreiben in ihren Romanen die Suche nach einem Ort, an dem sie selbst sein können. Im mentalen Sinn suchen sie nach Heimat. Ihr Wunsch, dass Frankreich als Ort ihrer Kindheit diese mentale Heimat werden möge, stößt sich immer wieder an der fremden bis feindlichen Einstellung der französischen Öffentlichkeit.²³ Als weitere Kategorie nennt Schumann den von Maurice Halbwachs geprägten Begriff des „kollektiven Gedächtnisses“²⁴, d.h. die Verortung in der Geschichte. Für die *Beurs* ist die Frage nach der Herkunft genauso wichtig wie die nach der Heimat. Es ist vor allem ihre maghrebinische Herkunft und die Immigrationsgeschichte der Eltern, die sie als Ursache für ihre Konflikte erleben. Aus diesem Grund suchen sie nach einer anderen Herkunft, einer Geschichte, auf die sie stolz sein können und die sie verbindet. Aus Elementen der Geschichte konstruieren sie ein kollektives Gedächtnis, eine gemeinsame Vergangenheit. Die dritte Kategorie ist die „Konstruktion des Ich“²⁵. Sie behandelt die Frage, wie die *Beurs* ihr kulturelles Selbstverständnis im Schreibprozess konstruieren und präsentieren und welchen Grad der fiktionalen Verkleidung und sprachlichen Distanzierung sie in ihren Werken wählen.²⁶

Zunächst sollen die für die vorliegende Arbeit relevanten Überlegungen zum Begriff Identität dargestellt werden. Hierzu wird vor allem auf die personale Identität, die kollektive Identität in Verbindung mit dem kollektiven Gedächtnis und zuletzt auf die hybride, gemischte Identität eingegangen. Das darauffolgende Kapitel zeigt das ‚Erwachen‘ der *Beurs* auf und stellt es in Zusammenhang mit der Entstehung des *Cinéma beur*.

²² Schumann 2001, 18.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Ebd., 19.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. ebd.

Im Hauptteil wird die Konstruktion der Identität im *Cinéma beur* am Beispiel der Kinofilme von Mehdi Charef unter Beachtung der drei Kategorien ‚Kulturelle Verortung‘, ‚Kollektives Gedächtnis‘ und der ‚Konstruktion des Ich‘ untersucht. Die abschließende Betrachtung führt die Argumentationsstruktur zusammen und zeigt, wie das *Cinéma beur* die Identität der *Beurs* zum Ausdruck bringt.

2 Zur Identität

Da in jeder Disziplin andere Identitätstheorien mit unterschiedlichen Schwerpunkten bestehen, ist es sehr schwierig, ‚Identität‘ zu definieren.²⁷ Der Begriff kommt aus dem lateinischen ‚identitas‘, gehört zu dem Bereich der Logik und bezeichnet „die Übereinstimmung eines Gegenstandes mit sich selbst, seine Einzigartigkeit, sein In-sich-gefestigt sein“²⁸. Der Begriff wurde von der modernen Psychologie übernommen und bezeichnet damit ein wesentliches Ziel menschlichen Lebens, das Erik Erikson im „Streben nach Übereinstimmung mit sich selbst, den Wunsch zu werden, was man ist“²⁹, sieht.

Festzuhalten ist, dass Identität weder als dinghafte, statische Größe noch als einfach gegeben zu verstehen ist. Identität stellt vielmehr einen Prozess der Konstruktion und Revision von Selbstbildern dar, der von dem Einzelnen am Schnittpunkt von gesellschaftlicher Interaktion und individueller Biographie immer wieder zu bewerkstelligen ist. Im Folgenden soll zwischen der personalen Identität, die sich auf eine Person bezieht, und der kollektiven Identität, unter Einbeziehung des kulturellen Gedächtnisses, das sich auf eine Gemeinschaft von Menschen bezieht, unterschieden werden. Um das Hauptaugenmerk auf den Kulturkontakt zu legen, werden weiterhin Überlegungen zur Entstehung von gemischten Identitäten vorgestellt.

2.1 Personale Identität

Die Romanistin Röseberg beschreibt den Begriff der Identität im erweiterten Bedeutungssinn der Kulturwissenschaften als Kennzeichnung eines Bildes und eines Prozesses zugleich, als „die Vorstellung eines sozialen So-Seins, als auch den Vorgang der gesellschaftlichen Aushandlung dieser Vorstellung“³⁰. Aleida Assmann bezeichnet diese Vorgänge als „opting in“³¹

²⁷ Vgl. Stefan Glomb, „Personale Identität,“ in *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*, Hrsg. Ansgar Nünning (Stuttgart: J. B. Metzler, 2008), 306.

²⁸ Röseberg 2001, 76.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd., 77.

³¹ Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008), 219.

und „opting out“³². Durch opting in entsteht die Inklusions-Identität, die auf die Übereinstimmung mit sozialen Rollen ausgerichtet ist. Diese Rollen dienen als Orientierung für individuelle Lebensentwürfe und Selbstbilder und legen zugleich Handlungsspielräume fest. Was einer oder eine ist und werden kann oder nicht, wird weitgehend durch solche soziale Rollenmuster festgelegt.³³

Die Exklusions-Identität hingegen, deren Entstehungsprozess Aleida Assmann als opting out bezeichnet, besteht vorwiegend in dem, was den einzelnen Menschen durch Markierung einer Differenz zwischen dem eigenen Ich und allen vorformulierten sozialen Rollen von anderen unterscheidet. Ressourcen der Differenz können Werte wie Authentizität und Autonomie sein. Das Individuum entdeckt, dass es von anderen nicht nur unterschieden werden kann, sondern auch in einem gewissen Grade unabhängig ist und sich gegen diese behaupten muss.³⁴

Assmann geht davon aus, dass jeder Mensch von Natur aus ein Individuum ist, das sich von allen anderen Individuen der Gesellschaft unterscheidet. Die individuelle Identität des Menschen wird von außen festgestellt und von innen hervorgebracht. Die Hervorbringung von Innen ist Teil der individuellen Identitätsarbeit, die bei der Selbsterforschung, Selbsterkenntnis und Selbstinszenierung eine Rolle spielt. Die soziale Identität ist mit der Internalisierung von Werten verbunden. Außerdem ist nach Assmann die zugeschriebene oder selbst gewählte Identität einer Person als Bedingung für menschliches Zusammenleben zu sehen, da eine zuverlässige Wiedererkennbarkeit wichtig sei.³⁵

Weiterhin ist es für die Konstruktion von Identität bedeutsam zu erkennen, dass das Bewusstsein des Individuums nicht nur der Gegenwart und der Zukunft angehört, sondern auch in die Vergangenheit ausgedehnt werden kann. Dem Individuum wird Verantwortung für sein Leben eingeräumt. Identität ist also keine durch Herkunft oder Klasse definierbare Größe, sondern vielmehr eine konstruktive Aufgabe der Einzelnen geworden. Hinter diesem Konzept des „modernen Subjekts“³⁶ steht John Locke, der die personale Identität als „reflexives Selbstverhältnis“³⁷ beschreibt, das der Mensch selbst herstellen und verantworten muss.

Fasst man Identität als variabel auf, dann bietet der Begriff vielfältige Anschlussmöglichkeiten zu kulturwissenschaftlichen Fragestellungen der Identitätsproblematik, die in ihren sozio-

³² Ebd.

³³ Vgl. ebd. 219 f.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Ebd. 213.

³⁷ Ebd.

kulturellen Aspekten aufs engste mit einer Vielzahl von Inhalten und Darstellungsformen verbunden ist, wie sie in der vorliegenden Arbeit Beachtung finden soll.

2.2 Kollektive Identität und kollektives Gedächtnis

Ein neues Interesse an kollektiven Identitäten kommt heute von der postkolonialen und feministischen Theorie. Diese theoretischen Neuformulierungen stellen nicht mehr das Zentrum politischer Macht in den Mittelpunkt der Betrachtung. Sie werden vielmehr von Minoritäten und unterdrückten Gruppen getragen, die im Gefüge politischer Hierarchien marginalisiert oder zur Unsichtbarkeit verurteilt waren. Diese Theorien gehen fließend in Formen einer kulturpolitischen Praxis über, da sie Identität mit Artikulation, Stimme und Handlungsermächtigung verbinden. Als Filmemacher mit einer intensiven emotionalen Verbindung zum ehemals von Frankreich kolonisierten Maghreb, ist die Behandlung des *Cinéma beur* auch vor diesem Hintergrund zu betrachten.

Kollektive Identifikationsmuster werden in Form von Handlungs- und Wertemustern entworfen und als solche von den einzelnen Mitgliedern einer Gemeinschaft verinnerlicht. Jeder Mensch gehört zugleich mehreren solcher Wir-Gemeinschaften an.³⁸ Die kollektive Identität ist an die Ausbildung gruppenspezifischer Kulturformen gebunden und wird in der Regel in struktureller Analogie zur personalen Identität gedacht, die traditionellerweise unterschiedliche Selbst- und Welterfahrungen, Selbst- und Fremdentwürfe, Erwartungen und kulturelle Rollenvorgaben durch Identifikationsprozesse in eine relativ statisch-harmonische Instanz eingliedert.³⁹

So wie jedes Individuum situativ zu einem individuellen Gedächtnis fähig ist, wird ebenso einer Gruppe von Menschen eine gemeinsame Gedächtnisleistung zugeschrieben. Das kollektive Gedächtnis wird als Rahmen einer solchen Gruppe verstanden. Es bildet die Grundlage für gruppenspezifisches Verhalten zwischen ihren Angehörigen, da es dem Einzelnen ermöglicht, Gemeinsamkeiten vorzustellen. Erinnerung ist Halbwachs zufolge nicht ein rein individuelles, sondern ein sozial bedingtes Phänomen. Gruppen erzeugen und vermitteln durch Kommunikation und Interaktion ein kollektives Gedächtnis, an dem der Einzelne über den Rückgriff auf *cadres sociaux*, soziale Bezugsrahmen, teilhat. Gemeinschaftliches Erinnern dient der Bildung kollektiver Identität. Das lebendige kollektive Gedächtnis unterscheidet

³⁸ Vgl. Röseberg 2001, 77.

³⁹ Vgl. Annegreth Horatschek, „Kollektive Identität,“ in *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*, Hrsg. Ansgar Nünning (Stuttgart: J. B. Metzler, 2008), 306.

det sich durch seine starke Gegenwartsbezogenheit und Konstruktivität von der Geschichte. Der Rückgriff auf *cadres sociaux* stellt eine unabdingbare Voraussetzung für jede individuelle Erinnerung dar.⁴⁰

Durch Interaktion und Kommunikation mit den Mitmenschen werden Wissen, kollektive Zeit- und Raumvorstellungen sowie Denk- und Erfahrungsströmungen vermittelt. Dadurch, dass der Mensch an einer kollektiven, symbolischen Ordnung teilhat, kann er vergangene Ereignisse verorten, deuten und erinnern. Es handelt sich hierbei um Denkschemata, welche die Wahrnehmung und Erinnerung in bestimmte Bahnen lenken. Soziale Rahmen vermitteln und perspektivieren die Inhalte des kollektiven Gedächtnisses.

Kollektives und individuelles Gedächtnis stehen in einer Beziehung wechselseitiger Abhängigkeit, sodass „das Individuum sich erinnert, indem es sich auf den Standpunkt der Gruppe stellt, und das Gedächtnis der Gruppe sich verwirklicht und offenbart in den individuellen Gedächtnissen“⁴¹. Erst über individuelle Erinnerungsakte wird das kollektive Gedächtnis beobachtet, denn „jedes individuelle Gedächtnis ist ein ‚Ausblickspunkt‘ auf das kollektive Gedächtnis“⁴². Nicht die Erinnerung selbst ist das wirklich Individuelle, das die Gedächtnisse einzelner Menschen voneinander unterscheidet, sondern die Kombination der Gruppenzugehörigkeiten und daraus resultierende Erinnerungsformen und –inhalte. Eine zentrale Funktion des Vergangenheitsbezugs im Rahmen kollektiver Gedächtnisse ist daher die Bildung von Identität. Erinnert wird, was dem Selbstbild und den Interessen der Gruppe entspricht. Hervorgehoben werden dabei vor allem Ähnlichkeiten und Kontinuitäten, die demonstrieren, dass die Gruppe dieselbe geblieben ist. Die Teilhabe am kollektiven Gedächtnis zeigt an, dass der sich Erinnernde zur Gruppe gehört.⁴³

2.3 Gemischte, gebrochene und in sich vielfältige Identitäten

Als einen Hinweis auf tiefer greifende Konflikte in der Sozialstruktur und kulturellen Semantik sieht Aleida Assmann das Scheitern einheitsstiftender Identifikationsstrukturen. Sie bezeichnet es als „Doppelgänger-Motiv“⁴⁴. Beim Doppelgänger tragen die Selbstspaltung und die Selbstverdoppelung nicht nur zur inneren Komplexität und Elastizität bei. Die Person fällt

⁴⁰ Vgl. Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung* (Stuttgart: Metzler, 2005), 14 ff.

⁴¹ Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 23.

⁴² Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis* (Frankfurt am Main: Fischer, 1991), 31.

⁴³ Vgl. Erll 2005, 14 ff.

⁴⁴ Assmann 2008, 221.

in zwei divergierende Teile auseinander. Unter postmodernen Bedingungen einer Pluralisierung von Identität entfällt diese Zerreißprobe; Identitäten werden als hybrid, gemischt, gebrochen und in sich vielfältig konzipiert. Gleichzeitig entdecken ethnische Minderheiten ihre Wurzeln wieder und stellen den Wert des Individualismus hinter die Frage der Gruppenzugehörigkeit und des gemeinsamen Leidenschicksals zurück.⁴⁵

Im postkolonialen Text kehrt die Frage der Identität als anhaltendes Hinterfragen des Rahmens wieder, des Repräsentationsraumes, in dem das Bild mit seiner Differenz, seinem Anderen, konfrontiert wird. Poststrukturalistische Theorien fassen auch diese Identitäten als Produkte eines grenzüberschreitenden Austauschs und als Prozesse eines unabschließbaren Aushandelns auf. Die Darstellung von Identität wird dann als Teil sozialer und politischer Praktiken sowie als kultureller Text verstanden, der unterschiedliche Signifikante bezeichnet, historisch unterschiedlich kodiert ist und unterschiedliche Bilder hervorbringt und aktiviert.⁴⁶

Der postkoloniale Theoretiker Homi Bhabha rückt in den Blick, wie literarische Texte „zwischen“⁴⁷ verschiedenen Kulturen angesiedelt sind. Er untersucht die postmoderne Identität und inszeniert gewissermaßen das Problem der Identität, das sich stellt, wenn man sich zwischen Nationen und Kulturen, zwischen fremden und fließenden Zeichen befindet.⁴⁸ Er beobachtet, dass es eine gängige Vorstellung unserer Zeit ist, die Frage der Kultur im Bereich des „darüber Hinausgehenden“⁴⁹ zu verorten. In diesem Bereich herrsche ein Gefühl von Desorientierung, eine Störung des Richtungssinns, eine erkundende, rastlose Bewegung. Er spricht von der Notwendigkeit, über Geschichten von Subjektivitäten mit einem Ursprung oder Anfang hinaus zu denken und sich auf jene Momente oder Prozesse zu konzentrieren, die bei der Artikulation von kulturellen Differenzen produziert werden. Er bezeichnet diese als „Zwischen“⁵⁰-Räume.

Dies ist insofern für die vorliegende Arbeit interessant, als dass anstelle der Vorstellung repräsentierbarer, abgegrenzter, in sich geschlossener Kulturen mit festen Identitäten eher die Vermischung, Überlagerung und Deplatzierung von Kulturen, die Identitätsbrechungen im

⁴⁵ Vgl. ebd., 221 f.

⁴⁶ Vgl. Aleida Assmann und Heidrun Friese, „Einleitung,“ in *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, Hrsg. Aleida Assmann und Heidrun Friese (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), 12; Homi Bhabha, „Die Frage der Identität,“ in *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Hrsg. Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997a), 99.

⁴⁷ Bachmann-Medick 1996, 60.

⁴⁸ Vgl. Bhabha 1997a, 98.

⁴⁹ Im Englischen: ‚beyond‘; Homi Bhabha, „Verortungen der Kultur,“ in *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Hrsg. Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius und Therese Steffen (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997b), 123.

⁵⁰ Ebd.

Zustand kultureller Zwischenexistenz betont wird. Diese Ansätze sind von vornherein auf einen interkulturellen Vergleich hin angelegt, da in der Lokalisierung in jedem Fall die „Unreinheit“⁵¹, das heißt die Überlagerung von Kulturen, mitgedacht ist. Es handelt sich nach Bhabha um eine Kontaktzone, einen dritten Raum zwischen den Kulturen. Solche kulturellen Grenzräume als Schauplätze eines neuen „heimatlosen Internationalismus“⁵² sollen am ehesten in der Lage sein, gerade auch mit Hilfe der Literatur, kulturelle Differenzen zu betonen und sie zugleich doch wechselseitig auszuhandeln.⁵³ Auf welche Weise in Frankreich durch die maghrebinsche Immigration ein Kino entstanden ist, in dem solche kulturellen Differenzen betont und ausgehandelt werden, wird im folgenden Teil aufgezeigt.

3 Die Entwicklung des *Cinéma beur* im gesellschaftlichen Kontext

Der Debütfilm *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) von Mehdi Charef eröffnete ein neues, reales, aber verkanntes Feld des französischen Kinos: das der maghrebinschen Einwanderer und der *banlieue*⁵⁴. Dreizehn Jahre zuvor war zum ersten Mal ein algerischer Schauspieler als algerischer immigrierter Arbeiter im Film *Elise ou la vraie vie* (1970) vom französischen Regisseur Michel Drach zu sehen. In diesem Abschnitt entstand das so genannte *Einwandererkino*.⁵⁵ Im Folgenden sollen die Entstehung des *Cinéma beur* in seinem gesellschaftlichen Kontext und die heutigen Entwicklungen des *Cinéma de l'immigration* dargelegt werden.

3.1 Filme über Immigranten in den 1970er Jahren

Mit Beginn der *Trente Glorieuses*, dem starken Wirtschaftswachstum in Frankreich von 1947 bis 1974, suchte die Republik ab 1947 massiv nach ausländischer Arbeitskraft, um dem Wachstum gerecht zu werden. Immigranten aus Algerien, Marokko, Tunesien, aber auch aus dem subsaharischen Afrika und Portugal, nahmen das Angebot an und kamen nach Frankreich, um dort für einige Jahre zu arbeiten. Die meisten von ihnen übernahmen gering qualifizierte Tätigkeiten und lebten unter prekären Bedingungen. Die Immigration wird in diesem

⁵¹ Im Englischen: ‚hybridity‘; Bachmann-Medick 1996, 63.

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. ebd. 61 f.

⁵⁴ *banlieue* (Petra Mioc): Ins Deutsche übersetzt bedeutet *banlieue* Bannmeile. Der Begriff bezeichnet seit dem Mittelalter die unmittelbare Umgebung eines befestigten Ortes. Früher bot die Stadtmauer Schutz und Distanz, heute umschließt der Pariser Boulevard périphérique die Stadt. Die *banlieue* ist laut Mioc der verrufenste Ort Frankreichs und man tue nichts lieber als ihn zu ignorieren. Vgl. Kapitel 4.

⁵⁵ Vgl. Elisabeth Lequeret und Charles Tesson, „Cinéma algérien, cinq cinéastes.“ *Cahiers du Cinéma*, Hors-série (2003): 43.

Zeitraum ausschließlich als Arbeitsimmigration bezeichnet, dessen Ende 1974 als Folge des Erdölshocks beschlossen wurde.⁵⁶

Da in dieser Arbeit dem Regisseur Mehdi Charef, der in Algerien geboren wurde, besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden soll, wird dieser Abschnitt der „singularité de l’immigration algérienne“⁵⁷ gewidmet werden. Die französische Wissenschaftlerin Naïma Yahï beschreibt den algerischen Einwanderer der 1960er und 1970er Jahre als einsamen Mann, der als Fabrikarbeiter in den französischen Großstädten oder in der nahegelegenen *banlieue* wohnte. Zu dieser Zeit wurden die maghrebischen Immigranten, vor allem die algerischen, einzig dadurch wahrgenommen, dass sie seit der Ölkrise immer häufiger Opfer rassistischer Übergriffe wurden. Das Hauptaugenmerk liegt auf Algerien, da dort der bewaffnete Konflikt von 1954 bis 1962 zur Unabhängigkeit der Kolonien am heftigsten war. Lebten im Jahr 1962 bereits 350.000 Algerier in Frankreich, stieg ihre Zahl bis 1965 auf 700.000 durch Immigranten, die vorübergehend nach Frankreich zogen, um später mit erwirtschafteten Rücklagen in ihr Heimatland zurückzukehren.⁵⁸

Die Situation der algerischen Einwanderer bleibt eine besondere. Das Fremdbild der Algerier war zu dieser Zeit stark mit dem Unabhängigkeitskrieg verknüpft, der die französische Gesellschaft eingehend geprägt hatte. Yahï beobachtet, dass die schmerzhaften Erinnerungen die algerischen Einwanderer mehr als andere Immigranten stigmatisierten. Das feindliche Klima, das durch die Wirtschaftskrise verstärkt wurde, hatte einen spürbaren Einfluss auf die Kinoproduktion über Immigranten. Yahï sieht die wenigen Spielfilme über algerische Einwanderer aber vor allem als äußerst relevant für das Bewusstwerden der Immigranten über ihre Situation.⁵⁹

Das so genannte *Cinéma de l’immigration* entstand dementsprechend in den 1960er Jahren, als sich Regisseure in Dokumentarfilmen mit der maghrebischen Einwanderung in Frankreich auseinandersetzten. Die ersten Filme fasst man als das *Cinéma de la misère* zusammen, das die schwierige Situation der so genannten *zouffris*⁶⁰ aufzeigte. Nach *Mektoub* (1970), einem Film von Ali Ghalem über die Schwierigkeiten eines Algeriers, der in Frankreich auf der

⁵⁶ Vgl. Eric Savarèse, *Histoire coloniale et immigration. Une invention de l’étranger* (Biarritz : Séguier, 2000), 261 f.

⁵⁷ Naïma Yahï, „La place de l’immigration algérienne dans le cinéma français: Du silence à la lumière 1974-1987.“ *Migrance* 28 (2007): 13.

⁵⁸ Vgl. Cité nationale de l’histoire et de l’immigration.

⁵⁹ Vgl. Yahï 2007, 13 f.

⁶⁰ Sh. *souffrir* (Le Petit Robert): littér. supporter (qqch. de pénible ou de désagréable).

Suche nach einem Freund im *bidonville*⁶¹ de Nanterre ist, entstanden weitere Dokumentarspielfilme. Es handelt sich um so genannte *films militants*, die in der 68er-Bewegung entstanden. Beeinflusst vom Linksextremismus interessierten sich die französischen Regisseure für die maghrebinischen Einwanderer und ihr Engagement im sozialen Kampf. Das Kino wurde nicht als Spektakel, sondern als Waffe betrachtet, das eher eine Situation aufdecken sollte, als Geschichten zu erzählen. Zu nennen ist hier, neben *Elise ou la vraie vie* von Michel Drach (1970), der Film *Dupont Lajoie* von Yves Boisset (1975), der, beeinflusst von den ausländerfeindlichen Übergriffen in Frankreich, Rassismus thematisiert.⁶²

3.2 Das *Cinéma beur* als eine kulturelle Ausdrucksform der *Beurs*

Um das *Cinéma beur* als Ausdrucksform verstehen zu können, muss es vor dem soziokulturellen Hintergrund der *Beurs* in Frankreich gesehen werden. Hierzu wird zunächst das ‚Erwachen der *Beurs*‘ ab Anfang der 1980er Jahre und dann das ‚*Cinéma beur*‘ selbst dargestellt.

3.2.1 Das ‚Erwachen‘ der *Beurs*

Nach der Politik der Arbeitsimmigration beschränkte die Regierung in den 1980er Jahren die Immigration auf den Familiennachzug und verstärkte ab 1984 die Rückkehrhilfe für in Frankreich lebende Immigranten. Schon während der 1970er Jahre änderte sich das Gesicht der algerischen Einwanderung deutlich. Die Ankunft der Familienmitglieder machte den Wunsch der Migranten deutlich, in Frankreich sesshaft zu werden. Gleichzeitig erkannte die Gesellschaft, die sich immer stärker in einer Krise befand, dass sie diese Konsequenzen nicht in Betracht gezogen hatte.⁶³ Die Einwanderer setzten in die Wahl der *Parti Socialiste* von François Mitterrand große Hoffnungen auf einen Wandel, wurden jedoch enttäuscht. Zudem tauchte zu Beginn der 1980er Jahre die offen rassistische Partei *Front National* in der politischen Landschaft Frankreichs auf.⁶⁴

Die Immigranten waren immer häufiger in den Medien präsent; Yahi spricht sogar von einer „explosion médiatique“⁶⁵. Es kam verstärkt zu Gewalttaten und Auseinandersetzungen zwi-

⁶¹ *Bidonvilles* (Alec G. Hargreaves): Forbidden to the external eye, the *bidonvilles* (shantytowns) where early migrants settled, like the *banlieues* in which today's minorities are concentrated, are crucibles of cultural exchange.

⁶² Vgl. Yahi 2007, 13; Yvan Gastaut, „Vie et mort des films militants,“ in *Généralions. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Hrsg. Yazami El Driss, Yvan Gastaut und Naïma Yahi (Paris: Gallimard, 2009), 284; René Prédal, „Immigration et cinéma beur: Vingt ans déjà.“ *Jeune Cinéma* n° 204 (1990): 18 ff.

⁶³ Vgl. Savarèse 2000, 262; Yahi 2007, 15.

⁶⁴ Vgl. Carrie Tarr, „Questions of identity in Beur cinema: from Tea in the Harem to Cheb.“ *Screen* 34 4 (1993): 323; Thomas Christen, „Junges französisches Kino,“ in *New Hollywood bis Dogma 95. Einführung in die Filmgeschichte, Band III*, Hrsg. Thomas Christen und Robert Blanchet (Marburg: Schüren, 2008), 172.

⁶⁵ Yahi 2007, 15.

schen Jugendlichen, vor allem zwischen denen der zweiten Generation maghrebinischer Einwanderer und Ordnungskräften. Der so genannte *Marche pour l'égalité et contre le racisme* wurde zum meist mediatisierten Ereignis in Frankreich. Am 15. Oktober 1983 startete eine Gruppe von etwa dreißig Personen in Marseille, um am 3. Dezember desselben Jahres in Paris anzukommen. Auf der Route schlossen sich immer mehr Anhänger an, sodass sich bei der Endetappe in Paris ungefähr 100.000 Menschen einfanden. Die Berichterstattung blieb in der ersten Hälfte des Protestmarsches gering, bis sich bekannte Politiker, darunter der damalige Kulturminister Jack Lang, anschlossen.⁶⁶

Bald wurde in Folge dessen von einer *Culture beur* gesprochen. Zeitungen wie *Libération* oder *Le Nouvel Observateur* interessierten sich zunehmend für die kulturellen Werke der *Beurs* aus der Literatur, der Kunst oder dem Journalismus und werteten dieses Wortergreifen als positiv. Der Kontext hatte sich mittlerweile verändert; die französische Gesellschaft hatte nun das Bedürfnis entwickelt, die ‚zweite Generation‘ kennenzulernen.⁶⁷

Der Gebrauch der Bezeichnung ‚beur‘ hat in den letzten Jahren eine Wandlung erlebt, sodass ihr heute von den *Beurs* eher mit Ablehnung begegnet wird. In seinem Buch *Ecarts d'identité* stellt Azouz Begag ein Glossar voran und definiert den Begriff ‚beur‘ wie folgt:

„Beur: mot désignant une substance alimentaire, grasse et onctueuse (voir Petit Robert). De plus en plus écrit de cette façon par les journalistes (grosse faute d'orthographe! cf. La Disparition de G. Pécurec). Voudrait maintenant désigner une population issue de l'immigration maghrébine....on a eu *Pain ou Chocolat*....manquait le Beur. Décidément, l'immigration ça se mange bien au petit déjeuner!“⁶⁸

In den 1970er Jahren beschränkte sich der Wortgebrauch auf bestimmte Pariser Vororte und verbreitete sich erst durch zwei medienwirksame Ereignisse: zum einen durch den bereits genannten *Marche pour l'égalité et contre le racisme* und zum anderen durch die Gründung des Radiosenders *Radio Beur* zwei Jahre zuvor. Die Literaturwissenschaftlerin Sylvie Durmelat stellt fest, dass die Mediatisierung und die frankreichweite Verbreitung dieser Vokabel auf die Journalisten zurückzuführen ist. Sie ist davon überzeugt, dass „la Marche a fait les *Beurs*“⁶⁹ und nicht umgekehrt. Als von den Medien und von den Initiatoren organisiertes

⁶⁶ Vgl. Sylvie Durmelat, „Petite histoire du mot beur: ou comment prendre la parole quand on vous la prête.“ *French Cultural Studies* 9 (1998), 193.

⁶⁷ Vgl. Yahi 2000,15; Hans-Jürgen Lüsebrink, „Expériences migratoires et conflits interculturels dans les textes autobiographiques d'auteurs algériens en France (Mehdi Charef, Kassa Houari)“ in *Migrations internationales entre le Maghreb et l'Europe – les effets sur les pays de destination et d'origine. Actes du colloque maroco-allemand de Munich 1997* Passau: 1998 (=Maghreb-Studien, vol. 10), 62.

⁶⁸ Azouz Begag, *Ecarts d'identité* (Paris: Editions du Seuil, 1990), 9 f.

⁶⁹ Durmelat 1998, 194.

Ereignis hatte dies einer bestimmten Gruppe von Menschen ermöglicht, aus ihrer Isolation zu treten und politisch, sozial und kulturell sichtbar zu werden.⁷⁰

Der Begriff ‚*beur*‘ ist *verlan*⁷¹ für ‚arabe‘ und bezeichnet im normalen Sprachgebrauch „eine Gruppe von Personen maghrebischer Herkunft, beziehungsweise hervorgegangen aus der Einwanderung, die in Frankreich geboren oder zumindest aufgewachsen sind und ihre Schulbildung in Frankreich erhalten haben“⁷². Auch in Bezug auf die Bezeichnung ‚*deuxième génération*‘ als Alternative für ‚*beur*‘ sollte folgende Aussage von Azouz Begag, Bouzid und Abdellatif Chaouite im Auge behalten werden:

„On ne peut pas décliner à l’infini les générations issues de l’immigration, de la première à la nième. Un jour, il faut savoir dire, ils sont français. Et ce jour est arrivé depuis quelque temps déjà.“⁷³

Ursprünglich lag die legitime Funktion des Begriffs ‚*beur*‘ darin, ihn als Ausdruck von Anerkennung und Repräsentation zu sehen. Es handelte sich um ein Label, das authentisch war und gleichzeitig der Identifikation diene. Wird der Begriff als Konzept betrachtet, das für die Ablehnung steht, sich für eine bestimmte Identität zu entscheiden, wird ein Widerspruch deutlich, denn die Jugendlichen stellen so die Identitäten durch den Effekt des Unterschiedes her. Im Fall der *Beurs* verbreitet sich der Begriff fast gleichzeitig mit Kritik, die den Gebrauch der Vokabel und die Repräsentativität von ‚*nous*‘ ablehnt.⁷⁴ Die maßlose Verwendung des Begriffs in den Medien führte dazu, dass ‚*beurs*‘ bald ein Synonym für ‚immigration‘ wurde, so wie später auch ‚*banlieue*‘ negativ konnotiert war. Aus diesem Grund wurde der Begriff ‚*beur*‘ zunehmend von denen abgelehnt, die sich ursprünglich mit ihm identifizierten.⁷⁵

Weiterhin ist es notwendig zu bemerken, dass es keine Theorie oder Proklamation von einer ‚*beurité*‘ gab, in denen sich die *Beurs* zusammen wiederfinden hätten können. Eine Rückschlussmöglichkeit wäre, dass der Begriff ‚*beur*‘ keine identitäre Bestätigung darstellt, sondern vielmehr ein konstruiertes Konzept, das eine gemeinschaftliche Problematik aufwirft, die den Begriff der Nation und Gemeinschaft in Frage stellt.⁷⁶

⁷⁰ Vgl. ebd. 193 f.

⁷¹ *verlan* (Le Petit Robert): Argot conventionnel consistant à inverser les syllabes de certains mots.

⁷² Durmelat 1998, 195.

⁷³ Zitiert nach ebd. 198.

⁷⁴ Vgl. ebd., 198 f.

⁷⁵ Vgl. Alec G. Hargreaves, „No escape? From ‚cinéma beur‘ to ‚cinéma de la banlieue‘,“ in *Die Kinder der Immigration*, Hrsg. Ernstpeter Ruhe (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999), 119.

⁷⁶ Vgl. Durmelat 1998, 199.

3.2.2 Das *Cinéma beur*

Als Mitte der 1980er Jahre die Regisseure der ‚zweiten Generation‘ mit ihren Filmen einen großen Erfolg verbuchten, wurde von einem neuen Phänomen im französischen Kino, dem *Cinéma beur*, gesprochen.⁷⁷ Im Gegensatz zu früheren Einzelbeispielen wird das *Cinéma beur* bald nicht mehr nur als einfache Gruppierung wahrgenommen, sondern als Gruppe, die innerhalb des jungen französischen Kinos eine kulturelle und ökonomische Bedeutung erlangt hatte. Gleichsam wurde sie als exemplarischer Ausdruck von Hybridität und Mischkultur verstanden und analysiert.⁷⁸

Der Begriff ‚Cinéma beur‘ hat sich in den Sprachgebrauch der 1980er Jahre eingeschlichen und betitelte offiziell die Juli-Ausgabe 1985 der wissenschaftlichen Zeitschrift *Cinématographe*. Heute ist es schwierig, eine allgemeingültige Definition zu finden und somit sollen hier verschiedene Begriffsbestimmungen aufgezeigt werden. In der Juli-Ausgabe der Zeitschrift *Cinémaction* des Jahres 1990 definiert Christian Bosséno die Filme des *Cinéma beur* wie folgt:

„[...] tout film réalisé par un jeune immigré maghrébin né ou ayant grandi en France, et qui met en scène, le plus souvent, des personnages beurs“⁷⁹.

Nach dieser Definition wäre Charefs *Le Thé au harem d'Archimède* der erste *Beur*-Film. Demgegenüber definiert Farida Belghoul drei Kategorien für das *Cinéma de l'immigration*: Die erste Kategorie umfasst Filme von *Beur*-Regisseuren wie Mehdi Charef, die in Frankreich geboren oder aufgewachsen sind; die zweite Kategorie bezieht sich auf Filme, die von immigrierten Regisseuren wie Ali Ghalem oder Mahmoud Zemmouri gedreht wurden, die in Algerien geboren und aufgewachsen sind, aber im Konflikt mit ihrer nationalen Identität stehen; und zuletzt Filme von französischen Regisseuren wie Gérard Blain und Serge Le Péron, welche die *Beurs* porträtieren.⁸⁰ Während Bossénos Definition zu restriktiv ist und sich ausschließlich auf die Herkunft der Regisseure begrenzt, ist die Bestimmung von Belghoul sehr allgemein. Bei ihr werden jedoch die Regisseure eingeschlossen, welche die *Beur*-Problematik behandeln, aber nicht in Frankreich, sondern in Algerien leben. Carrie Tarr definiert wiederum drei Kategorien in Bezug auf den Inhalt der Filme. Eine Kategorie umfasst hier alle Filme, die den Platz der *Beurs* in Frankreich zum Thema haben. Eine weitere Kategorie steht für die Filme, die sich mit der Geschichte der Immigration beschäftigen und die

⁷⁷ Vgl. Tarr 1993, 322.

⁷⁸ Vgl. Christen 2008, 173 f.

⁷⁹ Christian Bosséno, „Un cinéma de transition?“ *Cinémaction et Hommes et Migrations* 56 (1990): 146.

⁸⁰ Vgl. Hamid Naficy, *An accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton: Princeton University Press, 2001), 96 f.

letzte Kategorie umfasst die Filme, die sich mit der Reise der *Beurs*, vor allem in den Maghreb, befassen.⁸¹

Ferner ist zu erwähnen, dass, wie Naficy anmerkt, nicht alle Filme von *Beur*-Regisseuren auch wirklich ‚beur‘ sind. Bei der Analyse der Filme von Mehdi Charef wird deutlich werden, dass manche weder die für das *Cinéma beur* üblichen Themen noch Charaktere aufgreifen.⁸² Gerd Becker ist sogar der Auffassung, dass es keine präzisen Kategorien gibt. Es gibt keine Schule des *Cinéma beur* und daher handele es sich vielmehr um Autorenfilme aus einer interkulturellen Perspektive. Weiterhin ist es wichtig anzumerken, dass auch die Kategorie ‚beur‘ in Bezug auf das Kino zum Teil als abwertend empfunden und von den Regisseuren abgelehnt wird.⁸³ Seitdem diese Kategorie eine positive Konnotation bekommen hat, wird sie von manchen Regisseuren aber auch mit Stolz getragen.⁸⁴

Die maghrebinischen Regisseure der 1980er Jahre drehten statt Dokumentarfilmen vorzugsweise Autorenfilme⁸⁵, die an ein breites Publikum gerichtet waren. Sie brachten professionelle Schauspieler auf die Leinwand und stellten Gesellschaftsprobleme dar, die Franzosen und Einwanderer gleichermaßen interessierten, indem sie vor allem Filme über Jugendliche der zweiten Generation drehten und nicht mehr über die einsamen und verlorenen Väter der *bidonvilles*, der Elendsviertel der Pariser Vororte.⁸⁶ Um in den Worten Prédals zu sprechen, ziehen die *Beurs* es in den 1980er Jahren vor, ihr „droit à la différence“⁸⁷ zu verteidigen, anstatt die „idée de vivre ensemble avec [leurs, K.G.] ressemblances“⁸⁸ durchzusetzen.

Trotz der Definitionsschwierigkeiten weisen einige Filme gemeinsame Themen und ähnliche stilistische Techniken auf, die hier beispielhaft aufgezeigt werden sollen. In Bezug auf die künstlerischen und politischen Intentionen des *Cinéma beur* ist es vor allem als anti-rassistisches Kino zu betrachten. Obwohl es sich kritisch gegenüber rassistischen Haltungen

⁸¹ Vgl. Carrie Tarr, „Le droit de cité des cinéastes beurs,“ in *Génération. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Hrsg. Yazami El Driss, Yvan Gastaut und Naïma Yahy (Paris: Gallimard, 2009), 281.

⁸² Vgl. Naficy, 2001, 97.

⁸³ Vgl. Fabrice Venturini, *Mehdi Charef. Conscience esthétique de la génération ‚beur‘* (Biarritz: Séguier, 2005), 13.

⁸⁴ Vgl. Gerd Becker, „Le ‚cinéma beur‘ – la civilisation cinématographique franco-arabe,“ in *Migrations internationales entre le Maghreb et l'Europe – les effets sur les pays de destination et d'origine. Actes du colloque maroco-allemand de Munich 1997* Passau: 1998 (=Maghreb-Studien, vol. 10), 70.

⁸⁵ Autorenfilm (Norbert Grob): Gattungsbezeichnung für Filme, in denen der Regisseur sämtliche künstlerische Aspekte des Films wie Drehbuch oder Schnitt wesentlich mitbestimmt.

⁸⁶ Vgl. Prédal 1990, 20.

⁸⁷ René Prédal, „Problèmes d'identité, droit à la différence et couples mixtes dans le cinéma français des années 90“ *Confluences Méditerranées* n° 39 (2001): 172.

⁸⁸ Ebd.

zeigt, ist es nie durch Moralpredigen, Bitterkeit oder Jammern gekennzeichnet. Das *Cinéma beur* charakterisiert sich durch seine publikumswirksame, populistische Haltung und durch seine dokumentarischen Züge. Die stilistischen Mittel, die in den Filmen überwiegen, sind die exakten, poetischen Beschreibungen, die das zu verstehen geben, was Worte nicht ausdrücken können.⁸⁹

Gerd Becker sieht das *Cinéma beur* als „cinéma de l’immigration et de l’intégration“⁹⁰. Auch Christian Bosséno betrachtet es aus diesem Blickwinkel und erklärt, dass in den Filmen keine klare Unterscheidung zwischen *les Arabes* und *les autres* stattfindet, weil diese Spaltung von den Jugendlichen der zweiten Generation nicht als wichtig empfunden werde. Die *Beurs* sind Franzosen, auch wenn noch nicht alle die französische Nationalität erhalten haben. Auch die fehlende Thematisierung der Religion in den Filmen ist in dieser Hinsicht aufschlussreich: Die dort gezeigten Helden sind nie praktizierende Muslime; die Religion ist vielmehr ein Teil der Elterngeneration. In *Le Thé au harem d’Archimède* von Mehdi Charef ist es der kleine französische Junge, auf den Madjids Mutter aufpasst, der das Ritual des Betens nachahmt. Weiterhin beobachtet Bosséno, dass der Mikrokosmos der *banlieue*, in dem die meisten Filme spielen, ein Universum an kleinen Arbeiten, Schwindeleien, an Kriminalität und Misserfolg in der Schule und auf dem Arbeitsamt aufzeigt, während immer wieder eine bestimmte Brüderlichkeit zwischen den Jugendlichen in Erscheinung tritt. Bosséno spricht von einem „Willen zur Integration“⁹¹, der in den Filmen immer wieder auftaucht. Für die *Beurs* ist Frankreich ihre Heimat, auch wenn der Maghreb immer präsent bleibt. Das Wiederkehren in das mythische Herkunftsland wird in den Filmen meistens als traumatisierend dargestellt.⁹²

Mehrere Wissenschaftler stellen eine Reihe von Themen auf, die ihrer Meinung nach regelmäßig in den Filmen des *Cinéma beur* auftreten. Charefs Film *Le Thé au harem d’Archimède* weist bereits sämtliche Themen auf, die später von anderen Regisseuren aufgenommen werden: der tägliche Rassismus, die *banlieue*, Jugendliche, manchmal als Synonym für *Beurs*, Kriminalität und Gewalt, Illegalität, Arbeitslosigkeit, Drogen und kulturelle Entwurzelung. Außerdem behandeln die Filme die Träume der Jugendlichen, die ihren Wunsch nach Erfolg und Flucht vor dem Alltag darstellen. Es geht um die ‚Wut der Jugendlichen zu leben‘, um Liebe, familiäre Unterstützung, um Mütter und Väter. Becker bemerkt, dass die Filme häufig ein belehrendes Bild der Familie zeigen. Die Jugendlichen bezeichnen die ältere Generation

⁸⁹ Vgl. Becker 1998, 70.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Bosséno 1990, 146.

⁹² Vgl. ebd., 146 f.

oft als ‚les zouffris‘, was ihr Seufzen ‚nous avons beaucoup souffert‘ zur Geltung bringt. Hauptsächlich sind es die Mütter, die durch ihre Stärke und Stabilität die Familie zusammenhalten, während die Väter meistens eine tragische Figur verkörpern.⁹³

Zur Rolle der Frau im *Cinéma beur* ist es grundlegend zu erkennen, dass die Frau in zwei Hinsichten ausgeschlossen ist: zum einen als Ausländerin und zum anderen als gesellschaftlich definierte Frau.⁹⁴ Das *Cinéma beur* ist eher ein ‚männliches Genre‘, das hauptsächlich von männlichen Regisseuren gemacht wird und Geschichten über Männer erzählt. Nur wenige Frauen, wie zum Beispiel Farida Belghoul oder Asisa Djabbri, drehen Kurz- und Langfilme. Interessant ist jedoch, dass diese Abwesenheit der Frau weder in der Literatur noch im Theater zu beobachten ist.⁹⁵

Der irakisch-französische Regisseur Abbas Fahdel bemängelt, dass die Frage nach der Emanzipation der Frauen immer noch keinen Platz im *Cinéma beur* gefunden hat. Im Vordergrund stehen zwar die couragierten Mütter, jedoch bleiben die Frauen als Mätressen und Schwestern im Hintergrund. Fahdel bezeichnet dies als einen „pudeur, typiquement arabe“⁹⁶, der die Regisseure daran hindert, die Frage nach der Frau auf eine andere Art herauszuarbeiten, als durch die Rolle der Mutter. Obwohl er in Bezug auf den Film *Le Thé au harem d'Archimède* Kritik darüber äußert, dass die Hauptfigur Madjid zwar mit Frauen schläft, diese aber immer Europäerinnen sind und somit „l'honneur communautaire“⁹⁷ aufrecht erhalten wird⁹⁸, muss darauf hingewiesen werden, dass gerade Charef bei der Thematisierung der Rolle der Frau eine Ausnahme bildet. So erklärt er in einem Interview mit Arte, in dem er als „grand portraitiste de femmes“⁹⁹ bezeichnet wird:

„J'ai compris pourquoi il y a quelques années seulement: en fait, j'ai été élevé par des femmes uniquement, mon père était absent. Ce sont elles qui m'ont donné envie de faire du cinéma et d'écrire. Et c'est davantage à travers des personnages de femmes que j'arrive à me raconter.“¹⁰⁰

Zwischen 1994 und 1999 drehten elf Regisseure maghrebischer Herkunft ihren ersten Film, darunter drei Frauen. Zwischen 2000 und 2003 erschienen neun weitere Erstlingsfilme, darunter ein Film einer Regisseurin. Bis zum Jahre 2003 drehten acht von diesen Filmemachern

⁹³ Vgl. Becker 1998, 70 f.; Christen 2008, 95; Hedi Dhoukar, „Les thèmes du cinéma beur.“ *Cinémaction et Hommes et Migrations* (1990a): 153 ff.

⁹⁴ Sh. auch: Gayatri Chakravorty Spivak, „Can the Subaltern speak?“, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, Hrsg. Cary Nelson und Lawrence Crossberg (Chicago: Illinois University Press, 1988).

⁹⁵ Vgl. Naficy 2001, 98; Yahi 2007, 19.

⁹⁶ Abbas Fahdel, „Une esthétique beur?“ *Cinémaction et Hommes et Migrations* (1990): 147.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Vgl. ebd. 145 ff.; Prédal 2001, 181 ff.

⁹⁹ Arte.

¹⁰⁰ Ebd.

ihren zweiten Film. In den meisten Fällen ist es für die Regisseure des *Cinéma beur* nicht einfach, die Finanzierung ihrer Filme zu sichern, daher sollen hier die meist genutzten Möglichkeiten vorgestellt werden. Mehrere Regisseure drehten ihre ersten Filme ganz unabhängig von der konventionellen Filmindustrie und benötigten mehrere Jahre, um ihre Filme fertigzustellen. Diejenigen, die über genügend Mittel verfügten, hatten für gewöhnlich bereits über mehrere Kurzfilme Kontakte zur Filmindustrie geknüpft oder sich schon einen Namen durch ähnliche professionelle Arbeiten gemacht, wie zum Beispiel Charef, der als Autor bekannt war. Wiederum andere erhielten durch Co-directing die Möglichkeit, ihren ersten Film zu drehen. Die meisten Arbeiten waren jedoch durch geringe Finanzmittel beschränkt.

Die meist genutzte finanzielle Quelle blieb die sogenannte *avance sur recettes* des *Centre national du cinéma et de l'image animé* (CNC), das Projekte von französischen oder mehrheitlich französischen Langfilmen finanziert. Die finanzielle Unterstützung kommt häufig Erstlingswerken zugute, bevorzugt aber hauptsächlich Autorenfilme oder ‚Mainstreamqualitätsfilme‘, also Arten von Film, auf die sich die meisten *Beur*-Regisseure keine Hoffnung machen können. Fernsehkanäle bieten eine weitere Geldquelle für die Finanzierung von Filmen französischer Regisseure. In den letzten Jahren haben diese auch Arbeiten von Regisseuren maghrebischer Herkunft gefördert, die Fragen nach ethnischen Unterschieden behandeln.¹⁰¹

Manche der *Beur*-Filme zogen in Frankreich weniger als 5000 Zuschauer an, während Werke über ähnliche Themen von französischen Regisseuren mehr Zuschauer in die Säle lockten. Neben *Le Thé au harem d'Archimède* von Charef, sind hauptsächlich die Komödien der *Beur*-Regisseure in Frankreich erfolgreich.¹⁰² Während man im Jahre 1998 noch sehr vom Erfolg der *Beur*-Filme beeindruckt war, scheint sechs Jahre später der Optimismus abgeflaut:

„Mais à la plupart des talents beurs il manque le financement de leurs films. Il semble que le jeune cinéma beur ait déjà passé son apogée. Mais le cinéma beur vit. Et voilà ce qui est remarquable.“¹⁰³

Im Jahr 2004 konstatiert Crémieux, dass das *Cinéma beur* heute einen Platz am Rande der Kinoproduktion einnehme und die in den 1980er Jahren vorhergesagte erfolgreiche Entwicklung ausgeblieben sei.¹⁰⁴

¹⁰¹ Vgl. Carrie Tarr, *Reframing difference. Beur and banlieue filmmaking in France* (Manchester: Manchester University Press, 2005), 11.

¹⁰² Vgl. ebd., 12.

¹⁰³ Becker 1998, 71.

¹⁰⁴ Vgl. Anne Crémieux, „Cinéma noir américain, cinéma beur et cinéma de banlieue: comparaison des conditions de production et des modes de représentations, 1980-2000,“ in *Minorités postcoloniales anglophones et francophones. Etudes culturelles comparées*, Hrsg. Alec G. Hargreaves (Paris: L'Harmattan, 2004), 174.

3.3 Heutige Entwicklung

Neben dem *Cinéma beur* entwickelte sich in den 1990er Jahren das so genannte *Cinéma de banlieue*, das Mehrdeutigkeiten und Kontroversen hervorbrachte.¹⁰⁵ Durch Unruhen in den Vorstädten von Paris wurde die *banlieue* eines der wichtigsten Themen in der Presse und der Politik; Reden der *Front National* und des damaligen Innenministers Nicolas Sarkozy verunglimpften die französischen Jugendlichen, besonders diejenigen mit Migrationshintergrund.¹⁰⁶ Auf den ersten Blick scheint der Begriff ‚banlieue‘ weniger problematisch als ‚beur‘, da er auf keine ethnischen Unterschiede hinweist. In Wahrheit ist jedoch das semantische Feld der *banlieue*, wenn man ihn vor diesem Hintergrund sieht, sehr negativ konnotiert.¹⁰⁷

Das *Cinéma de banlieue* ist noch schwieriger zu definieren als das *Cinéma beur*. Der Begriff wurde in den 1990er Jahren in der Wissenschaft immer öfter gebraucht, wie zum Beispiel 1995 in *Le banlieue-film existe-t-il?*¹⁰⁸ von Thierry Jousse. Dieser erläutert, dass der *banlieue*-Film seinen Drehort und seine Hauptfiguren in den französischen Vorstädten der Arbeiter findet. In Filmen wird das durch die Presse und das Fernsehen geprägte Bild einer gefährlichen Vorstadt propagiert, in der Arbeitslosigkeit, Gewalt und Drogen dominieren. Nach Jousse sei das Ziel des *film de banlieue*, eine Plattform für Diskussionen zu schaffen. Über nationale und soziale Herkunft der Regisseure äußert er sich jedoch nicht.

Zwanzig Jahre nach dem Film *Le Thé au harem d'Archimède*, der zum ersten Mal die *banlieue* auf der Leinwand abbildete, hat sich die Darstellung der *banlieue* wie folgt geändert: Ab 1995 interessierten sich vermehrt Regisseure für die Bewohner der *banlieue*. Die Filme stellten vorzugsweise Individuen maghrebinischer Herkunft getrennt von ihrer Familie oder Gemeinschaft dar.¹⁰⁹ Der Film *La Haine* (1995) von Matthieu Kassovitz war der erste, der das Interesse auf dieses neue Genre gelenkt hat.

Während das *Cinéma de banlieue* zwar auf soziale Missstände und Ungerechtigkeiten aufmerksam macht, läuft es gleichzeitig Gefahr, negative Stereotype von bestimmten Vororten zu verstärken. Da *Beur*-Regisseure oft aus den Vororten kommen und ihre Filme auch häufig dort spielen, zeigen sie eine weitaus breitere Sicht auf dieses Milieu. Das *Cinéma de banlieue* setzt den Fokus vor allem auf Gewalt, die als einzig mögliche Antwort auf soziale Benach-

¹⁰⁵ Vgl. Hargreaves 1999, 115.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., 117; Tarr 2009, 281.

¹⁰⁷ Vgl. Hargreaves 1999, 115.

¹⁰⁸ Thierry, Jousse, „Le banlieue-film existe-t-il?“ *Cahiers du cinéma* n° 492 (1995): 36-39.

¹⁰⁹ Vgl. Tarr 2009, 282.

teilung und Diskriminierung in Frage kommt, während Regisseure des *Cinéma beur* die Trabantenstädte durchaus vielfältiger darstellen. Hier werden nur einzelne Figuren als aggressiv und selbstzerstörerisch dargestellt. Die Charaktere sind oft kreativ, optimistisch und geistreich. Während die Filme des *Cinéma de banlieue* sehr ernst sind, sind die des *Cinéma beur* oft lustig oder gar romantisch. Das Interesse der *Beur*-Filme liegt vielmehr in der Darstellung der Menschlichkeit der Vororte, wohingegen die *Banlieue*-Filme die Konsequenzen von Ungerechtigkeit und Gewalt aufzeigen. *Beur*-Filme betonen dagegen den Wunsch der benachteiligten Minderheiten nach einem Umbruch.¹¹⁰

Hamid Naficy beobachtet, dass sich die Filme des *Cinéma beur* zunehmend zu professionellen Autorenfilmen entwickeln. Viele von ihnen lehnen es ab, weiterhin ausschließlich als ‚régisseur émigré‘ oder ‚régisseur ethnique‘ gesehen zu werden, wie zum Beispiel Merzak Allouache:

„I’m a filmmaker in transit not an émigré. A filmmaker who wants to make films where they can be made. My own dream is to say that I’m someone who just makes films.“¹¹¹

Themen wie der Algerienkrieg oder der französische Kolonialismus sind bisher wenig im *Cinéma beur* diskutiert worden, sie können sogar als Tabuthemen gesehen werden. Erst seit den 1990er Jahren begannen einige Regisseure maghrebischer Herkunft sich diesem Thema zu nähern. Einer unter ihnen ist Charef mit dem Film *Cartouches Gauloises* (2007), der im Anschluss Teil der Analyse sein wird. Weiterhin erschienen in den 1990er Jahren einige Reisefilme, die vor allem die Reise der jungen *Beurs* in den Maghreb thematisierten. Es handelt sich hierbei nicht um die oft erträumte Rückkehr der Eltern in den Maghreb, sondern vielmehr um einen Versuch, die weitgehende Alienation der Jugendlichen gegenüber der Kultur ihrer Eltern zu begreifen. Vor allem das Ende des algerischen Bürgerkriegs veranlasste Regisseure maghrebischer Herkunft, die Reise in den Maghreb als Filmthema aufzugreifen. Tarr beobachtet, dass es sich hierbei vor allem um Filme handelte, die Jugendliche auf der Suche nach der Kultur ihrer Eltern zeigen, um sich ihrer Identität bewusst zu werden. Diese Filme erlaubten es, verschiedene Aspekte der maghrebischen Kultur, wie die Repräsentation des Islam, die bisher im Hintergrund geblieben ist, darzustellen.¹¹²

¹¹⁰ Vgl. Hargreaves 1999, 118.

¹¹¹ Naficy 2001, 98.

¹¹² Vgl. Carrie Tarr, „Devant et derrière la caméra. Le cinéma des « Beurs ».“ *Migrance 32* (2008): 65 ff.

4 Mehdi Charef und das Kino

Mehdi Charef lebt in Paris und arbeitet dort als freier Schriftsteller, Filmregisseur und Bühnenautor. Bisher hat er insgesamt vier Romane und ein Theaterstück veröffentlicht. Der größte Teil seines Gesamtwerks besteht allerdings aus zehn Filmen, darunter ein Kurzfilm.

4.1 Zu Mehdi Charef

Mehdi Charef wird am 21. Oktober 1952 in dem algerischen Dorf Maghnia in der Nähe der marokkanischen Grenze geboren. Mit elf Jahren emigriert er nach Frankreich. Da Charefs Familie ihre Wurzeln in Nordafrika hat, wird die Emigration nach Frankreich eine in die Irre führende Erfahrung für ihn. Er erinnert sich daran, wie er direkt vom sonnigen Heimatdorf in das winterliche *bidonville* in Nanterre zieht und Freunde und Familie zurücklassen muss:

„Quand nous sommes partis le[son père, K.G.] rejoindre en 1963, à une époque où ce n'était pas encore la mode, j'ignorais encore ce qu'était le racisme. Et l'intégration fut très difficile. Quand j'évoque le racisme, je songe à la scolarité. J'étais un petit Arabe, aussi m'a-t-on placé dans une classe d'attardés, un centre de formation à la délinquance. Il n'y avait que des gosses à problèmes, des fils d'alcooliques ou de prostituées, le professeur lui-même – un grand échelas d'un mètre quatre vingt dix à la voix éraillée – n'était pas très net et on n'avait sans doute trouvé que cette classe là pour l'héberger.“¹¹³

Charef hat das Glück, dass er, obwohl der Unterricht in seiner algerischen Schule durch den Algerienkrieg unterbrochen war, ein wenig Französisch gelernt hat.¹¹⁴ Nach dem Besuch der Volks- und der Berufsschule arbeitet er von 1970 bis 1983 als Scherenschleifer in einer Fabrik und schreibt nebenher Erzählungen.

Charefs Leidenschaft ist jedoch schon immer das Kino gewesen. Mit neun Jahren sieht er seinen ersten Film: einen Western in schwarz-weiß. Seitdem trägt er immer eine kleine Kamera bei sich und beginnt das Kino zu lieben.¹¹⁵ Im Jahr 1983 veröffentlicht er im Pariser Verlag *Mercure de France* seinen Roman *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*. Die Produzentin Michèle Ray-Gavras schlägt Charef vor, das Buch zu verfilmen und übernimmt die Produktionskosten. Während der Roman in Buchform zunächst nur ein sehr begrenztes Echo findet, wird der Film zum Triumph: Er läuft 22 Wochen in den Pariser Kinos und wird allein im Jahr 1985 von über einer halben Million Zuschauer gesehen. Beim Festival in Cannes wird Charef für den

¹¹³ Interview mit Charef, Olivier Dazat, „Mehdi Charef. De la cavale à Deauville à la catharsis du Thé au harem, un autoportrait.“ *Cinématographe* (1985): 10.

¹¹⁴ Vgl. Alec G. Hargreaves, *Minorités postcoloniales anglophones et francophones. Etudes culturelles comparées* (Paris: L'Harmattan, 2004), 16.

¹¹⁵ Vgl. Claude Trémois, *Les enfants de la liberté. Le jeune cinéma français des années 90* (Paris: Seuil, 1997), 82.

Film mit der *Caméra d'Or* ausgezeichnet, außerdem erhält er den renommierten *Prix Jean Vigo*, den *Prix SOS Racisme* und den Preis der Jury des Festivals in Madrid.¹¹⁶

Charef ist seit dem internationalen Erfolg der Verfilmung in Paris als freier Schriftsteller und Filmregisseur tätig. Nach zwei weiteren Filmen wendet er sich 1989 erneut der Literatur zu und schreibt *Le Harki de Meriem*¹¹⁷, einen Roman, in dem er das Schicksal der *harkis*¹¹⁸ und ihrer Familien behandelt, die nach dem Ende des Algerienkrieges gezwungen waren, das Land zu verlassen, aber auch in Frankreich aufgrund ihrer anderen sprachlichen, religiösen und ethnischen Identität nur sehr schwer eine neue Heimat zu finden vermochten. Seit Anfang der 1990er Jahre widmet Charef sich zunehmend dem Kino und hat neben sechs Filmen, auf die im Anschluss weiter eingegangen wird, den Roman *La Maison d'Alexina*¹¹⁹, das Theaterstück *1962, le dernier voyage*¹²⁰ und den autobiographischen Roman *À bras-le-cœur*¹²¹ veröffentlicht.¹²² Warum er trotz allem das Kino der Literatur vorzieht, erklärt er in einem Interview mit Hedi Dhoukar:

„Dans le cinéma, il peut se passer des moments très longs sans qu'une seule parole soit prononcée. C'est ça qui m'attire dans le cinéma. Il y a plein de choses que je suggère dans mes films, que je ne dis pas; tout ce qui vient des racines, de l'éducation que j'ai reçue. Chez nous, au Maghreb, il y a quelque chose qui nous étouffe: la pudeur. Parfois, je voudrais dire les choses, mais je n'y arrive pas. Ce sont mes parents qui ont fait que je suis comme ça. On se tait.“¹²³

Zu den Filmen, die ihn am meisten geprägt haben, zählt Charef *Gare centrale* (1958) des ägyptischen Regisseurs Youssef Chahine, *La momie* (1969) des ebenfalls ägyptischen Filmregisseurs Shadi Abdessalam, *Los Olvidados* (1950) des spanisch-mexikanischen Filmemachers Luis Bunuel und *La Strada* (1954) von Fellini.¹²⁴ Auch der algerische Film *Mektoub* (1970) von Ali Ghalem hat Charef beeinflusst.¹²⁵

Auf die Frage, inwiefern ihn seine Erfahrungen zum Schreiben und Filmen gebracht haben, antwortet Charef, er hoffe, dass man sich so an seinen Vater und an alle Immigranten erinne-

¹¹⁶ Vgl. Cornelia Ruhe, *Cinéma beur. Analysen zu einem neuen Genre des französischen Films* (Konstanz: UVK-Verlag, 2006), 68.

¹¹⁷ Mehdi Charef, *Le Harki de Meriem* (Paris: Mercure de France, 1989).

¹¹⁸ *Harkis*: Kommt aus dem Arabischen ‚harka‘ und bedeutet ‚Bewegung‘. Als *harkis* bezeichnet man die über 200.000 Algerier arabischer Herkunft, die während des Algerienkrieges freiwillig auf französischer Seite kämpften

¹¹⁹ Mehdi Charef, *La maison d'Alexina* (Paris: Mercure de France, 2000).

¹²⁰ Mehdi Charef, *1962, le dernier voyage* (Paris: L'Avant-Scène Théâtre, 2005).

¹²¹ Mehdi Charef, *À bras-le-cœur* (Paris: Mercure de France, 2006).

¹²² Vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink, „Mehdi Charef,“ in *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur Band 11*, Hrsg. Heinz Ludwig Arnold (München: Ed. Text+Kritik, 1983-), 1.

¹²³ Interview mit Charef, Hedi Dhoukar, „Mehdi Charef: L'idée de retour me fait peur.“ *Cinémaction / Hommes et Migrations* (1990b): 169.

¹²⁴ Vgl. Interview ebd., 171.

¹²⁵ Vgl. Interview mit Charef, Lequeret und Tesson 2003, 48.

re. Wenn er Einwanderer älterer Generationen sieht, dann habe er den Eindruck, dass sie selbst viel verloren, aber sich dafür eingesetzt haben, dass ihre Kinder viel gewinnen. Ihnen gelang es, dass ihre Kinder Algerien lieben lernten.¹²⁶ Mit der Frage, inwieweit sich dies in seinen Filmen widerspiegelt, beschäftigt sich das anschließende Kapitel.

4.2 Seine Filme

Im folgenden Teil soll es eine kurze Inhaltsangabe zu allen Kinofilmen von Charef geben, die im anschließenden Kapitel der Filmanalyse behandelt werden. Charefs Fernsehspielfilme und sein Kurzfilm werden hier ausgelassen, da sie nicht Teil der Analyse sein werden.

4.2.1 *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) – „La naissance du Cinéma beur“¹²⁷

„Als erster von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommener Film über die Lebensumstände der Immigranten in den Vorstädten kommt dem Film *Le Thé au harem d'Archimède* eine zentrale Bedeutung bei der Bestimmung einer Identität und eines Ortes für die von ihm porträtierten Kinder der Immigration zu.“¹²⁸

In erster Linie stellt der Film den Identitätskonflikt der Hauptfigur Madjids vor, der zwischen den Erwartungen seiner Mutter an ihren Sohn als Algerier und der Realität der Straßen von Paris hin- und hergerissen ist. Häufig wird Madjid von seinem französischen Freund Pat begleitet, mit dem er zusammen kleine Diebstähle begeht, mit Mädchen flirtet, raucht und trinkt und mit dem er zusammen im Gefängnis endet. Durch die Dopplung der Hauptfiguren unterschiedlicher Herkunft, die dennoch den gleichen Problemen begegnen, spricht der Film das *beur* und das französische Publikum an. Ihre Freundschaft und Solidarität werden durch die gegenseitige Aufopferung unterstrichen, zum Beispiel wenn Madjid seinen Job kündigt, weil Pat entlassen wurde oder wenn Pat am Ende bei Madjids Festnahme am Straßenrand steht und auf das Polizeiauto wartet, um ebenfalls verhaftet zu werden.¹²⁹ Pat ist Madjids bester Freund, aber „Pat [...] ne représente pas la culture française, il est en dehors de tout, c'est l'amitié“¹³⁰. Die episodische Strukturzerzählung über die Bewohner der *banlieue* umfasst etwa eine Woche und neben Pats und Madjids Freundschaft auch Geschichten anderer Bewohner der *cité*. Die Frage nach der Identität bleibt jedoch, wie Tarr feststellt, unbeantwortet.¹³¹

¹²⁶ Vgl. ebd., 47.

¹²⁷ Jean-Michel Frodon, „Mehdi Charef – la naissance du ‚cinéma beur‘“ *Le Point*, 29. April 1985.

¹²⁸ Ruhe 2006, 68.

¹²⁹ Vgl. Tarr, 2005, 32.

¹³⁰ Charef zitiert nach Trémois 1997, 81.

¹³¹ Vgl. Tarr 2005, 36.

4.2.2 *Miss Mona* (1987)

Der Film *Miss Mona* zeigt das Leben von Samir, einem maghrebinischen Immigranten, der seine Arbeit in einer illegalen Schneiderei verliert. Aus Not verbündet er sich mit dem alternen Transvestiten Mona, gespielt vom Komiker Jean Carmet, der zuvor mit ihm flirtet. Sie stammen beide aus einer Randgruppe und schließen sich zusammen, um durch Prostitution Geld zu verdienen. Samir benötigt das Geld dringend für den unentbehrlichen, gefälschten französischen Pass und Mona für seine langersehnte Geschlechtsumwandlung.

4.2.3 *Camomille* (1988)

In *Camomille* übernimmt Rémi Martin, der schon Pat in *Le Thé au harem d'Archimède* gespielt hat, die Rolle des Bäckergehilfen Martin. Er steht unter der Fürsorge seiner Mutter, gilt als zurückgeblieben und bastelt täglich an seinem Auto auf dem Dachboden. Die Begegnung mit der drogensüchtigen Bürgerstochter Camomille befreit ihn aus seiner Abgestumpftheit. Aus zunehmender Angst sie zu verlieren, sperrt Martin Camomille auf seinem Dachboden ein, bis sie eines Tages von ihm schwanger wird. Obwohl es nach einer dramatischen Geschichte klingt, gibt es für Camomille und Martin ein gemeinsames Happy-End, das sie als glückliche Kleinfamilie zeigt. *Camomille* ist ein Film über Menschen, die von ihrer Kindheit traumatisiert oder drogenabhängig sind.

4.2.4 *Au Pays des Juliets* (1992)

Wie Henriette, eine der Hauptfiguren, sagt, „c'est l'histoire de trois gonzesses qui sortent de taule pour une perme de vingt-quatre heures“¹³². Drei in der Nähe von Lyon inhaftierte Frauen haben 24 Stunden Ausgang. Sie lernen sich auf einem kleinen Bahnhof kennen, von dem der Zug sie nach Lyon bringen soll. Ausgerechnet an diesem Tag wird die Bahn bestreikt und so machen sie sich gemeinsam mit einem Bus auf den Weg nach Lyon. Auch hier steht keine Immigrant*innenproblematik im Vordergrund, sondern die Begegnung dreier Frauen: „Ce qui l'intéresse, ce sont les trois regards qui se croisent, c'est cet instant magique où tout redevient possible.“¹³³

4.2.5 *Marie-Line* (2000)

Marie-Line, dargestellt von der Komödiantin Muriel Robin, arbeitet als Oberhaupt eines Reinigungsteams in einem Supermarkt der *banlieue*. Ihr Ziel ist es, mit dem Preis für das beste Reinigungsteam des Jahres ausgezeichnet zu werden. Schnell ist zu erahnen, dass Marie-Line für ihren Posten als Teamchefin, den sie beim geringsten Fehler verlieren kann, einen hohen

¹³² Zeitangabe unbekannt.

¹³³ Ebd. 92.

Preis zahlen muss. Aus diesem Grund ist sie sehr ehrgeizig und baut zunächst keine familiären Beziehungen zu ihrem Team aus Einwanderern und irregulären Migranten auf. Sobald ihre Kolleginnen jedoch auf ihre Hilfe angewiesen sind, können sie sich auf Marie-Line verlassen: Als eine Mitarbeiterin abgeschoben wird, nimmt Marie-Line deren Kinder vorübergehend auf. Zu Hause versorgt sie ihren arbeitslosen Ehemann, der sich zunehmend für eine Mitgliedschaft in der *Front National* interessiert und dem Alkohol verfallen ist. Außerdem kümmert sie sich um ihre unreife Tochter, die mit ihrem Baby überfordert ist. Wenn Marie-Line alleine ist, träumt sie von dem Sänger Joe Dassin, von dem sie überall Poster, Ikonen und Fotos im Zimmer platziert hat.

4.2.6 *La Fille de Keltoum* (2001)

Mit dem Film *La Fille de Keltoum* kehrt Mehdi Charef filmisch zurück in das Land seiner Kindheit. Er zeigt die junge Schweizerin Rallia, die in den Maghreb reist, um ihre Mutter kennenzulernen. Der Schock ist groß: Ihr Großvater und ihre Tante leben in größter Armut und haben niemals ihre wüstenartige Berglandschaft verlassen. Es wächst dort keine Pflanze und Wasser ist kostbare Mangelware, die auf dem Rücken eines Esels herbeigeschafft werden muss. In der ersten Hälfte des Films erkennt Rallia, wie es ihr ergangen wäre, wenn sie nicht in Genf, sondern an diesen Ort aufgewachsen wäre. In der zweiten Hälfte trifft sie auf verschiedene Menschen, die ihr Anstoß geben, über sich selbst nachzudenken. Gleichzeitig ermöglicht der Film einen Einblick in den Maghreb und seinen Menschen.

Die Mehrheit der Darsteller wurde vor Ort ausgewählt. Um die Texte auswendig zu lernen, trug man den Schauspielern die Texte mündlich vor, da die meisten unter ihnen weder schreiben noch lesen konnten. Mehdi Charef bat die Schauspieler in ihrer eigenen Kleidung zum Dreh zu kommen. In diesem Film, wie auch in *Marie-Line*, sind es die Frauen, die Mehdi Charef inspirieren und die er darstellen möchte:

„Avec l'histoire de chacune de ces femmes, on pourrait écrire un scénario et faire un film. Ces femmes m'ont beaucoup impressionnées.“¹³⁴

4.2.7 *Cartouches Gauloises* (2007)

Der Film *Cartouches Gauloises* zeigt den letzten Sommer in Algerien unter der französischen Kolonialherrschaft aus Sicht des elf-jährigen Ali, Sohn eines Widerstandskämpfers der

¹³⁴ Arte.

FLN¹³⁵. Er beobachtet die Anschläge, Gewalt und Apartheid, welche die Stadt zu dieser Zeit kennzeichnen. Neben der Figur des kleinen Jungen kreiert Charef eine Vielzahl von Portraits, darunter Alis französische und algerische Freunde, einen *harki* und seine Mutter. Den Sommer 1962 erleben einige Menschen als Niederlage und Exil, andere als Festtag und Unabhängigkeit.

Das kinographische Werk Charefs umfasst zahlreiche Themen, Portraits und Problematiken. In welcher Art und Weise diese mit der Frage nach der Identität in Zusammenhang stehen, soll in der folgenden Analyse erörtert werden.

5 Filmanalyse

In Bezug auf die Filme von Mehdi Charef gibt es unzählige mögliche Aspekte, die es zu analysieren gilt. Für die Kulturwissenschaft wäre es interessant zu untersuchen, auf welche Art Charef die Franzosen, die *Beurs* oder die Algerier darstellt. Weiterhin ist es möglich, jede Szene des Films zur Analyse hinzuzuziehen. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, werden die Filme ausschließlich nach den drei Aspekten ‚Kulturelle Verortung‘, ‚Kollektives Gedächtnis‘ und ‚Konstruktion des Ich‘ an ausgewählten Szenen untersucht.

Zum ersten Film Charefs, *Le Thé au harem d'Archimède*, liegen bereits zahlreiche Filmanalysen vor. Die hier angewandte Betrachtungsweise scheint hingegen in Bezug auf diesen Film neu zu sein. Es wird sich zeigen, dass in manchen Filmen die Frage nach der Identität weniger oder auf einer anderen Art und Weise thematisiert wird als bei seinen anderen Filmen. Daher liegt der Schwerpunkt der Analyse auf den Werken *Le Thé au harem d'Archimède*, *La Fille de Keltoum* und *Cartouches Gauloises*, denn sie verweisen eindringlich auf die Frage nach einer *Beur*-Identität. Dennoch sollen auch die anderen Filme nicht ganz außer Acht gelassen werden.

5.1 Zur kulturellen Verortung

Bei der Betrachtung der gesamten Kinofilme in Bezug auf die kulturelle Verortung bilden sich sechs Orte heraus: die *banlieue*, Paris/Metro, Algerien aus der Sicht von Frankreich, Algerien durch die Rückkehr der Protagonisten, Algerien der 1960er Jahre und der Heimataspekt.

¹³⁵ FLN (Werner Herzog): Front de Libération Nationale. Die ‚Nationale Befreiungsfront‘ wurde 1954 von Ahmed Ben Bella zur ‚Liquidierung des Kolonialsystems‘ und zur ‚Unabhängigkeit‘ Algeriens gegründet.

5.1.1 Die *banlieue*

In *Le Thé au harem d'Archimède* wird der Ort der *banlieue* eingeführt, wenn Josette, eine französische Nachbarin, wie jeden Morgen ihren Sohn Stéphane zu Malika, Madjids Mutter, bringt. Malika betreut Stéphane gemeinsam mit ihren eigenen Kindern, bis seine Mutter ihn abends nach der Arbeit wieder abholt. In der Eröffnungsszene läuft Josette mit ihrem Sohn an der Hand zwischen den eindrucksvoll hohen Gebäuden entlang. Es ist noch dunkel, sehr ruhig und außer Josette und Stéphane ist niemand auf der Straße. Der Ort erscheint sehr kalt und düster. Die Wohntürme der HLM-Siedlung¹³⁶ an der Peripherie von Paris umschließen die Welt der Protagonisten nach allen Seiten. Es ist kaum ein Stück Himmel zu sehen. Das Wohnhaus, das die beiden betreten, ist mit Graffiti beschriftet, die Fenster sind zerschlagen und die Farbe bröckelt von den Wänden. Josette und Stéphane betreten Malikas Wohnung, die eine behagliche und friedliche Atmosphäre erzeugt. Am Frühstückstisch sitzen mehrere Kinder, die gemeinsam das Frühstück einnehmen, sich unterhalten und spielen. Auffällig sind die warmen Brauntöne, die im Kontrast zu den dunklen und kalten Tönen der *banlieue* stehen.

In der nächsten Szene folgt der Zuschauer Madjid und Pat, die durch die *banlieue* schlendern, vorbei an Kindern, die mitten auf der Straße Fußball spielen, einem alten Mann mit Hund, der die beiden beleidigt („...und wenn mein Hund mal krank wird, zahlst du dann die Rechnung?“¹³⁷) und einem kleinen Marktstand, umzingelt von alten Frauen fremdländischer Herkunft, die Stoffe und Tücher kaufen möchten. Madjid und Pat betreten ein Wohnhaus, gehen am Aufzug vorbei und nehmen die Treppe nach oben. Dabei stoßen sie auf einen Jugendlichen, der auf der Treppe liegt und offensichtlich Drogen genommen hat. Die Szene endet hier.

Wenig später wird wieder Malikas Wohnung gezeigt. Sie ist einfach eingerichtet, besitzt aber die notwendige Ausstattung. Als Josephine ihren Sohn wieder abholen möchte, kommt Stéphane nicht gleich zur Tür. Sie muss durch das Ess- und Wohnzimmer gehen, in dem Malikas Kinder am Tisch sitzen, das Essen vorbereiten oder Hausaufgaben machen. Dann findet Josephine Stéphane. Er kniet neben Malika auf einem Gebetsteppich und ahmt ihre Bewegungen nach. Stéphane bricht, obwohl er seine Mutter gesehen hat, nicht eher ab, bis Malika ihr Gebet beendet hat.

¹³⁶ HLM: Die *habitations à loyer modéré* wurden in den 1960er und 1970er Jahren gebaut und waren als urbane Modelle der Zukunft gedacht. Damals brauchte der Staat schnell günstigen Wohnraum für die angeworbenen Gastarbeiter. Das Konzept der Stadtplaner, dass auch viele Franzosen diesen billigen Wohnraum außerhalb von Paris der Innenstadt vorziehen würden, ging nicht auf. Die französischen Mieter zogen meist nach kurzer Zeit, sofern sie es sich irgendwie leisten konnten, wieder aus. Die Immigranten blieben unter sich, holten ihre Familien nach und stellen heute die Mehrheit in den Trabantenstädten. Der Anteil an Franzosen liegt oft unter 10%.

¹³⁷ Zeitangabe unbekannt.

In einer weiteren Szene sitzen Madjid und Pat am Abend mit Freunden auf den Treppen eines Wohnhauses in der *banlieue*. Ihr Erscheinungsbild weist darauf hin, dass alle unterschiedlicher Herkunft sind. Gemeinsam hören sie Musik und fragen sich, was sie unternehmen könnten, da der Jugendclub geschlossen ist. Immer wieder stöhnen die Jugendlichen, es sei ihnen sehr langweilig. Als sie ihr tragbares Radio lauter aufdrehen und um die parkenden Autos tanzen, öffnet eine Frau das Fenster und schimpft, sie habe ein kleines Kind, das bei dem Lärm nicht schlafen könne. Daraufhin beschwerten sich die Jugendlichen, nicht mal mehr reden zu dürfen. Die Szene endet damit, dass ein anderer Nachbar aus einem höheren Stockwerk eine Flasche nach ihnen wirft.

Es scheint, als ob Malikas Wohnung, in der sich das von vielen Kindern bestimmte Leben der maghrebischen Familie abspielt, im harten Kontrast zur Leere und Isoliertheit der *banlieue* oder der Wohnung Josettes stehe. Für Madjid ist es umgekehrt. Er findet seine Zuflucht auf den Straßen der *banlieue*, wo er mit seinen Freunden den Tag verbringt. Sobald er die Wohnung betritt, wird er von seiner Mutter getadelt. Sie versucht, ihn an die in der arabischen Familie vorgesehene Rolle des Familienoberhaupts zu erinnern und schlägt ihm vor, nach Algerien zu gehen, um, wie alle algerischen jungen Männer, den Militärdienst zu leisten. In Frankreich scheint die Aussicht auf einen Arbeitsplatz eher aussichtslos. Gleichzeitig kann Madjid sie nicht verstehen, wenn sie auf Arabisch auf ihn einredet, was für den Zuschauer mit Untertiteln unterlegt wird.

Ironischerweise nennt Charef die Siedlung ‚Cité des Fleurs‘, obwohl es weit und breit weder Grünflächen noch Blumen gibt, nur Beton. Statt jeden Morgen an die Arbeit zu gehen, treffen sich die Jugendlichen der *banlieue* auf den Treppen der Wohnhäuser und versuchen sich irgendwie die Zeit zu vertreiben. Der „umbaute Raum [ist, laut dem Medienwissenschaftler Hickethier, K.G.] im Film immer [ein] Zeichen für historische und soziale Gegebenheiten“¹³⁸. Vom ersten Moment an sieht der Zuschauer nicht das romantische, den Touristen bekannte Paris, sondern einen ganz neuen Raum, nämlich den der HLM-Siedlungen in den Pariser Vororten. Wie Ruhe bemerkt, nehmen diese Wohnblocks ihren Bewohnern die Perspektive im doppelten Sinne. Sie verstellen einerseits von allen Seiten den Blick auf den Horizont Richtung Paris und andererseits ist die *cité* als Wohnort sozialer Randgruppen ein Zeichen für die Chancen- und Ausweglosigkeit ihrer Bewohner. Vor diesem Hintergrund treten bei Charef

¹³⁸ Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse* (Stuttgart: Metzler, 2001), 75.

sofort die Bewohner in den Vordergrund, die zwar im ersten Moment klein und verloren aussehen, jedoch nicht allein sind.¹³⁹

5.1.2 Paris / Metro

Erst Charefs dritter Film *Camomille*, in dem er das Thema der Einsamkeit aufgreift, handelt von Paris selbst.

„C'est mon premier film sur Paris. J'avais découvert la solitude de certains au milieu de la capitale. Des millions de personnes les entouraient et ils étaient plus seuls que s'ils avaient vécu dans un coin perdu des Cévennes. J'avais envie de faire un film sur cela. Comment ils se raccrochent à la vie? Quelles sont leurs habitudes?“¹⁴⁰

In seinen vorherigen Filmen *Miss Mona* und *Le Thé au harem d'Archimède* befinden sich die Haupthandlungsorte eher am Rande von Paris beziehungsweise in den Vororten. Die Hauptstadt selbst taucht verdeckt auf. Es sollen an dieser Stelle keine einzelnen Szenen beschrieben werden, da Paris und die Metro immer nur sehr kurz auftreten. Stattdessen soll ihre metaphorische Bedeutung hervorgehoben werden.

Wie Ruhe anmerkt, spielt die Metro in vielen Filmen des Genre *beur* als transitorisches, unterirdisches Gegenstück zur zentralen Metropole eine wichtige Rolle.¹⁴¹ Zum einen nutzen Pat und Madjid sie als Transportmittel, um der *banlieue* zu entfliehen. Zum anderen halten sie sich aber auch in den Metro-Stationen auf, um dort Diebstähle zu begehen. Durch ihren identitätslosen Charakter als ‚Gegenort‘ zur Pariser Vorstadt bietet sie zugleich einen Raum zur Reflektion über die eigene Identität. Die Metro ist ein Hinweis auf die Schattenseiten der Stadt, die sonst verträumte Assoziationen hervorruft.¹⁴²

In *Le Thé au harem d'Archimède* weisen allein die Namen der Metrostationen (*Gare du Nord* oder *Chateau d'eau*) darauf hin, dass Madjid und Pat sich in der Pariser Innenstadt befinden. Die Protagonisten halten sich auch im Pariser Zentrum auf, um kleinen Diebstählen oder ihrem sexuellen Vergnügen nachzugehen. Sie bewegen sich in einem gesichtslosen Paris, bestimmt von Straßenstrich und U-Bahnstationen. Die einzige Straße, die der Zuschauer deutlich wiedererkennt, ist die *Rue Saint-Denis*. Daran zeigt sich, dass Orte wie der Eiffelturm oder die Champs-Élysées von den Protagonisten nicht aufgesucht werden, sondern einzig der Pariser Randbereich oder die vernachlässigten Orte im Pariser Zentrum.¹⁴³

¹³⁹ Vgl. Ruhe 2006, 74 f.

¹⁴⁰ Fluctuant.

¹⁴¹ Vgl. Ruhe 2006, 81.

¹⁴² Vgl. ebd., 82.

¹⁴³ Vgl. ebd., 83.

Die Pariser Metro tritt als signifikanter Ort gleich zu Beginn im Film *Miss Mona* auf. Während sich der Zuschauer im Fahrerabteil der Metro befindet und an jeder Station Halt macht, sieht man von hinten nur den Nacken und das linke Ohr des Fahrzeugführers. Er bleibt unerkannt, bis sich am Ende des Films herausstellt, dass es sich um denselben einsamen Mann handelt, der überirdisch als Jean im Film auftritt und verzweifelt einen Seelenverwandten sucht. Zweimal begegnet er Samir: einmal als Samirs Kunde und noch einmal am Ende, wenn Samir sich vor einer Passkontrolle in die Metro flüchtet. Jean fährt nicht los und ermöglicht damit der Polizei, Samir festzunehmen. Das Bild der fahrenden Metro kann als phallisches Symbol gesehen werden, wird aber auch hier zum Ort der Verbindung zwischen der Metropole Paris und den Randgebieten, wo Samir und Mona zusammen mit Monas transvestitischem Vater in einem Wohnwagen leben. Außerdem handelt es sich um den Ort, an dem Samir verurteilt wird. Zudem ist hier deutlich zu erkennen, dass er keine Zukunft mehr in Frankreich hat, obwohl er kurz davor war, seinen gefälschten, französischen Pass zu erhalten.

5.1.3 Das Algerien aus der Sicht von Frankreich

In *Le Thé au harem d'Archimède* stellen Madjids Eltern seine einzige Verbindung zu Algerien dar. Madjids Vater steht für die im *Cinéma beur* häufig thematisierte Zerstörung des Vaterbildes. Im Gegensatz zu ihren Eltern träumen die jungen *Beurs* nicht von einer Rückkehr in die Heimat, sondern kämpfen um einen festen Platz in der französischen Gesellschaft. Als in Frankreich Geborene haben sie die Möglichkeit, die französische Staatsbürgerschaft zu beantragen, was aber oft nur gegen den Willen der Eltern in Anspruch genommen werden kann. Gerade für algerische Jugendliche entwickelt sich daraus nicht selten ein Konflikt. Nach Erlangen der Unabhängigkeit im Jahre 1962 hält Algerien an der Regelung fest, Kinder von algerischen Emigranten automatisch als algerische Staatsbürger anzuerkennen. Dadurch unterliegen die algerischen Männer der Wehrpflicht.¹⁴⁴

Madjids Vater, der aufgrund eines Arbeitsunfalls psychisch krank und apathisch ist, kann nicht mehr zur Ernährung der Familie beitragen. Er steht den Problemen, denen sich sein Sohn in der französischen Gesellschaft konfrontiert sieht, hilflos gegenüber. Die französische Gesellschaft, in der er durch Arbeit sein Glück zu machen suchte, hat ihn zerstört. Cornelia Ruhe sieht dies als einen deutlichen Hinweis für den Umgang der französischen Gesellschaft

¹⁴⁴ Vgl. Petra Mioc, „Das junge französische Kino : Zwischen Traum und Alltag,“ Hrsg. Thomas Koebner (St. Augustin: Gardez! Verlag, 2000), 125.

mit der ersten Generation maghrebinischer Einwanderer.¹⁴⁵ Auch Fahdel wertet dieses Bild als den Ursprung des Identitätskonflikts:

„D’où la complication des questions de l’identification, de la filiation et de l’intégration; les jeunes ne savent plus quelle identité revendiquer: celle de leur père démissionnaire ou celle de leur pays d’adoption qui ne se montre pas toujours accueillant à leur endroit.“¹⁴⁶

Madjids Mutter ist hingegen vielmehr die einzig kulturelle Verbindung zu Algerien und der Vergangenheit. Sie betet in ihrer Wohnung und hört algerische Musik, während ihre Familie französischen Cancan-Tänzerinnen im Fernsehen zusieht. Sie spielt als hilfsbereite, energische und sorgende Frau eine wichtige Rolle im Film, die sich bemüht, ihre Familie intakt zu halten, aber auch ganz selbstverständlich ihrer französischen Nachbarin zur Hilfe eilt, als diese Selbstmord zu begehen versucht.

Der Film *Miss Mona* zeigt zwar ebenso den algerischen Einwanderer Samir als Hauptfigur und den schweren Weg, den er gehen muss, um einen gefälschten französischen Pass zu bekommen. Diese Problematik steht jedoch nicht im Vordergrund des Films. *Miss Mona* handelt vor allem von Einsamkeit, Träumen und Freundschaft. Bezüge zu Algerien oder anderen Herkunftsländern tauchen lediglich in zwei Szenen auf.

Zu Beginn wohnt Samir in einem überfüllten Wohnhaus für Immigranten, das ironischerweise in der Nähe der Metrostation ‚Europe‘ situiert ist. Dort liegt ein Mann im Sterben und muss nachts heimlich begraben werden. Die Szene erinnert in ihrer traurigen und erschütternden Darstellung an den *misérabilisme* der 1970er Jahre. In einer anderen Szene rennt Samir voller Verzweiflung zur *Grande Mosquée de Paris*, um einen Ort der Zuflucht aufzusuchen. Seine Scham ist jedoch so groß, dass er nicht hineingehen kann und vor der Moschee weinend zusammenbricht. Die Szene drückt Samirs Zerrissenheit zwischen den Werten seiner arabischen Erziehung und der Notwendigkeit, für seine Familie zu sorgen, aus, weshalb er in den Straßen von Paris als Prostituirter ums Überleben kämpfen muss. Tarr sieht Samirs Leben in Paris als Abschnitt, der seine unschuldige Identität als ehrlicher Araber und Heterosexueller gleichzeitig in Frage stellt.¹⁴⁷

Ungeachtet dessen spielt Charef hier mit dem kriminellen Bild des Immigranten, wenn er Samir dazu benutzt, einen Überfall auf Monas Wohnwagen vorzutäuschen, um einen der Kunden auszurauben. Außerdem spielt er mit Samirs ‚exotischem‘ Erscheinungsbild, als der Be-

¹⁴⁵ Vgl. Ruhe 2006, 68.

¹⁴⁶ Fahdel 1990, 142.

¹⁴⁷ Vgl. Tarr 1993, 337.

sitzer eines Stripclubs fragt, ob Samir nicht für ihn arbeiten möchte: „Die Idioten da stehen auf Exotisches. Willst du nicht bei uns mitmachen, du kriegst 150 pro Abend, so ’n hübsches wildes Tier wie du, da würden die draußen Schlange stehen.“¹⁴⁸

5.1.4 Das Algerien aus der Sicht der rückkehrenden Protagonisten

Die tragischen Ereignisse in Algerien der letzten Jahre veranlassen Charef, sich mit seinem Heimatland zu beschäftigen. Sie erschweren jedoch gleichzeitig seine Arbeit und somit sieht er sich gezwungen, den Film *La Fille de Keltoum* in Tunesien zu drehen.¹⁴⁹ Um den Anspruch an die Schauspieler und die lokale Landschaft nicht ganz wesensfremd zu gestalten, bleibt die Verortung im Film eher verschwommen. Durch die bildliche Darstellung, auf die im Folgenden weiter eingegangen wird, kann man erahnen, dass die Geschichte irgendwo im Maghreb spielt. Interessant ist auch, dass es in dem Film keinen direkten Bezug zu Frankreich gibt, wohl aber zu Belgien, der Schweiz und ganz Europa. Aus Angst um sein Team hat Charef sich gegen den Dreh in Algerien entschieden. Auch wenn er dort geboren wurde, bezeichnet er Algerien nicht als seine Heimat; allerdings auch nicht Frankreich, sondern die „banlieue parisienne“¹⁵⁰:

„J'avais trop peur pour l'équipe: je ne voulais pas leur faire courir de risques. Aujourd'hui, j'aurais tourné en Algérie car c'est un pays magnifique. Même si mon vrai pays, je m'en rends compte aujourd'hui, est davantage la banlieue parisienne que l'Algérie.“¹⁵¹

Die Analyse des Films *La Fille de Keltoum* soll auch hier auf die Eingangsszene beschränkt werden. Sie zeigt Rallias Ankunft im Dorf ihres Großvaters. Der Zuschauer blickt aus Rallias Sicht auf die Menschen im Bus, auf das kleine Dorf und auf ihre Familie. Zu Beginn kommt ein gelber Bus von rechts in das Bild auf den Zuschauer zu. Die Landschaft ist karg, wüstenartig, felsig und sandig. Nur selten entdeckt man trockene Gräser. Die heiße Luft spiegelt sich am Horizont auf der Straße und scheint sich zu bewegen. Der Zuschauer kann die Trockenheit und Hitze regelrecht spüren. Das Bild ist voll mit beigen, hellen Braun- und sanften Rottönen. Es überwiegen Erdfarben. Der Bus fährt an einigen Ausläufen eines Gebirges, womöglich des Atlasgebirges, entlang. Die Reisenden passieren einen einzigen Baum, bei dem der Bus anhält. Ältere Männer steigen aus dem Bus. Sie tragen Kopfbedeckungen, lange Gewänder und Tücher, um sich vor der Sonne zu schützen. Sie flüchten sich in den kleinen Schatten, den ein

¹⁴⁸ Zeitangabe unbekannt.

¹⁴⁹ Vgl. André Videau, „La fille de Keltoum. Film français de Mehdi Charef.“ *Hommes et Migrations* 1238 (2002): 132.

¹⁵⁰ Arte.

¹⁵¹ Ebd.

Baum spendet, breiten ihre Gebetsteppiche aus und beten. Bei ihren Verbeugungen ist ein Gemurmel zu hören, von dem man einige Male ‚Allah‘ entnehmen kann.

Rallia bleibt im Bus sitzen und blickt neugierig auf die betenden Männer. Als sie den Kopf wendet, bemerkt sie, dass eine junge Frau mit einem Kopftuch sie genauso neugierig anschaut. Rallia fällt zwischen den Menschen im Bus auf. Anstelle langer, heller Gewänder trägt sie eine beige Outdoorkleidung, eine Hose, Weste, ein um den Hals gewickeltes Tuch und kurze, braune Haare. Sie sieht viel blasser aus, als die anderen Menschen im Bus. Wenig später geht die Fahrt weiter hoch in die Berge. Rallia beobachtet verträumt die Landschaftszüge. Als sie aus einem kurzen Schlaf aufwacht, hat der Bus angehalten und der Fahrer sagt zu ihr: „C’est ici que vous descendez“¹⁵². Sie schaut verwirrt und verschlafen aus dem Fenster. Weit und breit ist nichts zu sehen außer Felsen und Sand. Sie steht auf und greift nach ihrem Rucksack, als in diesem Moment ein Mann mit Turban den Bus betritt, um Spargel und Körbe zu verkaufen.

Ihren verwirrten und skeptischen Blicken nach zu urteilen, muss der Ort für sie sehr fremd sein. Der Zuschauer erfährt später, dass Rallia aus der Schweiz kommt, die sich schon landschaftlich sehr vom Maghreb unterscheidet. In einem Interview erklärt Charef, dass er mit der Eingangsszene beim Zuschauer das Gefühl hervorrufen wolle, dass dieser die Hitze und das klimatische Gewicht, das auf Rallia, die in Europa aufgewachsen ist, lastet, fühlt. Er wollte, dass man den Wassermangel spürt, schließlich sei dies einer der Gründe der Algerier nach Europa zu emigrieren.

Dass Rallia im Maghreb ein fremdes Erscheinungsbild verkörpert, wird nicht nur durch die neugierigen auf sie gerichteten Blicke im Bus deutlich, sondern vor allem durch ihre erste Begegnung mit ihrer Tante, bei der sich später herausstellt, dass sie ihre Mutter ist. Dadurch, dass Rallias Tante verrückt ist, wird diese Fremdartigkeit verstärkt. Nachdem Rallia aus dem Bus gestiegen ist, trifft sie zuerst auf den Mann, der Spargel und Körbe im Bus verkauft hat. Er ist Rallias Großvater. Sie umarmen sich innig, führen eine kurze Unterhaltung und trinken Tee. Als Rallia das Haus verlässt, um sich umzusehen, hört sie plötzlich laute Schreie von einer aufgeregten und verängstigten Frau. Es ist ihre Tante. Sie atmet sehr laut und rennt von einer Seite zur anderen. Sie greift nach einem großen Stein und zögert, ihn nach Rallia zu werfen. Rallia wendet sich von ihr ab. Als sie sich wieder umdreht, ist ihre Tante verschwunden.

¹⁵² *La Fille de Keltoum*, 03:51 ff.

In der nächsten Szene kommt ihre Tante mit einem Esel zurück, auf dem sie Wasserkanister transportiert. Als sie Rallia entdeckt, versteckt sie sich hinter dem Tier und blickt immer wieder hervor. Eine Szene später tastet sich Rallias Tante langsam heran. Sie betritt das Gebäude, obwohl Rallia dort sitzt, und schüttet Wasser in ein Gefäß. Sie schaut immer wieder verstört und verängstigt auf Rallia, die fragt, ob sie auch etwas Wasser haben kann. Vorsichtig schenkt sie ihr Wasser in ein Glas. Rallias Tante ist erleichtert, als ihr Vater den Raum betritt. Er beruhigt sie, stellt Rallia vor. Sie ist zwar immer noch verstört, wirkt aber ruhiger. Sie gewöhnen sich langsam aneinander, essen zusammen und unterhalten sich.

5.1.5 Das Algerien der 1960er Jahre

Der Film *Cartouches Gauloises* spielt in Algerien im Jahre 1962. Wenn man über die kulturelle Verortung in diesem Film spricht, muss dabei die *Hybridität*¹⁵³ des Landes zu dieser Zeit beachtet werden, die durch die französisch-algerische Geschichte besonders gekennzeichnet ist. Im Jahr 1830 begannen die Franzosen mit der Kolonisierung Algeriens, das zu dieser Zeit unter türkischer Herrschaft stand. Die Versuche des Berber-Führers Abd el-Kader, die Franzosen zu vertreiben und ein großarabisches Reich zu schaffen, konnte Frankreich erst nach langen Kämpfen 1847 beenden. Auch in den folgenden Jahren kam es immer wieder zu Aufständen gegen die Kolonialmacht. Zahlreiche französische Siedler ließen sich in der Kolonie nieder. Das algerische Umfeld war in gewisser Hinsicht multikulturell geprägt, auch wenn Frankreich als Mutterland dominierte und damit Gefahr lief, andere Kulturformen zu verdecken. Die algerische und die französische Präsenz in Algier zur Zeit des Unabhängigkeitskrieges wird in der Eingangsszene von *Cartouches Gauloises* deutlich:

Zu Beginn des Films erscheint ein Mann, der sich von einem kleinen, schlafenden Jungen, des Protagonisten namens Ali, verabschiedet. Daraufhin ist er mit seiner Frau zu sehen, wie sie sich im Morgengrauen voneinander verabschieden. Sie sprechen arabisch. Die Sonne geht auf und das Bild erstrahlt in warmen Rottönen. Im Hintergrund ist die Spitze der *Mosquée neuve*, die *Dejmaâ Ejjedid* auf dem *Place des martyrs*, zu sehen und es ertönt arabischer Gesang im Hintergrund. Es wird deutlich, dass sich der Zuschauer in Algier, der Hauptstadt Algeriens befindet.

¹⁵³ Hybridität (Julia Griem): Der aus dem Lateinischen abgeleitete ursprünglich biologische Wortgebrauch versteht darunter einen Bastard, ein aus Kreuzungen hervorgegangenes Produkt von Vorfahren mit unterschiedlichen erblichen Merkmalen. Der Begriff entwickelt sich in den Rassenlehren des 19. Jahrhunderts zu einer kulturellen Metapher. In den 1980er Jahren wurde Hybridität zu einem kulturtheoretischen Schlüsselbegriff umgedeutet. Das Konzept der Hybridität umfasst heute einen vielfältig auslegbaren Problemkomplex kultureller Mischformen, der auch als ‚Synkretismus‘ bezeichnet worden ist.

Die nächste Szene zeigt denselben kleinen Jungen, der durch die Stadt läuft, Zeitungen an verschiedene Menschen verkauft und sie mit ‚bonjour‘ grüßt. Er trifft dabei auf einen französischen Soldaten der Fremdenlegion und auf Frauen in algerischen Gewändern. Er geht zu einem Bordell, in dem sich französische Soldaten und algerische Prostituierte treffen, vorbei an einem Brunnen mit einer Säule, auf der die Büste der Marianne¹⁵⁴ mit Kränzen geschmückt steht. Die französische Kultur ist demnach präsent. Es wird schnell deutlich, dass es sich nicht um die algerische Hauptstadt des 21. Jahrhunderts handelt, sondern um das Algier der Kolonialzeit oder genauer gesagt während des Unabhängigkeitskrieges.

Der Film ist mit vielen Symbolen des französischen Mutterlandes besetzt, aber zunehmend auch mit solchen des bald unabhängigen algerischen Staates. Der Zuschauer sieht zum ersten Mal die algerische Flagge, als Ali seine Mutter fragt, wie die algerische Flagge aussehe. Sie holt sie aus einem Zimmer, breitet die grün-weiße Flagge mit dem roten Halbmond und dem roten fünfzackigen Stern auf dem Boden aus. Beide schauen voller Stolz und mit einem kleinen Lächeln auf die Flagge. Wenig später bastelt Ali eine eigene kleine Fahne und befestigt sie auf der Hütte, die er mit seinem französischen Freund Nico unter einer Eisenbahnbrücke gebaut hat. Als Nico die Flagge entdeckt, wird er wütend und fordert Ali auf, sie wieder abzunehmen. Auf dieses Symbol wird an anderer Stelle weiter eingegangen. Je näher die Unabhängigkeit Algeriens rückt, desto öfter wird die Flagge im Film sichtbar. Mittlerweile fahren kleine Laster mit Menschen auf der Ladefläche durch die karge Landschaft und jeder von ihnen hält eine Fahne in den Wind.

Gleichzeitig werden vermehrt französische Symbole zerstört. Ein Beispiel hierfür ist die oben erwähnte Marianne. Ali ist im Kino, er darf sich seinen Lieblingsfilm *Los Olvidados* anschauen, als er eine Explosion hört. Er rennt auf die Straße und schaut, woher die Schreie und die fliehenden Menschen kommen. Er geht zum Brunnen und man sieht, wie der Kopf der Marianne zerbombt auf dem Boden liegt.

Diese Umstände erinnern an das Konzept der *Liminalität* nach Homi Bhabha. In dem Sammelband *The Location of Culture* geht Homi Bhabha ausführlich auf liminale¹⁵⁵ Bereiche kultureller Überlappungen, Schnittstellen und Auseinandersetzungen ein.¹⁵⁶ Sie wird in der Vielfalt der Personen im Film deutlich zum Ausdruck gebracht: Ali hat viele französische und algerische Freunde, wobei von den französischen einer nach dem anderen nach Frankreich

¹⁵⁴ Marianne: Nationalfigur der französischen Republik.

¹⁵⁵ Im Englischen: ‚interstitial‘.

¹⁵⁶ Vgl. Monika Rauer, *Interkulturelle Aspekte im Schaffen von Albert Camus: Der Spanienbezug* (Wien: Lit-Verlag, 2005), 5.

geht. Charef kreiert in seinem Film ein Bild mit vielen verschiedenen Personen: Djelloul, der *harki*, vor dem Ali Angst hat, Barnabé, der französische Bahnhofschef, Zina, die algerische Prostituierte, Rachel, eine französische Nachbarin und natürlich Alis Mutter, die mit einem Widerstandskämpfer verheiratet ist.

5.1.6 Die Frage nach der Heimat

Letztlich stellt sich die Frage, ob die Hauptfiguren in Charefs Filmen einen Ort finden, den sie als Heimat bezeichnen könnten. Die Schlusszene in *Le Thé au harem d'Archimède* vermag eine metaphorische Antwort auf die Frage geben, ob Frankreich mit dem Leben in der *banlieue* für Madjid als Ort der Heimat gelten kann: Von der *banlieue* aus fahren die Freunde nachts in einem gestohlenen Mercedes an die Küste, die sie im Morgengrauen erreichen. Nachdem Madjid durch Zufall herausgefunden hat, dass Chantal, Pats Schwester, in die er verliebt ist, nicht als Sekretärin, sondern als Prostituierte arbeitet, bricht für Madjid eine Welt zusammen. Er betrinkt sich mit seinen Freunden und schließt sich gleichgültig dem Ausflug ans Meer an.

Am Strand angekommen, stürzen alle begeistert aus dem Auto und toben ausgelassen umher. Nur Madjid bleibt apathisch neben dem Auto sitzen. Als die Polizei eintrifft, läuft er auch nicht wie die Anderen davon, sondern lässt sich widerstandslos festnehmen. Der Polizeiwagen, in dem Madjid abtransportiert wird, bleibt auf dem Weg stehen, als Pat am Rande steht und sich in einer Geste freundschaftlicher Solidarität ebenfalls festnehmen lässt, um so seinen Freund nicht im Stich zu lassen. Die Jugendlichen sehen in ihrer Ankunft am Meer ein zumindest vorübergehendes Moment der Freiheit. Am Strand können sie sich frei von den Problemen ihres alltäglichen Lebens fühlen, bevor diese sie durch die Ankunft der Polizei schnell wieder einholt.

Trotz der Festnahme am Ende des Films und der negativen Aspekte im Leben von Pat und Madjid, kreiert der Film ein Gefühl von Wärme, Solidarität, Durchhaltevermögen und Kraft, das selbst im Moment der Festnahme die Hoffnung auf ein besseres Leben nicht zerstört. Auch Ruhe ist der Auffassung, dass Pat und Madjid zwar den umgekehrten Weg gehen: Statt gemeinsam vor der Polizei zu flüchten, sind sie nun in ihren Händen. Durch den Schluss des Films wird aber deutlich, dass es für Madjid und Pat einen Lichtblick gibt, der es ihnen, auf lange Sicht gesehen, ermöglichen wird, die Vorstädte zu verlassen und einer besseren Zukunft entgegenzusehen: ihre Freundschaft, die ebenfalls Grenzen überschreitet.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Vgl. Ruhe 2006, 92.

Auch Giesenfeld deutet diesen Schluss nicht als Ende einer Einbahnstraße, aus der es keinen Ausweg gebe. Er sieht das Schlussbild nicht nur als „Transzendenzmetapher [oder] Erfahrung des erneuten Verlusts einer vorübergehenden Freiheit, sondern [als] Geste der Solidarität. Suche empfinden, solange sie die Suche nicht aufgeben, nicht Haß (sic!) oder Resignation, sondern Melancholie.“¹⁵⁸ Es kann daher festgehalten werden, dass der Ist-Zustand für die Hauptpersonen noch nicht vollkommen zufriedenstellend ist und sie somit auf eine positive Zukunft hoffen.

Im Film *Cartouches Gauloises* verdeutlichen vor allem die Personen, dass es für sie keine Heimat gibt, in der sie willkommen sind. Sie sind zwischen Algerien und Frankreich hin- und her gerissen und können letztlich weder vor noch nach der Unabhängigkeit ihren Platz finden: der *harki*, der mit den französischen Soldaten kollaboriert und von der FLN gehasst wird. Kaum wird Algerien unabhängig, muss er um sein Leben fürchten. Sogar der französische Soldat verwehrt ihm und seiner Familie die Mitreise in seinem Fahrzeug nach Frankreich. Die französische Nachbarin Rachel weigert sich, mit ihrem Mann und ihrem Sohn nach Frankreich zu gehen: „Je préfère mourir de la main des Arabes que d’être humiliée, la-bàs, en France. [...] C’est ici que je suis née.“¹⁵⁹ Der französische Bahnhofswärter, der bald nach Frankreich gehen wird, sagt zu Ali, er solle ihn nicht vergessen: „Faut pas nous oublier petit, sinon on est mort [...] Il n’y a que vous qui nous avez connus. Dorénavant, on n’est plus rien“¹⁶⁰. Auch Alis Freunde möchten sich nicht voneinander trennen und so sagt Gino zu seinem Freund, dass er bleiben soll: „Pars pas David [...] Les Français y z’aiment pas les Youdes.“¹⁶¹ Auf Alis Frage, ob Gino sich nicht freuen würde nach Frankreich zu gehen, antwortet dieser mit einer Gegenfrage: „Tu serais content d’aller là où t’as pas d’copains?“¹⁶².

Auch in diesem Film scheint es keine wirkliche Heimat für die Charaktere zu geben. Sie teilen alle das gleiche Schicksal. An dem Ort, an dem sie leben möchten, können sie nicht bleiben, weil sie nicht selbst die Wahl treffen können oder weil sie mit dem Tod rechnen müssen. Im zukünftigen Wohnort werden sie zuerst ‚nichts‘ sein und sich ein ganz neues Leben aufbauen müssen. Selbst Ali, der in Algerien bleibt, verliert viele Freunde und Bekannte.

¹⁵⁸ Günter Giesenfeld, „Cinéma de Banlieue,“ in *Augenblick. Studien zum jungen französischen Kino*, Hrsg. Jürgen Felix (Marburg: Schüren, 2001), 73.

¹⁵⁹ *Cartouches Gauloises*, 57:03 ff.

¹⁶⁰ Ebd., 1:20:04 ff.

¹⁶¹ Ebd., 32:49 ff.

¹⁶² Ebd., 50:00 ff.

Der Regisseur teilt nicht nur zuerst das Schicksal mit Ali, sondern wird später, wie die anderen Figuren, auch nach Frankreich auswandern. Diesen Weg sieht er als einen Punkt, der alle miteinander verbindet:

„Quand on a vécu la même chose, le même exil, aller quelque part où on n'a pas envie d'aller, ça rapproche. Ça m'a rapproché d'eux alors qu'en Algérie on ne pouvait pas s'approcher d'eux. Ils vivaient dans un cocon.“

In *La Fille de Keltoum* wird an mehreren Stellen deutlich, dass Rallia fremd ist und nicht in diesem algerischen Dorf bleiben kann. Zu Beginn versucht sie sich zwar einzuleben und hilft ihrer Tante jeden Tag Wasser von der Quelle zu holen, doch ihre Ablehnung gegenüber der Lebensweise ihrer Familie und auch gegenüber der Tante wird immer größer, sodass sie auf dem Weg zu ihrer Mutter sogar entscheidet, ihre Tante am Wegrand stehenzulassen und alleine weiterzureisen. Die Konzeption des Films als Roadmovie verläuft simultan mit Rallias Entwicklung. Je mehr sie über das Land erfährt, desto mehr erfährt sie über sich. Ihr wird deutlich, was es für sie bedeutet hätte, wäre sie hier aufgewachsen, ist aber gleichzeitig froh, etwas über ihren Geburtsort erfahren zu haben. Während sie an bestimmten Momenten gerne sofort zurück in die Schweiz gereist wäre, lässt sie am Ende nur sehr traurig und ungerne ihre Mutter und ihren Großvater zurück. Sie zeigt sich sehr bewegt, als sie entdeckt, dass ihre Mutter einige Meter mit dem Bus rennt, der sie zurück in die Schweiz bringen soll. Interessant ist, dass sich Charef selbst zu Beginn des Drehs noch nicht sicher war, wie sich Rallia entscheiden wird:

„Ce qui m'intéressait, c'était d'observer son évolution, son cheminement intérieur après avoir été témoin de ces situations choquantes. Au départ, je ne savais pas si elle aurait envie de rester sur place à la fin du film ou si elle rentrerait en Europe.“¹⁶³

In Bezug auf die restlichen Filme sind Camomille und Martin die einzigen Charaktere, die im Laufe des Films eine Heimat finden. Sie entscheiden sich zusammenzuleben und ihr Kind gemeinsam großzuziehen. Dahingegen wird Samir in *Miss Mona* abgeschoben, die drei Frauen in *Au Pays des Juliets* müssen zurück ins Gefängnis und Marie-Line startet den Versuch, sich ein neues Leben aufzubauen.

5.2 Zum kollektiven Gedächtnis

Giesenfeld zitiert in seinem Aufsatz *Cinéma de banlieue* Smail Hadjadj, der die besondere Situation der *Beurs* wie folgt beschreibt:

¹⁶³ Arte.

„Sie [die *Beurs*, K. G.] empfinden sich nicht als Franzosen. Aber auch nicht als Algerier. Sie halten sich an keinen Mythos. Sie sind in einer schwierigen Lage. Ihnen fehlt ein Mythos, ein Gründungsmythos, der ihre Wünsche und Gefühle in eine Zukunft führen kann. Wie aber eine Zukunft schaffen, wenn die Vergangenheit nicht mehr existiert, denn die spielt in Algerien. *Beur*-Regisseure müssen sich ihre Geschichte neu schaffen. Wir erleben die Zeit der Pioniere der *Beur*-Mythologie. Das ist die zweite Generation.“¹⁶⁴

Mehdi Charef schafft in seinem Werk grundlegende Bezugspunkte für einen solchen Gründungsmythos. Dabei bezieht er sich auf die wechselseitige Beziehung der *Beurs* zu Frankreich und Algerien, aber auch auf ihre Beziehung zu Algerien selbst, vor allem zum Algerienkrieg. Die Konstruktion der *banlieue*, die Reise in die algerische Heimat und der Unabhängigkeitskrieg Algeriens lassen sich als Verortung der *Beurs* in der Geschichte herauskristallisieren.

5.2.1 Die Konstruktion einer kollektiven Verortung - Die *banlieue* zum ersten Mal auf der Leinwand

Aspekte der Verortung in der Geschichte der *Beurs*, die kommuniziert werden und ein kollektives Gedächtnis erzeugen sollen, stehen im Film *Le Thé au harem d'Archimède* eher weniger im Vordergrund. Deutliche Hinweise auf eine gemeinsame Geschichte wie den Algerienkrieg, die Demonstrationen der Algerier in Paris 1963 oder auch der *Marche pour l'égalité et contre le racisme* gibt es nicht. Bei *Le Thé au harem d'Archimède* soll jedoch darauf eingegangen werden, inwiefern der Film, der das Leben der *Beurs* in der Vorstadt von Paris zum ersten Mal abbildet, selbst als möglicher Teil des kulturellen Gedächtnisses zu sehen ist.

Hierfür ist die Betrachtung ausschlaggebend, dass *Le Thé au harem d'Archimède* „l'une des premières occasions de voir une famille arabe au cinéma“¹⁶⁵ ist. Mit dem *Marche pour l'égalité et contre le racisme* stellt der Film also eine Plattform dar, die gesellschaftlich und kulturell überhaupt erst auf die *Beurs* aufmerksam macht. Der Film widmet sich direkt den jungen *Beurs* der *banlieues* und stellt sie in den Mittelpunkt. Gleichzeitig adressiert er das französische Publikum, was nicht zuletzt auch durch die Rolle von Pat, Madjids französischen Freund, geschieht. Der Film manifestiert somit zum ersten Mal exemplarisch die Erfahrungsgeschichte der *Beurs*, in der sie sich gemeinsam wiederfinden können.

Besonders relevant in diesem Zusammenhang ist ebenso die Schaffung von Vorbildern, an denen sich die Jugendlichen orientieren können. Während Fahdel die „absence d'un James Dean“¹⁶⁶ im *Cinéma beur* feststellt und kritisiert, ist Ruhe der Auffassung, dass die Erfolgsgeschichte des Autors und Regisseurs Mehdi Charef selbst als Vorbild für ambitionierte junge

¹⁶⁴ Giesenfeld 2001, 72 f.

¹⁶⁵ Farida Belghoul, „Le Thé au harem d'Archimède. Mehdi Charef.“ *Cinématographe* (1985): 32.

¹⁶⁶ Fahdel 1990, 143.

Beurs dienen kann.¹⁶⁷ Daher wertet zum Beispiel der Autor Azouz Begag seine Lektüre von *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* 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 déclenché ma propre écriture, le besoin de formuler, moi aussi, l'histoire de ma vie, mon Histoire.“¹⁶⁸

Es zeigt sich somit, dass der Film *Le Thé au harem d'Archimède*, sowie auch der Roman, relevante identitätsstiftende Elemente beinhaltet.

5.2.2 Die Konstruktion einer kollektiven Erfahrung

Ebenso bietet der Film *La Fille de Keltoum* den *Beurs* Aspekte zur Identifikation. Durch die Erzählung der Geschichte einer jungen Schweizerin, die auf der Suche nach ihrer Mutter in den Maghreb reist, eröffnet der Film die Möglichkeit, sich einer gemeinsamen Erfahrung bewusst zu werden und sich darüber auszutauschen. Hargreaves erklärt, dass viele *Beurs* eines Tages in den Maghreb reisen und danach oft enttäuscht sind, da ihnen deutlich wird, dass sie sich in diesem Land als Fremde fühlen und als solche gesehen werden. Die *Beurs* erkennen sich in dieser Erfahrung wieder, wodurch eine gemeinsame Geschichte geschaffen wird, die somit, wie bei Charef selbst, zur Konstruktion des Ich beiträgt.

Außerdem stellt der Film insofern eine Hilfestellung für die Verortung in der Geschichte dar, als dass er die maghrebinische Heimat überhaupt abbildet. Viele *Beurs* kennen den Maghreb oft nur durch ihre Eltern und ihren Erzählungen und haben ihn noch nie bereist. Der Film kreiert also ein Bild des bisher eher fremden und abstrakten Herkunftslandes. Er weist auf Bilder einer schrecklichen Vergangenheit und Gegenwart hin, indem er unter anderem aufzeigt, wie die Algerier unter der französischen Kolonialherrschaft behandelt wurden.¹⁶⁹ Er zeigt ebenso, und das ist für Rallia der prägendste Aspekt, wie die männliche Gesellschaft im Maghreb heute mit ihren Frauen umgeht: Als Rallia und ihre Tante auf dem Weg zu Rallias Mutter sind, beobachtet sie eine Frau, die öffentlich von ihrem Mann verstoßen wird und nun ohne finanzielle Absicherung auf sich alleine gestellt ist, da dieser sich für eine jüngere Frau entschieden hat.

¹⁶⁷ Vgl. Ruhe 2006, 68.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Vgl. Tarr 2009, 286.

5.2.3 Der Algerienkrieg

Das französische Kino, wie auch die Gesellschaft allgemein, hat die französische Kolonialgeschichte und ihre Konsequenzen bisher wenig kritisch reflektiert. Eric Savarèse bezeichnet dieses Erscheinen von Filmen, welche die algerische Vergangenheit der Regisseure beziehungsweise ihrer Eltern behandeln, als Ausdruck des „guerre des mémoires“¹⁷⁰. Die Filme stellen eine Konstruktion französisch-algerischer Geschichte und einem kollektiven Gedächtnis dar, die den *Beurs* erlaubt, eine zusammenhängende Identität anzunehmen und ihr Dasein in Frankreich zu legitimieren. Gleichzeitig tragen sie einen wichtigen Teil zur französisch-algerischen Gedächtnisarbeits bei. Der Fokus liegt hierbei auf den Einwanderern, dem unabhängigen Algerien und Frankreich, ihrer Wahlheimat¹⁷¹:

„In the case of the Algerian War memory work by ethnic minorities helps transcend the limitations of fragmented or splintered sites of memory. Rather than forgotten or repressed, as some scholars posit, the Algerian War is more accurately understood as a space broken into mythologized forms of groups memory.“¹⁷²

Zieht man Charefs Motivation für den Film hinzu, scheint dies aber eher unbewusst oder nicht vorrangig aus diesem Grund zu geschehen. In einem Interview berichtet er, dass es nicht seine primäre Absicht gewesen sei, einen Film über den Algerienkrieg zu drehen, sondern vielmehr zu zeigen, was in seinem Dorf zur Zeit des Unabhängigkeitskrieges mit seinen Bekannten, Freunden und Klassenkameraden geschehen ist.¹⁷³

5.2.4 Die Abwesenheit einer *Beur*-Problematik

Die Untersuchung Charefs anderer Filme zeigt, dass sie keine Funktion zur Schaffung eines kollektiven Gedächtnisses in sich tragen. Der Bezug zur algerischen und französischen Vergangenheit oder auch Gegenwart bleibt weit im Hintergrund. Die Aspekte, die auch von den anderen Filmen aufgegriffen werden, sind vielmehr die Solidarität und Einsamkeit: Die zwei Außenseiter Mona und Samir verbünden sich, um gemeinsam ihre Ziele zu erreichen; die drogensüchtige Camomille und der unselbstständige Martin finden zusammen und gründen eine Familie; die drei Frauen in *Au Pays des Juliets* treten ihren Ausgang aus dem Gefängnis gemeinsam an und lernen sich dabei kennen; und auch bei Marie-Line ist es die Begegnung verschiedener Frauen, die Solidarität, aber auch gleichzeitig Einsamkeit hervorruft.

¹⁷⁰ Ebd. 283.

¹⁷¹ Vgl. ebd. 284.

¹⁷² Derderian 2004, 180.

¹⁷³ Vgl. *Il était une fois le cinéma*.

5.3 Zur Konstruktion des Ich

Charef erklärt in mehreren Interviews, dass seine Filme zum Teil autobiographische Aspekte beinhalten, zum Teil aber auch aus reinem Interesse an den Problemen verschiedener Menschen entstanden sind. Es lässt sich beobachten, dass je nach Thema die Distanz zwischen Regisseur und Hauptfigur größer beziehungsweise kleiner ist. Weiterhin setzt er oft das Spiel mit Stereotypen als Stilmittel ein. Zur Konstruktion des Ich soll hier besonders auf den Filmdreh als ‚exorcisme, catharsis en somme‘, auf das Spiel mit den Stereotypen und zuletzt auf die Entstehung des Films aus Interesse eingegangen werden.

5.3.1 Der Filmdreh als ‚exorcisme, catharsis en somme‘

Als Motivation für sein Erstlingswerk *Le Thé au harem d'Archimède* nennt Charef zunächst den Versuch sich zu entspannen und als weiteren Grund die in ihm entstandene Wut:

„Au début, j'écrivais pour me distraire, pour faire un scénario. Après il y eut de la colère. Vers 1978, je me suis aperçu qu'on s'adressait à moi d'une façon choquante. J'ai décidé de reprendre ce scénario, car je trouvais déshonorante, surtout pour nos parents, la manière dont les journaux et les gens parlaient de nous. Il m'a semblé bien de dire ce qu'était l'immigration en France à cette époque, de transcrire l'image des cités que j'avais en tête. Je voulais montrer qu'il y avait de la tendresse. Eux, ils voyaient la façade. Je voulais leur signifier que nous étions autre chose que ce qu'ils disaient.“¹⁷⁴

Auch wenn der Film oft als biographisches Werk Charefs gesehen wird, soll hier nicht diskutiert werden, inwiefern dies der Fall ist. Relevant hingegen ist jedoch gerade diese Nähe zum Filminhalt, um der Frage nach der Konstruktion des Ich nachzugehen. In einem Interview mit Olivier Dazat antwortet Charef auf die Frage nach seinem nächsten Film¹⁷⁵ folgendes:

„Il n'aura, hormis sa tendresse, rien à voir. Il fallait d'abord que je me débarrasse de tous mes souvenirs de jeunesse. Vraiment, il me fallait cet exorcisme, une catharsis en somme.“¹⁷⁶

Mehdi Charef beschreibt den Dreh des Films *Le Thé au harem d'Archimède* als eine Art notwendigen Exorzismus, um seine bisherigen Erfahrungen verarbeiten zu können. Er bezeichnet diesen Prozess als Katharsis und so findet man in der Tat viele autobiographische Elemente. Charef erklärt, dass seine Beziehung zu Pat im wahren Leben genauso war wie sie im Film dargestellt wird. Seiner Meinung nach konnte Pat nicht mit den Menschen kommunizieren, was ihn letztlich zu seinem Selbstmord geführt habe.¹⁷⁷ Weiterhin legt er dar, dass der Unfall von Madjids Vater für die Abwesenheit von Charefs Vater steht, den er erst mit zwölf Jahren

¹⁷⁴ Fluctuant.

¹⁷⁵ Nach dem Film *Le Thé au harem d'Archimède*.

¹⁷⁶ Dazat 1985, 12.

¹⁷⁷ Vgl. Trémois 1987, 81.

kennengelernt hat. Er sei immer abwesend gewesen, sagt er, seine Mutter habe ihn großgezogen und daher stelle er Malikas Ehemann als ‚abgestumpft‘ und ‚abwesend‘ dar.¹⁷⁸

Bosséno greift Charefs Aussagen auf und fragt, ob man den ersten Filmen der *Beurs*-Regisseure nicht generell diese Funktion des ‚Exorzismus‘ zuschreiben kann.¹⁷⁹ Ruhe warnt jedoch davor, da die Filme auf diese Weise eine Abwertung erfahren. Der zugeschriebene Realismus würde sie in dem Fall als einfaches Abfilmen selbsterlebter Realität darstellen, das dem persönlichen Abarbeiten von Kindheits- und Jugenderlebnissen diene. Sie beobachtet, dass viele Kritiker die Vorstellung haben, ein *Beur*-Regisseur könne sich einem bestimmten Thema oder Setting nur aufgrund biographischer Notwendigkeit gewidmet haben. Die Vorstellung, gleichsam freiwillig und aus Interesse an seinem ästhetischen Potential einen derartigen Film gedreht zu haben, scheine zumindest in einer ersten Phase der Rezeption befremdlich.¹⁸⁰

Auch in Interviews mit Charef zu dem Film *La Fille de Keltoum* kommt eine Art ‚exorcisme‘ oder ‚catharsis‘ zum Ausdruck:

„C'est le retour au source. C'est la question: qu'est-ce qu'il me reste là-bas? Ai-je encore besoin de savoir des choses de là-bas pour pouvoir continuer ici? Ou dois-je retourner là-bas? Afin de me rééquilibrer, je voulais savoir ce qui, en Algérie, restait et m'était cher. Quand on est en France et qu'on veut aller de l'avant, si l'on repense à l'Algérie, c'est qu'il y a encore des choses à aller chercher et qui manquent. On retourne aux sources pour peut-être reprendre des forces. Aussi l'expression ‚il ne faut jamais oublier d'où l'on vient‘ doit être bonne. Moi, je l'ai toujours reniée. En fait, ça doit être vrai. Il n'est pas nécessaire que ce soit physique.“¹⁸¹

Aber anstatt sich von seinen Kindheitserinnerungen zu befreien, beschäftigt sich Charef mit seiner Kindheit und macht sich auf die Suche nach etwas, das ihm gefehlt hat: seine Herkunft. Er erläutert in dem folgenden Interviewausschnitt, dass er sich nach seiner Reise besser gefühlt habe und vergleicht seine Situation mit der von Rallia:

„Quand la Rallia du film revient en France, elle n'a rien connu, elle a juste compris que sa mère l'avait vendue. Mais elle sait maintenant d'où elle vient. Elle a vu des gens. Elle connaît le visage de ses ancêtres, elle sait qu'ils marchaient pieds nus et a vu cette montagne. Ce sont des petites choses sans importance qui deviennent considérables. On ne revient pas avec un discours. ‚Il ne faut jamais oublier d'où l'on vient‘, cela signifie aussi qu'il ne faut jamais oublier son enfance.“¹⁸²

Es kann festgehalten werden, dass die Rückkehr zum Geburtsort, zumindest für Charef und Rallia, einen großen Teil zur Konstruktion des Ich darstellt, die für die Identität und das Leben in Frankreich außerordentlich wichtig sind.

¹⁷⁸ Vgl. ebd. 93.

¹⁷⁹ Vgl. Bosséno 1990, 147.

¹⁸⁰ Vgl. Ruhe 2006, 69.

¹⁸¹ Fluctuant.

¹⁸² Ebd.

Daneben weist auch der Film *Cartouches Gauloises* stark biographische Bezüge auf, die zu Charefs Konstruktion des Ich beigetragen haben. Er erzählt aus seiner Kindheit, wie er den letzten Frühling des Algerienkrieges miterlebt hat und lässt hierzu den Zuschauer die Geschehnisse durch die Augen des kleinen Ali sehen. Wie Charef damals selbst, hat Ali einen französischen Freund, mit dem er jeden Tag nach der Schule spielt, unter einer Zugbrücke an einer kleinen Hütte baut und mit ihm baden geht. Charef sowie Ali haben als Kind verstanden, dass der Freund Jos als Franzose privilegiert war, wenn er zum Beispiel bestimmte Schwimmbäder besuchen durfte und Charef oder Ali dieses verwehrt blieb.

Der Krieg „des grands“¹⁸³ nahm, wie im Film, immer mehr Einfluss auf die Freundschaft:

„Jos préférant la cause française et moi la cause algérienne, on s’est parfois boudé. On s’est parfois dit des choses méchantes. Et parfois, on en est venu aux poings... Et toujours en pleurant, parce qu’on regrettait nos gestes, nos mots... Ces larmes, sans qu’on se le dise, c’était la peur: pour lui de quitter l’Algérie et pour moi de le voir partir.“¹⁸⁴

Erst durch den Film selbst und die zeitliche Distanz wird sich Charef bewusst, dass die Hütte als Symbol für Algerien gesehen werden kann. Wie im Film, haben sie beide daran gebaut, konnten sie jedoch nicht fertigstellen. Eines Tages zerstörte Jos die Hütte aus Wut, da Charef auf dessen Spitze eine algerische Fahne gesteckt hatte. Jos schrie dabei, dass auch er die Hütte konstruiert habe, sie gehöre ihm nicht allein und daher könne er diese Flagge nicht darauf stecken.¹⁸⁵

Die Darstellung seiner Kindheit im Film war für Charef nicht sehr leicht. Er fürchtete, dass man den Film als seine persönliche ‚Abrechnung‘ mit den Franzosen sehen könnte. Er verspürte diese Angst bei zwei oder drei Szenen, vor allem aber in der Szene, in der seine Tante von französischen Soldaten erschossen wird, als sie mit Ali und seiner Mutter dem Lastwagen der Soldaten nachrennen, da diese den Leichnam seines Onkels mitnehmen.¹⁸⁶ Hinzu kommt für Charef, dass sein Vater ihm gelehrt hatte, zufrieden zu sein. Sie hätten Arbeit, ein Dach über dem Kopf, die Kinder gingen zur Schule. Aus diesen Gründen kritisiere man nicht diejenigen, die einen aufnehmen.¹⁸⁷ Es stand für Charef jedoch vor allem die Verarbeitung seiner persönlichen Erfahrungen im Vordergrund:

„Il y a beaucoup de scènes dans le film où sur le moment, je croyais faire du cinéma et le soir, le lendemain, j’étais très mal. Parce que j’étais allé dans quelque chose que j’avais vécu très fortement, très

¹⁸³ Festival de Cannes.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Vgl. *Il était une fois le cinéma*.

¹⁸⁷ Vgl. ebd.

douloureusement. Non seulement je le revivais, mais j'étais là à le recréer, avec des acteurs et des techniciens. Et je l'avais voulu. Cartouches Gauloises, c'est aussi tout ce chemin-là.“¹⁸⁸

Wie Hargreaves schon für die *Littérature beur* feststellt, handelt es sich bei der Einbeziehung der geschichtlichen Dimension um einen Versuch, den Bereich der französischen Identität zu erweitern und sich darin zu verorten. Er meint nicht, dass die *Beurs* sich nur in diesem ausgedehnten Begriff von französischer Identität wiedererkennen, sondern vielmehr, dass ihnen bewusst wird, dass sie auch einer anderen Gemeinschaft außerhalb von Frankreich angehören. Obwohl ihre kulturelle Hybridität nicht auf den einfachen Begriff einer einzigen nationalen Identität reduziert werden kann, erkennen die Autoren sowie Charef als Regisseur dennoch, dass sie innerhalb und außerhalb Frankreichs ihre kulturellen französischen Konturen formen müssen.¹⁸⁹ Im Fall von Charef bezieht sich dies nicht nur auf die Besonderheit des Lebens in Frankreich, sondern auch auf die elf Jahre, die er in Algerien aufgewachsen ist:

„J'avais ces angoisses que je gardais en moi, et qui revenaient systématiquement. Et une angoisse c'est quelque chose qui veut sortir, qui doit sortir. Et puis un jour quelqu'un m'a dit ‚je pense qu'il faut que tu regardes dans ton enfance.‘ Et puis je le savais. [...] Mais je ne savais pas que c'était vital.“¹⁹⁰

5.3.2 Das Spiel mit den Stereotypen

Mehrere Wissenschaftler bezeichnen Charef als Mittler zwischen den Kulturen beziehungsweise als Person, die zwischen den Kulturen steht, wie zum Beispiel Giesenfeld:

„Aber Charef gestaltet, als Wanderer zwischen zwei Kulturen, eine Synthese [...]. Er braucht nur auf seine genaue Beobachtung oder besser die genaue Umsetzung seiner eigenen Erfahrungen im Milieu der arabischen und französischen ‚estropiés du coeur‘ zurückgreifen.“¹⁹¹

Charef ist sich dieser arabischen und französischen ‚estropiés du coeur‘ bewusst und so kann er damit gekonnt umgehen und diese ‚Eigenschaft‘ als Stilmittel verwenden. Der Titel des Films *Le Thé au harem d'Archimède* ist ein Hinweis dafür.

Das durch den Titel anklingende „eastern promise“¹⁹² nach einem Harem bleibt aus, stattdessen stellt sich der Titel als Wortspiel heraus, das auf einen Schreibfehler des Klassenkameraden von Madjid hinweist. Anstelle des physikalischen Prinzips ‚Le théorème d'Archimède‘ schreibt dieser aufgrund schlechter Französischkenntnisse ‚le thé au harem

¹⁸⁸ Festival de Cannes.

¹⁸⁹ Vgl. Alec G. Hargreaves, „Resistance at the Margins. Writers of Maghrebi immigrant origin in France,“ in *Post-colonial Cultures in France*, Hrsg. Alec G. Hargreaves und Mark McKinney (London: Routledge, 1997), 234.

¹⁹⁰ Il était une fois le cinéma.

¹⁹¹ Giesenfeld 2001, 71.

¹⁹² Tarr 2005, 31.

d'Archimèdes'. Charef spielt mit den Franzosen, die Schwierigkeiten haben, diesen, wie Tarr es ausdrückt, „*beur-authored joke*“¹⁹³ zu verstehen.

Es stellt sich allerdings die Frage, warum der Titel des Romans *Le thé au harem d'Archi Ahmed* für den Film zu *Le Thé au harem d'Archimède* umformuliert wurde. Während auf der einen Seite der Grund dafür sein könnte, dass angenommen wurde, der Autor des Buches hieße Archi Ahmed, wirft Belghoul Charef vor, den Titel „*francisé*“¹⁹⁴ zu haben. Das bedeutete, Charef würde aus Rücksichtnahme oder Furcht, seinen Film an ein bestimmtes Publikum anpassen, um erfolgreich zu sein. Belghoul schreibt über die Erzählstruktur im Film:

„La caméra de Charef, c'est l'œil de Big Brother. Et donc nous transforme en voyeurs [...]. Au détour de chaque scène, on sent la présence d'un certain public. C'est un public extérieur aux banlieues qui fait la loi dans ce film. [...] Tout le film est hanté par le désir d'être aimé de la bonne (au sens de bonté) société. Il en oublie d'être vrai : c'est le prix de cette quête d'amour. La prise en charge publique tue la vie privée. Et Mehdi Charef ne sait pas encore parler de lui, de ses amis, sans craindre le jugement des autres: ‚Dans ce film, j'insiste sur le fait que les immigrés, lorsqu'ils rentrent chez eux, ce n'est pas pour comploter contre les Français. Ils vivent comme tout le monde. Je veux parler de tout ce qui nous sépare.‘“¹⁹⁵

In dem Film *La Fille de Keltoum* wird die Distanz des Regisseurs zur Hauptfigur schon größer. Die Geschichte von Rallia, die in den Maghreb reist, um ihre Mutter kennenzulernen und sich ihrer Identität klar zu werden, klingt nach einer Geschichte, die einige *Beurs* bereits erlebt haben könnten oder davon träumen, diesen Schritt zu gehen. Wird die Geschichte und die Entwicklung des Begriffs ‚*beur*‘ betrachtet, denkt man an einen bestimmten Migrationshintergrund der Person oder ihrer Eltern, die vor allem in den 1970er und 1980er Jahren vom Maghreb nach Frankreich emigriert sind. Man hat den Eindruck, es handele sich um eine ‚*französische*‘ Geschichte.

Rallia ist aber keine Französin und hat auch nicht den gleichen Migrationshintergrund wie eine *Beur*. Sie lebt bei Adoptiveltern in der Schweiz und kennt ihre Eltern nicht. Wie sich später herausstellt, bringt Keltoum ihre Schwester dazu, mit einem französischen Soldaten zu schlafen, um schwanger zu werden, das Baby zu verkaufen und sich von dem Geld eine Wasserpumpe zu kaufen. Dies gibt zu erkennen, dass die Suche nach der Identität nicht auf die Lebensläufe der *Beurs* zu beschränken ist und verweist auch auf eine gewisse Distanznahme des Regisseurs. Schumann spricht von der fiktionalen Verkleidung und sprachlichen Distanzierung in der *Littérature beur*, die Aufschluss über die Konstruktion des Ich in den Romanen geben soll. Diese Verschleierung könnte zum einen ein Zeichen dafür sein, dass Charef im

¹⁹³ Tarr 1993, 328.

¹⁹⁴ Belghoul, 1985, 32.

¹⁹⁵ Ebd., 32 f.

Jahr 2001 von der *Beur*-Debatte müde geworden ist und sich davon distanzieren möchte, um die Aufmerksamkeit auf das Wesentliche zu lenken, nämlich die Suche nach der Identität, ohne gleichzeitig auf die *Beur*-Problematik reduzierte Reaktionen hervorzurufen. Zum anderen ist es möglich, diese Verkleidung als Spiel mit Vorverständnissen zu sehen, was er bereits als Stilmittel im *Le Thé au harem d'Archimède* verwendet hat.

5.3.3 Die Abwesenheit der *Beur*-Problematik

Im Unterschied zu den Filmen *Cartouches Gauloises*, *La Fille de Keltoum* und *Le Thé au harem d'Archimède*, liegt Charefs Motivation nicht in der Frage nach seiner Identität begründet, sondern vielmehr in seinem generellen Interesse und seiner Neugierde für Themen wie Einsamkeit und Solidarität. In Bezug auf den Film *Miss Mona* erklärt Charef, dass er sich schon immer gefragt hat, was mit Transvestiten geschieht, die nicht mehr jung und schön sind. Er fragt sich, ob sie sich vor der Gesellschaft verstecken, außerdem habe er eine „tendresse“¹⁹⁶ für sie. Ebenso antwortet er in einem Interview mit Lequeret und Tesson auf die Frage, auf welche Art und Weise seine persönliche Geschichte diesen Film beeinflusst hat, folgendes:

„A partir du moment où un film se fait, si c'est par un cinéaste algérien ou d'origine algérienne, l'Algérie existe. Peu important si c'est un polar. Pour moi, il a été important d'avoir pu faire, après *Le Thé au harem...*, *Miss Mona*, un film qui ne portait pas sur l'immigration.“¹⁹⁷

Die von ihm benutzte Narrative erzählt Monas und Samirs Geschichte nicht aus dem Blickwinkel der beiden, vielmehr spielt der Film mit dem Zuschauer als Voyeur durch die Szenen, in denen der Zuschauer Samirs starrem Blick folgt, wenn er seiner Odyssee zwischen Abwertung und Verzweiflung nachgeht.

Auch im Film *Marie-Line* verfolgt Charef das Ziel, die Begegnung unterschiedlicher Menschen und nicht die Verarbeitung bestimmter Erlebnisse in Form eines ‚exorcisme‘ darzustellen:

„Je voulais faire se rencontrer des femmes venant de différents horizons, et parler de cette nouvelle immigration issue de l'est. Par des silences, des regards, des approches, je voulais voir comment des femmes du Maghreb et de l'est peuvent vivre ensemble. *Marie-Line*, c'est une rencontre. L'important est que ces femmes ont réussi à se connaître. [...] Après, il y a ces histoires d'immigration, de passages clandestins qui se paient très cher.“¹⁹⁸

Gleichfalls kreierte der Film *Marie-Line* einen Ort, an dem sich verschiedene Frauen treffen, um ihre einzelnen Geschichten zu erzählen und ihre Meinung zu äußern. Zum Beispiel gibt es Marnia, deren Familie in Algerien ermordet wurde, während sie vergewaltigt und ihre Kehle

¹⁹⁶ Charef, zitiert nach Trémois 1987, 85.

¹⁹⁷ Interview mit Charef, Lequeret und Tesson 2003, 48.

¹⁹⁸ Fluctuant.

durchgeschnitten wurde; Maïna ist aus Albanien geflohen und musste ihren Mann an der italienischen Grenze zurücklassen; Bergère hat eine Tochter, die sich entschieden hat, das Kopftuch zu tragen und bei ihrem Vater zu leben; Meriem ist die Tochter eines *harki* und lebt in voller Angst vor ihrem Ehemann. Charef widmet sich damit aktuellen Themen, die nicht die *Beurs* betreffen, sondern die ganze multikulturelle Gesellschaft Frankreichs. Ganz aktuell greift er unter anderem die Problematik der *sans-papiers* mit auf und nennt die Reinigungsfirma ironischerweise ‚Europe nettoyage‘.

Interessanterweise bleiben in den Filmen *Camomille* und *Au Pays des Juliets* die Themen Immigration oder Identität unbeachtet. Immigranten sind weder in Haupt- noch in Nebenrollen zu sehen. Die Filme drehen sich allein um die Darstellung von Einsamkeit und Solidarität, die jeden Menschen betreffen. Charef spricht damit also ein sehr breites Publikum an.

6 Schlussbetrachtung

Die vorliegende Arbeit sollte einen ersten Einblick in die Untersuchung der Konstruktion von Identität im *Cinéma beur* geben und dabei auf die Kulturerfahrungen der *Beurs*, den Kulturkontakt und die Auseinandersetzung zwischen den Kulturen eingehen.

Es konnte aufgezeigt werden, dass sich in Bezug auf die *Beurs* mehrere kulturelle Verortungen vorfinden lassen. Die *banlieue* spielt hierbei eine sehr entscheidende Rolle. Denn obwohl Charef in Algerien geboren ist, benennt er die *banlieue* für sich und seine Protagonisten als Heimat. Ferner ist bei der Betrachtung Frankreichs festzustellen, dass es sich nicht um die landestypischen Orte, die seine Heimat konstruieren, handelt. Vielmehr steht die *banlieue* im Mittelpunkt, die zuvor nicht Teil des Frankreichbilds war. Durch die erstmalige Abbildung der *banlieue* auf den französischen Kinoleinwänden und somit auch in der Gesellschaft, finden die Kinder maghrebischer Einwanderer, die in der *banlieue* aufgewachsen sind, ihre eigene kulturelle Verortung, die gleichzeitig als erste kollektive Artikulation, als Handlungsermächtigung der *Beurs* gesehen werden kann. Die Protagonisten und Charef weisen eine Distanz zu ihrem Heimatland auf, mit welchem sie lediglich noch durch ihre Eltern in Verbindung stehen. Sie empfinden Algerien als fremden, mythischen Ort, der vor allem durch die Reise nach Algerien noch deutlicher wird:

„Pour les *beurs*, le pays, c'est la France même si, inconsciemment, le Maghreb reste présent quelque part. Et le retour dans le pays mythique des racines est toujours vécu sur le mode traumatisant: dans tous les cas, il débouche sur un échec.“¹⁹⁹

In Bezug auf das kollektive Gedächtnis wird deutlich, dass vor allem der Film *Le Thé au harém d'Archimède* eine Art Gründungsmythos geschaffen hat. Er bringt einen Teil der Gesellschaft auf die Leinwand, die offiziell auf diese Art und Weise nicht existiert hat, deren Emanzipation sich im Zuge des *Marche pour l'égalité et contre le racisme* erst entwickelt hat. Charef schafft mit seinem Werk einen Wiedererkennungsfaktor für die *Beurs*, wenn er in seinen Filmen aufzeigt, wie sich Personen zwischen zwei Welten hin- und hergerissen fühlen. Ebenso ist die Behandlung der französisch-kolonialen Vergangenheit nicht zu unterschätzen. Selbst wenn dies unbewusst geschieht, trägt Charef durch die Thematisierung des Algerienkrieges der bisher noch im Schatten stehenden Artikulation einer französisch-algerischen Geschichte und Erinnerung bei.

Zum Thema Konstruktion des Ich fällt auf, dass Charef ganz distanzlos Filme dreht, die starke autobiographische Züge enthalten. Sie dienen ihm als Art ‚catharsis‘ oder ‚exorcisme‘. Seine Erfahrung als Mensch, der zwischen zwei Kulturen steht, vermittelt ihm interkulturelle Kompetenzen, die er in seinen Stilmitteln umsetzen kann, wie zum Beispiel beim Spiel mit den Stereotypen, wie Fahdel formuliert:

„Élevé dans un ghetto, Charef a transformé son expérience en conscience. Ses films lui servent peut-être aussi d'exorcisme, comme si, pour se délivrer des images traumatisantes de sa jeunesse, il lui fallait les projeter (rejeter) sur l'écran.“²⁰⁰

Wichtig ist aber auch zu erkennen, dass sich das Werk von Charef nicht auf *Beur*-Problematiken beschränken lässt. Als „auteur à part entière, nullement enfermé dans une thématique unique mais doté par contre d'une sensibilité très personnelle“²⁰¹ greift er in einigen Filmen diese Themen nur am Rande oder gar nicht auf. Möchte man Charefs Werk charakterisieren, scheint der Begriff ‚beur‘ zu restriktiv gewählt zu sein. Kennzeichnend für das *Cinéma beur* und das Faszinierende an seinem Werk ist daher nicht die Thematisierung von Drogenproblemen, Arbeitslosigkeit, Jugendlichen mit Migrationshintergrund oder die *banlieue*, sondern vielmehr die sensible und gleichzeitig verständnisvolle Art und Weise, auf die er Themen wie Einsamkeit und Solidarität diskutiert, die möglicherweise aus diesem hybriden Erfahrungskontext entstanden ist.

¹⁹⁹ Bosséno 1990, 147.

²⁰⁰ Fahdel 1990, 151.

²⁰¹ Prédal 1990, 21.

Um auf Bhabha zurückzukommen, sollte das ‚Darüber hinausgehen‘ in Charefs Filmen nicht als negatives Gefühl von Desorientierung und Verzweiflung bezeichnet werden. Vielmehr muss der Fokus auf die erkundende und rastlose Bewegung gelegt werden. Seine Filme sind gekennzeichnet durch das Aushandeln der Identität, wenn er die seine in der Vergangenheit und Gegenwart anlegt. Wie Bhabha erkennt, ist es wichtig, über Geschichten von Individuen mit Ursprung oder Anfang hinauszudenken und sich auf die Prozesse zu konzentrieren, die bei der Artikulation von kulturellen Unterschieden produziert werden. Es handelt sich in diesem Sinne bei den Filmen von Mehdi Charef um ‚Zwischen-Räume‘.

Gerade im französisch-algerischen Kontext ist es wichtig zu erkennen, dass Lokalisierungen in diesem Fall eine gewisse Hybridität aufweisen, da es sich vor allem auch unter dem Gesichtspunkt des französischen Kolonialismus um eine Überlagerung von Kulturen handelt. Durch die Brille der abgeschlossenen Nationen zu blicken und die Frage nach einer ‚identité nationale‘ zu stellen, scheint in diesem Kontext als eine überholte Methode, um sich der neuen Herausforderung an das traditionelle Nationenverständnis zu stellen. Im Frankreich des 21. Jahrhunderts gilt es vielmehr, diese Brille abzunehmen und, anstelle einer Debatte über die nationale Identität, eine Diskussion über die Art und Weise zu initiieren, wie sich die französische, kollektive Identität durch die gemeinsamen, republikanischen Werte in einem post-kolonialen Frankreich konstruieren kann.

Es stellt sich die Frage, welche Parallelen und Differenzen zwischen der Konstruktion von Identität im *Cinéma beur* und dem Deutsch-Türkischen Kino bestehen, vor allem vor dem Hintergrund der verschiedenen historischen Beziehungen der Herkunfts- und Heimatländer. Um das Selbstverständnis von Charef, der den Fokus der Diskussion von der Vergangenheit in die Zukunft legt, hierbei nicht außer Acht zu lassen, soll diese Arbeit mit seinen Worten abgeschlossen werden. Dazat zitiert in einem Interview mit Charef, dass Mohamed Zemmouri die erste Generation von der zweiten dadurch unterscheidet, dass die erste an ihrer Vergangenheit hänge, während die zweite versuche, ihre Identität im Islam wiederzufinden. Charef antwortet daraufhin:

„Vous pouvez garder les deux, mais il faut ajouter une troisième catégorie, une troisième voie que j’ai choisie: tous ceux qui créent leurs propres racines. Je ne crois pas que les racines soient forcément derrière nous. Mes racines, ce sont mes futurs livres, un prochain film, elles sont devant moi.“²⁰²

²⁰² Interview mit Charef, Dazat 1985, 12.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. 2. Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2008.
- Assmann, Aleida und Heidrun Friese (Hrsg.). *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Assmann, Aleida und Heidrun Friese. „Einleitung.“ In *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*, Hrsg. Aleida Assmann und Heidrun Friese, 11-23. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Bachmann-Medick, Doris. „Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in ‚postkoloniale Landkarten‘.“ In *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Hrsg. Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe, 60-77. Hamburg: rowohlt's enzyklopädie, 1996.
- Becker, Gerd. „Le ‚cinéma beur‘ – la civilisation cinématographique franco-arabe.“ In *Migrations internationales entre le Maghreb et l'Europe – les effets sur les pays de destination et d'origine. Actes du colloque maroco-allemand de Munich 1997*. Passau: 1998, p. 69-73 (=Maghreb-Studien, vol. 10).
- Begag, Azouz. *Ecartés d'identité*. Paris: Editions du Seuil, 1990.
- Belghoul, Farida. „Le Thé au harem d'Archimède. Mehdi Charef.“ *Cinématographe* (1985): 32-33.
- Bhabha, Homi K. „Die Frage der Identität.“ In *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Hrsg. Bronfen, Elisabeth, Benjamin Marius und Therese Steffen, 97-122. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997.
- Bhabha, Homi K. „Verortungen der Kultur.“ In *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Hrsg. Bronfen, Elisabeth, Benjamin Marius und Therese Steffen, 123-148. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1997.
- Böhme, Hartmut und Klaus R. Scherpe (Hrsg.). *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Hamburg: rowohlt's enzyklopädie, 1996.
- Bosséno, Christian. „Un cinéma de transition?“ *Cinémaction / Hommes et Migrations* 56 (1990): 146-147.

- Bronfen, Elisabeth, Benjamin Marius und Therese Steffen (Hrsg.). *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 1997.
- Bronfen, Elisabeth und Benjamin Marius. „Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte.“ In *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Hrsg. Bronfen, Elisabeth, Benjamin Marius und Therese Steffen, 1-30. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 1997.
- Charef, Mehdi. *À bras-le-cœur*. Paris: Mercure de France, 2006.
- Charef, Mehdi. *1962, le dernier voyage*. Paris: L'Avant-Scène Théâtre, 2005.
- Charef, Mehdi. *La maison d'Alexina*. Paris: Mercure de France, 2000.
- Christen, Thomas und Robert Blanchet (Hrsg.). *New Hollywood bis Dogma 95. Einführung in die Filmgeschichte. Band III*. Marburg: Schüren, 2008.
- Christen, Thomas. „Junges französisches Kino.“ In *New Hollywood bis Dogma 95. Einführung in die Filmgeschichte. Band III*, Hrsg. Thomas Christen und Robert Blanchet, 166-180. Marburg: Schüren, 2008.
- Crémieux, Anne. „Cinéma noir américain, cinéma beur et cinéma de banlieue: comparaison des conditions de production et des modes de représentations, 1980-2000.“ In *Minorités postcoloniales anglophones et francophones. Etudes culturelles comparées*, Hrsg. Alec G. Hargreaves, 161-177. Paris: L'Harmattan, 2004.
- Dazat, Olivier. „Mehdi Charef. De la cavale à Deauville à la catharsis du Thé au harem, un autoportrait.“ *Cinématographe* Juillet (1985): 10-12.
- Derderian, Richard L. *North Africans in Contemporary France: Becoming Visible*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Dhoukar, Hedi. „Les thèmes du cinéma beur“ *Cinémaction / Hommes et Migrations* (1990): 152-160.
- Dhoukar, Hedi. „Mehdi Charef: L'idée de retour me fait peur.“ *Cinémaction / Hommes et Migrations* (1990): 169-171.

- Driss El, Yazami, Yvan Gastaut und Naïma Yahi. *Générationen. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*. Paris: Gallimard, 2009.
- Durmelat, Sylvie. „Petite histoire du mot beur: ou comment prendre la parole quand on vous la prête.“ *French Cultural Studies* 9 (1998): 191-207.
- Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2005.
- Fahdel, Abbas. „Une esthétique beur?“ *Cinémaction / Hommes et Migrations* (1990): 140-151.
- Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2002.
- Felix, Jürgen (Hrsg.). *Augenblick. Studien zum jungen französischen Kino*. Marburg: Schüren, 2001.
- Frodon, Jean-Michel. „Mehdi Charef – la naissance du ‚cinéma beur‘“ *Le Point*, 29. April 1985.
- Gastaut, Yvan. „Vie et mort des films militants.“ In *Générationen. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Hrsg. El Yazami, Driss, Yvan Gastaut und Naïma Yahi, 284. Paris: Gallimard, 2009.
- Giesenfeld, Günter. „Cinéma de banlieue.“ In *Augenblick. Studien zum jungen französischen Kino*, Hrsg. Jürgen Felix, 53-96. Marburg: Schüren, 2001.
- Glomb, Stefan. „Personale Identität.“ In *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Auflage, Hrsg. Ansgar Nünning, 306-307. Stuttgart: J. B. Metzler, 2008.
- Griem, Julia. „Hybridität.“ In *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Auflage, Hrsg. Ansgar Nünning, 297-298. Stuttgart: J. B. Metzler, 2008.
- Grob, Norbert. „Autorenfilm.“ In *Reclams Sachlexikon des Films*, 2. Auflage, Hrsg. Thomas Koebner, 49-53. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.
- Halbwachs, Maurice. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

- Hargreaves, Alec G. *Minorités postcoloniales anglophones et francophones. Etudes culturelles comparées*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- Hargreaves, Alec G. „No escape? From ‚cinéma beur‘ to ‚cinéma de la banlieue‘“ In *Die Kinder der Immigration*, Hrsg. Ernstpeter Ruhe, 129-146. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Hargreaves, Alec G. und Mark McKinney. *Post-colonial Cultures in France*. London: Routledge, 1997.
- Hargreaves, Alec G. und Mark McKinney. „Introduction: The post-colonial problematic in France.“ In *Post-colonial Cultures in France*, Hrsg. Hargreaves, Alec G. and Mark McKinney, 3-25. London: Routledge, 1997.
- Hargreaves, Alec G. „Resistance at the Margins. Writers of Maghrebi immigrant origin in France.“ In *Post-colonial Cultures in France*, Hrsg. Hargreaves, Alec G. and Mark McKinney, 226-239. London: Routledge, 1997.
- Hargreaves, Alec G. *Immigration and Identity in Beur Fiction. Voices from the North African Community in France*. 2. Auflage. Oxford: Berg, 1997.
- Herzog, Werner. *Algerien. Zwischen Demokratie und Gottesstaat*. München: Beck, 1995.
- Hickethier, Knut. *Film- und Fernsehanalyse*. 3. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2001.
- Horatschek, Annegreth. „Kollektive Identität.“ In *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Auflage, Hrsg. Ansgar Nünning, 306. Stuttgart: J. B. Metzler, 2008.
- Jousse, Thierry, „Le banlieue-film existe-t-il?“ *Cahiers du cinéma* n° 492 (1995): 36-39.
- Koebner, Thomas. *Reclams Sachlexikon des Films*, 2. Auflage. Stuttgart: Reclam 2007.
- Korte, Helmut. *Einführung in die systematische Filmanalyse*. 3. Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2004.
- Laronde, Michel. *Autour du roman beur: immigration et identité*. Paris: L'Harmattan, 1993.
- Lequeret, Elisabeth und Charles Tesson. „Cinéma algérien, cinq cinéastes.“ *Cahiers du Cinéma* Hors-série (2003): 42-50.

- Lüsebrink, Hans-Jürgen. „Expériences migratoires et conflits interculturels dans les textes autobiographiques d’auteurs algériens en France (Mehdi Charef, Kassa Houari)“
In *Migrations internationales entre le Maghreb et l’Europe – les effets sur les pays de destination et d’origine. Actes du colloque maroco-allemand de Munich 1997*, Passau: 1998, 61-68 (=Maghreb-Studien, vol. 10).
- Lüsebrink, Hans-Jürgen: „Identités mosaïques’. Zur interkulturellen Dimension frankophoner Literaturen und Kulturen.“ *Grenzgänge – Beiträge zu einer modernen Romanistik* (1995): 6-22.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen. „Mehdi Charef.“ In *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, Band III*, Hrsg. Heinz Ludwig Arnold, 1-10. München: Ed. Text+Kritik, 1983-.
- Mioc, Petra. *Das junge französische Kino : Zwischen Traum und Alltag*. St. Augustin: Gardez! Verlag, 2000 (= Filmstudien Band 14).
- Naficy, Hamid. *An accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- Neumann, Birgit. „Kreolisierung.“ In *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Auflage, Hrsg. Ansgar Nünning, 383-384. Stuttgart: J.B. Metzler 2008.
- Nelson, Cary und Lawrence Crossberg. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: Illinois University Press, 1988.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.). *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*, 4. Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler, 2008.
- Prédal, René. „Problèmes d’identité, droit à la différence et couples mixtes dans le cinéma français des années 90.“ *Confluences Méditerranées* n° 39 (2001): 171-186.
- Prédal, René. „Immigration et cinéma beur: Vingt ans déjà.“ *Jeune Cinéma* n° 204 (1990): 18-22.
- Rauer, Monika. *Interkulturelle Aspekte im Schaffen von Albert Camus: Der Spanienbezug*. Wien: Lit-Verlag, 2005.
- Röseberg, Dorothee. *Kulturwissenschaft Frankreich*. Stuttgart: Klett, 2001.

- Ruhe, Cornelia. *Cinéma beur. Analyses zu einem neuen Genre des französischen Films*. Konstanz: UVK-Verlag, 2006.
- Ruhe, Ernstpeter. *Die Kinder der Immigration*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Savarèse, Éric. *Histoire coloniale et immigration. Une invention de l'étranger*. Biarritz: Séguier, 2000.
- Schumann, Adelheid. *Zwischen Eigenwahrnehmung und Fremdwahrnehmung: die Beurs, Kinder der maghrebinischen Immigration in Frankreich. Untersuchungen zur Darstellung interkultureller Konflikte in der Beur-Literatur und in den Medien*. Frankfurt am Main: IKO-Verlag für interkulturelle Kommunikation, 2002.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern speak?“. In *Marxism and the Interpretation of Culture*, Hrsg. Cary Nelson und Lawrence Crossberg. Chicago: Illinois University Press, 1988.
- Tarr, Carrie. „Le droit de cité des cinéastes beurs“ In *Généralisations. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Hrsg. Driss El, Yazami, Yvan Gastaut und Naïma Yahy, 284. Paris: Gallimard, 2009.
- Tarr, Carrie. „Devant et derrière la caméra. Le cinéma des « Beurs ».“ *Migrance* 32 (2008): 61-68.
- Tarr, Carrie. *Reframing difference. Beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Tarr, Carrie. „Questions of identity in Beur cinema: from Tea in the Harem to Cheb.“ *Screen* 34 4 (1993): 321-342.
- Trémois, Claude. *Les enfants de la liberté. Le jeune cinéma français des années 90*. Paris: Seuil, 1997.
- Venturini, Fabrice. *Mehdi Charef. Conscience esthétique de la génération ‚beur‘*. Biarritz: Séguier, 2005.
- Videau, André. „La fille de Keltoum. Film français de Mehdi Charef.“ *Hommes et Migrations* 1238 (2002): 131-132.

Yahi, Naïma. „La place de l’immigration algérienne dans le cinéma français: Du silence à la lumière 1974-1987.“ *Migrance* 28 (2007): 12-21.

Internetquellen

Arte

http://www.arte.tv/fr/Cinem-arte/_5Barchiv_5D-Identifier/Mehdi-Charef-/Interview/916962,CmC=916960.html (aufgerufen am 3. Juli 2010)

http://www.arte.tv/fr/Cinem-arte/_5Barchiv_5D-Identifier/Mehdi-Charef-/Interview/906804,CmC=906794.html (aufgerufen am 3. Juli 2010)

Cité nationale de l’histoire et de l’immigration

http://www.histoire-immigration.fr/main.php?period=0&sous_sequence=0 (aufgerufen am 15. Juli 2010)

Festival de Cannes

<http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/023566.pdf> (aufgerufen am 3. Juli 2010)

Fluctuant – Online-Magazin für Kunst, Kultur und Gesellschaft

<http://www.fluctuat.net/cinema/interview/charef.htm> (aufgerufen am 3. Juli 2010)

Grand débat sur l’identité nationale – Ministère de l’immigration, de l’intégration, de l’identité nationale et du développement solidaire

<http://www.debatidentitenationale.fr/organisation/les-objectifs-du-debat.html> (aufgerufen am 15. Juli 2010)

Il était une fois le cinéma – Onlinemagazin für Kinofilme

<http://www.iletaitunefoislecinema.com/entretien/1523/entretien-avec-mehdi-charef-pour-le-film-cartouches-gauloises> (aufgerufen am 3. Juli 2010)

Filmverzeichnis

In der Analyse verwendete Filme

Charef, Mehdi. 1985. *Le Thé au harem d'Archimède. Tee im Harem des Archimedes*. Drama. DVD. Frankreich, 105 min.

Charef, Mehdi. 1987. *Miss Mona – Am Rand von Paris hausen Stiefkinder des Glücks*. Drama. 3sat, Mitschnitt, N.N. Frankreich, 95 min.

Charef, Mehdi. 1988. *Camomille – Versteckte Leidenschaft*. Drama. Arte, Mitschnitt, 06.07.1991. Frankreich, 79 min.

Charef, Mehdi. 1992. *Au Pays des Juliets – Ein Tag und eine Nacht*. Drama. N.N. Mitschnitt, 06.11.1994. Frankreich, 90 min.

Charef, Mehdi. 2000. *Marie-Line*. Drama. DVD. Frankreich, 100 min.

Charef, Mehdi. 2001. *La Fille de Keltoum – Bent Keltoum*. Drama. DVD. Frankreich, Belgien, Tunesien, 106 min.

Charef, Mehdi. 2007. *Cartouches Gauloises*. Drama. DVD. Frankreich, 92 min.

Weitere Filme

Abdessalam, Shadi. 1969. *La momie*. Drama. Ägypten, 102 min.

Boisset, Yves. 1975. *Dupont lajoie*. Drama. Frankreich, 100 min.

Bunuel, Luis. 1950. *Los Olvidados*. Drama. Mexiko, 77 min.

Chahine, Youssef. 1958. *Bab el hadid - Gare centrale*. Drama. Ägypten, 95 min.

Charef, Mehdi. 1996. *Pigeon volé*. Komödie / Drama. Frankreich, 87 min.

Charef, Mehdi. 1999. *La Maison d'Alexina*. Drama. Frankreich, 85 min.

Charef, Mehdi. 2007. *All the Invisible Children. Segment ‚Tanza‘*. Drama / Musik. Frankreich, Italien, 124 min.

Drach, Michel. 1970. *Elise ou la vraie vie*. Drama. Frankreich / Algerien, 104 min.

Fellini, Federico. 1954. *La Strada*. Drama. Italien, 108 min.

Ghalem, Ali. 1970. *Mektoub*. Drama. Frankreich, 85 min.

Kassovitz, Matthieu. 1995. *La Haine*. Drama. Frankreich, 96 min.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, Katharina Görig, dass ich die vorliegende Bachelor-These selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt sowie die wörtlich oder inhaltlich übernommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Halle, den 01.08.2010

.....

Katharina Görig (207209165)