universität wien

MASTERARBEIT

Flucht ins Paradies

Filmische Darstellung der Afrika-Europa-Migration Anfang des 21. Jahrhunderts

Identitätssuche im frankophonen Sub-Sahara-Film

Verfasserin

Birte Gemperlein, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 066 581
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Masterstudium Theater-, Film- und Mediengeschichte
Betreuer:	Mag. Dr. Claus Tieber

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 5

2. Flucht ins Paradies 7

2.1 Afrikanische Migration - Zahlen und Fakten 7

2.2 Europa als Paradies 13

2.3 Europa als Festung 20

3. Frankophoner Sub-Sahara-Film – Geschichtlicher Abriss 23

3.1 Frankophone, koloniale Filmgeschichte 23

3.2 1960er bis 1980er Jahre 25

3.2.1 *FEPACI* und *FESPACO* 32

3.3 Wandel ab den 1980er Jahren 34

3.4 Änderungen im 21. Jahrhundert? 42

4. Frankophoner Sub-Sahara-Film - Theorie und Ästhetik 52

4.1 Theoretischer Diskurs 53

4.2 Ästhetik 57

4.2.1 Filmische Struktur von Erzählung, Zeit und Raum 62

4.2.2 Film und Migration 76

5. Ausgewählte frankophone Sub-Sahara-Filme des 21. Jahrhunderts 84

5.1 L'AFRANCE (2001) von Alain Gomis 85

5.2 MOI ET MON BLANC (2003) von S. Pierre Yameogo 90

5.3 JUJU FACTORY (2007) von Balufu Bakupa-Kanyinda 97

5.4 LA PIROGUE (2012) von Moussa Touré 103

6. Fazit 109

7. Quellenverzeichnis 112

Anhang

Abstract 123

Lebenslauf 125

1. Einleitung

Kaum eine Woche vergeht ohne Meldungen über Flüchtlingsboote auf dem Mittelmeer, steigende Zahlen Asylsuchender in Europa, besetzte Gebäude oder die afrikanische Migration betreffende Demonstrationen sowie politische Debatten. Es gibt Tote, Verletzte, Verzweifelte, Abgeschobene – in kurzen Filmsequenzen plakativ aufbereitet für westliche Nachrichtensender. Das sind die aktuellen Bilder Afrikas.
Doch abgesehen von dokumentarischem Bildmaterial – was für afrikanische Spielfilme werden im europäischen Fernsehen und Kino gezeigt? Dunkelrote Horizonte über der abendlichen afrikanischen Savanne fallen einem da ein, Buschmenschen und wilde Tiere, außerdem geschichtliche oder politische Themen, die sich insbesondere mit dem Apartheids-Regime in Südafrika auseinandersetzen. Die meist romantisch angehauchten Bilder zeigen selten ausschließlich afrikanische Geschichten. Es sind die westlichen Eroberer und Erretter, die als Hauptdarsteller fungieren, während Afrikaner als Nebendarsteller gerade noch mitspielen dürfen. Die scheinbar afrikanischen Filme, die in Europa über die Bildschirme flimmern, sind weitestgehend rein westliche Produktionen, deren einzelne Teilbereiche -Drehbuch, Regie, Kamera, Schnitt etc. - von ebenfalls westlichen Künstlern eingenommen werden. Die tatsächlich afrikanische Filmkunst bleibt dem europäischen Zuschauer hingegen verborgen, es sei denn, er sucht ganz bewusst nach ihr.

Vorliegende Arbeit setzt ihren Fokus auf die afrikanische Filmgeschichte sowie Ästhetik, um Gründe für den afrikanischen Film als Nischenprodukt und gleichzeitig die historischen Wurzeln der europäischen Anziehungskraft herauszuarbeiten. Der frankophone Sub-Sahara-Film und dessen Thematisierung der gegenwärtigen Afrika-Europa-Migration dienen als Hauptuntersuchungsgegenstand. Der Bogen wird von illegalen Wirtschaftsmigranten, die durch die Medien als "Bootsflüchtlinge" bekannt sind, über die afrikanische Filmgeschichte, kulturelle Identitätssuche bis zu afrikanischen Filmmigranten gespannt, um Migration als vielschichtige Folge des Neokolonialismus' zu analysieren. Das Phänomen der migrierenden afrikanischen Filmlandschaft dient dabei als Spiegelbild des migrierenden afrikanischen Kontinents.

Kapitel 2 soll zunächst einen Überblick über die soziopolitische Situation afrikanischer Flüchtlinge verschaffen. Definitionen sowie Datenauswertungen informieren über das Ausmaß der Süd-Nord-Migration, insbesondere über die irreguläre Mittelmeerüberquerung. Zudem wird die Anziehungskraft Europas untersucht, um

Hintergründe für die afrikanischen Migrationsströme zu ermitteln. Auch die negativen Seiten werden angesprochen, sei es nicht glückende Migration oder ausbleibende Integration.

Kapitel 3 schwenkt um zur Geschichte des afrikanischen Films und seinem Drang nach Eigenständigkeit. Einzelne Teilabschnitte der filmgeschichtlichen Entwicklungen seit den Endjahren des Kolonialismus bis heute werden untersucht, so dass der historisch verankerte politische Aspekt des afrikanischen Filmschaffens hervortritt. Zusätzlich wird versucht, die problematischen Abhängigkeiten von westlichen Filmförderungsmitteln, welche durch die eurozentrische Dominanz und insbesondere den französischen Neokolonialismus genährt werden, zu durchleuchten und eine Prognose der zukünftigen afrikanischen Filmkultur aufzustellen.

Auf die besondere Theorie und Ästhetik der afrikanischen Filmsprache werde ich in Kapitel 4 eingehen. Anhand afrikanischer Filmklassiker werden einzelne filmische Elemente als traditionell afrikanisch vorgestellt. Über den spezifischen Migrationsfilm wird der Kreis zur Flüchtlingsthematik wieder geschlossen. Dem *Accented Cinema* als Migranten-Kino mit identitätssuchendem Migrationsbezug wird dabei besondere Aufmerksamkeit zugeteilt.

In Kapitel 5 werden schließlich vier ausgewählte, frankophone Sub-Sahara-Filmen der letzten 13 Jahre analysiert, welche die gegenwärtige „Flucht“ nach Europa thematisieren und zur Veranschaulichung des Zusammenspiels von Migration, afrikanischer Filmgeschichte und Ästhetik dienen.

Ein Fazit fasst nochmals zusammen, in wie fern Migration und Filmschaffen in Afrika Hand-in-Hand gehen und wie weit entfernt Europa von nachhaltiger, kultureller Hilfe und Afrika von tatsächlicher, filmischer Unabhängigkeit sind. Unsere Träume und unsere Realität spiegeln sich in den Filmen unserer jeweiligen Kultur wieder. Das Migrationsthema deckt im afrikanischen Zusammenhang nicht nur Streben nach Glück oder kindliche Naivität auf, sondern auch den menschlichen Willen nach kultureller Identität.

Zur Vereinfachung des Leseflusses findet im Text nur die männliche Form Verwendung. Die Ausführungen beziehen sich jedoch selbstverständlich sowohl auf männliche als auch weibliche Personen.

2. Flucht ins Paradies

Weltweit sind Menschen auf der Flucht vor Gewalt, Krieg, Unterdrückung, Dürre oder Hunger. Sie versuchen dem Grauen zu entkommen, nehmen riskante Wege auf sich, um endlich in Frieden leben und ihren Kindern ein lebenswertes Dasein ermöglichen zu können. Doch es sind nicht immer nur Krieg und Hunger, die Menschen dazu bewegen, ihre Heimat zu verlassen. Manchmal ist es auch die Suche nach mehr Chancen, nach mehr Reichtum und mehr Luxus. Das Paradies, das ist für viele Afrikaner im Norden zu finden – „Sugarcandymountain Europa“[1], wie Hamburgs Bürgermeister Olaf Scholz beim Themenabend der *Thalia Freunde* im *Thalia Theater* das nördliche Eldorado in Anlehnung an Georg Orwells *Farm der Tiere* bezeichnete. Wer mehr auf der Suche nach Frieden und wer wiederum mehr auf der Suche nach Luxus ist, kann nur vermutet werden. Schließlich würde kaum ein Asylsuchender zugeben, nur etwas reicher werden zu wollen. Wobei was heißt hier „nur“? Nach jahrzehntelanger Ausbeutung durch europäische Kolonialherrscher, ist es da nicht mehr als gerecht, endlich von diesen alten „Beziehungen“ profitieren zu dürfen? Ist die Hoffnung, den Kindern im Heimatland den Schulbesuch, wenn möglich auf einer besseren, höheren Schule, oder sogar ein Studium ermöglichen und für die Verwandten teure Arztbesuche und Kosten unerschwinglicher Medikamente übernehmen zu wollen, nicht quasi ein menschliches Recht? Letzteren Fragen werde ich in diesem Kapitel weniger nachgehen. Vielmehr wird ein Überblick aktueller Zahlen sowie Beweggründe flüchtiger Bürger gegeben. Der Arbeit entsprechend liegt der Fokus auf der frankophonen Sub-Sahara-Zone, andere nicht-frankophone Länder der Region werden hinzugezogen, sofern sich thematische Überschneidungen ergeben.

2.1 Afrikanische Migration - Zahlen und Fakten:

Wie unter 2. bereits angedeutet, ist der Begriff „Flüchtling“ mit Vorsicht zu gebrauchen. Auch wenn häufig von „Afrikanischen Flüchtlingen“ und „Flüchtlingsbooten“ gesprochen wird, so befindet sich nach der Definition des *United Nations High Commissioner for Refugees* (*UNHCR*), auch als *UN Refugee Agency* bzw. im deutschen Sprachgebrauch als *UNO-Flüchtlingshilfe* bekannt, nicht gleich jeder auf der Flucht, der sich in Europa ein besseres Leben erhofft. Die Frage & Antwort-Rubrik des *UNHCR* verschafft Klarheit:

> „Wer ist ein Flüchtling? - Artikel 1 der Genfer Flüchtlingskonvention definiert einen Flüchtling als Person, die sich außerhalb des Landes befindet, dessen

[1] Scholz, O. (2014, 19. März). *Hamburg, Europa und die Grenzen*.

> Staatsangehörigkeit sie besitzt oder in dem sie ihren ständigen Wohnsitz hat, und die wegen ihrer Rasse, Religion, Nationalität, Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe oder wegen ihrer politischen Überzeugung eine wohlbegründete Furcht vor Verfolgung hat und den Schutz dieses Landes nicht in Anspruch nehmen kann oder wegen dieser Furcht vor Verfolgung nicht dorthin zurückkehren kann."[2]

Flucht versteht sich somit als zwanghafter Ortswechsel, der Sicherheit und Schutz im Ausland als Hauptziel erstrebt. Wie steht es um scheinbar selbsterwählten Ortswechsel, der durch erhoffte Arbeit und Luxus Motivierung erfährt? „Wie unterscheidet UNHCR zwischen Flüchtlingen und Wirtschaftsmigranten? - Ein Migrant verlässt seine Heimat üblicherweise freiwillig, um seine Lebensbedingungen zu verbessern."[3]

Nach *UNHCR*-Definition muss folglich zwischen Flüchtlingen und Wirtschaftsmigranten unterschieden werden. Wer nach Europa „flieht", um seinem tristen Dasein zu entkommen, hat theoretisch keine Chance auf einen Neuanfang, denn Wirtschaftsmigranten stehen nicht die gleichen Rechte zu wie Flüchtlingen:

> „Dürfen Regierungen Personen abschieben, die nicht als Flüchtlinge anerkannt werden? - Wird im Rahmen eines fairen Asylverfahrens festgestellt, dass eine Person keinen internationalen Schutz benötigt, so befindet sie sich in einer ähnlichen Lage wie ein illegaler Ausländer und kann ins Herkunftsland zurückgebracht werden."[4]

Wirtschaftsflüchtling

Auch wenn der *UNHCR* dem „Flüchtling" so eine juristische Basis geschaffen hat, so sollte eine scharfe Abgrenzung zwischen Flucht und Migration ähnlich vorsichtig vorgenommen werden wie das allzu großzügige Verallgemeinern der einzelnen Personengruppen. Die Sozialwissenschaftlerin Verena Grubmüller verweist im Rahmen der Wirtschaftsmigration auf eine nicht grundsätzlich gegebene Freiwilligkeit. „Manche Arbeitsmigrationen werden aufgrund von akuten wirtschaftlichen oder ökologischen Existenzbedrohungen angegangen – der Übergang zur Flucht ist dabei fließend."[5] Zudem entwickele sich aus einer anfänglichen Fluchtmigration häufig eine sich ergebene Wirtschaftsmigration. Abseits der krisenerschütterten Heimat versuche der Flüchtling

---

[2] UNHCR (Hg.) (o.J.). Fragen & Antworten: Flüchtling.
[3] Ebd.
[4] Ebd.
[5] Grubmüller, V. (2012). *Migration, Menschenrechte und Entwicklung. Rechtliche und politische Herausforderung der EU durch den Migrationsdruck aus Afrika*, S. 20.

seine Lebenssituation zu verbessern, sobald er sich in einer sicheren Umgebung niedergelassen habe.

Neben der Suche nach Arbeit und kriegerischen bzw. politischen Verfolgungen kann so auch eine nicht-intakte Umwelt eine Migration erzwingen, welche im juristischen Sinne (noch) nicht als „Flucht“ verstanden wird.[6] Der Klimawandel und dessen Folgen werden im Zusammenhang von Migration und Flucht zunehmend politisch debattiert. Schließlich können Naturkatastrophen sowie durch Überweidung und Überackerung degradierte oder zerstörte Lebensräume auf wirtschaftlicher, sozialer sowie kultureller Ebene erhebliche Veränderungen bewirken und Menschen temporär oder dauerhaft zum Verlassen ihres gewohnten Umfeldes drängen.

Migrationspotenzial

Der Forschungsbericht des *Bundesamt für Migration und Flüchtlinge* (*BAMF*) der Bundesrepublik Deutschland fasst das Migrationspotenzial, welches sich aus den einzelnen Abwanderungsmotivationen ergibt, folgendermaßen zusammen: „Das Migrationspotenzial entsteht aus der regionalen Diskrepanz oder Entwicklungsdifferenz demographischer, ökonomischer, politischer und ökologischer Faktoren zwischen der Herkunftsregion und der angestrebten Zielregion.“[7] Die schon zuvor erwähnten ökonomischen, politischen sowie ökologischen Faktoren werden durch demographische Mangelfaktoren ergänzt. Fehl gerichtete Bevölkerungsentwicklungen wie eine starke Verjüngung der Gesellschaft bringen Überbevölkerung, Hunger und zunehmende soziale Konflikte mit sich. In Kombination mit einer sich im Ungleichgewicht befindenden Ökonomie, Politik sowie Ökologie kommt es zu problematischen Wechselwirkungen, die schließlich früher oder später die Flucht in eine lebenswertere Umgebung erzwingen.

Flüchtlingsbericht des UNHCR

Der aktuelle, jeweils im Juni des folgenden Jahres erscheinende Jahres-Flüchtlingsbericht der *UNHCR* offenbart die Auswirkungen des Migrationspotenzials statistisch: Die Zahlen weltweit gewaltsam Vertriebener waren 2013 mit 51,2 Millionen so hoch wie seit 1989 nicht mehr. Der rasante Anstieg der Zahlen um 2,5 Millionen allein im Jahr 2013 wurde in solch einem Ausmaß zuletzt im Jahr 1994 im Zusammenhang mit dem Genozid in Ruanda erfasst. Nach völkerrechtlicher Definition galten 2013 jedoch nur 16,7 Millionen

[6] s. Der Standard (Hg.) (2014, 4. August). Erstmals Klimaflüchtlinge in Neuseeland anerkannt. [Im August 2014 hat Neuseeland als weltweit erster Staat Klimaflüchtlingen Asyl gewährt.]

[7] BAMF (Hg.) (2010). *Vor den Toren Europas? Das Potenzial der Migration aus Afrika*, S. 8.

Vertriebene als Flüchtling. Innerstaatlich Vertriebene, Wirtschaftsmigranten, Umweltmigranten sowie unzureichend durch Gewalt und Unterdrückung Gefährdete sind nicht auf der Flucht, sondern versuchen lediglich zu migrieren.[8]

Sub-Sahara-Afrika

Als „Hotspots" der Fluchtbewegungen in Sub-Sahara-Afrika gelten Somalia, Sudan, Tschad, Mali, die Zentralafrikanische Republik (ZR) sowie die Demokratische Republik Kongo (DRK), wobei die vier letzteren zum frankophonen Raum zählen. Insgesamt sind 2,9 Millionen Menschen der Sub-Sahara-Zone aktuell auf der Flucht, so dass die Zahl der Flüchtlinge in dieser Region bereits das vierte Jahr in Folge angewachsen ist und nur 2002 mit über 3 Millionen größer war. Verantwortlich dafür ist eine Vielzahl einzelner bzw. sich überschneidender Kriege und gewaltsamer Konflikte. Neben den 2,9 Millionen offiziellen Flüchtlingen gilt Sub-Sahara-Afrika als Heimat zahlreicher nicht nach dem Völkerrecht fliehender Afrikaner.[9] Nach eigener Errechnung befinden sich allein knapp sechs Millionen Menschen der 17 frankophonen Sub-Sahara-Staaten – Benin, Burkina Faso, Burundi, Kamerun, Zentralafrikanische Republik, Tschad, Republik Kongo, Demokratische Republik Kongo, Elfenbeinküste, Djibouti, Gabun, Guinea, Mali, Niger, Ruanda, Senegal, Togo[10] - auf der Flucht, sind in einer fluchtähnlichen Situation, wurden innerstaatlich vertrieben, sind asylsuchend oder stehen anderweitig unter dem Schutz des *UNHCR*.[11]

Flucht nach Europa

Zudem gilt die Sub-Sahara-Zone auch als Heimat vieler irregulärer Wirtschaftsmigranten, die sich entweder schon auf den Weg nach Europa gemacht haben, dort bereits angekommen sind oder ihren Aufbruch zumindest bereits planen. Über die Flucht nach Europa liegen keine exakten Zahlen vor, schließlich gelingt einigen die illegale Einreise - ob zu Fuß, zu Luft oder insbesondere zu Wasser - , die einen vollbringen die irreguläre Einreise unbemerkt, die anderen – Bootsflüchtlinge - ertrinken dabei unbemerkt. Und auch die Angaben über Herkunft, Rasse, Religion, sexuelle Orientierung, politische Einstellung etc., die in die Statistiken der *UNHCR* mit einfließen, müssen somit nicht immer korrekt sein. Denn diese können auch von Wirtschaftsmigranten bewusst eingesetzt werden, um die Anerkennung als Flüchtling zu erhalten. Die Dunkelziffer

[8] s. UNHCR (Hg.) (2014, 20. Juni). *Global Trends 2013*, 2f.
[9] s. ebd., 11ff.
[10] s. OIF (Hg.) (o.J.). 80 États et Gouvernements. Le monde de la francophonie.
[11] s. UNHCR (Hg.) (2014, 20. Juni). *Global Trends 2013* , 45ff.

afrikanischer Wirtschaftsmigranten, die illegal nach Europa gelangen und dort ebenfalls illegal beschäftigt sind, kann anhand der Daten über die Mittelmeerüberquerung nur erahnt werden.

Mittelmeergrenze

Nach aktuellen Analyseauswertungen der Gemeinschaftsagentur der *Europäischen Union* (*EU*) für die Zusammenarbeit an der *EU*-Außengrenze (*Agence européenne pour la gestion de la coopération opérationnelle aux frontières extérieures*) - kurz *FRONTEX*- hat die irreguläre, zentrale Mittelmeerüberquerung, die durch zahlreiche weitvernetzte Schlepperorganisationen vermittelt wird, in den letzten Jahren stark zugenommen. So stellt sie neben der deutlich uninteressanteren westlichen Afrika-Route über die Kanarischen Inseln und der westlichen Mittelmeerroute über die spanischen Enklaven Ceuta und Melilla (mit insgesamt fast 7000 Registrierungen im Jahr 2013) mit Abstand die Hauptfluchtroute zu Wasser dar.[12] Die zukünftigen Entwicklungen dürften noch weit höher ausfallen, wenn man die vorläufigen Zahlen der *UNHCR* bezüglich der Mittelmeerüberquerungen 2014 mit den Daten des Vorjahres vergleicht. Während 2013 nach offiziellen Registrierungen 60.000 Bootsflüchtlinge in Nordafrika ablegten[13], waren es 2014 nach vorläufigen Erhebungen mindestens 218.000 Erfasste.[14] Die Brisanz des letzten Jahres sticht auch bei älteren Zahlen, wie aus dem Jahr 2006, ins Auge: Milborn schrieb damals über die Mittelmeergrenze: „Etwa 500.000 Menschen versuchen jährlich, unter Lebensgefahr diese Grenze zu überwinden – Tendenz steigend. Etwa 50.000 werden pro Jahr aufgegriffen. Zu viel von ihnen als Leiche.“[15] Stieg die Anzahl der registrierten Flüchtlinge von 2006 bis 2013 nur um 10.000 an, schnellte sie von 2013 bis Ende 2014 auf über 250% hoch.

Herkunft der registrierten Mittelmeerbezwinger

Dem *UNHCR* zufolge stammt beinahe die Hälfte der Mittelmeerflüchtlinge aus Syrien und Eritrea. Die *Internationale Organisation für Migration* (*IOM*) ergänzt, dass die italienische Regierung bereits in den ersten drei Quartalen 2014 139.000 Menschen aufgenommen hat, von denen ebenfalls etwa die Hälfte Syrier und Eritreer ausmachten.

---

[12] s. FRONTEX (Hg.) (2014, Mai). *Annual Risk Analysis 2014*, S. 30ff. [Der Jahresbericht erscheint, wie auch der Flüchtlingsbericht des *UNHCR*, zur Mitte des folgenden Jahres. Aktuelle Zahlen über das Jahr 2014 liegen somit erst im Sommer 2015 vor.]
[13] s. UNHCR (Hg.) (2014, Oktober). So close. Yet so far from safety.
[14] s. UNHCR (Hg.) (2015, 11. Februar). Bootstragödie: 300 müssen als vermisst gelten.
[15] Milborn, C. (2006). *Gestürmte Festung Europa*. Einwanderung zwischen Stacheldraht und Ghetto. Das Schwarzbuch, 43.

Die nächstgrößten Herkunftsländer stellten mit insgesamt 30.000 Asylsuchenden Mali, Nigeria, Gambia, Palästina und Somalia.[16]

Todesraten

Wie riskant die Flucht über das Mittelmeer ist, verdeutlicht die hohe Todesrate. 3419 Menschen mussten im vergangenen Jahr die Überfahrt in meist altersschwachen und deutlich überladenen Fischerbooten offiziell mit ihrem Leben bezahlen.[17] Vergleicht man Fluchtversuche weltweit, so mussten allein bis September 2014 75% aller Todesfälle im Mittelmeer registriert werden. Nur 1005 Menschen starben anderswo als im Mittelmeerraum beim Versuch, eine Staatsgrenze zu überschreiten.[18]

Tragödien, die den Tod vieler Flüchtlinge mit sich bringen, ereigneten sich im Laufe der letzten Jahre regelmäßig. Das Bootsunglück vor Lampedusa im Oktober 2013 kostete allein fast 600 Menschen ihr Leben. Im September 2014 ereignete sich ein ähnliches Ereignis mit 500 Toten vor Malta und erst Mitte Februar wurde Lampedusa erneut Schauplatz einer Tragödie, bei der 300 Flüchtlinge starben.[19] „Without (the Italian navy's) Mare Nostrum operation, launched following the October 2013 tragedy, the number of deaths at sea would have been far higher. The top priority must be to continue patrols of this kind to save lives at sea", so der *IOM* Generaldirektor William Lacy Swing.[20] Und gerade weil Italiens Marineoperation *Mare Nostrum* sich als bewährte Seenotrettungsinstanz gezeigt hat, die seit ihrer Etablierung im Oktober 2013 etwa 150.000 Menschen aus gefährdeten Booten oder unmittelbar aus dem Meer gerettet hat, wird die Zukunft der Mittelmeerflüchtlinge sehr schwarz aussehen – zum November vergangenen Jahres wurde die Operation eingestellt. Da andere europäische Regierungen sich geweigert hätten *Mare Nostrum* zu unterstützen, ist das Projekt aus finanziellen Gründen gescheitert. *FRONTEX* wird zwar mit der Operation *Triton* als Ersatz fungieren, doch gilt das neue Programm bei weitem nicht so gut strukturiert und lediglich als Grenzkontrolle, nicht jedoch wie sein Vorläufer als Such- und Rettungsoperation. Die von der *EU* befürwortete Abwehr potenzieller Migranten wird nach Meinung *Proasyls* nun im Zentrum der finanziell, materiell und reichweitentechnisch deutlich schlechter ausgestatteten Operation stehen:

[16] s. IOM (Hg.) (2014, 10. Oktober). Mediterranean Irregular Migrants: Syria Now Top Sending Country.
[17] s. UNO-Flüchtlingshilfe (Hg.) (2015, 7. Januar). UNHCR-Bericht: Flüchtlingszahlen 2014 angestiegen.
[18] s. Brian, T. [u.a.] (Hg.) (2014). *Fatal Journeys. Tracking Lives Lost during Migration*, 18ff.
[19] s. UNHCR (Hg.) (2015, 11. Februar). Bootstragödie: 300 müssen als vermisst gelten.
[20] IOM (Hg.) (2014, 3. Oktober). Tragedy at Sea in Lampedusa: One Year On.

> „Das Sterben an den EU-Außengrenzen kann letztlich nur durch die Öffnung legaler und gefahrenfreier Wege für Schutzsuchende beendet werden. Mit der Frontex-Operation Triton hält die EU für einmal mehr an ihrer Strategie der Abwehr fest – auf Kosten von Menschenleben."[21]

2.2 Europa als Paradies

Durch Kolonialherrschaft und Neokolonialismus (dazu mehr in Kapitel 3) hat sich auf dem afrikanischen Kontinent das Bild des (überwiegend) positiven, vor Reichtum und Glückseligkeit strotzenden europäischen Kontinents durchgesetzt. Westliche Fernsehberichte und Kinofilme, die durch die Globalisierung und technisch gute Infrastruktur auch über viele afrikanische Fernsehgeräte empfangen werden können, haben den Mythen zu Bestätigung und greifbarer Realität verholfen. Der Weg dorthin scheint das Ticket ins Paradies. Europa, Paris, Berlin, Spanien, Schweden – so heißen die „Orte", an denen der Wirtschaftsmigrant die Erfüllungen seiner Hoffnungen knüpft. Und auch wenn sie Namen tragen, so stellen sie vielfach die von Michel de Certeau[22] eingeführten und von Marc Augé weiter ausgebauten *Nicht-Orte* dar.

Nicht-Ort

Augé stellt dem anthropologischen Ort den übermodernen Nicht-Ort gegenüber. Während Orte sozial organisiert sind, fehlen Nicht-Orten, wie Supermärkten, Flughäfen, Häfen, Autobahnraststätte etc., auf Geschichte beruhende Identitäten und Strukturen – sie stehen für die Entwurzelung ihrer Individuen, die in Einsamkeit gipfeln kann.[23] „Manche Orte existieren nur durch die Worte, die sie bezeichnen, und sind in diesem Sinne Nicht-Orte oder vielmehr imaginäre Orte, banale Utopien, Klischees."[24] Orte und Nicht-Orte existieren gleichermaßen, überschneiden sich und ergänzen sich. Das „Paradies Europa" wiederum geht über den Nicht-Ort hinaus und umschreibt eine Utopie. Der Flüchtling befindet sich auf seiner Reise an einzelnen Nicht-Orten (Auffanglager, Häfen etc.) und fokussiert stets den Zielort „Europa", „Paris", „Spanien" etc. „So können wir die Realitäten des *Transits* [Hervorhebung im Original] (Durchgangslager oder Transitpassagiere) den Realitäten der festen Wohnung entgegensetzen, […] den Passagier (der durch seinen Zielort definiert ist) dem *Reisenden* [Hervorhebung im Original] (der

---

[21] Pro Asyl (Hg.) (2014, 17. Oktober). Europas Schande: „Triton" und „Mare Nostrum" im Vergleich.
[22] s. De Certeau, M. (1988). *Kunst des Handelns.*
[23] s. Augé, M. (2011). *Nicht-Orte*, 92ff.
[24] Ebd., 112.

auf einem Weg flaniert) […].“[25] Auf der Suche nach der Utopie, einem Ort, an dem sie gute Arbeit finden und glücklich sein werden, festigt sich für viele afrikanische Flüchtlinge der vorübergehende Nicht-Ort zunehmend zum dauerhaften Nicht-Ort. Aus der einst zielgerichteten Passage wird eine ungewisse Reise. Den Raum der Reise hält Augé folglich als „Archetypus des *Nicht-Ortes*“ fest.[26] Corinna Milborn wählt dazu passend den Begriff „Warteraum Europas“, der sich auf die Situation vieler Flüchtlinge direkt vor oder hinter der europäischen Außengrenze bezieht.[27] Wenn ein Nicht-Ort für ein Individuum an persönlich sozialer Bedeutung gewinnt, es sich dort zurechtfindet, von anderen Individuen verstanden wird und ein gewisses Maß an Erwartungen erfüllt, kann er zum Ort werden.

Utopie

Anfang des 16. Jahrhunderts verfasst der überzeugte Christ Thomas More ein Buch über die ungerechten Ungleichheiten innerhalb des englischen Königreiches. Er träumt von einer besseren, noch nicht vorhandenen Welt und führt für diese ein neues Wort ein. Das griechische Substantiv *topos* (Ort) verbindet More mit der verneinenden Vorsilbe *U*, um so den Neologismus *U-Topia* (Nicht-Ort) zu kreieren. Im ersten Teil seines Werkes „Das Imperium der Schande“ verweist Jean Ziegler am Beispiel der Französischen Revolution auf diese Etymologie. Ende des 18. Jahrhunderts setzten sich ihre Anhänger für „weltweit soziale Gerechtigkeit und das Menschenrecht auf Glück“ ein.[28] Die damit gemeinte positive Utopie steht somit für ein fiktives Gesellschaftsmodell, das zumindest indirekt gegenwärtige, soziopolitische Zustände anprangert und ein zukünftiges, gerechtes Lebenskonzept vorschlägt. Im Rahmen der afrikanischen Wirtschaftsmigration ist die utopische Zukunft für die einen bereits greifbar nah, wenige erreichen sie und viele Flüchtlinge müssen bei der Ankunft bzw. beim Abwarten am Ort der zuvor lokalisierten Utopie zunehmend das Gegenstück – eine in jeglicher Hinsicht unterdrückende Dystopie – erfahren.

> „Hinter der Utopie steht ein Paradox: sie bestimmt eine unmittelbar bevorstehende politische, soziale und intellektuelle Praxis. Sie bringt soziale Bewegungen und philosophische Werke hervor. Sie lenkt die Kämpfe konkreter Individuen. Und gleichzeitig liegt ihre Realität jenseits des Horizonts des handelnden Subjekts.“[29]

[25] Augé, M. (2011). *Nicht-Orte*, 125f.
[26] s. ebd., 103.
[27] s. Milborn, C. (2006). *Gestürmte Festung Europa*, 29.
[28] s. Ziegler, J. (2005). *Das Imperium der Schande. Der Kampf gegen Armut und Unterdrückung*, 24f.
[29] Ebd., 26.

Der Kampf vieler Wirtschaftsmigranten besteht aus mindestens einer der folgenden Etappen: 1) einer waghalsigen Reise, 2) (falls diese (auf Anhieb) glückt) mühselige bürokratische Asylanträge und eine meist lange Bearbeitungsdauer, 3) Abschiebung oder Aufnahme oder Ausschluss aus der Gesellschaft. Bei illegalem Aufenthalt nimmt die Abschiebung bzw. der Ausschluss die zweite Etappe ein, denn dass ein Illegaler unentdeckt bleibt ist selten, dass er unter seiner zu verheimlichenden Illegalität früher oder später zu leiden hat, ist eine sehr wahrscheinliche Entwicklung. Und selbst die Bestätigung des Asylantrages bedeutet nicht für jeden Flüchtling die Umsetzung des utopischen Traums – dem besseren, Wohlstand versprechenden Leben in Europa.

Migrationspotenzial in Afrika

Die folgenden Absätze zum Migrationspotenzial und innerafrikanischer sowie interkontinentaler (irregulärer) Migration beziehen sich weitestgehend auf die Ausführungen Grubmüllers.

Das unter 2.1 bereits angesprochene allgemeine Migrationspotenzial beruht in Bezug auf Afrika und Europa auf einem sogenannten Süd-Nord-Wohlstandsgefälle. Was in Afrika nicht funktioniert, ist in Europa gut organisiert und für die europäischen Bürger schon längst zur Selbstverständlichkeit geworden. Die einzelnen Migrationsfaktoren sind zum einen tief verwurzelt innerhalb des afrikanischen Gesellschaftssystems, zum anderen sind alle stark miteinander verwickelt, so dass außerkontinentale politische Partnerschaften ein kompliziertes Unterfangen darstellen.

Aus demographischer Sicht sind die Geburtenraten in Afrika etwa doppelt so hoch wie in der *EU*, so dass bis 2050 die Verdoppelung der afrikanischen Bevölkerung prognostiziert wird. Neben dem starken Bevölkerungswachstum wird sich die Gesellschaft ebenfalls stark verjüngen und die Zahl der Erwerbstätigen steigen. Ausweichen auf die Arbeitsmärkte anderer globaler Regionen ist vorprogrammiert.

Auf ökonomischer Ebene werden die ohnehin schon schwachen Arbeits- sowie Ausbildungsmarktchancen somit weiter sinken und den Anteil der Afrikaner, die unter der Armutsgrenze leben (derzeit ca. 55%) wiederum vergrößern. Ein Leben unter oder knapp über der Armutsgrenze wird für die meisten Afrikaner zur Realität werden und den Lebensstandard negativ prägen. An Ressourcen mangelt es nicht, trotzdem ist die afrikanische Wirtschaft chronisch schwach – eine einseitige Rohstoffbearbeitung, Finanz- und Wirtschaftskrisen in weiten Teilen Afrikas sowie europäische, ökonomische

Machtausübung bis hin zu Ausbeutung sind für das weltweit niedrigste Wirtschaftswachstum verantwortlich.

Politische Gründe einer Migrationsmotivation stellen Armut, Gewalt und fehlende bzw. unzureichende Rechtsstaatlichkeit in weiten Teilen Afrikas dar.[30] „Eine politische Stabilisierung ist in nächster Zeit nicht absehbar, die Anziehungskraft von politischer Stabilität, Rechtsstaatlichkeit, Demokratie und Sozialpolitik in Europa bleibt also weiterhin aufrecht.“[31] Zielgerichtete Gewalt und Repression insbesondere gegen ethnische, religiöse sowie politische Minderheiten und eine seit den 1990ern zunehmende Formierung von Rebellenbewegungen stellen die wichtigsten Fluchtursachen dar. So zählen Teile des frankophonen Westafrikas (Liberia, Senegal, Guinea, Elfenbeinküste) zu einem der Krisenherde des Kontinents. Westafrika wiederum beheimatet 39% der Bevölkerung Sub-Sahara-Afrikas und wird durch prognostizierten Bevölkerungszuwachs in Kombination mit politischem Ungleichgewicht inner- und außerafrikanische Migration ebenfalls verstärken.

Zusätzlich bewirken ökologische Faktoren wie Klimawandel, stärkere Ressourcenauslastung und fehlende Nachhaltigkeitspolitik unvorhersehbare Wetterextremen und Wassermangel.

Innerafrikanische Migration

Die Kolonialzeit setzte den Grundstein für sich verstärkende, gesellschaftliche Ungleichheiten und daraus resultierende innerafrikanische Mobilität bzw. Migration. Nach dem Ende der Kolonialherrschaft in den 1950er und 1960er Jahren nahmen besonders in Westafrika Migrationsbewegungen stark zu. Auch innerregional konnten zuvor auseinandergerissene ethnische oder religiöse Gemeinschaften wieder zueinanderfinden.[32]

Der informelle Sektor gilt in Sub-Sahara-Afrika seit den 1970er Jahren und der Etablierung eines staatenübergreifenden Wirtschaftsraums als besonders attraktiv.

> „Die Künstlichkeit und Durchlässigkeit der afrikanischen Staatsgrenzen trugen wesentlich dazu bei, die Migration grenzüberschreitender HändlerInnen zu fördern. Diese stellen nach wie vor einen bedeutenden Anteil der temporären MigrantInnen in mehreren afrikanischen Staaten.“[33]

---

[30] s. Grubmüller, V. (2012). *Migration, Menschenrechte und Entwicklung. Rechtliche und politische Herausforderung der EU durch den Migrationsdruck aus Afrika*, 44f.
[31] Ebd., 44.
[32] s. ebd., 44ff.
[33] Ebd., 47.

Autokratische (Militär-) Regime und deren Verfolgung sowie Unterdrückung politischer Oppositioneller trugen bis in die 1990er zu inner- aber auch außerafrikanischer Migration bei. Seit den 1990ern sind solche Migrationsbewegungen durch Globalisierung und Demokratisierung jedoch seltener geworden.[34]

Ab den 1980ern und spätestens den 1990ern führten die schlechte Wirtschaftslage in Nigeria und eine nationalistisch ausgerichtete Politik an der Elfenbeinküste zu einem Attraktivitätsverlust der beiden wichtigsten Migrationsziele Westafrikas. Neben Südafrika wurde so besonders Nordafrika mit Libyen und Algerien für Wirtschaftsmigranten interessant. Die libysche Einwanderungspolitik verschärfte sich daraufhin, so dass Marokko und Tunesien rasant an Bedeutung und Zustrom - überwiegend aus Senegal, Nigeria, Mali, Ghana, Demokratische Republik Kongo, Liberia, Sierra Leone - gewannen. Die afrikanische Migration in die wirtschaftlich stärksten Zentren der nordafrikanischen Staaten – den Küstenstädten – ist somit nicht so stark europafokussiert, wie den Migranten vielfach vorgeworfen wird. Meist erfolgt die Migration bis an die nördliche Küste über mehrere Etappen, und selbst wenn eine Weiterreise nach Europa geplant wurde, so werden viele Migranten schließlich (temporär) in Nordafrika sesshaft, da sich die Mittelmeerüberquerung als zu riskant bzw. unrealistisch erweist.[35]

> „Es ist ein Irrglaube davon auszugehen, dass alle MigrantInnen, die die Sahara überqueren, auf der ‚Durchreise' nach Europa sind. Diese Wanderungen allesamt als Transitmigration abzutun, lässt den Eindruck eines ‚raschen Durchzugs' auf dem Weg nach Europa entstehen, der nicht der Realität entspricht."[36]

Da die nordafrikanischen Länder zunehmend unter Armut, Bevölkerungsdruck, Arbeitslosigkeit, Verschuldung und Xenophobie gegenüber den westafrikanischen Migranten leiden, hat die Weiterreise nach Europa in den 1990ern als weitere Migrationsmöglichkeit jedoch an Attraktivität gewonnen.[37]

Migration nach Europa

In Nordafrika werden durch gut organisierte Logistik und Infrastruktur Weiterreisen nach Europa immer häufiger fokussiert. Die Afrika-Europa-Migration lässt sich geschichtlich auf die Zeit des Kolonialismus zurückverfolgen. Die afrikanische Diaspora in den

---

[34] s. Grubmüller, V. (2012). *Migration, Menschenrechte und Entwicklung*, 47ff.
[35] s. ebd., 53f.
[36] Ebd., 54.
[37] s. ebd., 54f.

Ländern ehemaliger Kolonialmächte – allen voran Frankreich, Portugal und Großbritannien – zeugt von der tiefen Migrationsverwurzelung und Arbeitsmigrationen aus dem Maghreb und den (frankophonen) Ländern südlich der Sahara ab den 1950ern. Bis in die 1980er handelte es sich bei den meisten Migrationen entweder um politische Flucht oder legalen Familiennachzug.[38] Ab den 1990ern weitete sich diese Migration auf weitere, nicht kolonisierte *EU*-Länder aus und nahm ab 2000 verstärkt zu. Dabei ist ein legaler Arbeitsaufenthalt durch politische Aufenthaltsbeschränkungen seit den 1990ern immer schwieriger und meistens nur noch in Form von befristeten Arbeitsverträgen oder universitären Stipendien möglich.[39]

Irreguläre Migration

Die Erstürmung der spanischen Enklaven Ceuta und Melilla, Überfahrten von Marokko nach Spanien, von Westafrika zu den Kanarischen Inseln oder von Libyen sowie Tunesien zu den italienischen Inseln Lampedusa und Sizilien stellen einen großen Anteil der irregulären Migration dar. Schmugglernetzwerke spielen dabei eine entscheidende Rolle und erweisen sich als lukratives Geschäft – nach Schätzungen werden etwa 80% der irregulären Flüchtlinge durch Schmugglerhilfe nach Europa gebracht.[40]

> „Die Nachfrage scheint groß und die nötigen Geldsummen vorhanden zu sein, was – angesichts des Bilds des von Armut heimgesuchten Kontinents – paradox erscheinen mag. Das zeigt, dass diese MigrantInnen in erster Linie Menschen sind, die über einen gewissen finanziellen Handlungsspielraum verfügen oder die von ihren Angehörigen entsprechend gefördert werden.“[41]

Das Erwerbsmotiv steht oft im Vordergrund der irregulären Migrationsbestrebungen, so dass es sich hierbei vielfach um die unter 2.1 definierten Wirtschaftsmigranten handelt. Insbesondere die südlichen Länder Europas – allen voran Italien, Griechenland und Spanien – sollen jeweils eine gut ausgebaute Schattenwirtschaft betreiben, die illegales Arbeiten problemlos ermöglichen kann und auf die Migranten regelrecht angewiesen ist. Während das Niedrigqualifikationssegment für einheimische Niedrigqualifizierte aufgrund geringer Löhne und fehlender sozialer Absicherungen keine Attraktivität darstellt, gilt es unter Migranten als konkurrenzlose attraktive Beschäftigung.[42]

---

[38] s. Milborn, C. (2006). *Gestürmte Festung Europa*, 114 und Grubmüller, V. (2012). *Migration, Menschenrechte und Entwicklung*, 52ff.
[39] s. Milborn, C. (2006). *Gestürmte Festung Europa*, 22.
[40] s. Grubmüller, V. (2012). *Migration, Menschenrechte und Entwicklung*, 59f.
[41] Ebd., 60.
[42] s. ebd., 63 und Milborn, C. (2006). *Gestürmte Festung Europa*, 9.

Gute Informationsweitergabe dieser irregulären Verdienstwege sowie persönliche und mediale Bestätigung einer geglückten Migration üben eine große Anziehungskraft Europas auf Afrika aus. Sich auf José Riera vom *Policy Development and Evaluation Service* (*PDES*) des *UNHCR* beziehend hält Grubmüller fest, dass

> „in Afrika das Bild eines ‚reichen Europas' präsent [ist], das vor allem durch die Verbreitung der Interaktions- und Kommunikationstechniken, aber auch durch den ‚Dritte-Welt-Tourismus' und die offensichtlichen und greifbaren, positiven Effekte von Migrationen (so insbesondere die *Remittances* [Hervorhebung im Original]) gefördert wurde. Immer mehr Menschen sind bereit, vieles auf sich zu nehmen, um ihre Lebensbedingungen zu verbessern und eine bessere Zukunft für ihre Kinder zu schaffen."[43]

Remittances

Die Höhe europäischer *Remittances*, sogenannte monetäre Rücküberweisungen der Migranten in ihre Herkunftsländer, ist in den vergangenen Jahren stetig angestiegen. Spanien, Italien und Frankreich gelten als stärkste *EU*-Senderegionen, was auf gute temporäre Beschäftigungsmöglichkeiten als Saisonarbeiter im touristischen sowie gastronomischen Bereich zurückzuführen ist. Und auch Deutschland stellt seit einigen Jahren ein wichtiges Sendeland dar. Das Volumen der deutschen *Remittances* nach Afrika verdoppelte sich so zwischen 1999 und 2008 auf 200 Millionen Euro.

Einerseits wird den *Remittances* ein entwicklungspolitischer Effekt im Rahmen der Armutsbekämpfung in den Herkunftsländern nachgesagt, andererseits verweisen Kritiker auf die durch Geldrücküberweisungen überwiegend finanzierten Konsumgüter und weniger nachhaltige Investitionen, wie zum Beispiel „die produktive Arbeitsplatzbeschaffung", so dass auf weite Sicht die positiven Folgen für die Empfängerländer auf wirtschaftlicher Ebene ausbleiben.[44] „Haushalte, die keine solche ‚Migrationsprämie' beziehen, erleben folglich einen Migrationsanreiz, der wiederum dazu beiträgt, den Migrationsdruck zu vergrößern."[45] Der Armut in vielen afrikanischen Staaten konnten *Remittances* bislang jedoch besser entgegenwirken als andere entwicklungspolitische Mittel, da eine Verbesserung der Lebensumstände meist auch den Bildungs- sowie Gesundheitssektor miteinbezieht und durch Landerwerb und

[43] Grubmüller, V. (2012). *Migration, Menschenrechte und Entwicklung*, 50.
[44] s. ebd., 78ff.
[45] Ebd., 81.

entsprechende Produktionsmittel die Grundversorgung sehr gut abgesichert werden kann.[46]

2.3 Europa als Festung

Um sich den Traum von Europa zu erfüllen, muss das Paradies zuerst erklommen werden. Als Wirtschaftsmigrant ist dies auf legalem Weg in Form von Familiennachzug nur möglich, wenn man bereits sehr nahe Verwandte in Europa hat, die entweder anerkannte Flüchtlinge sind oder einer legalen Beschäftigung nachgehen und Asylrecht zugewiesen bekommen haben. Die illegale Variante beruht auf von organisierten Schleuserbanden vermittelten falschen Pässen, riskanten Flugpassagen oder Mittelmeerüberquerungen. Das Paradies bleibt für viele unbezwingbar – entweder setzen sie nie einen Fuß auf europäischen Boden oder eine legale bzw. illegale Integration bleibt aus, so dass die Rückkehr ins eigene Land wieder in den Vordergrund rückt.

Spanische Enklaven

Die spanischen Enklaven Ceuta und Melilla sind ein kleines Stück Europa in Afrika. Sind die Schlepperkosten unbezahlbar, sind dies beliebte Ziele afrikanischer Wirtschaftsmigranten. Zu Fuß und mit Lastwagen haben viele die Sahara durchquert, um die Zäune, welche als *EU*-Außengrenze fungieren, zu erklimmen. Die Zäune sind in den letzten Jahren immer höher geworden und die Patrouillen immer stärker. Zudem schrecken spanische Grenzbehörden von rechtlich nicht abgesicherten 24-Stunden – Abschiebungen immer seltener zurück. *FRONTEX* zufolge wurden im Jahr 2013 gut 4000 Migranten beim illegalen Überqueren der Grenzzäune nach Ceuta und Melilla aufgegriffen. Die Herkunft von über 3300 Illegalen konnte dabei nicht verifiziert werden, da diese sich nicht ausweisen und weitere Angaben machen wollten. Auch wenn die Flüchtigen mit den Behörden nicht oder nur widerwillig kooperierten, konnte der überwiegende Anteil dem sub-saharischen Raum zugeordnet werden.[47]

Wem mit provisorischen Leitern und bloßen Händen die unbemerkte Erstürmung einer der Enklaven gelungen ist, der weilt meist nur in kurzer Euphorie. Asylanträge enden dort selten erfolgreich und Arbeitsmöglichkeiten sind rar.

> „Für Flüchtlinge […] ist Ceuta ein großer Freiluft-Transit-Raum im Niemandsland. Das Festland, Europa, ist zwar nur 14 Kilometer entfernt – an

[46] s. Grubmüller, V. (2012). *Migration, Menschenrechte und Entwicklung*, 79ff.
[47] s. FRONTEX (Hg.) (2014, Mai). *Annual Risk Analysis 2014*, 39.

> schönen Tagen kann man den Felsen von Gibraltar auf der anderen Seite der Meerenge sehen -, aber für Flüchtlinge ist er unerreichbar.“[48]

Um mit der Fähre ans europäische Festland zu gelangen, braucht man nämlich einen Pass und ein gültiges Visum…Am Hafen hoffen viele auf Lastwagen, unter denen sie sich bei der Überfahrt verstecken können, oder unbeaufsichtigte Boote, auf denen man als blinder Passagier mitreisen kann.

Mittelmeerüberquerungen

Wer eine Summe ab 2000€ für eine illegale Bootsfahrt besitzt - oder sich in kriminelle Verträge mit Mafia-Organisationen verstrickt, um nach Ankunft in Europa seine Schulden für die Flucht abzubezahlen - muss zum einen hoffen, auf hoher See nicht von *FRONTEX* gesichtet zu werden, zum anderen aufgrund starken Seegangs und maroder bzw. überfüllter Boote nicht im Mittelmeer zu ertrinken. Die Bootsfahrt verlangt den Reisenden, wenn nicht auf finanzieller, auf physischer und mindestens auf psychischer Ebene eine Menge ab. So berichten Flüchtlinge dem *UNHCR* von waghalsigen Überfahrten in vollkommen überfüllten, seeuntüchtigen Booten. Ohne Nahrung, Rettungswesten oder gar Trinkwasser wären sie zwischen zwei Tagen und zwei Wochen unterwegs gewesen – je nach Wetterlage und Zustand des Bootes.[49]

Kriminelle Ausbeutungen der Flüchtlinge, die mittellos oder bereit sind, alles Vermögen auf eine Karte zu setzen und sich zudem in psychisch schlechter Verfassung befinden, stehen auf der Tagesordnung. Vertragliche Abhängigkeiten, Schmuggelei, Missbrauch und Betrug haben im Zusammenhang mit der Flucht nach Europa zu einem regelrechten Massenphänomen geführt.

> „According to rescued refugees and migrants, every single life vest costs extra and most of the time they never get one. Before departure, one can often spend several days or weeks detained by smugglers, without information and in constant fear of being tricked and abused.”[50]

Trotz geglückter Migration keine geglückte Integration

Auch wenn die Flucht glückt und Migranten Asylrecht erhalten oder als illegale Einwanderer legalisiert werden, so stehen sie meist am Rande der europäischen Gesellschaft. Eine sichere Beschäftigung ist ungewiss, ihre Bürgerrechte sind oft

[48] Milborn, C. (2006). *Gestürmte Festung Europa*, 29.
[49] s. UNHCR (Hg.) (2014, 24. Juli). Immer mehr tote 'Boatpeople' – Europa muss jetzt handeln.
[50] UNHCR (Hg.) (2014, Oktober). So close. Yet so far from safety, S. 5.

eingeschränkt und Wohnbedingungen sowie finanzielle Mittel selten mit denen gebürtiger Europäer gleichzusetzen. Auch die zweite und dritte Generation hat meist noch mit diesem, auf Rassismus aufbauenden, gesellschaftlichen Ausschluss zu kämpfen – der Teufelskreis ist vorprogrammiert. „Unsichtbare, aber fast undurchdringliche Barrieren, gebaut aus Rassismus und Vorurteilen, halten Einwanderer von der europäischen Gesellschaft fern."[51]

Der Name für die Ghettoisierung lässt sich vom französischen Wohnort, den *Banlieues*, bereits ablesen. Lieux des bannés – Ort der Verbannten und Ort der meisten Ausländer, die in Frankreich leben. *Fauxbourg*, zu Deutsch Falsche Stadt, ist ein anderer Name, der den Nicht-Ort zwar nicht ganz umfasst – hat sich hier doch ein beziehungsreicher Wohnort gebildet – aber auf das fehlende integrierende Bindeglied zwischen alter und neuer Welt hinweist.[52] Eine Welt zwischen zwei Welten stellt diese Falsche Stadt dar und eine unentrinnbare Situation. Gute Ausbildung, akademische Abschlüsse, perfekte Sprachkenntnisse und Fleiß reichen nicht aus, um dem tristen Alltag der *Banlieues* zu entkommen.

Selbst einer Rückkehr in die Heimat, insbesondere von afrikanischen Akademikern, folgen meist große Schwierigkeiten bei allem, was im Zusammenhang mit der Eingliederung in die Gesellschaft und dem Arbeitsmarkt steht.

> „In Europa sind sie unterbezahlt oder führen Arbeiten unter ihrem Ausbildungsniveau durch, und wenn sie nach Afrika zurückgekehrt sind, leiden sie normalerweise unter einer Form von Apartheid, sowohl von Seiten der staatlichen Machthaber als auch der Ausländer. Oft wirft man ihnen sogar Bikulturalität, also ihre eigene Kultur der Interdependenz, vor."[53]

Nachdem Europa sich nicht als das Paradies offenbart hat, kommt selbst die Heimat nicht mehr als Option in Frage. Migranten stehen so oft zwischen zwei Kulturen und zwei Destinationen, wovon keine als ganzheitlich besser angesehen wird. Sofern sich der Betroffene frei entscheiden kann, muss er für sich selbst abwägen, welcher Lebenswelt er sich zukünftig aussetzen möchte. Abstriche – politisch, beruflich, kulturell, gesellschaftlich - wird er zweifellos in Kauf nehmen müssen.

---

[51] Milborn, C. (2006). *Gestürmte Festung Europa*, 10.
[52] s. ebd., 117.
[53] Amaïzo, Y. E. (2000). *Eine interdependente Gesellschaft: Quelle einer interdependenten Kultur?*, 65.

3. Frankophoner Sub-Sahara-Film – Geschichtlicher Abriss

3.1 Frankophone, koloniale Filmgeschichte

1905 fand in Dakar, der Hauptstadt der ehemaligen französischen Kolonie Französisch-Westafrika, die erste öffentliche Filmvorführung innerhalb der frankophonen Sub-Sahara-Zone statt. Gezeigt wurden zwei Kurzfilme der Pioniere der Filmgeschichte – L'ARROSEUR ARROSÉ (1895) sowie L'ARIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT (1895) von den Gebrüdern Lumière. Doch als Beginn des frankophonen Sub-Sahara-Films kann dieses Ereignis nicht gewertet werden. Bis zur Unabhängigkeit der meisten ehemaligen französisch-afrikanischen Kolonien im Jahr 1960 ist kein Film der Region bekannt, der ausschließlich von Afrikanern hergestellt wurde. Der Zusammenhang muss nicht umständlich erschlossen werden. Die Filme, die den Afrikanern gezeigt wurden, sollten einzig die Macht der Kolonialherrscher repräsentieren, die Unterlegenheit der Afrikaner unterstreichen und somit ganz im Sinne des Imperialismus dazu dienen, die Bevölkerung der französischen Kolonien neben der Ausbeutung auf politischer und ökonomischer Ebene auch im kulturellen und ideologischen Sektor zu beeinflussen und schließlich umfassend zu beherrschen.[54]

Kulturelle Assimilation

Die Rechtfertigung für diese Dominanz, wie sie im Bereich der bildnerischen Kunst schon mit Beginn der Kolonialzeit eingeführt wurde, lag in den Kreuzzügen des Mittelalters begründet. Zuvor schon hatten sich in Europa Assoziationen des dunklen, unzivilisierten Kontinents im Süden gefestigt. Afrika galt als Ort der Hölle, der mithilfe europäischer Missionare vom Schlechten gereinigt werden müsste. Argumente sowie moralische Rechtfertigungen für Unterwerfung, Sklavenhandel, Kolonialherrschaft waren schnell geschaffen. Ab dem 19. Jahrhundert wurden diese zusätzlich durch zahlreiche philosophische Schriften zur imperialistischen Rasseideologie untermauert. Während Tanz und Gesang als traditionelle, unterhaltsame Elemente des afrikanischen Alltags von den Besetzern toleriert wurden, verhielt es sich mit vielen Kunstsparten anders. Das westlich-europäische Schönheitsideal wurde einer afrikanisch bestimmten Ästhetik übergeordnet und im Bildungssektor vorherrschend gelehrt.[55]

Als die Afrikaner durch die von Frankreich initiierte schulische und sogar universitäre Bildung in den 1930ern, welche immerhin ein kleiner Teil der Untertanen erfahren durfte,

---

[54] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand. Afrikanisches Kino der Gegenwart*, 24.
[55] s. Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten. Die Dekolonisierung des Blicks*, 17f und Opoku, K. (2000). Die Zerstörung afrikanischer Kultur-Identitäten, 21ff.

ein gewisses Maß an Drang nach Selbstbestimmung erfuhren und auch im filmischen Bereich Fuß fassen wollten, regulierte Frankreich den Zugriff auf das Medium sofort.[56]

Filmische Dominanz

Um die Beherrschung auf filmischer Ebene rechtlich abzusichern, erließ der ehemalige französische Kolonieminister Pierre Laval 1934 kurzerhand ein Gesetz, das frankophon-afrikanische Filmarbeiten bereits vor Produktionsbeginn einer Genehmigung durch französische Behörden unterstellte. Dem *Centre congolais d'Action catholique pour le Cinéma* war daran gelegen, mit seinen Filmen die Bevölkerung vor Ort und deren Bedürfnisse anzusprechen. Dennoch wurde die Filmpolitik auf belgischem Gebiet ähnlich paternalistisch gehandhabt wie in den französischen Kolonialländern.[57] „Auch wenn sich Filmhistoriker darüber einig sind, dass das Dekret selten gegen Filmemacher angewandt worden ist, wird doch gleichzeitig davon ausgegangen, dass es die Geburt des frankophonen afrikanischen Kinos verzögerte."[58] Die Entfaltung eigenständigen afrikanischen Filmschaffens wurde meist gebremst, indem revolutionäre sowie kolonialkritische Inhalte automatisch Ablehnungen erhielten. Zuspruch hingegen erhielten Produktionen, die sich ganz im Sinne der französischen Assimilationspolitik mit klassischen Afrikathemen auseinandersetzten und die eurozentrische kolonisierende Sicht auf den schwarzen Kontinent widerspiegelten.[59] Selbst heute noch zehren die westlichen Zuschauer von den Klischees, die während der Besetzung geprägt wurden:

> „Das europäische Publikum verlangt nach Traum, Exotik, Freiheit und Abenteuer. Und der Film der Kolonialzeit bietet ihm Idylle und Sensationen. Will man Exotisches zeigen, wird der Blick zwangsläufig überheblich und reduzierend. Afrika ist keine Kulisse und die Afrikaner sind keine Tiere […]."[60]

Wachsender Widerstand

Die *Négritude*, eine revolutionäre, im Pariser Exil begründete Widerstandsbewegung, deren Aufgabe es war, das „schwarze", kollektive Bewusstsein im Rahmen der *littérature engagée* - einer soziale Missstände anzettelnde Literatur, der sich auch bedeutsame französische Schriftsteller wie Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Eugène Ionesco und Jean Genet verschrieben - zu stärken, beeinflusste insbesondere intellektuelle Afrikaner und

---

[56] s. Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 38.
[57] s. ebd..
[58] Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 28.
[59] s. ebd..
[60] Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 19.

fortschrittliche Glaubensgemeinden ab den 1930er Jahren.[61] Der Zweite Weltkrieg hatte den Afrikanern bestehende Schwächen des vormals scheinbar unbezwingbaren Europas offenbart und den Drang nach afrikanischer Selbstbestimmung weiter gestärkt. So versuchte Frankreich mit dem filmideologisch abgewandelten, ethnografischen, nach wie vor französischen Afrika-Film den kritischen Massen entgegenzukommen. Doch die afrikanischen Revolutionäre ließen sich nicht blenden, das Ziel „Freiheit" hatten sie längst in Augenschein genommen. Internationale Unterstützer, insbesondere aus den Reihen der Vereinten Nationen, ebneten schließlich in den 1950er Jahren gemeinsam mit afrikanischen Nationalisten den Weg in die Eigenstaatlichkeit zahlreicher afrikanischer Länder überwiegend im darauf folgenden Jahrzehnt.[62]

3.2 1960er bis 1980er Jahre

Französische Aufbauhilfe vs. Französischer Postkolonialismus

Die Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien[63] machte die Etablierung des frankophonen Sub-Sahara-Films erst möglich. Hatte Frankreich die filmische Entwicklung zuvor mehr verhindert als unterstützt, krempelte das Land 1961 seine Kulturpolitik geradezu um. Mit der Gründung des *Consortium Audiovisuel International* (*C.A.I.*) in Paris sollte der Aufbau eigener Produktionsstrukturen in den unabhängigen frankophonen Ländern ermöglicht werden. 1963 wurde zur Verstärkung der Aufbau- und Bildungsarbeit in Ländern mit hohen Analphabetenraten, wie Frankreich seinen politischen Umschwung rechtfertigte, das *Bureau du Cinéma* eingeführt. Schwerpunkt des *C.A.I.* bis in die 1970er waren französische Ausbildungs- und Nachrichtenfilme, während sich der Direktor des *Bureau du Cinéma*, Jean-Réné Débrix, für die unabhängigen Filmemacher einsetzte.[64] Olivier Barlet deutet diese neue Filmpolitik als unterschwellig verschleierte Fortsetzung der Kolonialherrschaft auf wirtschaftlichem sowie kulturellem Wege.[65] Kwame Opoku verweist ebenfalls auf die nachhaltig bestehenden Strukturen der ehemaligen Kolonialherrscher. Er sieht sie sogar noch wirksamer und auch effizienter verankert als zu Zeiten der Besetzung, was auch darauf zurückzuführen sei, dass die unabhängigen Staaten zwar beim Aufbau unterstützt worden seien, man sich jedoch nicht darum bemüht

[61] s. Harrow, K. W. (1999). Introduction, xii und Thackway, M. (2003). *Africa shoots back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*, 38f.
[62] s. Schuerkens, U. (2009). *Geschichte Afrikas. Eine Einführung*, 233ff.
[63] s. ebd., 235.
[64] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 31ff.
[65] s. Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 40f.

hätte, an die afrikanische Vergangenheit vor der Kolonialzeit anzuschließen.[66] Rosenstein sieht weitere Hintergründe für Frankreichs postkoloniale Filmpolitik im hohen Kostenfaktor, der beim Aufbau umfassender, möglichst unabhängiger afrikanischer Filmproduktionen von Frankreich hätte gedeckt werden müssen. So wurden allenfalls noch in frankophonen Metropolen Afrikas Produktionsstätten errichtet, die jedoch technisch nicht für die Postproduktion ausgestattet waren. Die Fertigstellung der Filme war somit von der Nachbearbeitung im *C.A.I.* in Paris abhängig.

Doch auch die afrikanischen Regierungen selbst trugen zu diesen filmischen Abhängigkeiten bei. 1964 wurden in allen frankophonen afrikanischen Staaten Filmabteilungen eingeführt, die den jeweiligen Informationsministerien untergestellt waren. Die Produktionsunterstützung von Propaganda- und Dokumentationsfilmen stand bis in die 1970er im Vordergrund, Spielfilme hingegen wurden zweitrangig behandelt.[67] So war im Falle der Umsetzung eines Spielfilms die direkte Förderung und gleichzeitige komplette Produktionsübernahme des *Bureau du Cinéma* für die meisten afrikanischen Filmschaffenden unumgänglich. Denn „in den afrikanischen Ländern, in denen Filmproduktionen aufgrund der chronisch schlechten Wirtschaft nur als Luxus angesehen werden können“[68], war von einer anderen Seite kaum mit Sponsoren zu rechnen.

Anfänge im dokumentarischen Bereich

Trotz großer Schwierigkeiten in Umsetzung und Vorführung begann nach dem Ende der Kolonialherrschaft die Geschichte des frankophonen Sub-Sahara-Films. Auch wenn der erste afrikanische Kurzfilm bereits 1955 von den senegalesischen Filmschaffenden Paulin Soumanou Vieyra und Mamadou Sarr realisiert wurde, so musste die ursprüngliche Idee, den Film im Senegal zu drehen, aufgrund der fehlenden Genehmigung des *Bureau du Cinéma* durch den Schauplatz Paris ersetzt werden. AFRIQUE SUR SEINE ist neben seines Schauplatzes auch aufgrund der filmischen Ausbildung Vieyras, dem ersten schwarzafrikanischen Absolventen des renommierten Pariser *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (*IDHEC*), nicht eindeutig als frankophone Sub-Sahara-Filmproduktion einzuordnen.[69]

Die ersten afrikanischen Filmemacher nahmen sich eines dokumentarisch geprägten Stils an. Dies lässt sich, wie bereits erwähnt, auf die Interessen der damaligen staatlichen

---

[66] s. Opoku, K. (2000). Die Zerstörung afrikanischer Kultur-Identitäten, 36f.
[67] Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 32ff.
[68] Ebd., 34.
[69] s. Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 37 und Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 27.

Filmabteilungen zurückführen. In Verbindung mit Reportagen über den senegalesischen Staatschef Léopold Sédar Senghor bildete sich insbesondere im Senegal, dessen Regierung die Filmproduktion direkt lenkte, ein ebenfalls dokumentarisch gefärbtes nationales Kinowesen heraus. Die notwendige Dynamik schien jedoch zu fehlen, zumal diese Filmschaffenden im Staatsdienst tätig und somit in Kreativität sowie Meinungsäußerung stark eingeschränkt waren. Die filmische „Entwicklung einer Strömung […], die fruchtbar, vergnügt und frei war", wurde dadurch frühzeitig gebremst.[70]

Ousmane Sembène – Vater des afrikanischen Films

Erst der Eintritt Ousmane Sembènes ins Filmwesen brachte einen revolutionären Wandel und erste Eigenständigkeit von Form und Inhalt sowie Selbstbehauptung für den frankophonen Sub-Sahara-Film mit sich.

> „Vor Sembène konnten auch Regisseure, die Partei für die vom Kolonialismus unterjochten Afrikaner ergriffen, ihre humanistische Anteilnahme nur innerhalb der Paradigmen der hegemonialen Filmsprache zum Ausdruck bringen. Daher reproduzierten sie letztendlich nur den Paternalismus des eurozentrischen Films gegenüber diesen Afrikanern."[71]

Der marxistisch ausgerichtete Autor und Filmemacher Sembène wandte sich selbstbewusst an europäische Filmschaffende und kritisierte deren eurozentrische Vorstellung von Afrika und Filmsprache im Allgemeinen sowie paternalistische Förderungspraktiken. In seiner berühmten Gegenüberstellung mit dem ethnografisch ausgerichteten französischen Regisseur Jean Rouch zeigt Sembène sich entrüstet über dessen filmische Darstellungsweise: „Ich werfe ihnen vor, wie ich auch den Afrikanisten vorwerfe, uns anzuschauen, als wären wir Insekten…"[72] Sembène war die jahrzehntelange Produktion von europäischen Filmen über Afrika sowie gegenwärtigen ethnografischen Lehrfilmen über den afrikanischen Kontinent zuwider. Eine unterwürfige Zusammenarbeit mit in kolonialen Denkmustern bzw. Überbleibseln verharrenden Europäern wäre für den Senegalesen untragbar gewesen. So schuf er mit BOROM SARRET 1963 den ersten bedeutsamen von einem Afrikaner in afrikanischer Filmsprache in Afrika produzierten Film. Das gesellschaftliche Leben Afrikas wurde erstmals vollkommen

---

[70] s. N'Diaye, S. F. (1997). Die Zeit der großen Brüder…, 36.
[71] Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino. Ästhetik und Politik. Betrachtungen von Manthia Diawara*, 25.
[72] Rouch, J. (1997). ››Du schaust uns an, als wären wir Insekten‹‹, 30.

anders repräsentiert als in den ethnographisch ausgerichteten Filmen Hollywoods sowie ehemaliger europäischer Kolonialmächte.[73] „Sembène's film was also significant in terms of the alternative narrative conventions which it offered. It suggested a way of storytelling which seemed to indicate the possibility of a distinct identity and aesthetic for a new African cinema."[74]

Dem in den Köpfen der Europäer und selbst vieler Afrikaner verankerten ungleichmäßigen, rassistisch motivierten Machtverhältnis zwischen Schwarz und Weiß widersetzte Sembène sich. Stattdessen schuf er eine neue, authentische, afrikanische Filmsprache, die insbesondere andere zeitliche und räumliche Elemente als die dominierende westliche Filmdramaturgie enthielt. Schon allein die Darstellung eines einfachen Fuhrwerkers, der plötzlich beginnt perfektes, analytisch-sozialwissenschaftliches Französisch mit marxistischem Unterton zu sprechen, sprengte das zuvor standhafte Bild des primitiv, ungebildeten Afrikaners. Sembène wollte auf diese Weise auch die verzerrte vorherrschende Sprachdominanz in frankophonen Ländern und neokoloniale Vorstellungen von universeller Sprache aufdecken.[75] „Die Bezeichnung ›frankophon‹, ›anglophon‹ usw. verdeckt die Realität, daß nicht mehr als 10% der Bevölkerung dieser Länder wirklich englisch- oder französischsprachig sind und daß diese Sprachen aufgezwungene Fremdsprachen sind."[76] Da die Mehrheit der frankophonen Afrikaner dem Französischen gar nicht, kaum oder nur erzwungenermaßen mächtig ist, kann man die Sprache nicht als afrikanisches Gut begreifen. Ein eigenständiger Sub-Sahara-Film musste sich seiner eigenen Sprachen bedienen, so stellte Sembène fest und gebrauchte als erster Filmemacher in seinem 1968 produzierten Film MANDABI afrikanische Sprache im Film, und zwar seine Muttersprache Wolof. Dieser Schritt war jedoch aus produktionsbedingter Sicht kein leichter und verstand sich als „politische und ästhetische Kampfansage in einem Umfeld, das zu 90 Prozent von Produktionen des französischen Bureau du Cinéma bestimmt wurde. Denn diese Institution kontrollierte mit ihren Fördermitteln auch die Sprache der Filme."[77] MANDABI wurde nicht direkt vom *Bureau du Cinéma* produziert, sondern als erster nicht-französischer Film vom *Centre National du Cinéma* (*CNC*), einer 1946 gegründeten, dem französischen Kulturministerium unterstehenden, staatlichen Filmförderungsgesellschaft

[73] s. Bakari, I. (2000). Introduction: African Cinema and the Emergent Africa, 3.
[74] Ebd.
[75] s. Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 26ff und 40.
[76] Opoku, K. (2000). Die Zerstörung afrikanischer Kultur-Identitäten, 37.
[77] Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 33.

mit Sitz in Paris.[78] Die Machtverhältnisse waren mit denen des *Bureau du Cinéma* jedoch ident. Und sie würden in leicht abgewandelter Form auch noch bis heute bestehen, so Diawara im Hinblick auf die Förderabhängigkeit afrikanischer Regisseure von der Bereitschaft mit einem französischen Produktionsteam zu arbeiten.[79] Zwangsläufig wurde über Sembènes afrikanisches Original hinaus nach Streitigkeiten zwischen Produzent und Regisseur auch noch eine Version mit französischen Untertiteln realisiert. Auch wenn die Finanzierung seiner nächsten Filme weitaus schwieriger sein sollte, so entschied sich Sembène nach MANDABI gegen die finanzielle Abhängigkeit von Frankreich.[80]

Neben neuem Selbstbewusstsein auf sprachlicher Schiene setzte Sembène auch einen Meilenstein in der Darstellungsweise historischer Ereignisse, die in ihrer Repräsentation durch Hollywood und Europa meist kaum weniger afrikanisch sein könnten.

> „Thus, in the endeavor to project African history on the screen, Sembène can be considered more than a pioneer, since he also defined a new strategy to combat the established dominant Hollywood tradition of historical representation, which was well known to African film audiences."[81]

In EMITAÏ (1971) verfilmte Sembène das Massaker an senegalesischen Dorfbewohnern, die sich 1942 französischen Anweisungen widersetzen wollten. Dieses und zahlreiche vergleichbare Ereignisse hatten die ehemaligen Kolonialherrscher in ihren historischen Erzählungen und Geschichtsaufzeichnungen bislang souverän ausgeklammert. Die investigative Aufarbeitung der Kolonialgeschichte ist neben dem Gesamtwerk Sembènes auch in Filmen der 1980er und 1990er von Med Hondo oder Bassek Ba Kobhio integriert. Französische Zensur bzw. eingeschränkte Vorführung machten es solchen Geschichtsverfilmungen in ihrer Umsetzung jedoch nicht einfach.[82]

Die afrikanische Geschichte als Teil der eigenen Identität sollte vom Standpunkt der Afrikaner aus erzählt, die eurozentrische filmische Wiedergabe von Kolonialismus und Imperialismus so in Frage gestellt und schließlich ein unverfälschtes Bild der eigenen Wurzeln errichtet werden.[83] „Dem Regisseur ging es offensichtlich darum, einen Raum zu schaffen, in dem moderne afrikanische Kinogeher ihre eigenen Geschichten auf der

---

[78] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 34f.
[79] Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 34.
[80] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 34f.
[81] Gadjigo, S. (2004). Ousmane Sembene and History on the Screen: A Look Back to the Future, 37.
[82] s. Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 94ff.
[83] s. Gadjigo, S. (2004). Ousmane Sembene and History on the Screen: A Look Back to the Future, 36f.

Leinwand zu sehen bekamen“[84], so Diawara zusammenfassend über den Vater des afrikanischen Films.

Sembène blieb seiner kämpferischen Attitüde über die Jahre treu und konnte mit seinem filmischen Engagement schließlich bis Anfang des 21. Jahrhunderts auf europäischen Festivals glänzen. Seine Rolle als afrikanisch filmisches Urgestein wurde ihm von zahlreichen Anhängern bis über seinen Tod im Jahr 2007 hinaus in Ehren gehalten. Ousmane Sembène ist afrikanisches Kulturgut und hat für zahlreiche Generationen einen Grundstein afrikanischer Identität gesetzt.

Cinémas engagés – Kinderschuhe des afrikanischen Films

Dem Vorbild Ousmane Sembène gleich verschrieben sich auch die anderen Filmemacher der frühen postkolonialen Zeit einem intellektuellen, kämpferischen afrikanischen Film. Zu den bekanntesten Filmemachern der ersten Jahrzehnte zählen Med Hondo, Haile Gerima, Souleymane Cissé, Idrissa Ouedraogo, Gaston Kaboré, Safi Faye, Djibril Diop Mambéty, um nur einige zu nennen.[85] Der starke soziale sowie politische Bezug, welcher aus der Befreiung der kolonialen Herrschaft resultierte, wurde in Anlehnung an die *littérature engagée* im *cinéma engagé* integriert.[86] Trotz oder gerade aufgrund des großen Freiheits- sowie Selbstbestimmungsdrangs haftet den Filmen der ersten Dekade des frankophonen Sub-Sahara-Films ein starker französischer Kontext an. „During the first stages of independence in the 1960s, even when colonialism had come to an end, there was a particular concern over acculturation and assimilation to white values and civilization – especially to French identity.”[87] Die von Sembène initiierte Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit aus afrikanischer Perspektive stand, wie bereits erwähnt, im Fokus der ersten Jahre und befasste sich unumgänglich mit aufgezwungenem, französischen Kulturgut sowie hinterlassenen Machenschaften. Da in das koloniale, französische System auch Afrikaner eingebunden worden waren, um die Arbeit und Kontrolle vor Ort zu erleichtern, und genau diese Gruppe privilegierter Menschen nach Ende der Abhängigkeit nun eine bourgeoise, zur Korruption neigende herrschende Elite bildete, entfachte ab Ende der 1960er Jahre eine neue kämpferische Filmrhetorik. Nicht mehr die europäischen Kolonialisten oder Europa als außenstehende Macht standen im Zentrum der Auseinandersetzung, sondern afrikanische Autoritäten, die sich im

[84] Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 40.
[85] s. Bakari, I. (2000). Introduction: African Cinema and the Emergent Africa, 3 und Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 27.
[86] s. Harrow, K. W. (1999). Introduction, xi.
[87] Ebd., xiii.

politischen, wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Bereich durch rücksichtslose Ausbeutung ihrer Landsleute eigene Vorteile verschafften.[88]

So ging es Sembène in MANDABI (1968) weniger um die Anklage eines neokolonialen Frankreichs, sondern vielmehr um die Aufdeckung korrupter afrikanischer Beamter und das Aufeinanderstoßen bzw. die Verflechtungen von Tradition und Moderne. Insbesondere die Filme der 1970er befassten sich thematisch verstärkt mit den gegenwärtigen Realitäten und Fehlentwicklungen des afrikanischen Alltags und verstanden sich nach wie vor als politische Filmbeiträge.

Drittes Kino

Dynamischen Input erhielt der von Sembène eingeschlagene kämpferische Weg 1969 auch durch die Forderung argentinischer Filmemacher nach einem sogenannten *Dritten Kino*. Unabhängig von Hollywood und dem europäischen Autorenfilm sollten ehemals kolonialistisch geprägte Länder Lateinamerikas, Afrikas und Asiens das Medium Film als Mittel gegen den Neokolonialismus einsetzen. Der Mangel an verfügbarer Filmtechnik sollte dabei kein Hindernis, sondern gerade eine Herausforderung darstellen. Stand bei Sembène die Politik im Fokus, so gab es auch Filmschaffende, die sich der Bewegung angehörig fühlten, sich jedoch nur indirekt mit politischen Thematiken auseinandersetzten.

> „Die Spannbreite des Dritten Kinos reicht von Agitprop zu zurückhaltender Beobachtung und reflexiver Selbstkritik, von dokumentarischen Formen zu generischen Spielfilmen, von Ästhetiken der Kargheit und des Mangels zu überschwänglicher Experimentierfreude, vom Streben nach kultureller Eigenständigkeit zur ironischen Anverwandlung US-amerikanischer und europäischer Einflüsse.“[89]

Den kämpferischen Filmen sollte das Zeigen und Gesehenwerden über alternative Vertriebswege, abseits der konsumorientierten Kinoindustrie, ermöglicht werden. Als Wanderkinos wurden Filmvorführungen mithilfe tragbarer Projektoren an städtischen aber auch urbanen Orten temporär realisiert sowie an die Filme anschließende Diskussionsrunden initiiert. Insbesondere die amerikanischen und europäischen Zuschauer in den *Arthouse*-Kinos sollten die Filme dazu bewegen, sich zukünftig einvernehmlich gegen neokoloniale Unterdrückung auszusprechen. Stattdessen wurde das *Dritte Kino* meist als filmischer Ausdruck der dritten Welt interpretiert und seine

[88] s. Harrow, K. W. (1999). Introduction, xiv.
[89] Foerster, L. [u.a.] (2013). *Spuren eines Dritten Kinos. Einführung der Herausgeber*, 11f.

kämpferische Ansage ausgeblendet. So verlor das historische *Dritte Kino* in den 1980ern auch zunehmend seinen militanten Charakter und wandelte sich zum sogenannten gegenwärtigen *World Cinema*.[90]

3.2.1 *FEPACI* und *FESPACO*

FEPACI- Gründung 1969

Die kämpferische Haltung der ersten zwei Filmdekaden lag neben dem Ausruf des *Dritten Kinos* auch in der Mission der *Fédération panafricaine des cinéastes* (*FEPACI*) begründet. Dieser Zusammenschluss links eingestellter afrikanischer Filmverbände formierte sich 1969 im Rahmen eines kleinen Filmfestivals in Ouagadougou, der Hauptstadt Burkina Fasos. 1975 folgt die zweite Zusammenkunft der mittlerweile 39 Mitgliedsstaaten umfassenden Organisation in Algier. Ziel der *FEPACI* war zunächst der gemeinsame Kampf gegen neokoloniale Abhängigkeiten mithilfe semi-dokumentarischer, den Kolonialismus kritisierender afrikanischer Filme. Der afrikanische Film sollte mit einer neuen, selbstbewussten Ästhetik dem kommerziell ausgerichteten Kino den Rücken zukehren und vom Westen aufgezwungene afrikanische Stereotype widerlegen.[91]

Verstaatlichung des Filmbetriebes

Dem Anspruch der *FEPACI* nach einer Verstaatlichung von Produktion und Distribution kamen eine Reihe afrikanischer Staaten nach. Im frankophonen Sub-Sahara-Afrika übernahmen im Laufe der 1970er Jahre in Burkina Faso, Mali, Senegal, Benin und im Kongo staatliche Gesellschaften den Import und Verleih. Doch diese Errungenschaft währte nur kurz. Die afrikanischen Töchter-Niederlassungen zweier französischer Produktionsfirmen, der *Compagnie Africaine Cinématographique Industrielle et Commerciale* (*COMACICO*) und der *Société d'Exploitation Cinématographique Africaine* (*SECMA*) sowie afrikanische Zweigstellen der *Motion Picture Export Association of America* (*MPEAA*), einem Bündnis amerikanischer Verleiher, reagierten mit Boykott. Es folgten Verhandlungen mit den betroffenen Staaten, woraufhin überwiegend große oder gesamte Anteile bzw. Mitspracherechte wieder den französischen und amerikanischen Filmgesellschaften zugeteilt wurden.[92] Der erste

[90] s. Foerster, L. [u.a.] (2013). *Spuren eines Dritten Kinos*, 9ff.
[91] s. Diawara, M. (1992). *African Cinema: Politics and Culture*, 42 und Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 27.
[92] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 40f.

Versuch, eine unabhängige, afrikanische Filmindustrie aufzubauen, war somit gescheitert.

Ökonomischer Fokus

Dass ohne Gelder auch der noch so revolutionärste Film schlecht umsetzbar wäre, mussten sich die Mitglieder allmählich eingestehen. So fiel das Manifest, welches auf dem zweiten Treffen 1982 in Niamey, der Hauptstadt von Niger, verfasst wurde, wesentlich ökonomisch orientierter aus.[93] Der Konsens: Private Investoren aus der Wirtschaftsbranche werden für die zukünftige Entwicklung des afrikanischen Films unverzichtbar sein. So hat sich die *FEPACI* vom ursprünglich militanten Hauptanliegen „Afrikanischer Film" zunehmend entfernt und setzte ihren Fokus verstärkt auf die politisch-ökonomische Befreiung des gesamten afrikanischen Kontinents. Auch europäische Förderungsquellen wurden allmählich akzeptiert.[94] Diese notwendige Partnerschaft hat nach Ansicht Diawaras neben finanziellen Lücken auch mit dem geringen Bestand ausgebildeter afrikanischer Filmtechniker zu tun. An afrikanischen Regisseuren hingegen mangele es weniger. Der gegenwärtig amtierende Generalsekretär der *FEPACI*, Cheick Oumar Sissoko, kündigte nach seinem Amtseintritt 2013 eine umfassende Mobilisierung finanzieller Mittel, eine feste Basis in Ouagadougou, mediale Aufmerksamkeit und den Aufbau regionaler Filmschulen an. Neben dem unter Sissoko eingeführten *Fonds panafricain pour le Cinéma et l'audiovisuel* (*FPCA*) sollen auch nationale Fonds der jeweiligen afrikanischen Regierungen zur filmischen Unterstützung beitragen. Mit Marokko, dem Tschad sowie Senegal ist die FEPACI bereits positiv im Gespräch, so dass seit 2014 Anteile aus öffentlichen Einnahmen der Telekommunikation in die Finanzierung der nationalen Filmproduktion fließen. Sissoko zeigt sich optimistisch, dass die Bemühungen der *FEPACI* Früchte tragen und weitere Staaten folgen werden.[95]

Auch wenn die Überzeugungsarbeit für das Auftreiben finanzieller Mittel eine zähe Arbeit darstellt, so kann die *FEPACI* seit ihrer Gründung Ende der 1960er bis ins 21. Jahrhundert hinein als positive Errungenschaft im Kampf für die afrikanische Filmkultur

[93] s. Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 42f; FEPACI (1996). The Algiers Charter on African Cinema, 1975, 25f und FEPACI (1996). Niamey Manifesto of African Film-Makers, 1982, 27ff.
[94] s. Haynes, J. (1999). African Filmmaking and the Postcolonial Predicament: Quartier Mozart and Aristotele's Plot, 23.
[95] s. Sama, E. (2013, 5. September). Entretien avec le (nouveau) Secrétaire Général de la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI).

gesehen werden - ein vergleichbarer Zusammenschluss ist weltweit sonst nirgends zu verzeichnen.

FESPACO seit 1972

Le Premier Festival de Cinéma Africain de Ouagadougou, das kleine Festival, das 1969 den Grundstein für die *FEPACI* legte, wurde 1972 in *Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou* (*FESPACO*) umbenannt und seit 1979 bis heute als Biennale umgesetzt. Auch wenn es als größte und wichtigste Plattform für afrikanische Filmkultur gilt, so schien Sembène trotz seiner filmischen, persönlichen und spätestens nach seinem Tod 2007 auch geistigen Dauerpräsenz die Veranstaltung eher milde zu belächeln: „[…] [W]ie Sembène einmal sagte, das FESPACO sei wie ein Zoo, in dem die Besucher ein seltenes Tier der Gattung ‚afrikanischer Filmemacher' besichtigten."[96] Denn selbst wenn ein afrikanischer Filmschaffender dort den Großen Preis gewinnt, bedeutet dies noch lange nicht, dass seine Arbeit in Europa eines Blickes gewürdigt wird. Fehlen die richtigen Sponsoren und vor allem die erwünschten Geschichten, bleibt vielen Künstlern nur die Hoffnung, von einem zum *FESPACO* angereisten europäischen „Talent Scout" zufällig begutachtet zu werden.[97]

3.3 Wandel ab den 1980er Jahren

Ästhetik vor Politik

Nach zwei kämpferischen Jahrzehnten entwickelte sich der frankophone Sub-Sahara-Film spätestens ab den 1980ern sowohl in seinem formalen als auch thematischen Spektrum weiter. Wurden Frankreich und seine Regierung im Kontext des (Post-) Kolonialismus vormals fast ausschließlich als kaltherziges, rassistisches Land repräsentiert, das die vorkoloniale Idylle in kürzester Zeit zerstört hatte, so schien in gewisser Weise eine erste Sättigung der „Befreiungswut" einzusetzen. Sydney Sokhona war der erste, der bereits 1978 mit seinem Film SAFRANA OU LE DROIT À LA PAROLE einen merklichen Kurswechsel einschlug. Madelaine Cottenet-Hage bestätigt, dass Sokhona weder romantisches Sinnieren über die Zukunft oder nostalgisches Erinnern an ein präkoloniales Afrika noch (post-)kolonialistische Demütigung und Ausbeutung interessierten.

[96] Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 21.
[97] s. ebd., 35.

> „Labeled as fiction, though moving along more like a documentary, the film took a fresh, hard look at the possibilities of Franco-African intercultural cooperation and learning. […] Sokhona's film marked the beginning of what I will call 'the second generation' of Francophon African films […]."[98]

Diawara wiederum bezeichnet die nun einsetzenden und sich spätestens um das Jahr 2000 herum festigenden Filmtendenzen afrikanischer Filmschaffender als *Neue Welle*. Diese sehe sich nicht mehr ausschließlich der Dekolonisierung von Filmen verschrieben, sondern habe zusätzlich Möglichkeiten eigenständiger künstlerischer Potenziale entdeckt, welche die Vorgaben Sembènes und weiterer Vorbilder des afrikanischen Films kreativ erweitern.[99] Trotz künstlerischer Fortschritte litten gerade die Vorreiter unter den neuen filmischen Revolutionären, allen voran Souleymane Cissé und Idrissa Ouédraogo, unter den Kritikern, die ihrem neuen Filmstil und dessen Untreue gegenüber Sembène eine verflüchtigende Struktur und Eigenständigkeit vorwarfen.

> „Wann immer Regisseure diese Kritik ignorierten und versuchten, zwar an traditionellen Quellen und Formen des Erzählens festzuhalten, aber zugleich neue filmische Formen für ihre Geschichten zu finden, wurden sie als ‚die Assimilierer' abgestempelt. Es hieß, sie biederten sich dem Westen an, indem sie exotische Klischeebilder von Afrika lieferten. Viele Filme aus dieser Zeit wurden als ‚Kalebassenkino' verhöhnt – als Unterhaltung für Touristen, die ein Afrika außerhalb der Geschichte in schönen Bildern von urtümlich aussehenden Menschen zeige."[100]

Auch wenn diese Kritik im Kontext finanzieller Abhängigkeiten nicht ganz unbegründet ist, so darf nicht missachtet werden, dass die Hinwendung zu den formalen Elementen einen entscheidenden Entwicklungsschub der afrikanischen Filmschaffenden und schließlich neue Stile hervorbrachte. Vergleicht Thackway die ersten zwei Filmdekaden in Afrika mit dem italienischen Neo-Realismus der 1940er und 1950er, in dessen Rahmen dem Inhalt und somit politischen Darstellungen ein höherer Stellenwert als formalen Ausgestaltungen zugestanden worden wäre, so würden die afrikanischen Filme ab den 1980ern zunehmend den Fokus auf persönliche, autobiographische Ereignisse und eine künstlerische Umsetzung setzen.[101] „These films tend to draw freely on a range of film styles and formats, blending them with traditional African narrative techniques to create

---

[98] Cottenet-Hage, M. (2004). Images of France in Francophone African Films (1978-1998), 107f.
[99] s. Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 95.
[100] Ebd., 96.
[101] s. Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 23f und 119.

an alternative space in which other formerly suppressed viewpoints and histories can be developed.“[102] Die Rückkehr zu den eigenen Wurzeln spiegelte sich auch in einem Fokus auf traditionelle Riten und Bräuche wider. Nicht die eingeengte koloniale sondern die dynamische präkoloniale Vergangenheit wurde thematisiert, weshalb auch die Bezeichnung *Rückkehr-zur-Quelle* (*return-to-source*)-Film bzw. -Genre Verwendung findet.[103] Weitere, wichtige Vertreter in den Anfängen der *Neuen Welle* der folgenden Jahre waren u.a. Issiaka Konaté, Francois L. Woukoache, Abderrahmane Sissako, Bouna Médoune Seye, Dany Kouyaté, Issa Serge Coelo sowie, als Beispiel für die stärker werdende feministische Dynamik im Medium Film, Régine Fanta Nacro.[104] Samba Félix N’Diaye bezeichnet die Filme all dieser Filmschaffenden als filmische Manifeste,

> „die endlich einmal die Formen aufgrund ästhetischer Entscheidungen und durch ihre Vorsätze transzendieren. […] Die Generation, die nun die Nachfolge antritt, arbeitet allen Widerständen zum Trotz ohne Mentor und ohne echte Aufnahmestrukturen. Mehr als in der Vergangenheit tritt in ihren Filmen deutlich zutage, daß es nun endlich um Einbildungskraft geht, um Phantasiegebilde und Träumereien…“[105]

Im Gegensatz zu Sembènes realistischen und semi-dokumentarischen Filmen, führten Ouédraogo und Cissé in Filmen wie YAABA (1989) und TILAÏ (1990) oder YEELEN (1987) erstmals auch heroische sowie mystische Elemente in die Handlungen ein und machten vor, dass auch Afrikaner in der Lage waren, dem Film seine künstlerische Seite zu entlocken.[106]

Verantwortung übernehmen

Cottenet-Hage bezieht den filmischen Umschwung neben einer selbstbewussten allgemeineren Weitsicht der Filmschaffenden auch auf einen Wandel des Publikums. Schließlich würden sich auch Zuschauer in ihren Sehgewohnheiten weiterentwickeln und seien u.a. über vorangegangene Filme und bestenfalls höhere Bildung bezüglich der kolonialen Vergangenheit allmählich ausreichend informiert.[107] Auch im postkolonialen Afrika sind es trotz der Unabhängigkeit Afrikaner, die in Behörden, Regierungen etc. sitzen und dafür verantwortlich sind, dass Dinge nicht so laufen, wie man es sich mit dem

[102] Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 119.
[103] s. Kariithi, N. K. (1997). Der blinde Fleck westlicher Filmkritik – das Beispiel Yeelen, 78f.
[104] s. N’Diaye, S. F. (1997). Die Zeit der großen Brüder…, 38.
[105] Ebd., 39.
[106] s. Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 98.
[107] S. Cottenet-Hage, M. (2004). Images of France in Francophone African Films (1978-1998), 108.

Ende der Kolonialherrschaft erträumt hatte. Dass die Europäer nicht für alles zur Rechenschaft gezogen werden könnten und auch schon in ferner Zeit zumindest eine Teilschuld für spätere Fehlentwicklungen beim eigenen Volk vorläge, hatte sich in Folge der kolonialen Aufarbeitung zunehmend ins Bewusstsein insbesondere intellektueller Afrikaner gedrängt.[108] Die zahlreichen noch bestehenden Diktaturen seien eindeutig afrikanisch und nicht europäisch, so El Bakri. Es würde also an den Afrikanern liegen, daran etwas zu ändern. „Of course, we can also say that we have inherited the bad legacies of colonialism and imperialism, and all the '-isms' possible, but someone has to say, 'Well, now we have to stop and look at ourselves'. Always it's the fault of the other and it's never our fault."[109]

Aufbau innerafrikanischer Filmindustrie scheitert

Der Versuch, eine eigene afrikanische Filmindustrie aufzubauen, war in den ersten zwei Dekaden der Unabhängigkeit nicht geglückt. In den 1980er Jahren wurde das Vorhaben erneut in Angriff genommen. Die französischen Kulturzentren waren zuvor nicht nur die einzige Anlaufstelle und Bindeglied der afrikanischen Filmschaffenden zum *Bureau du Cinéma* und *CNC* nach Paris gewesen, sondern gleichzeitig auch der einzige Aufführungsort der gedrehten Filme. Der Verleih befand sich in nicht-afrikanischer Hand, dem aus Profitgier nichts an den weniger Erfolg versprechenden afrikanischen Produktionen lag. Doch auch die hohen nationalen Steuern, die auf Kinosäle verhängt wurden, hielten deren Bestand und somit die Chance auf afrikanische Filmvorführungen gering.[110] Unter der Regierung Mitterand wurde der Fokus ab 1982 auf afrikanische Kontexte bezüglich Kultur, Politik, Wirtschaft und Produktion sowie auf die Verbesserung der Infrastruktur für Filmvorführungen auf dem afrikanischen Kontinent gelegt. Eine innerafrikanische Filmindustrie sollte der Filmkultur nachhaltig auf die Sprünge helfen - und für Frankreich ökonomische Vorteile mit sich ziehen. Bereits 1979 gründete die *Organisation Commune Africaine et Mauritienne* (*OCAM*) in Burkina Faso das *Consortium Interafricain de Distribution Cinèmatographique* (*CIDC*). Im folgenden Jahr kam es durch das eigens zu diesem Zweck gegründete *Centre Interafricain de Production de Film* (*CIPROFILM*) zur Übernahme der Kinos und Filmressorts des französischen Monopols *Union Africaine de Cinéma* (*UAC*).[111] Fast wäre dies der Beginn

[108] s. Pfaff, F. (2004). Introduction, 3ff.
[109] El Bakri, A. (2000). Respondents Asma El Bakri, 92.
[110] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 38f.
[111] s. Ebd., 42f.

afrikanisch filmischer Unabhängigkeit gewesen. „Doch nach wie vor – und mittels undurchsichtiger juristischer Tricks – sicherten sich die Franzosen das Einkaufsmonopol der Gesellschaft in Paris, was 1984 zu einer dramatischen Auflösung des *CIDC* vor Gericht führte und zu Verstimmungen zwischen den beteiligten Staaten.“[112] Emmanuel Sama bezeichnete das *CIDC* zwar trotz seines Scheiterns als Lichtblick für die Chance der Errettung des afrikanischen Kinos, doch sein Gesamtresultat ließe sich mehr ernüchternd als euphorisch interpretieren:

> „Selbst wenn man die Landschaft der Distribution des afrikanischen Films in Afrika mit größter Akribie durchforstet, es lassen sich partout keine Strukturen ausmachen, die zum augenblicklichen Zeitpunkt dem Eindringling die Stirn bieten könnten. Die Staaten, in denen es noch nie nationale Filmgesellschaften gegeben hat, sind zahlreich. Diejenigen westafrikanischen oder nordafrikanischen Staaten, die über solche verfügten, mußten zusehen, wie ihnen die Schlüssel aus der Hand genommen wurden.“[113]

Keine Struktur – kein afrikanisches Publikum

Fehlende Strukturen sind letztlich auch der Grund, warum „der afrikanische Film eine seltene Kost für die Konsumenten von Bildern des Kontinents ist.“[114] Dabei sei das afrikanische Publikum seinem eigenen Film gegenüber prinzipiell nicht abgeneigt.[115] Probleme bereiten jedoch qualitativ minderwertige Produktionen, welche die zunehmend höher gebildeten Zuschauer auch als solche wahrnehmen, eine geringe bzw. marode Kinodichte und, aufgrund der schwierigen Produktionsbedingungen, die begrenzte Anzahl afrikanischer Filme. Das Ausweichen auf günstig erhältliche Westproduktionen sei somit unabdingbar. Sama sieht großen Bedarf an Filmstrukturen, die sich an der ehemaligen *CIDC-CIPROFILM* orientieren und Produktion, Vertrieb sowie Verleih unter einem Dach zusammenfassen. Weitere Gründe für die langwierige Entwicklung sieht er in zu hohen Steuerabgaben für Filmproduktionen und fehlenden Förderungen, weshalb er Gebührennachlass und Rückvergütungen für das Gelingen eines unabhängigen Vertriebs für wichtig hält.[116] Erst eine gemeinschaftliche, innerafrikanische Filmstruktur, die vom

---

[112] Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 43.
[113] Sama, E. (1997). Ein Bericht über die abenteuerliche Geschichte der kinematographischen Distribution in Afrika, 62.
[114] Ebd., 64.
[115] s. Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 256ff.
[116] s. Sama, E. (1997). Ein Bericht über die abenteuerliche Geschichte der kinematographischen Distribution in Afrika, 64ff.

Westen unabhängig agieren könne, würde nach Samas Einschätzung den Erfolg afrikanischer Filme auf ihrem Heimatboden ermöglichen.

Keine Fördergelder - keine Filme

Mag die Hinwendung zu wesentlich ästhetischer bedachten Filmformen ab den 1980er Jahren auch aus eigener Selbstverwirklichung und Weiterbildung entsprungen sein, so muss an dieser Stelle auf die bereits erwähnten Fördergelder verwiesen werden, die seit den 1960ern maßgeblich für die Realisierung des Sub-Sahara-Films verantwortlich sind. Pfaff deutet den filmischen Wandel ab 1980 als Reaktion auf einen kurzen Förderungsstopp des *Bureau du Cinéma* im Jahr 1979 als Folge Débrix‘ Tod, und zugleich im Rahmen der Präsidentschaftsübernahme durch Mitterand und folgendem politischen Kurswechsel. Diawara verweist dabei auch auf politischen Druck, den afrikanische Regierungen auf Frankreich ausübten. Politische Filme sollten nicht durch französische Fördermittel realisiert werden, denn: „Frankreich produziert Revolutionäre!“[117] Vormals vom *Ministère de la Coopération* und *CNC* unterstützt, mussten afrikanische Filmschaffende nun vermehrt über private Filmproduktionsfirmen, die Europäische Union oder andere Wege die deutlich knapper gewordenen und dennoch zwingend notwendigen finanziellen Mittel aufbringen. Um größere Förderungschancen zu erlangen und sich somit als Filmemacher weiterhin über Wasser halten können, wurden die Filme kommerzieller ausgerichtet als zuvor und verstärkt europäisch bzw. eurozentrisch angepasst.[118] Die Situation afrikanischer Filmschaffender brachte Bouna Medoune Seye 1996 mit dem Titel seiner Schrift *Antrag auf kinematographisches Visum* auf den Punkt. Die Hoffnung auf Filmförderung durch europäische bzw. französische Gelder, bestenfalls sogar einer Ausstrahlung auf europäischen Filmfestivals, Kinos oder TV, wäre groß, das wachsende Gefühl eines paternalistischen Duldens jedoch noch viel größer:

> „Das schwerwiegendste Problem des afrikanischen Kinos liegt meiner Meinung nach darin, daß es ohne Aussicht auf gedeckte Gegenleistung gemacht wird. Gerade durch diese Art der Bettelei verharrt das Kino im Ghetto. Denn die Regisseure nehmen nicht die Haltung von gleichwertigen Partnern ein, die ein künstlerisches Projekt anbieten, sondern wenden sich als Bittsteller an die

[117] Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 42.
[118] s. Pfaff, F. (2004). Introduction, 6f.

> jeweiligen Organisationen. Für mich in meiner künstlerischen Vorgehensweise ist so etwas undenkbar.“[119]

Auch Diawara hält die paternalistischen Förderabhängigkeiten von Frankreich und der *EU* für eine Gefahr für den afrikanischen Film, der von westlichen Festivalorganisatoren, TV-Anstalten und schließlich dem dortigen Publikum schnell in die anthropologische Nische gedrängt werde. Wenn man vom afrikanischen Film stets die Dokumentation des realen, afrikanischen Lebens erwarte, könne sich eine respektierte, fiktive Filmkunst nur mit viel Standhaftigkeit entwickeln.[120]

Fehlendes Durchsetzungsvermögen trotz Festivalerfolgen

Internationale Festivals sind meist der erste Ausstrahlungsort afrikanischer Filme – meist der erste und auch der letzte vor breitem Publikum. Denn tatsächlicher Durchbruch gelang bislang nur wenigen afrikanischen Filmen, wie z.B. YEELEN von Souleymane Cissé, der im Jahr 1987 in Cannes als erster afrikanischer Film einen Sonderpreis erhielt.[121] Selbst wenn diese Filme auf Festivals gute Kritiken erhalten, liegt es in der Hand der Filmverleihe, ob eine spätere Kinoausstrahlung stattfindet. Sind hohe Einspielchancen unwahrscheinlich, fliegt ein Film raus. Zu hoch wären die Kosten für notwendiges überdurchschnittliches Vertriebsengagement, dessen Mühe nicht zwingend erfolgsversprechend sein müsste. Der Erfolg, so Barlets Meinung, liege somit nicht gänzlichen in den Händen der Vertriebe, sondern auch beim europäischen Publikum.[122] „Eine Gesellschaft, die bis vor kurzem noch die Zivilisation nach Afrika bringen wollte und heute meint, es sei nicht der Mühe wert, geht sich keine afrikanischen Filme anschauen…Die koloniale Vergangenheit wiegt bleischwer.“[123] Die fehlende Kinostruktur in Afrika erschwert es Filmemachern Fuß zu fassen. Das panafrikanische Filmfestival *FESPACO* in Ouagadougou und die *Journées cinématographiques de Carthage*, die seit 1966 alle zwei Jahre im tunesischen Carthago stattfinden, haben dem afrikanischen Film zwar zu einem gewissen Bekanntheitsgrad verholfen, doch bleiben es Orte kurzen Ruhms. Zum Geldverdienen muss man nach Europa oder Amerika – als Topadressen: Cannes, Berlin, Venedig -, um dort auf „kinematographisches Visum“ zu hoffen.

---

[119] Seye, B. M. (1997). Antrag auf kinematographisches Visum, 238.
[120] s. Diawara, M. (2000). The Iconography of West African Cinema, 82.
[121] s. Kariithi, N. K. (1997). Der blinde Fleck westlicher Filmkritik, 82.
[122] s. Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 264ff.
[123] Ebd., 267.

Auch wenn dem afrikanischen Film durch seine Erfolge in den 1980er Jahren mehr Aufmerksamkeit zugeteilt wurde und Filmfestivals die Filmkultur zunehmend positiv beeinflusst haben, so übte Frankreich überraschend verstärkten Druck auf der inhaltlichen sowie finanziellen Ebene des afrikanischen Films aus. Mit der Präsidentschaftsübernahme Mitterands wandelte sich die vormalige Aufbauhilfe durch das Ministerium für Zusammenarbeit zu einer ausgeweiteten kulturellen Entwicklungshilfe. Afrika galt als abgeschrieben. *Le Fonds Sud Cinéma,* ein Hilfsfond zur Unterstützung der filmischen Vielfalt der Welt wurde 1984 initiiert. Die Subventionen mussten sich die frankophon, afrikanischen Länder von nun an mit Lateinamerika, Asien, dem Nahen und Mittleren Orient und seit 1997 auch mit östlichen Ländern teilen. Der Fokus hat sich nun auf eine scheinbare Integration in die weltweite Filmindustrie gerichtet. Subventionen werden nach wie vor ausgezahlt, doch nur an Filmprojekte, die thematisch erfolgsverhoffend sowie qualitativ hochwertig sind und somit das französische bzw. europäische Publikum ansprechen. Anpassung ist somit auch in den 1980er und 1990er Jahren nach wie vor die Devise und die Entfaltung eines wahren afrikanischen Kinos immer unwahrscheinlicher.[124] In einem Interview mit Olivier Barlet äußert sich Jean-Pierre Bekolo 1997 vehement gegen diese paternalistische Mitleidshilfe:

> „Ich sehe mich nicht als einen Behinderten, der nicht wettbewerbsfähig ist und den man unter seine Fittiche nehmen muß! […] Der afrikanische Film wird zu sehr verhätschelt. Das steht einer wirklichen Reflexion im Wege. Lassen wir den afrikanischen Film leiden, leben und sogar sterben. Sein Überleben ist von niemandem anhängig – genauso wie das Überleben von Afrika selbst.“[125]

Férid Boughedir scheint sich bereits 1992 längst mit der miserablen Lage des afrikanischen Films abgefunden zu haben. Die Rollen innerhalb der globalen Mainstream-Filmindustrie seien längst unter Hollywood und anderen alteingesessenen Kinonationen aufgeteilt – Afrika sei für diesen Bereich zu spät aufgetaucht. Lichtblick sehe er hingegen im künstlerisch-experimentellen Kino sowie im Fernsehen. Dort hätte ein qualitativ hochwertiges Autorenkino, das sich mit gesellschaftskritischen Themen auseinandersetze, noch gute Chancen auf Erfolg. Vom Staat müsste solch ein Kino gefördert und ausländische Filme höher besteuert werden. Die Erfolge afrikanischer Autorenfilme in ihren Herkunftsländern sowie afrikanischen Nachbarländern würden

[124] s. Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 273ff und CNC (Hg.) (o.J.). fonds sud cinéma.
[125] Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 275f.

belegen, dass Afrikaner nicht nur mit Hollywood-Action sondern auch mit Afrika-Thematik zu überzeugen seien.[126]

> „Die problematische, wenn nicht unmögliche Gleichsetzung von ›Autorenfilm‹ und ›populärem Kino‹ funktioniert in Afrika. Dies ist die einmalige Chance für die Filmemacher: jenseits eines entfremdenden ›Konsumkinos‹ wird afrikanisches Kino entweder ›gutes Kino‹ sein oder aufhören zu bestehen.“[127]

Nicht mit großen internationalen Hits sollte Afrika sich auf den Leinwänden behaupten, sondern mit feinsinnigeren, persönlicheren Themen die nationalen Bedürfnisse nach eigenen Geschichten bedienen. Eine Hoffnung, die mit Beginn des kommenden Jahrtausends zur Realität werden würde?

3.4 Änderungen im 21. Jahrhundert?

Distribution als stetige Hürde

Die wirtschaftliche Lage des frankophon-afrikanischen Films hat sich seit den 1990er Jahre kaum verändert. Der Vertrieb der eigenen Filme sowie fehlende nationale Kinostrukturen stellen für afrikanische Filmschaffende mit dem Übergang ins 21. Jahrhundert nach wie vor ein großes Problem dar. Die wenigen betriebenen Kinos gehören ausschließlich ausländischen Unternehmen, die das *Blockbooking* günstig erhältlicher Hollywood- sowie Bollywoodfilme bevorzugen, deren Produktionskosten längst im Ausland eingespielt wurden. Afrikanische Filme hingegen sind Mangelware. Da die Produktionskosten erst noch eingespielt werden müssen, sind die Filmkopien verhältnismäßig teuer. Und mit überwältigenden Zuschauerzahlen ist bei nationalen Produktionen vermeintlich ebenfalls nicht zu rechnen. Thackway führt diese Mutmaßung weniger auf die Filme selbst als vielmehr auf die unzureichenden Vertriebsstrukturen zurück: „The frequent claims that local audiences are not interested in African films are confounded by the rare distribution figures available, which reveal that African films tend to do well at the box office when they actually get shown.”[128] In der gegenwärtigen Lage fehlt der kommerzielle Reiz – für afrikanische Filme bleiben die Tore geschlossen. Wirtschaftskrisen in den 1980ern und die Einführung neuer, digitaler Technologien um die Jahrtausendwende haben zusätzlich zu einem stetigen, wenn nicht sogar abrupten

[126] s. Boughedir, F. (1997). Bleibt uns nur das ››Autorenkino‹‹?, 69ff.
[127] Ebd., 71.
[128] Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 14.

Kinosterben insbesondere in ländlicheren oder kleinstädtischen Regionen Afrikas beigetragen.[129]

Einzige Chance – Europäische Zuschauer

In Afrika hat der afrikanische Film ohne die nötigen Mittel kaum Chancen gezeigt sowie gesehen zu werden. Außerhalb Afrikas wiederum finden Filmschaffende neben internationalen Filmfestivals höchstens noch in *Arthouse*-Kinos eine kleine, jedoch meist schlecht beworbene Plattform. Im schwindenden Interesse am afrikanischen Film in Europa deutet Thackway einen radikalen Geschmackswandel. Waren insbesondere in den 1980ern Filme von Sembène und Ouedraogo „in" und gewannen auf internationalen Festivals Aufmerksamkeit oder sogar Preise, so wären ab den 1990ern asiatische Produktionen bevorzugt und frankophone, afrikanische Filme geradezu verächtlich behandelt worden.[130] Wie Oguibe für den gesamten gegenwärtigen afrikanischen Kunstbereich festhält: „[…] [W]ithout audience, there is no speech."[131] Und so sind afrikanische Filmemacher händeringend auf der Suche nach Interesse für ihre Filme. Dieser Zustand ruft wiederum die alten Abhängigkeiten hervor, derer sich die Afrikaner doch eigentlich befreien wollten.

> „Autonomy. Self-articulation. Autography. These are contested territories in which the contemporary African artist finds herself locked in a struggle for survival, a struggle against displacement by the numerous strategies of regulation and surveillance that today characterize Western attitudes towards African art."[132]

Gegenüber den 1990ern haben sich mit Beginn des 21. Jahrhunderts auch die Ansprüche der Festivals kaum gewandelt. Auf europäischen Festivals werden afrikanische Filme bevorzugt, die der eurozentrischen Sichtweise am Nächsten stehen und das paternalistische Gewissen beruhigen. Doch selbst die Organisatoren und Juroren der afrikanischen Festivals orientieren sich zunehmend am westlichen Geschmack. Dass der „wahre" afrikanische Film selbst auf seinem eigenen Kontinent Gefahr laufen müsse, verkannt zu werden, stelle eine dramatische Entwicklung dar, vor deren Ausmaß Diawara warnt:

> „Ouaga ist die Heimat des afrikanischen Films, und genau wie Sembène sagte, müssen wir es vor den Räubern der afrikanischen Kultur bewahren […].

---

[129] s. Haynes, J. (2013). Afrikanisches Kino und Nollywood. Widersprüche, 91.
[130] s. Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 14.
[131] Oguibe, O. (1999). Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art, 18.
[132] Ebd., 20.

> Ansonsten bekommen wir womöglich das, was mein Freund Balufu Bakupa-Kanyinda ein ‚Haute Couture-Kino' genannt hat – ein Kino, das dem eurozentrischen Blick auf Afrika angepasst ist."[133]

Zu viel europäische Dominanz – zu wenig afrikanische Identität

Die Schwierigkeiten des afrikanischen Films, sich zu entfalten und auf dem eigenen Kontinent Fuß zu fassen, lassen sich bis heute geradezu auf den gesamten modernen Kulturbereich übertragen. Kumpfmüller verzeichnet trotz Entkolonialisierung in den 1960er Jahren auch Anfang des 21. Jahrhunderts immer noch eine zu starke Dominanz Europas in Afrika.[134] Insbesondere Frankreich konnte sich von seinem ehemaligen Territorium bis heute nicht lösen. Das von Charles de Gaulles 1962 initiierte Projekt *Françafrique* diente einzig dem Zweck, die französische Wirtschaftsdominanz aufrechtzuerhalten und weiterhin energiepolitische Unabhängigkeit zu gewährleisten. Durch den Aufbau eines dichten politischen sowie wirtschaftlichen Netzes innerhalb der ehemaligen frankophonen Länder Afrikas, dem Zuspruch militärischen Schutzes sowie millionenschweren Provisionen hat Frankreich sich den vorrangigen Zugang zu strategischen Ressourcen abgesichert. Seit den 1980ern plant die französische Regierung einen radikalen Umschwung in seiner Afrikapolitik, das System scheint strukturell jedoch schon so tief verankert, dass die Lage sich kaum verändert hat. Frankreichs Stabilität ist von afrikanischen Rohstoffen und Kooperationen stark abhängig. Da der französische Prestigeverlust in den letzten Jahren in vielen Staaten Afrikas zudem stark zugenommen hat, könnte Passivität ein dramatisches Ausmaß für die französische Wirtschaft bedeuten. „Angesichts der wirtschaftlichen Konkurrenz in Afrika durch China oder die Vereinigten Staaten wird sich Frankreich auf wirtschaftlichem wie politisch-militärischem Terrain verstärkt engagieren müssen."[135]

Weniger ökonomisch fallen die Gründe für die allgemein paternalistischen Denkmuster der europäischen Bürger aus. Diese würden schlichtweg aus einer starken Unkenntnis über die traditionelle afrikanische Kultur und Geschichte resultieren, deren Aufrechterhaltung im Zuge der Frankophonie beinahe gänzlich unterdrückt wurde, so Kumpfmüller und Ndumbe III.[136] „Afrikaner sind zutiefst in ihrer Identität verunsichert, da traditionelle Muster oft längst verdrängt oder zerstört sind und die neuen sich meist an

---

[133] Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 70.
[134] s. Kumpfmüller, K.A. (2000). Vorwort, 7.
[135] Thorel, J. (2013, 2. August). Der schwierige Abschied von der "Françafrique".
[136] s. Kumpfmüller, K.A. (2000). Vorwort, 7 und Ndumbe III., K. (2000). Afrikanische Renaissance: Wegweiser afrikanischer Politik im 21. Jahrhundert, 15.

Bildern und Klischees orientieren, wie sie die westliche Kultur- und Medienindustrie zuhauf produziert.“[137] Das Ergebnis dieser fehlenden identitätsstiftenden Basis sind Kriege, Korruption, wirtschaftliche Schwäche, aber auch Ausbeutung durch Europa. Um dem kulturellen Schaffen auf die Sprünge zu helfen, den Europäern mit mehr Selbstbehauptung gegenüber zu treten, und so auch dem Film eine bessere Zukunft gewährleisten zu können, ist ein grundlegendes Umdenken im Umgang mit afrikanischer Kultur und den Erfahrungen der Kolonialzeit unabdingbar.[138] Es sollte sich eine tatsächliche Hilfe zur Selbsthilfe als Hilfe zur Selbstbestimmung manifestieren und der „Tarzanismus“, wie Diawara das heuchlerische Überengagement bezeichnet, endlich ein Ende finden.

> „Tatsächlich glaubt man im Westen bis heute, Afrikas Probleme lösen zu können, indem man dort an Land geht und ein paar handverlesene Leute in den Kampf gegen Unwissenheit, Krankheit und Korruption schickt. Immer noch folgen viele westliche Stiftungen, philanthropischen Initiativen und Entwicklungshilfeprogramme europäischer und amerikanischer Außenminister diesem Modell des humanitären ‚Tarzanismus‘ in Afrika.“[139]

Dieser gutgemeinte „Tarzanismus“ wiederum trägt zur Infantilisierung der Afrikaner bei und der Kreislauf eines neokolonialen Zustandes inklusive einer Doppelung des Kolonisten beginnt von vorne. Selbstbewusste Filmästhetik kann auf solch einer Grundlage schlecht gedeihen.

Fördergelder

Das ewige Problem des frankophonen Sub-Sahara-Films seit seinen Entwicklungen in den 1960er Jahren stellt die Finanzierung dar. Und weil in Afrika selten Förderungen zu erwarten sind, müssen sich die meisten Filmschaffenden entscheiden – entweder langes Warten, Verschulden oder Produktionsabbruch und dafür unabhängig und hundertprozentig afrikanisch - oder recht schnelle Förderung, Realisierung mehrerer Filme und dafür abhängig von europäischen Vorschriften, thematischen Wünschen und Launen. Der kamerunische Filmproduzent Jean Roké Patoudem bedauert, dass die französischen Mitarbeiter der für die Afrika-Filmförderung zuständigen Behörden vollkommen falsche, rassistische Erwartungen an den afrikanischen Film hätten. Das

[137] Kumpfmüller, K.A. (2000). Vorwort, 7.
[138] s. ebd..
[139] Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 76.

Kalebassenkino würde auch heute noch häufig als Inbegriff des Afrika-Films gelten und folglich bevorzugt gefördert werden.

> „Ce sont des intellos qui essaient de se donner de l'existence sur le cinéma africain, en pensant que les films sur les villages post coloniaux sont plus représentifs de l'Afrique et non ceux qui ne vont pas dans ce sens. […] Franchement, ils tuent le cinema africain, qui se résume, à leurs yeux, au cinema calebasse."[140]

Die Macht der Produzenten sei gewiss ein weltweites Phänomen, dem sich unbekannte, auf finanzielle Unterstützung angewiesene Regisseure überall beugen müssten. Überheblicher als die Finanzierungsabläufe afrikanischer Filme durch französische Produzenten sei die Situation nach Ansicht Diawaras jedoch nirgends:

> „Afrikanische Regisseure befinden sich hier in einer schizophrenen Zwangslage: Obwohl sie in der Stadt geboren und aufgewachsen sind und dort auch ihre Ausbildung gemacht haben, verlangt man nun von ihnen, ein ‚einzig wahres' Afrika zu zeigen, das so nur in den Fantasien der europäischen Produzenten existiert – ein atavistisches Afrika außerhalb der Geschichte, ein Afrika voller Exotik. Afrikanische Regisseure werden behandelt, als spiele ihre eigene Weltsicht überhaupt keine Rolle und als seien afrikanische Kinogeher für den Erfolg eines Films unbedeutend."[141]

Ende 2011 hat der *Fonds Sud Cinéma* seine Tore geschlossen.[142] Der Kampf um die immer rarer werdenden Fördergelder hat sich somit aktuell nochmals verstärkt. Doch Patoudem lehnt die ausländischen Filmförderungen generell ab. Auch von den einzelnen afrikanischen Staaten, die keinen Sinn im Aufbau einer wirtschaftlich scheinbar unrentablen Freizeitbeschäftigung sehen, erwartet er keine zukünftige Unterstützung. Um die nationalen Kinosäle mit heimischen Filmen zu bestücken und aus dem Kino ein rentables Geschäft zu machen, müsste man auf private Produzenten setzen, die mit ihrer finanziellen Unterstützung die Filmkultur zum Laufen bringen und durch geschicktes Marketing mehr afrikanische Stars kreieren würden.[143]

---

[140] Sangaré, Y. (2013, 23. Januar). Interview de Yacouba Sangaré avec Jean Roke Patoudem.
[141] Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 35.
[142] s. CNC (Hg.) (o.J.). fonds sud cinéma.
[143] s. Sangaré, Y. (2013, 23. Januar). Interview de Yacouba Sangaré avec Jean Roke Patoudem.

Neue Generation afrikanischer Filmschaffender

Die Anfänge der unter 3.3 bereits erwähnten, von Diawara als *Neue Welle* bezeichneten Generation neuer Filmschaffender reichen bis in die 1980er und 1990er Jahren zurück. Ende der 1990er nahm die Entwicklung zunehmend an Fahrt auf. Die klaren Verhältnisse und Gegensatzpaare, die vom europäischen Publikum lange Zeit mit afrikanischem Film gleichgesetzt wurden, mussten nun einer deutlich komplexeren und weniger klischeebeladenen Struktur weichen. Es ist nicht mehr die eine politische Ideologie oder die eine Filmsprache, denen jüngere Filmschaffende der *Neuen Welle* folgen, sondern quasi ein dynamischer Schmelztiegel der unterschiedlichsten afrikanischen Genres, Stile und Ansichten. So unterteilt Diawara die filmischen Ausrichtungen, die sich ab der Jahrhundertwende bis heute etablierten, in drei Hauptstränge: 1) die *Arte*-Welle insbesondere mit Abderrahamane Sissako, 2) die *Guilde africaine des réalisateurs et producteurs*, eine Autonomie-bestrebte Bewegung unter Jean-Pierre Bekolo, Balufu-Bakupa Kanyinda, John Akomfrah u.a. und 3) ein Erzählkino unter Zézé Gamboa, Cheick Fantamady Camara u.a..[144]

Die Arte-Welle

Unter Pierre Chevalier setzte sich der französische Sender *Arte* um die Jahrhundertwende für die Produktion französischer *art et essai*-Filme ein. Weltweit wurden Regisseure dazu aufgerufen, mit wenig Mitteln persönlich motivierte Filme zu erarbeiten. Publikumsgeschmack, Politik, gegenwärtiger Trend – all das sollten sie hinten anstellen. So gelang insbesondere dem aus Mauretanien stammenden Regisseur Abderrahamane Sissako endlich der Durchbruch zu einem der bekanntesten afrikanischen Filmschaffenden. Hatte Sissako in den 1990ern schon Kurzfilme realisiert, so zeugen seine Filme LA VIE SUR TERRE (1998), HEREMAKONO (2002) und BAMAKO (2006) von einem ganz neuen literarischen Gespür, das sich in einem an Neben- und Unterbedeutungen gekoppelten Erzählkonstrukt manifestiert. Es geht um tiefgründige Ästhetik, während auf eine erdrückende Ideologie oder Nostalgie verzichtet wurde.[145]

Die Guilde africaine des réalisateurs et producteurs

Sissako zählt zur *Guilde africaine des réalisatuers et producteurs*, einer Pariser Bewegung afrikanisch-stämmiger Filmschaffender. Ihre Arbeit versteht sich seit ihrer

[144] s. Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 97ff.
[145] s. ebd., 100ff.

Gründung im Oktober 1998 als Interessenvertretung afrikanischer Filmemacher in Europa sowie Anregung, altbekannte politische sowie ästhetische Pfade des afrikanischen Films zu verlassen. Jean-Pierre Bekolo und Fanta Régina Nacro gelten als weitere Hoffnungsschimmer der Gilde. Wie Sissakos Werke, so zeugen auch seine Handlungen von komplexen Neben- und Unterbedeutungen, die mal in ihrer Darstellungsweise überraschend symbolträchtig erscheinen und dann wieder dazu dienen, konventionelle Dramaturgien des Geschichtenerzählens zu dekonstruieren.[146]

> „[Sissako] […] ist überzeugt, dass der afrikanische Film nach mehr Unabhängigkeit streben sollte und dass sich seine Macher von ihren Minderwertigkeitsgefühlen frei machen müssen. Um sich von Stereotypen abzusetzen, soll der neue afrikanische Film nach Bekolo einen Spagat wagen aus ‚dem Alten, das immer noch gut ist, und allem Neuen, das passt'. Die Filmemacher der Gilde sind unabhängig nicht zuletzt darin, dass sie sich von anderen weder als traditionell noch als typisch modern abstempeln lassen."[147]

Erzählkino

Neben dem experimentell-künstlerischen, Autonomie einfordernden (Festival-) Film eines Sissakos oder Bekolos, die sich weniger um heimische Zuschauerzahlen bemühen, gab und gibt es innerhalb der Filmgeschichte Afrikas immer wieder Versuche, eine bewusst an Hollywood angelehnte Genrestruktur anzunehmen und so ein breites afrikanisches Publikum anzusprechen. Anstelle westlicher Geschichten und Schauspieler werden afrikanische Geschichten mit afrikanischen Darstellern umgesetzt. Nicht ein besonders intellektueller, poetischer Ansatz steht im Vordergrund sondern ein modern-afrikanischer Bezug, der auch aktuelle Entwicklungen berücksichtigt. Nicht Festivals sollen mit diesen populären afrikanischen Filmen bedient werden sondern die afrikanische Bevölkerung. „Populär" versteht sich in dem Zusammenhang als die vom Regisseur gegebene Erzählweise, die einen Spagat zwischen afrikanischer Tradition und Moderne wagt, sich mit meist banalen Alltagserfahrungen befasst, mit den Augen der afrikanischen Zuschauer sieht - das Volk anspricht.[148]

> „Nur der populäre Film nimmt die afrikanischen Zuschauer ernst, und daher ist er auch die Zukunft der Filmsprache in Afrika. Obwohl dieser Film paradoxerweise

[146] s. Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 120ff.
[147] Ebd., 123.
[148] s.ebd., 138ff.

> heute noch nicht das Publikum gefunden hat, das er verdient, stellt er den Beginn eines afrikanischen Films für die Afrikaner dar.“[149]

Und um diesen Beginn gewährleisten zu können, müssen die afrikanischen Filmstrukturen grundlegend überarbeitet bzw. dergleichen überhaupt eingeführt werden.

Muster einer nachhaltigen afrikanischen Film- und Kinostruktur

Auch Sissoko ist überzeugt, dass es nicht an guten afrikanischen Filmen, sondern an notwendigen Strukturen mangeln würde. „Vous avez des capitales africaines où il n’y a pas une seule salle de cinema. Ce n’est pas normal!”[150] Doch statt überheblich kontinental zu planen, sieht Sissoko mehr Erfolg in regionalen Kinoindustrien, die an ebenfalls regionale Filmschulen gekoppelt sein würden und später in ein kontinentales, wettbewerbsfähiges Netz übergehen könnten.

> „Si nous arrivons à construire une industrie dans chacune des régions du continent et que nous arrivons à dégager des moyens financiers au niveau national et à l’échelle régionale avec nos entités économiques qui peuvent prendre en charge nos écoles de cinéma et les unités de post production, il s’en suivra une competition entre les projets. Et si les salles renaissent, les choses vont bouger.”[151]

Der Regisseur Djo Tunda wa Munga ist der Ansicht, dass dem gesamten frankophonen Sub-Sahara-Film ganz einfach die Nähe zu seinem Volk fehle.

> „Voir un film africain paraît un peur comme un devoir. […] Dans ma generation, avec toutes les qualités des films de mes prédécesseurs, surtout dans le cinéma francophone, une chose est certaine c’est qu’il y a un désamour avec le public. Ils n’ont pas réussi à placer le cinema au cœur de la société. Or, il n’y a pas d’art plus populaire que le cinema.”[152]

Obwohl sich das Kino großer Beliebtheit erfreue, fehle dem frankophonen Film eine gewisse Leichtigkeit und thematisches Geschick. Grund dafür sei der bildungspolitische Charakter, den die ausländischen Filmförderer bis heute im Hinterkopf hätten, wenn es darum ginge einen afrikanischen Film zu realisieren. Die Qualität der Filme könne nach Tunda wa Munga noch so gut sein, wenn letztlich wieder nur das Sozial-Moralische im Vordergrund stehe, würde sich der Großteil der Afrikaner nicht angesprochen fühlen. Eine nationale Kritik fehle, so dass die Vermittlung von Film und Inhalt sowie eine

---

[149] Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 144.
[150] Sama, E. (2013, 5. September). Entretien avec le (nouveau) Secrétaire Général de la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI).
[151] Dongmo, St. (2012, 26. Juli). Djo Tunda wa Munga : "J'ai essayé d'être plus proche de la réalité".
[152] Ebd..

Kommunikation zwischen Regisseur und Publikum nicht zustande kämen. Tunda wa Munga sieht die Lösung der miserablen Situation des frankophonen Sub-Sahara-Films im anglophonen Raum - in den vorbildhaften Strukturen der nigerianischen Filmindustrie.

> „[Les Nigérians] ont réussi la conquête du public, ce que tous les autres Africains n'ont pu faire pendant 40 ans. Ils ont une approche industrielle du cinema, ils construisent des histoires qui parlent aux gens. […] Le modèle nigérian a réussi à mettre notre culture au centre de notre imaginaire."[153]

Ein Film, der sich nicht vom westlichen Geschmack beeinflussen lässt, sollte nach afrikanischem Vorbild an sein Publikum gebracht werden.

Ausweg Videokultur – Vorbild Nollywood

In den 1990ern kamen günstige Videokameras sowie Videoplayer für den Heimbedarf zu erschwinglichen Preisen auf den Markt. Besonders Nigeria nahm sich, auch aus einer damals gegenwärtigen wirtschaftlichen Notlage heraus, der Produktion des Mediums verstärkt an. Statt sich abends durch gefährliche Straßen bis zum Kino zu schlagen, blieben die Zuschauer lieber vor ihrem heimischen TV-Gerät und Videoplayer sitzen. Unterstützt von nationalen Fernsehanstalten und gekonnter Öffentlichkeitsarbeit wurde *Nollywood* schon bald zum nigerianischen Verkaufsschlager. Bis heute befinden sich die Produktion und der Vertrieb der Filme im Videoformat in der Hand nationaler Unternehmen. Auch wenn andere Länder wie u.a. Ghana eine ähnliche Videoindustrie hervorbrachten, so agiert Nigeria am Erfolgreichsten – dem Anteil der Bevölkerung sei Dank. Ein Viertel der Population Sub-Sahara-Afrikas lebt in Nigeria. Doch längst sind die Videokassetten nicht nur in Afrika, sondern weltweit begehrt. In der Diaspora holen sich afrikanisch-stämmige Menschen so ihre Heimat und Kultur ins Wohnzimmer bzw. in kleine Kinosäle. Spannende Geschichten stehen im Vordergrund der Filme, Tonqualität und schauspielerische Leistungen hingegen sind eher nebensächlich. So werden Videofilme am laufenden Band produziert, als könnten die Afrikaner von ihrer filmischen Freiheit, die ihr im Rahmen von umständlichen Förderanträgen für Kinofilme im europäischen Ausland sonst meist genommen wird, gar nicht genug bekommen. Trotz seiner gigantischen ökonomischen Dimension sowie Reichweite erschwert die schlechte Qualität und eigenwillige Darstellungsweise dem Filmformat bislang den Zugang zum Festivalmarkt. Die zwiespältige Situation wurde dem Autor Jonathan Haynes erläutert: „Eine europäische Festivalkuratorin hat mir anvertraut, dass die nigerianischen und

[153] Dongmo, St. (2012, 26. Juli). Djo Tunda wa Munga : "J'ai essayé d'être plus proche de la réalité".

ghanaischen Videofilme tatsächlich die einzige Art von Filmen sind, die auch auf aufgeschlossene und abenteuerlustige Festivals regelrecht verstörend wirken.“[154] Der Wunsch der Afrikaner ist nicht an westlichen Festivalerfolg gekoppelt, sondern an Filme, die ihre Kultur und Identität repräsentieren sowie festigen. *Nollywood* und dergleichen stellen wahre Unabhängigkeit dar und somit einen großen Triumph gegenüber dem Westen und dessen formalen Ansprüchen.[155]

Ganz nach dem Prinzip *Nollywoods* könnten auch viele andere frankophon-afrikanische Länder ihre eigenen Geschichten im Rahmen einer preiswerten Videoproduktion auf bezahlbare Videokassetten und so auf die Bildschirme der heimischen und sogar globalen TV-Geräte bringen. Der Ort „Kino“ wurde längst vom Westen eingenommen, der Videoplayer hingegen ist eine noch freie Nische, derer sich die afrikanischen Filmschaffenden in Zukunft nur geschickt bedienen müssen. Und auch das Potential des Internets als Filmplattform ist nicht zu missachten.

Der Weg zum weltweit erfolgreichen Video- bzw. Onlinefilm wird jedoch kein leichter sein. Der Konkurrenzdruck ist groß, eine kostspielige Vermarktung unumgänglich und die gegenwärtige filmtechnische sowie dramaturgische Qualität nur für Kenner akzeptabel. Den Handlungen wird zudem Hintergrundwissen afrikanischer Geschichten, Bräuche und Mentalitäten abverlangt, die sich selbst innerhalb eines Landes schon stark unterscheiden können. Das Wachstum *Nollywoods* steht in den Sternen, schließlich sind es die Afrikaner selbst, die nach dem Hollywoodfilm und anderen westlichen Bildern verlangen.

[154] Haynes, J. (2013). Afrikanisches Kino und Nollywood, 101.
[155] s. ebd., 89ff.

4. Frankophoner Sub-Sahara-Film – Theorie und Ästhetik

Bis heute haben Sub-Sahara-Filmemacher in Afrika und auch außerhalb des Kontinents Schwierigkeiten, ihren Film ans Publikum zu bringen. Die bereits erläuterten Gründe sind zum einen strukturell bedingt in Form von finanziellen Produktionsabhängigkeiten europäischer Förderquellen und einer fehlenden eigenständigen Filmindustrie (mit Ausnahme *Nollywoods*), zum anderen kulturell heraufbeschworen durch geschichtlich tief verwurzelte eurozentrische Sichtweisen auf den afrikanischen Kontinent und eine, ebenfalls auf die Kolonialzeit zurückzuführende, fehlende gefestigte afrikanische Identität. Die Dominanz Hollywoods sowie der europäischen Avantgarde und deren Filmsprachen lassen Kritiker und westliche Zuschauer in afrikanischen Darstellungsweisen zudem oft eine eigene Dynamik verkennen. Deswegen müssen ungewohnte Erzählweisen und filmische Elemente sowie deren Hintergründe näher analysiert werden, um afrikanische Filmkunst nicht lediglich den dominanten Filmideologien unterzuordnen.

> „This inevitably posits a reductive binary model whose fixed boundaries automatically situate ‘counter-cinemas’, such as Francophon African film, in a simply oppositional, reactive role. This encourages critics to overlook the specific identities and other merging influences in these works, thereby foreclosing the possibility of diversity.”[156]

Sub-Sahara-Film – Eingrenzung

Ganz bewusst wählte Barlet im Titel seines Werkes *Afrikanische Kinowelten* den Plural: „Le singulier dénie l'énorme diversité culturelle de tout un continent. Sans parler de l'existence des très nombreux réalisateurs de la diaspora qui sont en mouvement permanent entre leur pays d'origine et leur lieu d'habitation.“[157] Nordafrikanische bzw. aus dem Maghreb stammende Filme haben ästhetisch sowie thematisch starke Parallelen zum Sub-Sahara-Film, gesellschaftlich unterscheiden sich die Regionen jedoch, und auch die kinematographischen Strukturen sind nördlich der Sahara besser aufgebaut bzw. überhaupt vorhanden.[158] Rosenstein klammert den Norden Afrikas bei seinen Untersuchungen sogar explizit aus, da er die Länder kulturell und sprachlich mehr dem arabischen Raum zuordnet. Auch das Kino Südafrikas zählt er aufgrund der historischen

---

[156] Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 18.
[157] Rochebrune, R. de (2012, 28. September). Olivier Barlet : "Les films africains d'aujourd'hui sont décomplexés".
[158] s. ebd..

Dimensionen der Apartheidspolitik nicht zum Sub-Sahara-Film. Denn eine eigenständige schwarz-südafrikanische Filmkultur im Langfilmbereich wurde so bis 1996 hinausgezögert. Zudem gehört Südafrika aufgrund andersartiger aktueller Entwicklungen auf wirtschaftlicher, politischer und kultureller Ebene nicht der *Dritten Welt* an. Der Terminus Sub-Sahara-Film umfasst dennoch über 40 Länder mit hunderten von Ethnien und verschiedensten Kulturen und Sprachen, so dass er einer allgemein gültigen Definition nicht gerecht werden kann. Einige filmische Besonderheiten liegen jedoch vor, die gegenüber anderen Filmkulturen verstärkt im Sub-Sahara-Film auftauchen.[159] Der Zusatz frankophon initiiert auf gestalterischer Ebene gewiss die französische Filmsprache (mit Ausnahme französisch untertitelter afrikanischer Sprachen der entsprechenden Regionen) und durch die Frankophonie bedingte kulturelle Elemente. Heutige Einflüsse sind jedoch auf ehemals frankophonem wie anglophonem Boden ähnlich geprägt vom dominanten Hollywoodfilm, der aus Kostengründen in der raren Kinolandschaft bevorzugt abgespielt wird.

4.1 Theoretischer Diskurs

Auch wenn „Sub-Sahara-Film“ für das breite Publikum ein eher unbekannter Terminus ist, der meist Bilder dokumentarischer Art sowie Filme aus Hollywood, die sich aus eurozentrischer Sicht der afrikanischen Kulisse annehmen, hervorruft, so stellt er in der Filmwissenschaft kein ungeschriebenes Blatt dar. Stephen Zacks hat sich in *The Theoretical Construction of African Cinema* mit den entsprechenden theoretischen Diskursen, die sich seit den 1980ern vermehrt etabliert haben, auseinandergesetzt und dabei drei vorherrschende Richtungen herausgearbeitet: 1) Neo-marxistisch, 2) Neo-strukturalistisch und 3) Modernistisch.

Neo-marxistischer Ansatz

Aus dem Widerstand gegenüber den kolonial und schließlich ab den 1960ern überwiegend neokolonial herrschenden Ländern entwickelte sich ein Film, der sich der Dominanz der westlichen, kapitalistischen Filmindustrie und dessen Filmgenres sowie –stilen gegenüber behaupten wollte. Ein wichtiger Vertreter dieses neo-marxistischen Ansatzes ist Ousmane Sembène, der auch durch seine russische Ausbildung eine linksgerichtete Ideologie verfolgte. Theoretiker des *Dritten Kinos*, wie die argentinischen Begründer Fernando Solana und Octavio Getino sowie die Afrikaner Teshome Gabriel

[159] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 14f.

und Férid Boughedir, zählen ebenfalls zu den Verfechtern eines eigenständigen, kämpferischen und mobilmachenden Aspekts, der insbesondere in Filme der ersten Jahrzehnte der afrikanischen Unabhängigkeit eingeflossen ist.[160] Auch wenn Boughedir, wie schon im vorangegangenen Kapitel zitiert, Anfang der 1990er in einem populären Autorenkino die Chance für afrikanische Filmemacher sieht, so spricht er doch stets von einem „kritischen Kino aus der ›Dritten Welt‹“, das sich dem westlichen „Konsumkino“ gegenüberstellt. „Durch seinen historischen und kulturellen Kontext ist das afrikanische Kino dazu verdammt, das ›gute‹ Kino zu sein […]. […] [J]enseits eines entfremdenden ›Konsumkinos‹ wird afrikanisches Kino entweder ›gutes‹ Kino sein oder aufhören zu bestehen.“[161] Boughedir unterstreicht seine neo-marxistische Haltung, indem er das kritische, engagierte *Dritte Kino* als einzigen stabilen Weg des afrikanischen Films versteht.

Neo-strukturalistischer Ansatz

Dem neo-marxistischen Ansatz gleich, sehen Filmwissenschaftler der neo-strukturalistischen Kategorie die Notwendigkeit der Gegenüberstellung zwischen westlichem und afrikanischem Film, da bereits Lebensumstände sowie Traditionen ohne bewussten Kontrast für westliche Publika schwer verständlich sein können. Statt einer polemischen Haltung wird eine möglichst objektive Sicht eingenommen. Anthropologische Erklärungen zu kulturell gegebenen Unterschieden nehmen den Platz der neo-marxistischen, politisch motivierten Anklagen und Vorschreibungen ein.[162] Neben André Gardies, nach dessen Ansicht der durch die Kolonialherrscher enteignete (Identitäts-)Raum im Rahmen einer Spiegelung der eigenen Lebensumstände neu besetzt werden musste, um insbesondere dem afrikanischen Publikum Identifikationspotential zu bieten[163], verfolgt Roy Armes diesen überwiegend auf Binarität beruhenden Ansatz:

> „For Armes the oppositions of voice to voicelessness, narrativity to orality, space to time, and individuals to groups are formal tools to frame the description of the artistic, political, cultural, and social differences between African and Western films. The emphasis on structural methodology depoliticizes and depersonalizes, ultimately providing an ethnographic understanding of the texts, which emerge in his readings as authentic expressions of the African other.”[164]

[160] s. Zacks, St. (1999). The Theoretical Construction of African Cinema, 5ff.
[161] Boughedir, F. (1997). Bleibt uns nur das ››Autorenkino‹‹?, 70f.
[162] s. Zacks, St. (1999). The Theoretical Construction of African Cinema, 6ff.
[163] s. Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 54.
[164] Zacks, St. (1999). The Theoretical Construction of African Cinema, 10.

Auch Melissa Thackway schlägt einen neo-strukturalistischen Weg ein, was gewiss mit ihrem Hintergrund, der Realisierung von Dokumentationsfilmen, zusammenhängen mag.

> „As this book‘s focus on the relations between orature and film has demonstrated, the relatively recently imported film medium has been very much integrated into the existing cultural environment. Local narrative traditions and aesthetic codes have inspired or been adapted and integrated into the universal film medium to reflect African cultural sensibilities.”[165]

Die traditionelle, mündliche Erzählweise stellt Thackway zufolge das zentrale Spezifikum des afrikanischen Films dar, die Einflussnahme der westlichen Filmsprache und anderer Kulturkreise hingegen schließt sie in ihren Thesen weitestgehend aus.

Modernistischer Ansatz

Modernistische Diskussionen setzen den Text stärker in Kontext zum Regisseur und dessen Umgebung bzw. Hintergrund vor und während der Arbeit, ohne dabei lediglich ideologische oder anthropologische Tendenzen zu fokussieren. Modernisten, wie Françoise Pfaff, Mbye Cham, Olivier Barlet und Manthia Diawara, verhalten sich subjektiver und universeller als die neo-strukturalistischen Theoretiker.[166] Der Sub-Sahara-Film wird von den Modernisten als Schmelztiegel westlicher Filmkulturen, Weltliteratur und afrikanischer Eigenarten interpretiert. „Wie sehen wir den Anderen und das, was uns fremd ist?“[167], fragt sich Barlet und richtet an westliche Kritiker den Appell, dass ein „anders sehen“ ohne ständigen Vergleich mit westlichen Filmen für das Verständnis afrikanischer Filme unumgänglich ist.

> „Ich wollte mich niemals negativ über die Form eines Films äußern. Das heißt deshalb noch lange nicht, daß ich diesem weit verbreiteten Paternalismus verfallen will, der davon ausgeht, daß diese Filme zwar nicht besonders gelungen, aber unendlich sympathisch sind‘. Es geht mir eher darum, einen Film nicht mit einem Federstrich zu Grunde zu richten, ohne mir Zeit für eine genaue Analyse zu nehmen.“[168]

Eine Analyse müsse nach Barlets Verständnis einfach subjektiver ausfallen und sich weniger auf eine rein analytische, allgemeingültige Betrachtung stützen. Nicht die objektive Entstehungsgeschichte stehe schließlich im Vordergrund eines Films sondern

---

[165] Thackway, M. (2003). *Africa shoots back,* 180.
[166] s. Zacks, St. (1999). The Theoretical Construction of African Cinema, 6ff.
[167] Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten,* 10.
[168] Ebd., 11.

seine tiefgründige Bedeutung. Die „tatsächliche Existenzberechtigung“ eines Films könne ein Kritiker nur ergründen, indem er auf emotionaler Ebene einen Zusammenhang mit ihm bekannten kulturellen sowie persönlichen Erfahrungen herstelle und auf subjektive Aktualität überprüfe.[169]

Unvoreingenommenheit und subjektives Hinterfragen stellen ebenso eine modernistische Ausrichtung dar wie die kritische Platzierung afrikanischer Filme der 1960er in die gegenwärtige Rezeption sowohl afrikanischer wie auch europäischer Publika.

Diawaras historischer Bezug

Die theoretische Einordnung Diawaras gelingt Zacks nicht eindeutig, da er wie Teshome Gabriel auf die auch gegenwärtig noch aktuellen andersartigen, erschwerten Produktionsbedingungen afrikanischer Filme im Kontext politisch-kämpferischer Zusammenhänge verweist. Jedoch befasst Diawara sich nicht konkret mit dem direkt in den filmischen Text eingebetteten politischen Aspekt, sondern vielmehr mit der Stufe davor - den Hintergründen der Entstehung filmischer Texte. Zacks kommt zum Entschluss: „The approach could be described as modernist historicist […].“[170] Er hat den Wandel des historischen *Dritten Kinos* wohl noch nicht so sehr hinterfragt wie die Herausgeber von *Spuren eines Dritten Kinos* fast 15 Jahre später:

> „Die vielleicht schwerwiegendste Differenz, die man heute ausmachen kann zwischen dem historischen Dritten Kino und dem gegenwärtigen politischen Filmschaffen im Umfeld des so genannten ›World Cinema‹ ist nicht in den Filmen selbst zu suchen, sondern in ihrer Rahmung: Das politische Kino der Gegenwart ist nicht mehr auf dieselbe Art und vielleicht auch nicht mehr im selben Maß wie das der Vergangenheit eingebettet in soziale und diskursive Praxis. […] Haben sich das historische Dritte Kino […] und das World Cinema der Gegenwart noch etwas zu sagen? Sind die politischen Auseinandersetzungen und ästhetischen Horizonte, die sich an den Werken radikaler Filmemacher der Sechziger- und Siebzigerjahre schärften – […] Ousmane Sembènes BLACK GIRL (LA NOIRE DE…, 1966) […] - , noch irgend anschlussfähig an jene neuen Kinematografen aus Asien, Afrika und Südamerika, die parallel zur Verbreitung digitaler Technologie in den letzten zwei Jahrzehnten ein exponentielles, ja explosionsartiges Wachstum erlebt haben?“[171]

[169] s. Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 225.
[170] Zacks, St. (1999). The Theoretical Construction of African Cinema, 12.
[171] Foerster, L. [u.a.] (2013). Spuren eines Dritten Kinos, 10.

Diawaras Interesse für historische Entwicklungen im Rahmen des *Dritten Kinos* versteht sich vielleicht gerade deswegen als modernistisch, indem er vorangegangene Ansätze in seinen Diskurs miteinbezieht und nicht prinzipiell für unmöglich hält. Nicht jeder Film muss zwangsläufig politisch oder dokumentarisch ausgerichtet sein, sondern kann auch, wie westliche Filme, einen künstlerischen Anspruch bedienen. Trotzdem sind die Übergänge mal mehr, mal weniger fließend. So widmet auch Diawara in *Neues afrikanisches Kino* ein gesamtes Kapitel *Nollywood*, der revolutionären Filmindustrie Nigerias. Inhaltlich haben diese Filme wenig gemeinsam mit den kämpferischen Ansagen der Filme Sembènes und anderen Mitgliedern des historischen *Dritten Kinos*. Die Umstände, die zu preiswerter Filmproduktion und –vorführung führten, könnten wiederum politischer kaum sein. Und dass es *Nollywood* unabhängig von westlichen Funktionären zu großer Beliebtheit und rasantem Umsatz brachte, steht fast schon für den filmischen Sieg Afrikas über Hollywood und den europäischen Autorenfilm.

4.2 Ästhetik

Zeitgenössische afrikanische Kunst

Der afrikanische Film orientierte sich aufgrund seines späten Eintritts in die Filmgeschichte zwangsläufig an vielfältigen westlichen Mustern. Europäische Einflüsse inspirierten die afrikanische Kunst jedoch nicht erst mit Eintritt in den filmischen Bereich. Wie Barlet von Kinowelten spricht, so betont auch Valentin Y. Mudimbe die Vielfalt zeitgenössischer afrikanischer Kunst. Man könne nicht von der afrikanischen Kunst sprechen, sondern müsse senegalesische Kunst von nigerianischer, tansanischer oder mosambikanischer unterscheiden, die sich jeweils in verschiedene soziohistorische Kontexte eingebettet entwickelten. Neben nationalen Kulturunterschieden sind auch die regionalen Varianten nicht zu missachten, die eine Fülle vielfältiger Stile hervorbrachten.
Mudimbe hat drei Trends zeitgenössischer Kunst in Afrika herausgearbeitet: Traditionsinspiriert, modern und populär. Die traditionsinspirierte Richtung beinhaltet nicht nur die Praxis des urafrikanischen Kunsthandwerks, sondern im Übergang zur modernen Ausformung auch europäisch-religiöse Elemente der christlichen Mission Ende des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts. Sie versteht sich als Kunst im soziokulturellen Kontext, während sich in die moderne Ausrichtung philosophisch-intellektuelle Elemente einbetten, die sowohl im nationalen als auch im kolonialen Rahmen ästhetische Akkulturation erfahren. Populäre Kunst etablierte sich spätestens ab

den 1960ern als neuer, unabhängiger Stil – unabhängig von eurozentrischen Kunstschulen und westlichen Käufern.[172]

> „Popular art, however, made at the periphery of the same society, scans, interprets, and occasionally defies such values by confusing their explicitness, challenging their discursivity, and bringing into circulation new readings of founding events, mythologies, and social injustices, as well as popular representations of a history of alienation."[173]

Trotz ihrer Vielfalt konnte afrikanische Kunst die europäischen Betrachter nie wirklich überzeugen und blieb (und bleibt auch heute noch oft) eher unbeachtet. Verantwortlich für die bis heute vorliegenden eurozentrischen Ressentiments gegenüber afrikanischer Kunst und Kultur ist die im dritten Kapitel bereits erwähnte, von zahlreichen Philosophen untermauerte Rassetheorie. Aus ethnografischer Sicht hochinteressant – für den ästhetischen Diskurs unbrauchbar, so lautete das Urteil insbesondere für traditionelles Gut. Erst mit dem Auftauchen im europäischen Surrealismus, u.a. bei Picasso, erfuhren Masken und Skulpturen ästhetische Anerkennung durch westliche Kritiker, wenn auch sehr einseitig[174]:

> „By suddenly elevating African masks and statutory to the realm of 'high art' – a concept which, as shall be seen later, has no place in traditional African understandings of art – the modernists failed to recognize the equally important ritual functions of these objects, just as earlier ethnographers had failed to appreciate their aesthetic worth."[175]

Afrikanische Kultur

Auch wenn die afrikanische Filmgeschichte wesentlich komprimierter ausfällt als die afrikanischen Kunstgeschichten, so sind ähnliche historische Entwicklungen zu verzeichnen. Das fehlende Interesse und Respekt an afrikanischen Filmen liegen in den allgemeinen eurozentrischen Vorurteilen gegenüber afrikanischem Kunst- und Kulturgut und paradoxerweise gleichzeitig unzureichendem Wissen über afrikanische Kultur und Tradition begründet. Colin Prescod knüpft in seinen einleitenden Worten zur Ikonographie des afrikanischen Kinos an Mudimbes kulturwissenschaftliche Thesen in *The Idea of Africa* (1994)[176] an:

---

[172] s. Mudimbe, V. Y. (1999). Reprendre: Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts, 31ff.
[173] Ebd., 37.
[174] s. Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 17f.
[175] Ebd., 18.
[176] s. Mudimbe, V. Y. (1994). *The Idea of Africa*.

> „In Africa, the received wisdom is that art has always functioned complexly, and ‘re-creationally’, for and in work, play and meditation. African cinematographers, who now join the ranks of what Mudimbe calls ‘specialists of memory’, take on therefore the duty to ‘create, invent and transform, yet they also faithfully obey their vocation and responsibility to transmit a heritage, record its obsessions, and preserve its past’.”[177]

Zeitgenössische, afrikanische Kunst setzt sich seit je her aus einem Spektrum von Formen und Funktionen zusammen – der Broterwerb wurde immer auch als pädagogische sowie spirituelle Tätigkeit durchgeführt, die zudem eine vergangenheitsbewahrende Aufgabe verfolgt.

Spiritualität und Sprachkultur

Die Verbindung zwischen spirituellem Subjekt und körperlichem Objekt stellt ein wesentliches Element afrikanischer Kunst und Kultur dar, welches den seit der Aufklärung und dem Übergang von Sprach- zu Schriftkultur in Dichotomie geschulten westlichen Gesellschaften vollkommen fremd ist. Die sichtbare Welt stellt nach westlicher Auffassung das einzig, fassbare Reale dar, während unsichtbare, spirituelle Abläufe außerhalb eines strikt abgegrenzten religiösen Bereichs kaum Beachtung finden. Mündliche Ontologien hingegen stellen die Welt als Zusammenspiel kosmologischer Kräfte dar. Ohne Gespür und Verständnis für die ontologischen Zeugnisse in afrikanischer Sprache ist die Spiritualität im afrikanischen Alltag schwer begreifbar. Es verwundert umso weniger, dass christliche Missionare und Theologen Anfang des 20. Jahrhunderts die ersten waren, die große Teile der frühen afrikanischen Philosophie mit genügend Sensibilität aufzeichneten. Die Rolle dieser Europäer übertragen Tomaselli, Shepperson und Eke mit Beginn der afrikanischen Filmgeschichte auf die Filmemacher des Kontinents, denn schließlich setzen ihre Werke die Tradition der mündlichen Erzählungen der so genannten *Griots*[178] fort.[179] Fehlende Lese- und Schreibkenntnisse räumen dem gesprochenen Wort in den meisten Regionen Sub-Sahara-Afrikas auch heute noch einen großen Stellenwert ein. So unterscheidet sich die afrikanisch-mündliche Lebenswelt stark von der Sprachkultur „Europa“, welche die sprachliche Dominanz in Afrika nicht als kulturellen Reichtum sondern als minderwertigen Analphabetismus

[177] Prescod, C. (2000). The Iconography of African Cinema: What Is It and How Is It Identified?, 79.
[178] [genauere Informationen zum *Griot* folgen auf S. 63.]
[179] Tomaselli [u.a.] (1999). Towards a Theory of Orality in African Cinema, 45ff.

einordnet.[180] Da mehr als 60% der Bevölkerung nicht oder kaum lesen und schreiben können, ist die „Verbreitung einer kollektiven Identität“ kein leichtes Unterfangen. Denn insbesondere westliche Filmproduktionen und Ressentiments gegenüber afrikanischer Kultur sowie Verwestlichung von Sprache, Kleidung und Musik drängen Afrika in eine kulturelle Außenseiterposition – selbst auf dem eigenen Kontinent.[181] Gerade in der mündlichen Erzählweise und ihrer Integration in den afrikanischen Film sieht Pfaff aber eine Chance, dem Identitätsverlust vieler (analphabetischer) Afrikaner entgegen zu steuern. Im Gegensatz zu allen anderen Kontinenten kann das geschrieben Wort in Afrika nicht als Hauptgegenstand der Wissensweitergabe herangezogen werden. Denn selbst wer einer der europäischen oder der arabischen Sprache auf kommunikativer Ebene mächtig ist, kann diese nicht zwangsläufig auch (ausreichend) zum schriftlichen Austausch nutzen. Mündliche Kommunikation stellt somit bis heute die dominierende Form von Ausdruck und sozialem Austausch dar.

> „It is easy to see what fertile ground this context can offer to cinema and television. No matter how long the detour may be, it is the cinema that brings many Africans closer to their cultural reality. Thus, thanks to its wide reach in many segments of African societies, cinema has become the best forum to disseminate ideas, be they about the present, the past, and/or the future.”[182]

Europäische Filmtheorie ungenau

Wie die Erzählstruktur der Sprachkultur so ist auch die Erzählstruktur afrikanischer Filme nicht mit der westlichen Erzählweise über einen Kamm zu scheren. Die im Kontext europäischer Filmtheorie sowie –kritik herangezogene Psychoanalyse Freuds oder Lacans hat dem Neo-Marxisten Teshome Gabriel zufolge keine Gültigkeit für die *Dritte* (Lebens-)*Welt*, das *Dritte Kino* und afrikanischen Film im Allgemeinen. Im Rahmen der psychoanalytischen Filmtheorie stellen insbesondere der Rezipient und dessen familiäres Lebensumfeld eine entscheidende Rolle für das Wirken eines Films dar. Die filmische Repräsentation der *Dritten Welt* hingegen beruht auf einer anderen Ausarbeitung der Beziehung des Rezipienten zum Film. “The Third World relies more on appeal to social and political conflicts as the prime rhetorical strategy and less on the paradigm of Oedipal conflict and resolution.”[183] Auch wenn Gabriel sich dabei insbesondere auf das *Dritte*

[180] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 81.
[181] s. Amaïzo, Y. E. (2000). Eine interdependente Gesellschaft: Quelle einer interdependenten Kultur?, 69.
[182] Gadjigo, S. (2004). Ousmane Sembene and History on the Screen: A Look Back to the Future, 36f.
[183] Gabriel, T. (1989). Towards a Critical Theory of Third World Films, 39.

Kino und dessen politische Ausrichtung bezieht, so ist die afrikanische Interpretation von Filmen nicht (zwangsläufig) mit der europäischen ident. Tomaselli, Shepperson und Eke erläutern, dass Text und Kontext sowie Subjekt und Objekt in afrikanischen Filmen in einem anderen kosmologischen Zusammenhang zueinander stünden und genau dieser Punkt in den westlichen Filmtheorien ausgeblendet wird.[184]

> „We are not arguing that cultural or cinematic theories from other societies are inappropriate in the African context. Rather, our point is that they have a different purchase in these partly similar and partly different societies, which often exhibit in their generational-cultural temporality a simultaneity of the modern, post-modern and even pre-modern."[185]

Film als ursprünglich westliche Kunstform bediente sich in seiner Etablierungsphase, Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1920er Jahre, an eigenen kulturellen Elementen (europäische bzw. amerikanische Theaterkulissen, Literaturvorlagen etc.), die schließlich das Grundgerüst der westlichen Filmsprache aufbauten. Die ersten unabhängigen afrikanischen Filmemacher der 1960er Jahre waren mit diesen Filmstilen zwar vertraut, ein Bezug zur eigenen afrikanischen Kultur musste jedoch mithilfe der urafrikanischen Erzählstruktur und weiterer künstlerischer Traditionen erst noch hergestellt werden.

Interkultureller Film

Da Afrikaner bereits vor dem Eintritt in die Filmgeschichte durch die Kolonialherrschaft mit westlicher Kultur vertraut gemacht wurden, setzt Dirk Naguschewski den Fokus von Filmanalysen weniger auf einen afrikanischen Aspekt, sondern vielmehr auf eine Ausarbeitung interkultureller Elemente. Film steht als Hybrid einer multikulturellen Welt, in der sich Kulturkreise nicht selten überschneiden – sei es nur in Form außerkultureller Rezeption. Eine strikte Abgrenzung zwischen westlichen und afrikanischen Filmen hält Naguschewski genau wie eine allzu starre Übertragung europäischer Filmtheorie auf afrikanische Filme für eine falsche Herangehensweise. Westliche Interpretation jedoch entschieden als unmöglich einzuordnen – eine bis heute zirkulierende, afrozentrische Position -, klammere einen interkulturellen Einfluss von Vornherein aus. Solch eine Haltung unterstütze jedoch die Befürwortung des schwer verständlichen, afrikanischen Fremden und somit die Abgrenzung zur westlichen Welt und Rezeption. „It is, of course, perfectly plausible to argue that a fundamental foreignness is inherent to language as such

[184] s. Tomaselli [u.a.] (1999). Towards a Theory of Orality in African Cinema, 50ff.
[185] Ebd., 52.

and that understanding is therefore never complete."[186] Naguschewski weist jedoch darauf hin, dass sich das Fremde nicht nur im Film, sondern im Rahmen jeglicher interkulturellen Kommunikation (auch unter verschiedenen afrikanischen Kulturkreisen) berücksichtigt und weitestgehend überwunden werden muss. Filmsprache könne nicht kontinental und nicht einmal national oder ethnisch zusammengefasst werden, sondern müsse als individueller Code interpretiert werden.[187] Eine authentische, afrikanische Filmsprache gab und gibt es nicht, denn, wie schon angesprochen, sind auch die Sehgewohnheiten afrikanischer Filmschaffender längst westlich geprägt. Diawara vertrat bereits 1995 die Meinung, dass weder auf ideologischer noch identitätspolitischer Ebene eine authentische, afrikanische Filmsprache vorliegen würde.

> „I believe that there are variations, and even contradictions, among film languages and ideologies, which are attributable to the prevailing political cultures in each region, the differences in the mode of production and distribution, and the particularities of regional cultures."[188]

Einige Elemente, seien sie symbolischer, inhaltlicher oder kultureller Natur, lassen sich aber insbesondere in Sub-Sahara-Filmen wiederfinden und können so zumindest in Ansätzen als afrikatypische Filmsprache näher untersucht werden.

4.2.1 Filmische Struktur von Erzählung, Zeit und Raum

Die folgenden Abschnitte stellen nur einen kurzen Abriss der Elemente des afrikanischen Films dar. Wie unter 3. herausgearbeitet, hat sich der afrikanische Film seit den 1960ern stetig weiterentwickelt und bietet heute ein vielfältiges Spektrum an Formen und Themen. Der Bezug zur mündlichen Erzähltradition lässt sich aber sowohl im sozialistischen Realismus von Sembène finden als auch in Filmen der ab den 1980ern einsetzenden formalen Revolution sowie Arbeiten der *Neuen Welle* – mal plakativ, mal hintergründig. Diawara verweist darauf, dass afrikanische Filmschaffende von klein auf mit der Erzähltradition und damit verbundenen spezifischen Ausdrucksformen vertraut seien. Elemente der Populärkultur bauen eine jede Lebenswelt auf, so dass mündliche Überlieferungen auch beiläufig und unterbewusst ihren Weg in afrikanische Filme finden.[189]

---

[186] Naguschewski, D. (2004). Reading Foreign Films: African Images and the German Audience, 85.
[187] s.ebd., 84ff.
[188] Diawara, M. (2000). The Iconography of West African Cinema, 81.
[189] s. Diawara, M. (1996). Popular Culture and Oral Tradition in African Film, 210.

Funktionalität der mündlichen Überlieferung

Die Sprachkultur bzw. *oral literature* hat in filmwissenschaftlichen Untersuchungen zum afrikanischen Film somit einen großen Stellenwert eingenommen. Fälschlicherweise wird die mündliche Überlieferung aus eurozentrischer Sicht meist mit einfachen Märchen und Fabeln gleichgesetzt. Der malische Schriftsteller Amadou Hampaté Bâ verweist jedoch auf die breiten, thematischen Inhalte. Neben religiösen und naturwissenschaftlichen Zusammenhängen werden historische Begebenheiten aber auch die Freizeit betreffende Aktivitäten erläutert. Er bezeichnet die afrikanische Sprachkultur als „die große Schule des Lebens", denn nicht nur Fachkunde wird wiedergegeben, sondern auch über Liebe und Tod aufgeklärt, und zwar in einem zeitlosen bzw. bei Bedarf an die Gegenwart angepassten, lebensnahen Stil.[190]

> „Da in den mündlichen afrikanischen Gesellschaften die Kenntnis mit dem konkreten Verhalten des Menschen in der Gesellschaft verbunden ist, ist sie weder abstrakt noch unabhängig vom Leben selbst. Sie ist mit dem gegenwärtigen Leben und über das göttliche Wort mit dem Ursprung aller Kenntnis verbunden."[191]

Insbesondere Musik, Tanz und Erzählung gelten bis heute als funktionale Elemente innerhalb und für die afrikanische Gemeinschaft. „In both rural and urban environments, song and dance continue to play an integral role in various farming and domestic activities and social occasions."[192] Das Publikum nimmt bei solchen künstlerischen Darbietungen durch Dialoggesang oder rhythmisches Klatschen stets eine zentrale Rolle ein und überträgt seinen aktiven Part auch auf das Medium Film.

> „It is interesting to note that at popular films, audiences in Africa often transfer such participatory practices to the non-live imported medium. Western spectators in an African cinema are often struck by the way in which audiences participate in the film, interjecting remarks, clapping along to songs, and sometimes even providing running plot commentaries, especially in the rarely subtitled Indian or Kung-Fu films."[193]

---

[190] s. Hampaté Bâ, A. (1997). Die lebende Überlieferung, 100f.
[191] Ebd., 101.
[192] Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 52.
[193] Ebd..

Einfluss der Erzähltradition auf afrikanischen Film

Die Übergänge und Zwecke zwischen verschiedenen Kunst- und Kulturformen sind in Afrika meist fließend. So wurde die funktionale Ausrichtung des Erzählens auch auf den Film übertragen – fiktive Filme erleben aus eurozentrischer Sicht zuweilen einen ungewöhnlichen, dramaturgischen Schnitt, auf welchen dokumentarische Sequenzen folgen, die Rituale, Tänze oder andere pädagogisch-aufklärerische bzw. soziologische Vorgänge zeigen. Thackway fährt fort, dass im Gegensatz zum Westen, dem es in jeglichen Kunstformen vorrangig um die Originalität geht, der afrikanische Rezipient sprachlichen Scharfsinn und Vortragsweise am stärksten bewertet und weniger den eigentlichen Inhalt.[194] Auch Rosenstein verweist auf die Bedeutung von Tonfall, Mimik, Gestik sowie Musik und Lautmalerei, denen als gestalterische Mittel größere Bedeutungen als der Handlungslogik zugeordnet werden. Die erzählerische, aufklärerische Rolle der Live-Darbietungen der afrikanischen *Griots*, wie die Meister der Erzählkunst genannt werden[195], führen die Filmemacher Afrikas in moderner sowie dynamischerer Ausgestaltung fort. Insbesondere die aufklärerisch-kämpferische Thematik der ersten Generation afrikanischer Filmmacher lässt sich auf die pädagogisch-kritisch reflektierende Haltung der erzählenden *Griots* und die seit je her funktionale Bedeutung von afrikanischer Kunst zurückführen. Wie schon in der mündlichen Überlieferung essentielles Wissen stets aktuell aufbereitet vermittelt wurde, so befasst sich auch der Film mit Althergebrachtem in modernem Gewand. Der Film-*Griot* versucht im Gegensatz zum Live-*Griot* jedoch nicht die bestehende Ordnung immer wieder herzustellen, sondern setzt sich bewusst einen erhofften Wandel als Ziel.[196] Dass afrikanische Vergangenheit und Tradition zwar bewahrt werden müssen, die Entwicklung der modernen Gesellschaft aber im Vordergrund steht, erzählt Dani Kouyaté eindrucksvoll in KEITA! L'HERITAGE DU GRIOT (1995). Auf seiner Mission, dem jungen Mabo Keita die Geschichte seiner Vorfahren zu lehren, stößt der alte *Griot* Djeliba insbesondere bei Mabos Mutter zunehmend auf Ablehnung. Sie führt Mabos schulisch schwächer werdenden Leistungen auf die Geschichten zurück, mit denen ihr Sohn sich immer stärker befasst und möchte die Lehrstunden mit dem *Griot* beenden. Als Mabos Vater auf die Wichtigkeit der Tradition verweist, entgegnet seine Frau: „Times have

[194] s. Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 53.
[195] s. Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 175: „Griot ist ein Wort aus dem Wolof und bedeutet mehr als nur Geschichtenerzähler: Der Griot ist ein Botschafter seiner Zeit, ein Visionär und ein Gestalter der Zukunft."
[196] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 80ff. und Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 175.

changed. Tell your griot that there is school now.“[197] Wie schön die alten Geschichten auch sein mögen, ohne Bildung und modernes Wissen wird niemand in der heutigen Zeit weit kommen.

Filmemacher als Wanderer zwischen Generationen und Welten

Der vergangenheitsbewahrende Aspekt macht den Filmschaffenden zu einem Wanderer zwischen den Generationen. Alte Geschichten und Traditionen können im Medium Film erstmals konserviert werden. Hampaté Bâ sagte 1960 vor der *UNESCO*, in dessen Exekutivrat er von 1962 bis 1970 tätig war und sich für die Transkription afrikanischer Sprache einsetzte: „En Afrique, quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle.”[198] Auch wenn der Film die Live-Erzählungen nicht komplett ersetzen kann, so stellt er sich in einem modernen Sinne der unaufhaltsamen Flut westlicher Produktionen entgegen, um zumindest eine kleine Insel afrikanischen Kulturguts dauerhaft am Leben zu halten. Das Paradoxe am afrikanischen Filmemacher, der zumindest in Ansätzen Kritik am traditionszerstörenden Neo-Kolonialismus übt, stellt für Tomaselli, Shepperson und Eke die Notwendigkeit dar, erst ins Exil gehen zu müssen, um dort die kulturellen Überlieferungen Afrikas filmisch festzuhalten. Die Wanderer zwischen der Ersten, Zweiten, Dritten und Vierten Welt, denen sie sowohl physisch als auch psychisch ausgesetzt sind, haben es in ihrer Heimat, wie schon in Kapitel 3 besprochen, mit ihren traditionell transkribierten Werken meist sehr schwer.[199]

> „They are the storehouse of oral knowledge. The reach of these *griots* [Hervorhebung im Original] is global because they are often located outside Africa where they have sought safety from repression in their own countries. It is also here where they raise the bulk of their financial support. As *griots* [Hervorhebung im Original], they represent and incubate the cultural ready-to-hand of the African societies from whence they derive. These films recover memories, which have been partly destroyed by colonialism and neo-colonialism.”[200]

Selbst in ihren Heimatländern wandern afrikanische Filmemacher, indem sie auf die traditionelle Erzählkunst zurückgreifen, zwischen den Welten – der aufgezwungenen frankophonen und der traditionsreichen afrikanischen Welt.

---

[197] Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 64.
[198] Hampaté Bâ, A. (1960, 1. Dezember). Rede vor der Afrika-Kommission der UNESCO.
[199] s. Tomaselli, K. [u.a.] (1999). Towards a Theory of Orality in African Cinema, 52f.
[200] Ebd., 53.

> „Die Zwänge der geborgten Sprache deterritorialisieren Inhalt und Form des Films, anstatt ihn mit afrikanischen Kultur- und Diskurstechniken zu bereichern. Das sind nach Gerima die Gründe dafür, daß sich Filmemacher mehr der oralen als der schriftlichen Literatur zuwenden.“[201]

Da afrikanischen Filmschaffenden die westlichen Filmformen nicht fremd sind, verknüpfen sie in ihren Filmen Afrika automatisch mit den Filmvorlagen des Westens. Bestehende Genres werden durch afrikanische Erzählelemente abgewandelt, um dem Hollywood-vertrauten Publikum seine eigenen traditionsreichen Wurzeln (Volks- und Aberglaube sowie Brauchtum und Lebensweisheiten) wieder näher zu bringen.[202] „Etliche der jüngeren Regisseure gehen dabei nach dem bewährten Rezept vor: Sie erzählen ihre Geschichten, indem sie afrikanische Zutaten und Gewürze in den alten Genretöpfen zubereiten.“[203]

Symbolsprache

Es wird somit unterschieden zwischen logischer, unpersönlicher (Zeichen-) Sprache und dem individuellen, gesprochenen Wort. Das Symbolträchtige und Mystische der Worte entfaltet sich erst während des Sprechens. Nicht nur Klang, Melodie und Aussprache bzw. Betonung erwecken die Zeichen zum Leben, sondern auch bestimmte Gesten und Pausen des Vortragenden. Afrikanische Filmemacher bedienen sich so wie die Live-*Griots* oft an Symbolen, Allegorien und Metaphern, statt langatmige gesprochene Erklärungen einzubauen. So können Filme, wie schon mündlich erzählte Geschichten, als Widerstand gegen politisch fragwürdige Regierungen bzw. einzelne Machtpersonen fungieren. In YEELEN kommt es zwischen Vater und erwachsenwerdendem Sohn zu Konfrontationen. Der Vater, ein mächtiger Magier, will den Sohn mit allen Mitteln daran hindern, seiner Weisheit bzw. seinem Wissensstand gleich zu kommen. Der Konflikt symbolisiert Cissé zufolge Krieg, Massaker und menschlichen Wahnsinn – Dinge, die den Alltag in Mali unter der Diktatur Moussa Traorés von 1968 bis 1991 beherrschten. HYÈNES (1991) von Djibril Diop Mambety ist eine Anspielung auf die Verlockungen von Reichtum, die Rolle der westlichen Weltbank auf dem afrikanischen Kontinent und Neoimperialismus- sowie –kolonialismus.[204]

---

[201] Diawara, M. (1997). Die Erzählstruktur in Wênd Kûuni. Orale Literatur und der Afrikanische Film, 115.
[202] s. Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 141ff.
[203] Ebd., 142f.
[204] s. Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 70f.

Musik und Tanz als Ergänzung der Sprache

Elemente wie Tanz und Gesang, die in kaum einem afrikanischen Film fehlen, sind ebenfalls eng mit der mündlichen Erzähltradition verknüpft und verkörpern neben dem Lebensalltag auch afrikanische Kultur (afrikanische Musikinstrumente, folkloristische Tanzstile, afrikanische Sprachen) und gesungene Geschichten, die wiederum symbolischen Wert enthalten. Musik taucht selten zur musikalischen Untermalung auf, sondern mit einem gezielten erzählerischen Auftrag und meist auch als diegetischer Ton. Sie dient der Charakterisierung von Orten und Menschen und weniger der Dramatisierung der Handlung, wie es die westliche Filmmusik bestrebt.[205] Barlet deutet in traditioneller Musik sogar eine der Handlung gegensteuernde Funktion. „Beschreibt der Film Leiden und Qualen, hilft die Musik, mit Ängsten und Schwierigkeiten fertig zu werden.“[206] Musik und Tanz im afrikanischen Film müssen so als Ergänzung der gesprochenen Sprache interpretiert werden – sie beinhalten eigene Geschichten, symbolische Werte, Traditionen oder auch subversiv-kämpferische Haltungen.

Vom Symbol zur Charakterisierung

Doch auch wenn die Filmemacher sich direkt auf die mündliche Überlieferung beziehen und zuweilen sogar die Figur des *Griots* (sowohl körperlich wie in vielen Werken Sembènes, u.a. BOROM SARRET (1963), als auch nur stimmlich aus dem Off anwesend (GUIMBA (1995) oder beides vermischt wie in KEITA! L’HERITAGE DU GRIOT) in ihre Filme einbauen, so geben sie sich dieser Tradition nicht vollkommen hin. Die Elemente der traditionellen Erzählkunst verbinden sich mit den Werten der Gegenwart zu einer neuen Filmsprache, die alle Menschen gleichermaßen ansprechen soll.[207] Die *Neue Welle* afrikanischer Filmschaffender hat Diawaras Ansicht nach, den symbolträchtigen Aspekt weiterentwickelt und „zum ersten Mal im afrikanischen Kino ernsthaft unternommene Charakterisierungen der Figuren“[208] auf die Handlungsebene verlagert. Sembène nutzte die mündliche Erzähltradition, um eine sozialrealistische Wirkung auszulösen, während sich der Fokus in den vergangenen 20 Jahren mehr auf die formale sowie identitätsstiftende Ebene verschoben hat.[209]

---

[205] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 87ff.
[206] Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 197f.
[207] s. ebd., 156ff.
[208] Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 135.
[209] s. ebd., 68.

> „Bei Sembène sehen wir noch Karikaturen, die dem Regisseur als Sprachrohr dienen. Nun gehören die Figuren in den Bereich der diegetischen Autonomie – der fiktiven, von der Erzählung geschaffenen Welt. Die Charakterisierungen ergeben sich aus der Handlung und sind nicht mehr Symbole einer Welt außerhalb des Films.“[210]

Bildsprache

Die psychologisierenden Großaufnahmen der westlichen Filmsprache lassen sich im afrikanischen Film jedoch selten finden. Dem afrikanischen Verständnis nach, muss sich das Individuum für sein Umfeld öffnen, so dass auch die Kamera mit ihrem Blick nicht reduziert, sondern in einem Gespräch bzw. einer Situation den Gesprächspartner oder die direkte Umgebung miteinbezieht. Nicht die Mimik der jeweiligen Personen steht im Vordergrund, sondern zum einen der Inhalt des Gesagten, die direkte Reaktion des Gesprächspartners oder das Umfeld. Großaufnahmen dienen lediglich dem Übergang zwischen zwei Einstellungen, während Gespräche meist in Totalen oder Halbtotalen gefilmt werden. Diese Einstellung ist auch auf den Bezug des afrikanischen Films zu traditionellen Theatervorlagen wie das sogenannte *Yoruba*-Theater zurückzuführen. Barlet deutet die Elemente des populären afrikanischen Theaters als Mittel, in das kolonial eingeführte Medium Film ein eigenes Kulturgut zu integrieren.[211] Allgemein kommen in Filmen aus Afrika überwiegend Nah-, Halbnaheinstellungen und Halbtotalen zum Einsatz.[212] Die Weite des Horizonts, wie man sie aus Totaleinstellungen westlicher Afrika-Filme kennt, wird weitestgehend vermieden. Rosenstein setzt an Barlets Kulturbezug an, auch wenn er nicht vom Theater spricht:

> „Die Vermeidung von Postkartenansichten hat meiner Ansicht nach einen weiteren Grund. Getreu der Maxime, den Blick zu dekolonisieren und eigene Bilder der europäischen Einstellung zu Afrika entgegenzusetzen, verwenden afrikanische Filmemacher bewusst Motive, die dem Blick von außen zuwider laufen. Innenansichten einer Kultur nähern sich eben nicht vom Flugzeug aus oder mit einer Totalen, sondern aus dem kleinteiligen Inneren des Dorfes und der Gesellschaft.“[213]

---

[210] Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 136.
[211] s. Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 170ff.
[212] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 135ff.
[213] Ebd., 138.

Zeit- und Raumempfinden

Wenn Horizonte in der Totale gezeigt werden, dann um Raum und Zeit zu definieren. Sonnen-auf- und -untergänge stellen Tagesbeginn sowie Anbruch der Nacht dar und sind weniger als kitschige Motive gedacht. Wird eine Landschaft durchquert, dann erzählt die weite Landschaft von den Anstrengungen und der Zeit, die investiert werden müssen, um von einem Ort zum anderen zu kommen. Der Eindruck, afrikanische Filme würden langsamer erzählt werden, ist somit nicht korrekt, sondern zeugt von einem anderen Raum- und Zeitempfinden westlicher Kulturen.[214] Viele Filme, wie z.B. YAABA (1989) von Ouedraogo und DARESSALAM (2000) von Issa Serge Coelo enthalten Sequenzen, in denen lange Wege zu Fuß zurückgelegt werden, ohne handlungsrelevante Ereignisse wiederzugeben. LA VIE SUR TERRE (1998) von Sissako hält in einer langen Einstellung eine fahrradfahrende Frau fest. Ihre Ausdauer und Melancholie könnte sich in einer schnellen Schnittfolge wohl kaum so authentisch auf den Zuschauer übertragen.[215] Das Zusammenspiel von Raum und Zeit ist in der afrikanischen Kultur selbstverständlich, so dass solche Filmsequenzen keineswegs als langatmig oder überflüssig eingeordnet werden.[216] Die Zeit im Bild zeigt nicht nur die eigentliche Handlung, sondern steht eben noch für weitaus mehr. So wie der Live-*Griot* Pausen einbaut oder Symbole für sich sprechen lässt, führen offene Erzählstrukturen sowie statische Einstellungen oder minimale Kamerabewegungen von Symbolen, Landschaften oder Bewegungen zu freien Interpretationsmöglichkeiten - der Zuschauer wird zum Nachdenken, Mitdenken oder Gedenken angeregt.[217] Barlet spricht dabei von „Zeit-Raum“, der mit seinen meditativen Zügen die Vergangenheit in der Gegenwart aufleben lässt. „Und so wird in manchen Momenten aus der Langsamkeit Anmut […]: wenn sie Trägerin ist von Emotionen und einer Entsprechung von Zeit und Raum.“[218]

Neben stilistischen Gründen können Plansequenzen, wie in HEREMAKONO (2001) und YEELEN (1987), sowie die Bevorzugung von halbnahen Einstellungen jedoch auch auf die finanziell miserable Lage vieler afrikanischer Filmproduktionen hinweisen.

---

[214] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 96ff.
[215] s. Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 101.
[216] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 114ff.
[217] s. Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 69.
[218] Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 185.

Zeitsprünge und Zeitlosigkeit

Auch wenn afrikanische Filme scheinbar langatmige Einstellungen beinhalten, so werden für Zeit- und Ortswechsel oft abrupte Sprünge in Kauf genommen. AFRIQUE, MON AFRIQUE (1994) von Ouedraogo und LA VIE SUR TERRE überspringen Zeitabschnitte wie selbstverständlich und ohne Information. Im ersten Film entwickelt sich der Protagonist vom Schuhputzer sprunghaft zum Schlagerstar mit Fernsehauftritt, und das lediglich über knappe Hinweise auf eine Tätigkeit als Straßenmusiker. Sissako hat LA VIE SUR TERRE ganz aus einem Zeitrahmen herausgelöst und Zeitempfinden und Zeitlosigkeit bewusst als Thema gewählt. Der Rhythmus der Natur bzw. des Raums wird zum Rhythmus der Zeit in Kontrast gesetzt. „Schon vor der Montage erzeugte Sissako durch die Gestaltung der einzelnen Einstellungen Fiktionen der Zeit und der Bilder als Bewegung.“[219] Der Szene der teetrinkenden und radiohörenden Männer, die vor einer Steinmauer sitzen, liegt eine tiefgründige Inszenierung zugrunde. Teetrinken steht in der Sahelzone für ein traditionelles, gemeinschaftliches Ritual, das Radio liefert mit der Meldung aus Frankreich über den bevorstehenden Jahrtausendwechsel den Zeitrhythmus der Moderne bzw. der Zukunft und die wandernde Sonne, vor welcher die Männer hinter der Mauer Schatten suchen, lässt die gegenwärtig vergehende Zeit miterleben.[220] Diese Szene wiederholt sich im Film und unterstreicht deutlich, wie unwichtig die aktuelle Zeit für das afrikanische Verständnis ist. Der französische Radiosender mit den einzigen Hinweisen über Zeiten und Orte vermittelt den Unterschied zwischen westlicher Hektik und afrikanischer Zeitlosigkeit.

Rück- und Vorblenden

Das andere Zeit- und Raumempfinden schlägt sich auch im Einsatz vor Rück- und Vorblenden nieder. Ähnlich den westlichen Filmkulturen dienen Rückblenden der Erklärung von gegenwärtigen Geschehnissen bzw. Aussagen. Afrikanische Filmschaffende nutzen diese jedoch zusätzlich noch als Verstärkung des Erzählten. Im Zentrum vieler Rückblenden steht das Leid des Volkes, kulturelle Vergangenheit sowie Unterdrückung und blutiges Niederschlagen revolutionären Aufbegehrens. Rückblenden erklären so nicht nur einen Sachverhalt, sondern meist eine ganze Bandbreite von Gefühlen, Verlusten und somit den afrikanischen Identitätsverlust im Großen.[221] Sembène gebrauchte Rück- und Vorblenden oft zur Festigung seiner inhaltlichen und

[219] Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 101.
[220] s. ebd., 101f.
[221] s. Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand*, 101ff.

linearen Struktur, so dass „formale Abstraktionen und metafilmische Anspielungen“ meist außen vor blieben. Der dramaturgische Aufbau lässt sich jedoch auch darauf zurückführen, dass Sembène den Inhalt über die Form setzte. Die *Neue Welle* hat sich, wie schon unter 3. erläutert, verstärkt ästhetischer Abweichungen bzw. Weiterentwicklungen angenommen.[222]

> „In *Yeelen* sieht sich die Vergangenheit selbst in der Gegenwart, und die Gegenwart spiegelt Vergangenheit und Zukunft in demselben Raum. Auch dieser Film arbeitet mit einer linearen Erzählung, doch er nutzt sie, um eine futuristische Geschichte zu erzählen – anstelle eines Epos nach Art des sozialistischen Realismus, wie bei Sembène.“[223]

Ähnlich wie die Musik werden auch Rückblenden eingesetzt, um der Dramatisierung entgegen zu wirken. So löst die Vertreibung von Mutter und Sohn in WEND KUUNI weniger Unverständnis für Aberglaube und Korruption aus als viel mehr Neugierde auf den Fortgang der Geschichte.[224] Die drei parallel verlaufenden Handlungen des Films - 1)Vermisster Ehemann, 2) Gewollter Sohn, 3) Emanzipierte Tochter - stehen ganz in der Tradition der mündlichen Erzählweise, deren Geschichten nicht ohne zahlreiche Abschweifungen, rhythmische Wiederholungen, thematische sowie erzählerische Überlagerungen (Geschichten in der Geschichte) auskommen und für Afrikaner nichts Ungewöhnliches darstellen.

> „Western spectators accustomed to narrative causality may find the fragmentary layering, parallel developments, and shifts of point of view in time and space disconcerting. Many Western critics, who often fail to recognize the specificity of these narrative codes, frequently complain that such African film narratives are ‘poorly constructed’.”[225]

Kreisförmige Handlung

Dabei übersehen diese Kritiker zum einen die Kunst der wirkungsvollen Verknüpfung mehrerer kleiner zu einer großen Geschichte sowie den kreisförmigen Handlungsaufbau vieler afrikanischer Filme, der ebenfalls der mündlichen Erzähltradition entspringt. Die *Neue Welle* hat auch diese Elemente wieder bewusster in ihre Werke integriert als noch die Filmschaffenden des sozialen Realismus. Dieser neue, eigene Rhythmus lässt sich

---

[222] s. Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 47f.
[223] Ebd., 48.
[224] s. ebd., 59.
[225] Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 78.

nach Barlets Einschätzung auf die unerfüllten Hoffnungen der ersten unabhängigen Jahrzehnte nach Demokratie und Eigenständigkeit zurückführen. Die Zuschauer sollen sich wieder mehr auf sich selbst und ihre Gesellschaft besinnen, statt linear vorgefertigten Wegen zu folgen.[226]

> „Eine spiralförmige Montage verleiht einer allem Anschein nach chaotischen Handlung einen gewissen Zusammenhang. […] Vom Zuschauer selbst wird die Fähigkeit zur Synthese verlangt. […] Und so muß der Zuschauer seinen Standpunkt selbst bestimmen. Den Rahmen steckt eine allgemeine Logik ab, die von der kreisförmigen Handlungsstruktur auf eine metaphysische Ebene gehoben wird: Im Angesicht der Zeit ist das Leben nur eine vorübergehende Episode, aber die verschiedenen Übergangsriten machen es gleichzeitig zu einem Teil einer immerwährenden Schöpfung.“[227]

Wie in QUARTIER MOZART (1992) von Jean-Pierre Bekolo können spiralförmige Handlungen non-linear verlaufen und eher als Ausschnitt der afrikanischen Lebenswelt herhalten. In TOUKI-BOUKI (1973) hat Djibril Diop Mambety sich beispielhaft den überlappenden, spannungsreichen Raum von Tradition und Moderne als Thema gewählt. In surrealistischen Bildern wird die Reise zweier junger Senegalesen erzählt, welche sie körperlich und/oder geistig in die Welt des verheißungsvollen Europas bzw. zurück zu ihren Wurzeln führt. Symbolförmig schlingt sich die Handlung um den Ursprung und die Suche nach der eigenen Identität.[228] Spannungen zwischen Tradition und Moderne finden im Hier und Jetzt statt und müssen immer wieder aufs Neue ausgehandelt werden. So ist es nicht verwunderlich, dass Mambety keinen abgeschlossenen Handlungsausgang gewählt hat, sondern vielmehr eine Gedankenwelt liefert, in die sich jeder Zuschauer nach eigenem Ermessen hineinversetzen kann.

Motiv der Reise als Initiationsritus

Das non-lineare Motiv der Reise als Initiationsritus wird in zahlreichen mündlichen Überlieferungen behandelt. Die Reise bzw. Odyssee dient zum einen als zentraler Motor der Handlung, zum anderen dem Gewinn von Erfahrung, Weisheit und dem Kampf zwischen „Gut“ und „Böse“. Im Gegensatz zur mündlichen Erzählung zeigt der Protagonist nicht versöhnendes Verständnis gegenüber seinem Stamm/seiner Gemeinschaft und schließt den Handlungskreis, sondern die Schließung erfolgt durch

[226] s. Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten*, 187f.
[227] Ebd., 187.
[228] s. ebd., 95 und 186f.

seine Erkenntnis, dass er dazu beitragen muss, etwas zu verändern. In TOUKI-BOUKI findet diese Reise eher auf der geistigen Ebene statt. Jean-Marie Tenos CLANDO (1996) beinhaltet eine körperliche Reise und nimmt sich Europa zunächst als Ziel an. Doch kehrt der Protagonist, Sogbui, schließlich wieder zurück nach Kamerun. Der Handlungsaufbau versteht sich ebenfalls spiralförmig: Die erste und die letzte Einstellung des Films zeigen beide Sogbui in einem fahrenden Auto in Kamerun – die Reise hat ihm geholfen, seine Berufung, den Kampf gegen den Despotismus in seinem Heimatland fortzusetzen. YEELEN erzählt ebenfalls die Erkenntnisreise eines Jungen. Die mystisch aufbereitete Geschichte handelt von Nianankoro, der auf dem Weg zu seinem Onkel eine Reihe von Herausforderungen zu bewältigen hat, um schließlich zu einem jungen Mann zu reifen, der am Ende des Films die korrupte Hierarchie seines Vaters zu durchbrechen weiß.[229] Ob in BOROM SARRET, MANDABI oder LA NOIRE DE… - Sembènes Werke beinhalten stets eine Reise von der Heimat in die Fremde und nach dem Erkenntnisgewinn wieder zurück in die Heimat.

> „Die Filme von Sembène enden nicht in einer raumzeitlichen Wildnis. Immer müssen die Figuren am Ende ihrer Gemeinschaft wiedergegeben werden. Sie können sich nicht einfach physisch oder seelisch verlieren, sondern kehren verwandelt „nach Hause“ zurück. Sie sind dann in einem Zustand, in dem sie ihre Lage unter Kontrolle haben und zu einem revolutionären Bewusstsein erwachen können.“[230]

Kontrast Tradition - Moderne

Die lineare Erzählweise in BOROM SARRET führt Diawara zufolge dazu, dass der Gegensatz von Tradition und Moderne besonders hervorgehoben werde. Der Fuhrwerker bewegt sich aus der am Stadtrand gelegenen Medina bzw. Altstadt, die für Tradition und Gemeinschaft steht, in das neuerschaffene Plateau, das wiederum die Moderne und den Raum der Entfremdung sowie Entwürdigung symbolisiert. Es kommt zur Trennung zweier Welten bzw. Räume. Sembène versucht jedoch keineswegs, lediglich die gute Tradition der schlechten Moderne gegenüberzustellen. Der Fuhrwerker verliert zwar im Plateau die Orientierung und sein Fuhrwerk, aber auch die Tradition und insbesondere der *Griot* werden in Frage gestellt.[231] Dass der arme Fuhrwerker vom wohlhabenden *Griot* für dessen Vortrag zur Abgabe seines Tageslohns genötigt wird, verdeutlicht die

[229] s. Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 79ff.
[230] Hegner, D. [u.a.] (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino*, 47.
[231] s.ebd., 46.

ausbeuterische und korrupte Rolle des traditionellen Geschichtenerzählers. Am Ende des Tagesausflugs muss die Familie des Fuhrwerkers wieder einmal auf eine Mahlzeit verzichten. Das Festhalten an der Tradition kann somit auf Dauer nicht als Lösung für die Probleme Afrikas herhalten.

> „While criticising the inhuman Westernisation of the inhabitants of the Europeanised side of the city, the 'Plateau', *Borom Sarret* [Hervorhebung im Original] questions the unconditional return to tradition. Sembène creates a distance between spectators and the characters in the film which enables the spectators to criticize themselves in their tradition. This cinematic language takes its form and content from the figure of the griot, symbol of the oral tradition which Sembène uses as his point of departure."[232]

Die eurozentrische Moderne

Den Kontrast von Tradition und Moderne als eines der Leitmotive afrikanischer Filme zu bezeichnen, ist somit zu kurz gegriffen. Jude Akudinobi wirft der westlichen Kritik vor, die Themen Identität und Kultur in afrikanischen Filmen immerzu mit „einem Widerstreit zwischen *Tradition* und *Moderne* [Hervorhebung im Original]"[233] gleichzusetzen. Aus eurozentrischer Sicht ist mit dem Begriff der Moderne die eigene fortschrittliche Gesellschaft gemeint, während Tradition einen statischen, unproduktiven Zustand bezeichnet. Dabei bedeutet traditionell nicht altertümlich. „Indem man jedoch afrikanische Traditionen als Gegensatz zur Moderne versteht, wird ein neuer Bezugsrahmen hergestellt, der die fortgesetzte Projektion eines narzistischen (ver)westlich(t)en Selbstbildnisses erlaubt."[234] Afrikanische Filmschaffende versuchen in ihren Filmen vielmehr zwischen Tradition und Moderne zu vermitteln, zu erklären und gegeneinander abzuwägen. „Statt eine monolithische Person zu konstruieren, der die *Moderne* [Hervorhebung im Original] ein Gräuel ist, geben diese Werke kritische Analysen von Selbst und Welt vor."[235] Nicht die Gegensätze stehen im Vordergrund, sondern die Gemeinsamkeiten beider Bereiche. Außerdem dürfen Afrikaner nicht als Landbewohner eingeordnet werden, die zunehmend erst den Rhythmus der Stadt entdecken.

---

[232] Diawara, M. (1996). Popular Culture and Oral Tradition in African Film, 213.
[233] Akudinobi, J. (1997). Tradition versus Moderne. Scheingefechte, 175.
[234] Ebd. 176.
[235] Ebd., 182.

> „Was in afrikanischen Filmen untersucht wird, ist nicht das Stadtleben als solches – Städte gab es in Afrika auch schon vor dem Kolonialismus -, sondern der koloniale Urbanismus, der imperiale Interessen förderte und die Afrikaner in eine belastende Situation extremer Marginalität brachte[.]“[236]

Moderne als Kritik am (Neo-)Kolonialismus

In den Eingangsworten zu ihrem Artikel *African Cities as Cinematic Texts* könnte man meinen, auch Pfaff ginge der engstirnigen Theorie des städtischen Gegensatzpaares Tradition – Moderne nach, das durch zunehmende Land-Stadt-Migration ein großes Potential an Filmstoff liefern würde. „Nowhere but in contemporary African cities is the clash between tradition and modernity better expressed. And it is precisely the dramatic rendition of this theme that lies at the core of the greatest number of African films, especially those set in urban contexts.”[237] Akudinobi argumentiert, dass es bereits vor der Kolonialherrschaft afrikanische Städte gab und Afrikaner nicht erst durch die Europäer urbanisiert wurden. Doch, so Pfaff, wurden die meisten späteren Hauptstädte und andere wichtige ökonomische Zentren der frankophonen Sub-Sahara-Staaten Ende des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts gegründet. Die Kolonialherrscher versuchten ihre imperialistischen Ansprüche durch guten strategischen Ausbau zu bedienen. An europäischen Gebäuden und Monumenten, welche die Werte der ehemaligen Kolonialherrscher vermitteln, mangelt es in diesen Städten bis heute nicht. Pfaff deutet die Einbeziehung dieser Symbole einerseits als Kritik am ehemaligen Kolonialismus, andererseits auch als Kritik an der gegenwärtigen, neokolonialistisch geprägten Ordnung. So wird deutlich, dass sie zwar einen Gegensatz zwischen der afrikanischen Tradition und europäisch eingeführten modernen Elementen erkennt, jedoch nicht die Moderne im Ganzen als das europäisch Fortschrittliche einordnet. Kontraste treten ihrem Verständnis nach gerade im öffentlichen Raum auf. Viele Räume, auch im Ländlichen bzw. innerhalb der Dorfgemeinschaft, erhalten in afrikanischen Filmen symbolische Zuschreibungen. Im Städtischen bedeutet das z.B., dass sich eine katholische Kathedrale mächtig in einer muslimischen Gesellschaft empor schiebt. Krankenhäuser stehen vielfach für den Tod, denn die reiche Elite lässt sich lieber in Europa behandeln. Gefängnisse versinnbildlichen das korrupte Rechtssystem vieler Staaten, dem unter französischer Herrschaft in den Kontinent Einzug geboten wurde. Die Kontraste entstehen nicht zwischen Stadt und Land, sondern vielmehr zwischen der

[236] Akudinobi, J. (1997). Tradition versus Moderne, 185.
[237] Pfaff, F. (2004). African Cities as Cinematic Texts, 89.

einfachen Bevölkerung und der neokolonialistisch herrschenden Elite. Diese filmische Ästhetik, welche auf die Beziehung der räumlichen zur soziopolitischen/ökonomischen Sphäre verweist, haben frankophon-afrikanische Filmschaffende als räumlichen Dualismus herausgearbeitet, der in die horizontale, sichtbare noch eine senkrechte, unsichtbare Bedeutungsebene integriert.

Das Ausmaß der ehemaligen Kolonialherrschaft sieht Pfaff dabei deutlich pessimistischer als Akudinobi, dessen These kein Für und Wider der Großstadt im filmischen Text beinhaltet. „Urban environments are often represented as sites of frustration and disillusionment, expect for a few films […].“[238] Somit kommt Pfaff zu dem Ergebnis, dass die Stadt durch ihren architektonischen Kontext im afrikanischen Film als Sinnbild einer kolonialistisch aufgezwungenen, bis in die Gegenwart für gesellschaftliche Fehlentwicklungen verantwortlichen Ideologie steht, welche die Kluft zwischen Reich und Arm unübersehbar verstärkt hat.[239]

> „[T]he ironic and accusatory view of post-independence urban architectural contexts[…] may be seen as constant reminders of the failures and even betrayals of many of Africa's new leaders, who abide by the dictates and interests of Western or transnational powers to achieve their individualistic wealth, neglecting the welfare of increasingly impoverished masses.”[240]

4.2.2 Film und Migration

Die europäischen Symbole innerhalb der afrikanischen Stadt haben viele afrikanische Filmschaffende in ihre Arbeiten integriert. Die antikolonialistischen Aspekte lassen sich von den europäischen Sphären der Stadt weiter auf die europäische Stadt bzw. Europa übertragen. Nicht erst in den vergangenen Jahren ist Europa ein Thema, dem sich Filmschaffende zunehmend angenommen haben. Schon in LE NOIRE DE… befasst sich Sembène mit der Wirtschaftsmigration nach Frankreich. Und auch TOUKI-BOUKI überträgt den Inbegriff der modernen Welt auf Europa. Während das Interesse an der Thematik ab Ende der 1970er abflaute, rückte es ab den 1990ern mit TOUBABI (1991) von Moussa Touré und CLANDO (1996) wieder in den Fokus afrikanischer Filme.[241]

---

[238] Pfaff, F. (2004). African Cities as Cinematic Texts, 104.
[239] s. ebd., 89ff.
[240] Ebd., 105.
[241] s. Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 121.

Filmschaffende Migranten

Die strukturellen Bedingungen in Afrika haben viele Künstler zu Filmmigranten gemacht. Kapitel 3 hat bereits aufgedeckt, wie sehr viele afrikanische Filmschaffende von Europa, insbesondere Frankreich, als Geldgeber, Techniksupport und Ausbilder abhängig sind. Aufgrund ihrer eigenen Situation steht die Welt des Migranten sowie der Kontrast zwischen afrikanischem und europäischem Alltag oft im thematischen Vordergrund ihrer Filme.

> „These European-based films can be seen as constituting a genre in their own right, and are significant both for the ways in which they portray immigrant realities, especially the conditions and concerns of Europe's African communities […]. Even set outside Africa, such films continue to reflect the kinds of preoccupations that characterise works from the African continent."[242]

Das neue Genre könnte im Großen als Migrationsgenre oder Kino der doppelten Kulturen bezeichnet werden. Da aber nicht nur die Migration als Handlungsthematik gewählt wird, sondern auch der Filmschaffende bereits in der Diaspora verweilt und sich die Filme zudem vom universell verständlichen – quasi akzentfreien - Hollywoodkino unterscheiden, hat Hamid Naficy den Begriff des *Accented Cinema* geprägt.

Accented Cinema

Vom sprachlichen Akzent abgeleitet - der im jeweils eigenen Kulturkreis als wertfrei, neutral und Standard eingeordnet wird, außerhalb seiner Grenzen jedoch soziale und persönliche Wertungen hervorruft – ergibt sich in Bezug auf den Film eine besondere filmsprachliche Akzentuierung, die sich sowohl auf narrativ-visueller Ebene als auch in Charakterzeichnung, Thematik sowie Handlungsverlauf offenbart und vom Filmschaffenden durch ein doppeltes Bewusstsein – in der Heimat und im Exil bzw. in der Diaspora - herbeigeführt wird.[243] „The cinema discussed here derives its accent from its artisanal and collective production modes and from the filmmakers' and audiences' deterritorialized locations."[244] Der akzentuierte Filmstil beruht weniger auf einer bestimmten Position oder filmischen Ideologie als vielmehr auf einer Gefühlsstruktur, die durch persönliche und soziale Erlebnisse sowie innere Spannungen hervorgerufen wird. Das *Accented Cinema* ist somit (noch) nicht als ausgereiftes Genre, sondern als

[242] Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 120.
[243] s. Naficy, H. (2006). Situating Accented Cinema, 118f.
[244] Ebd., 119.

Verbindung von diasporischen/exilischen Vorgängen, insbesondere auf sozialer Ebene, einerseits und spezifischer Produktionsweise andererseits zu verstehen.[245]

> „Its structure of feeling is rooted in the filmmakers' profound experiences of deterritorialization, which oscillate between dysphoria and euphoria, celibacy and celebration. These dislocatory feeling structures are powerfully expressed in the accented films' chronotopical configurations of the homeland as utopian and open and of exile as dystopian and claustrophobic. […] Sadness, loneliness, and alienation are frequent themes, and sad, lonely, and alienated people are favorite characters in the accented films."[246]

Accented Cinema vs. Drittes Kino

Auch wenn das *Accented Cinema* durch seinen engagierten Charakter als Ableger des *Dritten Kinos* eingeordnet werden kann, so liegen große Unterschiede vor. Während das *Dritte Kino* lediglich durch seinen Umsetzungsort an die Dritte Welt gebunden ist und eine links, gegen den Westen gerichtete, polemische Militanz verkörpert, liegt dem *Accented Cinema* durch seine Hersteller, seine Lokalisierung, seinen Stil, seine Thematik und nicht zuletzt durch das angesprochene Publikum Migration in vielfacher Weise zugrunde. Der politische Kern des *Accented Cinema* beruht Naficy zufolge weniger auf dem Ziel des *Dritten Kinos*, das Volk bzw. die Masse zu mobilisieren. Im Vordergrund stehen Individuen, Ethnien, Nationalitäten und Identitäten, über welche die Erfahrungen der Entwurzelung herausgearbeitet werden. So entstehen auf Grundlage persönlicher Geschichten allgemeine Allegorien von Exil und Diaspora und weniger spezifisch nationale Allegorien wie im Rahmen des *Dritten Kinos*.[247]

> „Third Cinema and accented cinema are alike in their attempts to define and create a nostalgic, even fetishized, authentic prior culture – before contamination by the West in the case of the Third Cinema, and before displacement and emigration in the case of the accented cinema."[248]

Die Zuordnung zum *Accented Cinema* erfolgt über die thematischen Filmkategorien Exil, Diaspora und Ethnie, wobei es oft zur Vermischung von zwei oder sogar allen drei Kategorien kommt.[249]

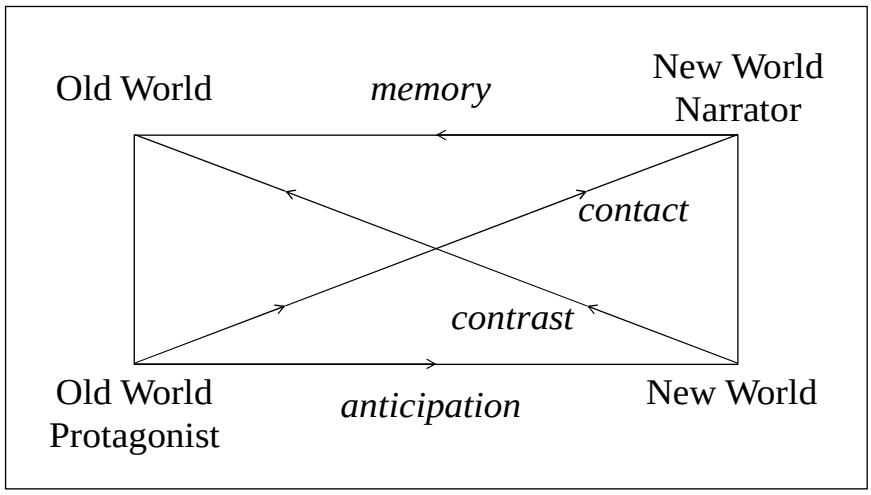
---

[245] s. Naficy, H. (2006). Situating Accented Cinema, 121ff.
[246] Ebd., 122.
[247] s. ebd., 123f.
[248] Ebd., 124.
[249] s.ebd., 112.

> „The different emphasis on the relationship to place creates differently accented films. Thus, exilic cinema is dominated by its focus on there and then in the homeland, diasporic cinema by its vertical relationship to the homeland and by its lateral relationship to the diaspora communities and experiences, and postcolonial ethnic and identity cinema by the exigencies of life here and now in the country in which the filmmakers reside."[250]

Migrationsfilm vs. Accented Cinema

Rieser-Wohlfahrter verwendet in seinen Untersuchungen zum ethno-amerikanischen Migrationsfilm das narrative migrationsautobiografische Zeit-Raum-Schema des Literaturprofessors William Boelhower, um das für die Filmgattung typische Spannungsverhältnis zwischen Alter und Neuer Welt und den daraus resultierenden Stufen des Kulturkontaktes zu veranschaulichen[251]:



Boelhowersches Schema nach Rieser-Wohlfahrt[252]

Die Grafik beinhaltet die nacheinander oder parallel ablaufenden imaginären Erwartungen an die Neue Welt sowie den ersten Kontakt mit dieser. Nach Ankunft in der Neuen Welt und ersten Realitätserfahrungen folgen eine Bewusstwerdung über die Kontraste der Realitäten von Neuer zu Alter Welt und die früher oder später einsetzenden, meist schöngefärbten Erinnerungen an die Alte Welt. „Dieser Traum von

[250] Naficy, H. (2006). Situating Accented Cinema, 115.
[251] s. Rieser-Wohlfarter, K. (1996). *Filmische Passagen in die neue Welt. Entwürfe ethno-amerikanischer Kulturen im Migrationsfilm*, 67ff.
[252] Vgl. ebd., 68.

der Alten Welt ist besonders ausgeprägt, wenn auf Grund von negativen Erfahrungen in der neuen Heimat das Heimatland in retrospektiver Falsifikation glorifiziert wird, um solcherart die eigene Herkunft und damit Identität zu stärken.“[253] Rieser-Wohlfahrt hält Boelhowers Schema zwar in Ansätzen bei der Analyse von Migrationsfilmen für brauchbar, verweist jedoch darauf, dass Autobiographien und Filme meist nicht ident sind. Auf extratextueller Ebene sei beim Film von einer heterogenen Autorenschaft auszugehen. „Der für die Anwendbarkeit des Autobiographie-Schemas auf den Film signifikanteste Unterschied besteht aber darin, daß beim Film die Trinität AutorIn, ErzählerIn und ProtagonistIn selten in einer textuellen Person vereint sind.“[254] Das *Accented Cinema* verknüpft jedoch genau diese Ebenen miteinander, da Filmschaffende dieser Kategorie ihre eigenen Erfahrungen der Migration nahezu autobiographisch in ihre Filmarbeiten mit einfließen lassen. Im Falle des afrikanischen Films wird zudem seltener in großen Teams gearbeitet. Der Regisseur betätigt sich meistens noch als Drehbuchautor und ist ebenfalls nicht selten auch für die Kameraführung zuständig.

Trotz der unterschiedlichen Narrationsinstanzen sieht Rieser-Wohlfahrt große Übereinstimmungen in Bezug auf zentrale Motive sowie Strategien der Textproduktion filmischer und autobiographischer Migrationserzählungen. Die Gegenüberstellung der Alten zur Neuen Welt kann seiner Ansicht nach 1:1 auf den Film übertragen werden. Die autobiographischen Züge und Produktionsbedingungen des *Accented Cinema* sind im Boelhowerschen Schema wiederum mitinbegriffen.[255]

Problematisch für die filmische Darstellung erweisen sich Rieser-Wohlfahrt zufolge ebenso die vier möglichen Haltungen gegenüber der neuen Kultur, die sich aus dem Schema ergeben: 1) Konfirmation, 2) Negation, 3) Variation und 4) Substitution. Bei der Konfirmation kommt es zur Überzeugung, in der imaginären Neuen Welt, die im eklatanten Gegensatz zur Realität der Alten Welt steht, eine bessere Zukunft zu finden. Die Realität kann den Traum bestätigen bzw. das Leben ist in der Neuen Welt positiver als in der Alten Welt. Die Negation hingegen beruht auf dem Vergleich zwischen der erträumten und der realen Neuen Welt, wobei die Lebensumstände der realen Welt weitaus schlechter ausfallen, als zuvor angenommen und rückwirkend nostalgisch-imaginäre Vorstellungen der Alten Welt in der Erinnerung des Protagonisten auftauchen. Unter Variation wird eine auf Assimilation beruhende Akkulturation verstanden, während die Substitution eine neue, transformierte Kultur darstellt. Nach Rieser-Wohlfahrt kann

[253] Rieser-Wohlfarter, K. (1996). *Filmische Passagen in die neue Welt*, 68.
[254] Ebd., 69.
[255] s. ebd., 73.

jede filmische Akkulturation die Grenzen zwischen den einzelnen Kategorien überschreiten, sei es durch mehrere verschieden agierende Protagonisten oder eine bewusst objektive Erzählperspektive. Vergleiche zwischen der Realität der Neuen und der Alten Welt sowie der Realität der Neuen Welt und dem Traum der Alten Welt werden ihm zufolge im Migrationsfilm inhaltlich ausgespart. „Die filmische Erzählung ist […] gar nicht an Vergleichen zwischen der Alten und der Neuen Welt interessiert, sondern am Thema der *Akkulturation*, die – wenn überhaupt durch Oppositionen faßbar – eher zwischen Assimilation und Pluralismus changiert.“[256] An dieser Stelle rückt die Notwendigkeit einer näheren Definierung diasporischen Filmens stärker in den Fokus. Das *Accented Cinema* stellt die Realität der Alten Welt der Realität der Neuen Welt kritisch gegenüber. Die Neue Welt offenbart sich nicht durchweg als das reinste Paradies. Akkulturation steht weniger im Vordergrund der Filme, sondern die körperliche und auch geistige Entwurzelung. Die Heimat drängt sich als imaginäre, eventuell doch bessere Welt wieder in die Gedanken der Heimatlosen.

Reise – vom Traum zur Realität – und wieder zurück

Real oder imaginär, auf metaphorischer sowie philosophischer Ebene stattfindende Reisen, deren einzelne Stationen und Begleiterscheinungen - Motivation, Richtung, Dauer und Identität - stellen ein Hauptthema des *Accented Cinema* dar.

> „Depending on their directions, journeys are valued differently. In the accented cinema, westering journeys are particularly valued, partly because they reflect the filmmaker’s own trajectory and the general flow of value worldwide. […] There are many instances of empowering return journeys […]. When neither escape nor return is possible, the desire for escape and the longing for return become highly cathected to certain icons of homeland’s nature and to certain narratives.”[257]

Die Reisen können dabei ganz verschieden ausfallen – mal als ernüchternd-dystopischer Handlungskreis erzählt, dann wieder als nostalgische Rückkehr in eine gute Heimat verpackt oder als erkenntnisreiche Rückkehr, die zur Aushandlung von ehemaligen Konflikten führt.[258]

---

[256] Rieser-Wohlfarter, K. (1996). *Filmische Passagen in die neue Welt*, 92.
[257] Naficy, H. (2006). Situating Accented Cinema, 125.
[258] s. ebd..

Afrikanischer Film und Accented Cinema

Kapitel 2 hat die schwierige Einordnung des Wirtschaftsmigranten als Flüchtling angesprochen, so dass die kategorischen Überschneidungen des afrikanischen Filmschaffenden mit seinen filmisch thematisierten Gleichgesinnten verdeutlicht, wie verwandt Exil, Diaspora und postkoloniale Identität im afrikanischen Film sein können. Afrikanische Filmschaffende bedienen sich häufig des *Accented Cinemas* - gilt die Identitätssuche in einer neokolonialistisch gezeichneten Welt doch als eines der Themen des afrikanischen Films schlechthin. Im Gegensatz zu vielen im Exil tätigen Künstlern, werden die meisten afrikanischen Filmemacher in ihrer Heimat nicht verfolgt oder unterdrückt. Einer Rückkehr steht somit selten etwas entgegen. Filmen mit privaten Mitteln im Heimatland ist meistens möglich - mit den Filmen dort Geld zu verdienen weniger. Thackway verweist auf die filmische Gewichtung der Rückkehr nach Afrika, die in vielen Filmen der ersten und zweiten Welle sehr ausgeprägt ist. Oft geht es um junge Studenten, die sich ihrer Aufenthaltsdauer von vornherein bewusst sind – bis zum erfolgreichen Abschluss des Studiums. „The immigrant community itself is portrayed on the margins of its host society, rather than as a permanent and integral part of it.“[259] Ab den 1990er und 2000er Jahren thematisieren viele Filme auch eine längerfristige Zukunft in Europa. So sind die realen Lebensbedingungen für afrikanische Gemeinden in Europa und die Situationen der zweiten Generation stärker in den Fokus der Filme gerückt. Dennoch ordnen sich afrikanische Filmschaffende selbst, auch wenn die Hauptarbeit in Europa erledigt wird, der afrikanischen und weniger der europäischen Filmlandschaft zu. Die Identitätssuche und kulturelle Zerrissenheit scheint so trotz europäischem Wohnsitzes oder Zugehörigkeit zur zweiten Generation in ihrem Alltag sehr präsent zu sein.

> „Many of the younger generation of filmmakers based in France, including Gahité Fofana, Dany Kouyaté, Fanta Nacro, or Issa Serge Coelo, some of whom are mixed-race, also tend to return to Africa to make their films. Whilst this tendency may well be influenced by the sources of funding available to Francophone African filmmakers, which tend to prioritise works set in Africa, it suggests that these filmmakers tend to situate themselves primarily in an African, rather than European, cinematographic landscape.”[260]

[259] Thackway, M. (2003). *Africa shoots back*, 134f.
[260] Ebd., 135.

Afrikanischer Film und gesonderter Migrationsfilm

Eine Vielzahl afrikanischer Filmschaffender gehört dem *Accented Cinema* an, denn finanzielle Gründe und die Aussicht auf bessere Ausbildungs- sowie Arbeitsbedingungen stellen ein großes Anziehungspotential des Westens dar. Die Einordnung von den wenigen Filmemachern, wie u.a. Moussa Touré, die nicht migriert sind und dennoch bemerkenswerte Filme realisieren, ist schwierig, wenn das Exil und die Identitätssuche dennoch thematisiert werden. Schon in Afrika begegnen sie einer durch den Kolonialismus heraufbeschworenen Entwurzelung. Welten prallen aufeinander. Und insbesondere Frankreich als verheißungsvolles Ziel hat sich durch die Machtpräsenz während und nach der Kolonialherrschaft in den Köpfen festgebrannt. Dem Migrationsfilm gehören diese Filme gewiss an, doch auch wenn es sich nicht um direkt autobiographische Geschichten handelt, ist die postkolonial sowie politisch bedingte Zerrissenheit ein gegenwärtiges, den Filmschaffenden vertrautes Phänomen. Die von Rieser-Wohlfahrt im Migrationsfilm vordergründig behandelte Akkulturation ist auch auf afrikanischem Boden zu sehen – dort haben frankophone Elemente gewisse afrikanische Traditionen durch die Kolonisation längst verdrängt. Kritische Vergleiche zwischen westlicher und afrikanischer Welt sind im afrikanischen Alltag und Filmen jedoch allgegenwärtig. Zudem liegt aufgrund der kaum vorhandenen Kinostrukturen von vornherein die Hoffnung auf dem Westen, den Filmen eine Plattform zu geben. Der afrikanische Film ist auf internationale Kommunikation angewiesen und beinhaltet somit schon ein doppeltes Bewusstsein. Das Exil und die Identitätssuche behandelnde afrikanische Filme, deren Erschaffer nicht dem *Accented Cinema* angehören, sollten folglich als „gesonderte afrikanische Migrationsfilme“ eingeordnet werden, da sie nicht nur individuelle oder politische Geschichten erzählen, sondern die reale, historisch verwurzelte Identitätssuche und Zukunft ganzer Nationen und Generationen thematisieren.

Die vorliegende Arbeit hat sich zur Herausarbeitung der Grundlagen des afrikanischen Films unter anderem auf Klassiker und Beispiele bezogen, die nicht dem *Accented Cinema* angehören, wobei zuweilen fließende Übergänge zwischen postkolonialer Entwurzelung und räumlicher Entwurzelung vorliegen. Dem Leitthema – der Afrika-Europa-Migration – und den vorwiegend in Europa arbeitenden Filmschaffenden entsprechend handelt es sich im 5. Kapitel um drei Filme, welche der Kategorie zugeordnet werden können. Einer der Filme zählt zur Gruppe der „gesonderten afrikanischen Migrationsfilme“.

5. Ausgewählte frankophone Sub-Sahara-Filme des 21. Jahrhunderts

Filmauswahl

Die Filmauswahl erfolgte über Recherchen und Abgleich in den Filmdatenbanken des *FESPACO,* des *Institut Francais* sowie des französischsprachigen TV-Senders *TV5*. Es wurde gefiltert nach: Frankophonen Sub-Sahara-Filmtiteln des 21. Jahrhunderts, die sich der europäischen Migrationsthematik annehmen, dem Langspielfilm angehören und möglichst ausgewogen über die letzten 13 Jahre verteilt produziert wurden. Im nächsten Schritt wurden etwa 12 in Frage kommende Titel auf Verfügbarkeit geprüft. Da kaum ein aktueller Film in sämtlichen Bibliotheken bzw. Videotheken (u.a Unibibliotheken, Städtische Bibliothek, Bibliothek des *Institut Francais Vienne*) erhältlich war, und auch der Online-Zugriff (mit Ausnahme einiger älterer afrikanischer Klassiker) kein befriedigendes Ergebnis lieferte, wurde nach thematisch passenden Filmfestivals sowie –institutionen recherchiert und diese kontaktiert. Über Umwege konnten so schließlich vier der 12 Filme vermittelt werden. Im Fachhandel sowie über private Anbieter sind entsprechende DVDs kaum erhältlich, mit etwas Glück können temporäre Angebote ausfindig gemacht werden. Die wenigen, ausschließlich französischsprachig und selten mit fremdsprachigen Untertitelversionen produzierten DVDs und deren recht hohe Preise konnten die Verleihproblematik und öffentliche Erreichbarkeit afrikanischer Filme bestätigen.

Kernaspekte der Analysen

Dem Anliegen der Arbeit zufolge wird der Identitätsbegriff, der in Kapitel 3 und 4 sowohl historisch als auch ästhetisch behandelt wurde, im Fokus folgender Kurzanalysen stehen, um einen Überblick über die filmische Darstellung der Afrika-Europa-Migration Anfang des 21. Jahrhunderts zu geben. Neben wiederkehrenden Mustern soll dabei auf das breite Spektrum des frankophonen Sub-Sahara-Films aufmerksam gemacht werden.
Die Kernfragen lauten: Wie wird Europa als verheißungsvoller Ort angesprochen? Folgt der Euphorie die Ernüchterung? Welche Bedeutung nehmen die koloniale Vergangenheit, politische Gegenwart und afrikanische Identität innerhalb der einzelnen Filme ein? Und wie gelingt es, den Kontrast zwischen der afrikanischen und der europäischen Lebenswelt einzufangen? Dabei wird auf die in Kapitel 4 untersuchten ästhetischen Merkmale eingegangen und insbesondere das Motiv der Reise bzw. Identitätssuche, die Rolle des *Griots* und etwaiger Stereotype in den Vordergrund gestellt.

5.1 L'AFRANCE (2001) von Alain Gomis

Als Sohn einer französischen Mutter und eines senegalesischen Vaters kann Alain Gomis (geb. 1972) eigentlich nicht direkt als afrikanischer Filmemacher eingeordnet werden. Thematisch ist sein Werk jedoch sehr stark an die Gefühlswelt seines afrikanischen Vaters und seinesgleichen gekoppelt, so dass die Zuordnung zum *Accented Cinema* noch möglich ist. „J'ai grandi en entendant mon père planifier notre retour ‹pour bientôt›. J'ai vu des cousins venir faire leurs études ‹pour cinq ans›. Et bien qu'étant né ici d'une mère française, je sais le mal que j'ai à affirmer: ‹Ici, c'est chez moi›."[261] Gomis doppelte kulturelle Verwurzelung hat eine doppelte Identität geformt, die in seinem ersten Langspielfilm, L'AFRANCE, im Zentrum der Handlung steht. Auch wenn der Film zu Beginn einige eher ungewöhnliche Vor- und Rückblenden enthält, so verläuft er recht chronologisch. Viele Szenen bestehen nur aus einer einzigen Einstellung, die jedoch durch Kameraschwenk und ausdrucksstarke Bildquadrierung von Gomis technisch-künstlerischem Verständnis zeugen.

Inhalt

Bereits dem Filmtitel ist die Verbindung zweier Welten zu entnehmen. *L'Afrique* trifft auf *La France*. Der Fokus liegt auf *L'Afrance* einer außerhalb von Frankreich liegenden Welt, einem Nicht-Ort, welcher durch unsichtbare Grenzen den ganzheitlichen Zugang zum wahren Frankreich verwehrt. So befindet sich auch El Hadj, senegalesischer Geschichtsstudent in Paris, zwischen zwei Welten - der französischen und der senegalesischen. Als er versäumt seine Aufenthaltsgenehmigung rechtzeitig zu verlängern, wird aus dem imaginären Konflikt schließlich auch ein realer. El Hadj muss sich aufgrund der bevorstehenden Abschiebung konkret entscheiden: Entweder muss er ohne Studienabschluss und abgesicherte Zukunft in sein Heimatland zurückkehren oder untertauchen und illegal in Frankreich niedrigqualifiziert arbeiten. Auf eine Scheinehe mit einer Französin einzugehen, wäre eine weitere Verhinderung der Ausreise.
Mit der Intention, nach seinem erfolgreichen Studienabschluss in sein Heimatland zurückzukehren und dem Land als Lehrer mit seinem Wissen bei der Entwicklung zu helfen, war El Hadj nach Paris gegangen. Nun fühlt er sich einerseits zur Rückkehr verpflichtet, nicht zuletzt weil seine Familie und sein Land dies erwarten, zum anderen fühlt er sich zunehmend in Paris zu Hause, hat dort einen französisch-afrikanischen

[261] Clap Noir (Hg.) (2006). L'Afrance de Alain Gomis.

Freundeskreis und auch eine Freundin -Myriam -, die ihn nicht gehen lassen wollen. El Hadj ringt mit der Entscheidung.

Motiv der Reise

Das Motiv der Reise wird somit weniger auf körperlicher als vielmehr auf innerer, mentaler Ebene erfüllt. Wie El Hadj nach Paris gekommen ist, erfährt der Rezipient nicht. Entscheidend für die Handlung ist sein temporärer Aufenthalt in Frankreich, der ihn durch den Kontrast zweier Kulturkreise auf eine rastlose Identitätssuche schickt. War er bei Beginn seines Studiums als bewusster Transit unterwegs, welcher sich quasi der senegalesischen Gemeinschaft zuliebe Wissen im Ausland aneignen wollte, zerbricht er sich nach der behördlichen Ausweisung den Kopf über seine ganz persönliche Zukunft. Psychische Anzeichen wie Zittern, Magenschmerzen und schließlich steigerndes, selbstverletzendes Aggressionspotential übertragen El Hadjs inneren Konflikt auf die sichtbare Ebene. Er möchte in Frankreich bleiben, wird von seinen Freunden unterstützt, bekommt auf dem Bau einen Job unter der Hand organisiert und doch setzt ihm der Gedanke an ein Leben in der Illegalität zu. Kurz denkt der Protagonist darüber nach, seinem zerrissenen Leben durch Selbstmord ein Ende zu setzen. Er fasst sich, beschließt sein Glück in Frankreich selbst in die Hand zu nehmen und reist in den Senegal, um ein neues Visum für die Fortsetzung und Zukunft in Frankreich zu beantragen. Die körperliche Reise in seine Heimat rückt nicht weiter ins Bild. Lediglich eine Taxifahrt durch die Vorstadt Dakars und ein Gespräch mit seinem Vater werden gezeigt. Recht zufrieden sitzt El Hadj in der Endszene alleine in der mit Afrikanischen Affenbrotbäumen bewachsenen afrikanischen Savanne. Dieser Baum steht in der afrikanischen Mystik als Sinnbild für die afrikanische Tradition sowie die Ewigkeit der Natur und stellt zugleich Sitz von Geistern und dem Garten Eden dar. Es heißt, die Wurzeln des Baums würden gen Himmel wachsen, während die Äste in der Erde steckten.[262] In Afrika verankert und dabei wurzelschlagend nach Europa, so könnten El Hadj Gedanken lauten. Mit der körperlichen Reise zurück nach Afrika ist der Protagonist seiner persönlichen Entscheidung für ein Leben in Frankreich schließlich auf mentaler Ebene näher gekommen und hat sich zugleich von den Erwartungen seiner Familie gelöst.

[262] s. Watson, R. (2007). *The African Baobab*, S. 9.

[263]

El Hadj inmitten der afrikanischen Affenbrotbaumlandschaft

Kampf der (Un)Abhängigkeit

Den gesamten Film durchziehen intermediale Bezüge, die El Hadj gedanklich, in Form von Flashbacks sowie politischer Rezitation, nach Afrika und/oder seinen Auftrag in Frankreich versetzen. Neben den Erwartungen seiner Familie werden dem Rezipienten soziopolitisch bedingte Verpflichtungen an sein Heimatland vermittelt. Mal ist es der Vater, der über den Weg der Kassette Kontakt zu seinem Sohn aufnimmt und Erinnerungen an die Familienbande sowie schulische Identitätsbildung auslöst, mal eine Fotografie oder Fotokopie des afrikanischen Nationalhelden Patrice Lumumba. An der Universität beschäftigt er sich im Rahmen seiner Diplomarbeit zudem mit Sekou Touré[264], einer weiteren Figur der afrikanischen Unabhängigkeit. Die (Neo-)Kolonialgeschichte prägt El Hadjs gesamtes Leben so sehr, dass die Aufarbeitung der Unabhängigkeit gleichzeitig zu seiner Abhängigkeit von Erwartungen und Visionen führt. Das Wohl des Kollektivs steht über dem seinigen.

Intermediale Symbole und paradoxe Realität

In El Hadjs Zimmer hängt eine Fotografie Lumumbas an der Wand, auf der Universität fotokopiert er eine weitere und während ihm in der senegalesischen Botschaft mitgeteilt wird, dass man ihm bei seinem Abschiebegrund nicht helfen könnte, wird paradoxerweise direkt im Hintergrund gerade ein Porträt Lumumbas aufgehängt. El Hadjs bevorstehende

[263] L'AFRANCE (2001). Alain Gomis (Drehbuch/Regie), 1:23:56.
[264] s. Britannica (Hg.) (2013, 15. Mai). Sekou Touré.

Abschiebung ist absurd, zumal er eingeschriebener, fleißiger Student ist. Doch statt einzugreifen, stellt sich die senegalesische Auslandsvertretung gehorsam hinter die Regeln ihres ehemaligen Kolonialherrschers. Mit Lumumbas kämpferischen Werten schmückt man sich gern, doch die Realität sieht anders aus.

Ähnlich paradox verhält sich auch die Plakatauswahl im Meldeamt, in dem El Hadj prompt in Polizeigewahrsam genommen wird. „Pour conserver la liberté de dire non" lautet der Text eines Plakats. Im Hintergrund liest sich zudem der revolutionäre Begriff „Déclaration des droits de l'homme". Die Wahrung bzw. Konservierung der Freiheit steht hier stellvertretend für das Visum, durch dessen versäumte rechtzeitige Verlängerung El Hadj sich nun der Abschiebung nicht verweigern kann. Vom Menschenrecht auf Erden, für das sich die Anführer der Französischen Revolution einsetzten, ist in dieser Szene nichts zu sehen.

Der Traum von Europa wird ebenfalls über den intermedialen Weg zur Realität in Kontrast gesetzt. Ein Flashback zeigt die Erinnerungen El Hadjs an einen Besuch in der Heimat. Alle freuen sich, dass er da ist. Geschwister und Cousins belagern ihn und fragen aufgedreht nach den gewünschten Geschenken. Die Mutter schickt die Kinder aus El Hadjs Zimmer, damit er sich ausruhen kann. Der Protagonist sitzt in Nahaufnahme auf dem Bett, fährt sich mit den Händen über das Gesicht. Er sitzt im rechten Bildausschnitt, im linken Hintergrund hängt ein Poster an der Wand. Beim Aufschauen bleibt sein nach rechts schwenkender Blick an dem Poster hängen. Er nickt dem abgebildeten Französischen Fußballnationalspieler zufrieden zu, seufzt freudig, als wollte er damit sagen: „Siehst Du, das war mein Traum, nach Frankreich zu gehen. Und ich habe es geschafft." In der nächsten Einstellung sitzt El Hadj mittig in Nahaufnahme im Bild. Sein glücklicher Gesichtsausdruck lässt nach. Er wirkt resigniert. Nach Frankreich ist er zwar gekommen, doch insgesamt ist das Leben dort alles andere als einfach.

Weitaus positivere Werte strahlt die Fotografie Sidney Bechets aus. Myriam erzählt von ihrer Familie. Sie ist eindeutig eine Weiße. Trotzdem zeigt sie das Foto eines schwarzen Jazzmusikers mit dem Hinweis, dass dies ihr Großvater sei. Der Name Sidney Bechet ist am unteren Rand vermerkt. Der Rezipient erfährt auf dem Weg lediglich, dass Myriams Wurzeln afrikanisch sind, sie in zweiter Generation eine gut integrierte weiße Französin ist und ihr Großvater als Jazzmusiker einen Stil, den afro-amerikanische Musiker maßgeblich geprägt haben, interpretierte. Sidney Bechet (1897-1959) war neben Louis Armstrong einer der erfolgreichsten Solisten des frühen Jazz. Nach einem Auftritt in Paris im Jahr 1949 entschied er sich fortan dort zu bleiben, denn gegenüber den USA

spürte er in Frankreich deutlich weniger rassistische Vorurteile.[265] Sollte El Hadj diese Zusatzinformation kennen, könnte er erahnen, dass er es in Frankreich nicht leicht habe, in vielerlei Hinsicht aber einfacher als in manch anderen Regionen der Welt. Bechet hat es damals geschafft, warum sollte El Hadj dann über 50 Jahre später nicht auch eine erfolgreiche Zukunft in Europa haben.

Eine kurze Szene, die den Protagonisten nach dem Verzicht auf den Freitod und mit neugefundenem Mut zeigt, beinhaltet El Hadjs Blick von der Türschwelle hinein in einen Imbiss. Dort hängen drei TV-Bildschirme von der Decke, auf denen gerade der Abflug eines Storchenschwarms gezeigt wird. Weißstörche sammeln sich jedes Jahr im Herbst, um zu ihrem Winterquartier südlich der Sahara aufzubrechen. Im Frühling kehren die Vögel dann wieder in den Norden Europas zurück. Da El Hadj in der nächsten Szene Myriam von seinem Entschluss berichtet, in den Senegal zu reisen, sobald wie möglich jedoch wieder nach Paris zurückkehren wird, erhält der Storch als Langstreckenpendler symbolischen Wert.

Europäisch-afrikanischer Zwiespalt

Zwei Flashbacks zeigen den jungen El Hadj in halbnaher Einstellung in der Schule, wie er vor der Tafel stehend inbrünstig aus einem Buch vorliest. „L'aventure d'ambiguë (1961) von Cheick Amidou Kane" steht am rechten Bildrand an der Tafel geschrieben. Die Stimme des Jungen wird aus dem Off jeweils zunehmend überlagert von der Stimme des erwachsenen El Hadj. Bruchstücke werden rezitiert, die dem Rezipienten von der französische Kolonialherrschaft und kulturellen Zerrissenheit sowie afrikanischen Unabhängigkeit berichten. Im letzten Drittel des Films erzählt El Hadj Myriam die Geschichte von Samba Diallo, die den Titel *L'aventure d'ambiguë* trägt. Das Werk zählt bis heute zur Pflichtlektüre in senegalesischen Schulen und handelt vom Zwiespalt zwischen afrikanisch-muslimischer Erziehung und französisch-europäischer Bildung. Die Folgen der Kolonialherrschaft, eine kulturelle Zerrissenheit, machen dem jungen Samba Diallo so sehr zu schaffen, dass er schließlich den Freitod wählt, um sich von den Qualen zu befreien.[266] Auch El Hadj gerät in den Zwiespalt der Kulturen. Im Gegensatz zu Samba Diallo stellt er sich diesem Zwiespalt und entscheidet sich für ein Leben in Frankreich.

---

[265] s. Chilton, J. (1996). *Sideny Bechet. The Wizzard of Jazz.*

[266] s. Naguschewski, D. (2011). Schmerzwanderungen. Zu Cheikh Hamidou Kanes Roman L'Aventure ambiguë und Alain Gomis' *Film L'AFRANCE*, 69ff.

Mündliche Erzählweise

Während El Hadj von Samba Diallo erzählt, wird seine Stimme mit der eines anderen überlagert. Schließlich verschwindet die Einstellung auf Myriam und den erzählenden El Hadj, die Tonspur der fremden Erzählerstimme läuft weiter und der Erzähler erscheint in halbnaher Einstellung. Es ist ein Mann in blauem Gewand, der scheinbar zu einem imaginären Publikum spricht, als würde das Filmpublikum in seiner Gegenwart anwesend sein. Es handelt sich um einen afrikanischen *Griot*, der knapp 30 Sekunden in dieser Einstellung erzählt, ohne dass etwas Handlungsrelevantes geschieht. Gomis verweist an dieser Stelle, wie es für viele afrikanische Filme typisch ist, auf die Erzähltradition und die Möglichkeit des Films, alte Geschichten und Traditionen auf modernem Wege fortzuführen. Das Filmpublikum ist so für einen kurzen Augenblick zum Live-Publikum des *Griots* geworden.

[267]

Afrikanischer *Griot* in 30-sekündiger, halbnaher Einstellung

5.2 MOI ET MON BLANC (2003) von S. Pierre Yameogo

Der 1955 in Burkina Faso geborene Saint-Pierre Yameogo kam 1978 zum Studieren nach Paris und ist seither das Leben in zwei verschiedenen Kulturkreisen gewohnt. In der Komödie MOI ET MON BLANC lässt Yameogo diese beiden Lebenswelten aufeinanderprallen. Während die erste Hälfte des Films in Paris spielt, ist die zweite

[267] L'AFRANCE (2001). Alain Gomis (Drehbuch/Regie), 1:08:08.

Hälfte in Ouagadougou situiert. Wie schon in L'AFRANCE werden Großaufnahmen weitestgehend ausgespart und Gesprächssituationen nicht im westlichen Schuss-Gegenschuss-Schnitt sondern überwiegend in halbnahen Aufnahmen aufgebaut. Auf Vor- und Rückblenden verzichtet Yameogo gänzlich.

Inhalt

Der Afrikaner Mamadi schließt gerade sein Politologie-Doktorstudium in Paris ab. Da die Stipendien vieler afrikanischer Botschaften seit fünf Monaten ausbleiben und auch Mamadi seine Miete nicht mehr zahlen kann, nimmt er unter der Hand einen Job als Nachtwächter in einem Parkhaus an. Nachdem er seine Dissertation erfolgreich verteidigt hat, beobachtet er einen Drogendeal im Parkhaus. Er informiert seinen Kollegen und Freund Franck über eine dabei im Parkhaus hinterlegte große Geldsumme. Die beiden nehmen das Geld an sich, werden von den Drogendealern jedoch ausfindig gemacht und müssen kurzerhand fliehen. So fliegen die beiden Freunde nach Ouagadougou. Franck muss sich an die Situation als weißer Emigrant erst gewöhnen. Er verliebt sich jedoch und findet sehr schnell Gefallen am Leben in Afrika. Für Mamadi ist die Rückkehr nach Afrika wiederum weniger erfreulich: Sein Doktortitel hat in der Heimat widererwartend keinen tatsächlichen Wert, denn ohne Parteimitgliedschaft, die er nicht einnehmen möchte, wird er vermutlich keinen guten Job finden. Seine Zukunft in Afrika bleibt ungewiss.

MOI ET MON BLANC nimmt sich der verschiedenen, vorurteilsbeladenen Blickwinkel sowohl Schwarzer als auch Weißer auf humoristische Weise an. Die Identitätssuche fällt nicht so tiefgründig und mental aus wie in L'AFRANCE. Es sind vielmehr Eindrücke und Spiegelungen analoger Situation, die den Rezipienten immer wieder vor Augen führen, wie paradox Statusverteilung sein kann und afrikanische Regierungen sich an ihrer Entwicklung selbst hindern. Mamadi verkörpert dabei den gut ausgebildeten Afrikaner, der weder in Frankreich noch in Afrika von seinem Fleiß profitieren kann. Die Freundschaft mit Franck führt dabei zu einem insgesamt völkerverständigenden, optimistischen Blick, der suggeriert, dass zwischen Schwarz und Weiß nicht zwangsläufig Rassismus herrschen muss.

Schwarzer Mamadi vs. Weißer Franck

In Yameogos Inszenierung treffen schwarze Akademiker auf weiße, mittelständische Arbeiter. Mamadi und sein Onkel Souleyman verkörpern dabei die Schicht der

Intellektuellen, während u.a die Wohnheimbetreiberin und Kollegen Mamadis als kleingeistig dargestellt werden. Franck hingegen nimmt Mamadi als Person wahr und ordnet ihn nicht der Rolle „Schwarzer“ unter. Dem Defensio seines schwarzen Freundes wohnt er mit großer Aufmerksamkeit bei und zeigt sich stolz über dessen Arbeit. Franck selbst hat keinen Schulabschluss. Er wirkt chaotisch, jugendlich und wenig zukunftsorientiert. Mamadi hingegen ist fleißiger Student, der sich mit seinem Wissen für die Zukunft Afrikas einsetzen will. Im Gegensatz zu Franck ist er stets erwachsen gekleidet und wirkt einigermaßen organisiert. Trotz vorbildlichem Verhalten wird Mamadi von Unbekannten teils dargestellt als der Faule, der die Miete einfach nicht zahlt, dem man nicht vertrauen kann, dem sein Heimatland egal und der zu blöd für die einfachsten Aufgaben ist. Stellvertretend für alle Schwarzen wird Mamadi so beim kleinsten, nicht einmal selbstverschuldeten Fehler als unzuverlässig abgestempelt. Die beiden Protagonisten könnten so wohl kaum unterschiedlicher sein und dennoch entwickelt sich schnell eine Freundschaft zwischen den beiden.

Spiegelung medial vermittelter Vorurteile

Vorurteilsbeladen tritt insbesondere die ältere Generation auf - sowohl in Frankreich als auch in Burkina Faso. Das vermeintliche Wissen über die jeweils andere Kultur stützt sich auf die Berichterstattung des Fernsehens. So fragt Francks Vater beim Abendessen, ob es stimme, was sie im Fernsehen sagten, dass sie unten in Afrika verhungern würden. Mamadis Doktorarbeit löst große Überraschung bei ihm aus, als wäre es vollkommen absurd, dass ein Schwarzer zu so etwas fähig ist.

Die Denkweise der beobachtenden Nachbarinnen fällt jedoch entschieden rassistischer aus. Sehr abfällig wird über diesen Schwarzen gesprochen, diesen „Neger“, der wohl Student sein soll. „Na, dann studiert er hoffentlich Medizin. Die gehen alle an Aids ein dort unten. Sie haben es am Fernsehen gesagt.“ Einige Szenen später, als die Polizei anrückt, um die bei Francks Eltern einbrechenden Dealer zu verfolgen, wird Mamadi sofort als Krimineller verdächtigt. „Ein Schwarzer, auch wenn er gut angezogen ist! Am TV sieht man, dass die dort unten nackt leben! Wasser gibt’s keines! […] Frankreich kann nicht das ganze Elend der Welt aufnehmen!“

In Burkina Faso sind die Vorurteile gegenüber Franck und Europa jedoch sehr ähnlich. Während Francks Vater darüber verwundert ist, dass Mamadis Vater drei Frauen und elf Kinder hat, erscheint es für Mamadis Eltern unverständlich, dass Franck Einzelkind ist. Und dass nicht biologische Gründe, sondern das harte Leben für diese Entscheidung

verantwortlich war, wirkt auf Mamadis Eltern umso erstaunlicher, zumal das Leben in Europa alles andere als hart suggeriert wird. „Aber man sagt doch, bei euch wirft man Essen weg?“ Und Mamadis Vater fragt interessiert nach, ob in Frankreich etwa die Frauen das Sagen hätten.

Die Nachbarschaft in Ouagadougou lässt, wie ihr französisches Pendant, an den Weißen ebenfalls kein gutes Haar. Schwarze seien in Europa unbeliebt und bekämen keine Papiere. Außerdem müssten sie Straßen und Leichen reinigen. Nachdem Franck länger nicht aufgetaucht ist, wird sofort vermutet, dass er sich zu den anderen Weißen gesellt habe und man denen eben nicht trauen könne.

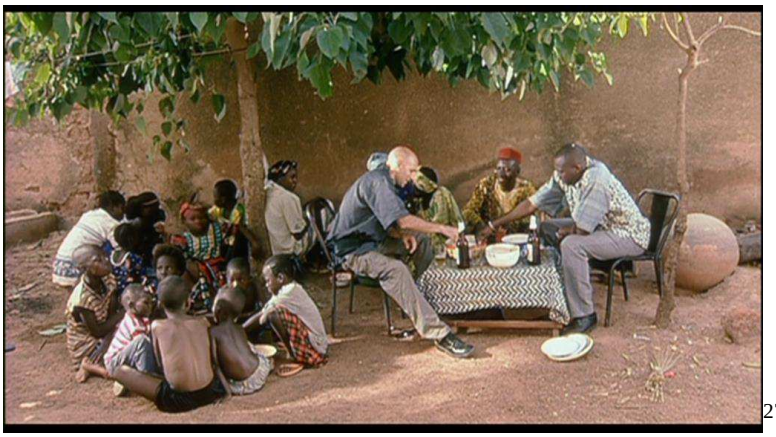
[268]

[269]

Französischer (oben) vs. Afrikanischer Nachbarschaftstratsch

[268] MOI ET MON BLANC (2003). S.-Pierre Yameogo (Drehbuch/Produktion/Regie), 0:52:08.
[269] Ebd., 1:06:32.

[270]

 [271]

Tischgespräche sowohl in Frankreich (oben) als auch in Burkina Faso

Schriftliche Imagination und filmische Realität

Aus dem Off gesprochene Briefzeilen offenbaren ein verklärtes Bild von Europa. Während Mamadi gerade die letzte mündliche Abmahnung wegen des Mietrückstandes erhalten hat und so in einer verzweifelten Lage steckt, ertönt die Stimme seines Cousins, der sein Vorhaben ankündigt, ebenfalls nach Paris zu kommen. Schließlich sei es dort leichter als in Afrika, nur die kühlen Temperaturen fürchte er etwas.

Als Mamadi gerade auf dem Weg zu einer kurzfristigen Schlafmöglichkeit sein ganzes Hab und Gut durch Paris schleppt, hört man den Brief des Vaters. Dieser berichtet, wie schwierig das Leben in Ouagadougou ist. Dabei ist es Mamadi, der auf sich allein gestellt und ohne Geld in Paris herumläuft.

In der Endszene fällt der gesprochene Brief von Francks Mutter hingegen emotional düster aus. Sie vermutet ihren Sohn in misslicher Lage. Schließlich hat sie die Bilder vom Genozid in Ruanda gesehen, weiß zwar nicht, wo genau Franck gerade ist, möchte aber

[270] MOI ET MON BLANC (2003). S.-Pierre Yameogo (Drehbuch/Produktion/Regie), 0:39:52.
[271] Ebd., 1:07:25.

die Information vermitteln, dass bereits Hilfsgüter geschickt wurden. Die filmische Realität schaut jedoch ganz anders aus. Franck sitzt mit afrikanischer Kopfbedeckung und Freundin am Eingang seines eröffneten Video-Clubs, nimmt Eintrittsgeld und wirkt schließlich während der Filmvorführung sehr zufrieden. Die Stimmung unter den jugendlichen Zuschauern ist ausgelassen und steht im starken Kontrast zur weinerlichen, stockenden Stimme seiner Mutter.

Afrikanische Intellektuelle

Kritik gegenüber dem Umgang mit afrikanischen Intellektuellen – sowohl in Frankreich als auch in Burkina Faso- zieht sich durch den ganzen Film. Als Mamadi Cousin Souleyman in Paris besucht, schweift sein Blick an der Wand empor. In Großaufnahme schwenkt die Kamera von einem gerahmten Diplom zum nächsten. In der nächsten Szene laufen die beiden durch die Straße. Mamadi fragt, warum er denn mit den ganzen Diplomen nicht zurück nach Afrika gehen würde. Souleyman antwortet darauf aufgebracht: „Das Regime verachtet die Intellektuellen und das Wissen. Repression, Demütigung der Intellektuellen, das ist ihre Politik. […] Wer etwas ändern will, lebt dort nicht lange. Du weißt, wovon ich rede.“ Die traurige Ironie an Souleymans Situation ist, dass er stets auf die Anrede mit seinem Doktortitel besteht, als wollte er sich so, selbst als Parkhauswächter, noch den Stolz seiner akademischen Errungenschaften bewahren. Im Schlusswort seines Defensios betont Mamadi die Notwendigkeit von Humanressourcen in Form von Bildung für die positive Entwicklung Afrikas. Souleyman gratuliert Mamadi zu seinem Doktortitel und wünscht, dass es ihm mit seiner Doktorarbeit besser ergeht als ihm. In der nächsten Szene fragt Franck, warum es Afrika trotz all der afrikanischen Diplome schlecht gehen würde. Mamadi gibt zu verstehen, dass die Situation leider paradox ist.

Korrupte Regierungen

Zurück in Ouagadougou wird die Erklärung für den nicht gegebenen Handlungsraum afrikanischer Intellektueller schnell gegeben. Im Ministerium für öffentlichen Dienst stellt nicht Mamadis fehlende Doktoratsurkunde ein Problem dar, sondern die Tatsache, dass er der Partei noch nicht beigetreten ist. Mamadis eher links gerichtete Einstellung ist für seine vorläufige Entscheidung gegen den Parteibeitritt verantwortlich. Er steht in seinem roten Jackett vor einem Spiegel. Schaut sich an, zieht die Jacke aus und dreht sie auf links, so dass ein schwarzes Jackett entsteht. Das französische Sprichwort „Retourner

sa veste“ kommt dabei zum Einsatz, mit welchem das deutsche Sprichwort „Sein Fähnchen nach dem Wind hängen“ gleichzusetzen ist. Das schwarze Jackett zieht er kurz an, schüttelt mit dem Kopf, zieht es wieder aus und hängt es über die Schulter. Die Tatsache, dass er das rote Jackett nicht wieder anzieht, lässt vermuten, wie sehr Mamadi sich gegen die Parteimitgliedschaft sträubt, sich gleichzeitig aber über dessen Notwendigkeit im Klaren ist. Ohne Partei kann er seine Ansichten zwar gedanklich verfolgen, in die Tat wird er sie nicht umsetzen können. Mit Parteibeitritt muss er seine Ansichten unterdrücken, aber wird immerhin relativ gutes Geld verdienen. Ein Dilemma, das vielen Afrikanern und deren Willen, etwas in ihren Heimatländern zu verändern, Steine in den Weg legt und auf weite Sicht die Entwicklung eines ganzen Kontinents behindert.

Erzähltradition und Video-Club

Afrikanische Erzähltradition und die Verbindung zur modernen Kinokultur baut Yameogo geschickt in die Handlung ein. So beobachtet Franck fasziniert, wie sich mehrmals eine Traube von männlichen Jugendlichen um einen Gleichaltrigen versammelt und dessen Erzählungen gespannt verfolgt. Die Gruppe steht draußen vor einem Kino, welches an der Außenfassade durch zahlreiche Kinoplakate gekennzeichnet ist. Mit gekonnter Mimik, Gestik und verstellten Stimmen nimmt der Junge die Rolle des *Griot* ein.

[272]

Jugendlicher Film-*Griot*

Der Video-Club, den Franck schließlich eröffnet, enthält neben dem integrativen Aspekt Francks auch eine politische Botschaft. Yameogo war 1978 nach Paris gekommen, um

[272] MOI ET MON BLANC (2003). S.-Pierre Yameogo (Drehbuch/Produktion/Regie), 1:04:19.

Kommunikationswissenschaften und Fotografie zu studieren. Er wollte Journalist werden. Doch recht bald wurde ihm bewusst, dass Afrika über keine freie Presse verfügte und Meinungsfreiheit nur über den filmischen Weg möglich sein würde. So wechselte Yameogo zur Filmhochschule. Die Videokultur als selbstständiges, afrikanisches Kulturgut, das ohne korrupte Machenschaften der Regierungen auskommt, steht hier symbolisch für die Revolution von unten. Franck muss nicht erst einer Partei beitreten, um sein Geld zu verdienen und er kann die Filme zeigen, die er will - natürlich solange sie dem Publikum gefallen.

5.3 JUJU FACTORY (2007) von Balufu Bakupa-Kanyinda

Der Kongolese Balufu Bakupa-Kanyinda, der in Brüssel, Paris, England und den USA sowohl Soziologie, Zeitgeschichte, Philosophie als auch Film studiert hat, setzt sich in vielfacher Weise mit dem Filmmedium auseinander. Neben der Filmproduktion ist er als Drehbuchautor, Filmwissenschaftler und Filmdozent tätig. JUJU FACTORY ist ein experimenteller Film, der Dokumentation mit Fantasy und Erzählkunst vermischt und dabei doch eine real-fiktive Geschichte erzählt. Dabei kommen überwiegend Nahaufnahmen und die Handkamera zum Einsatz. Ethnologisch erklärende Sequenzen bleiben aus, so dass der Film auf den großen Filmfestivals selten gespielt wird/wurde und zunächst auf ein afrikanisches Publikum ausgerichtet ist.

Inhalt

Der in Brüssel lebende kongolesische Schriftsteller Congo Kongo soll ein Buch über Matonge, das afrikanische Viertel der belgischen Hauptstadt verfassen. Seinem Verleger Joseph Désiré, gebürtiger Kongolese mit belgischem Pass, schwebt eine Art Reisebericht vor mit netten Geschichten. Congo hingegen beginnt eine real-fiktive Geschichte zu verfassen, die zwar von Matonge handelt, jedoch die historischen Wurzeln des Viertels und bedeutsame Ereignisse und Persönlichkeiten der Kolonialgeschichte sowie des unabhängigen Kongos thematisiert. Dokumentarisch anmutende Interviews mit Bewohnern Matonges, fiktive, persönliche Erlebnisse aus Congos nächstem Umfeld wie Träume und Gespräche mit seiner Familie, Audiomitschnitte von Reden Lumumbas sowie historische Fotografien, Afro-Rap, Museumsbesuche, afrikanische Fabeln und die Einbettung der Dokumentation POLITISCHE MORDE: MORD IM KOLONIALSTIL (2000) von Thomas Giefer zeichnen die Einflüsse nach, denen Congo während des Schreibens ausgesetzt ist. Die vor der Öffentlichkeit verschleierte tragische Auslöschung bzw.

Auflösung des kongolesischen Volkshelden Patrice Lumumbas im Jahr 1961 wird auf diesem Weg kritisch hinterfragt. Der korrupte Désiré weigert sich schließlich das identitätsstiftende Buch herauszugeben. Doch die Bemühungen der belgischen Mitarbeiterin Léonie, das Buch über einen an den Verlag gekoppelten afrikanischen gemeinnützigen Verein herauszubringen, glücken. Das Buch mit dem Titel *Juju Factory*, was so viel bedeuten soll wie Industrie des aus der Magie schöpfenden Selbstbewusstseins, gewinnt letztlich den Kampf gegen schwarze Despoten und wird in der Endszene von der belgischen Presse mit Begeisterung angenommen.

Weiße Staatsmacht

Auf Stereotype verzichtet Bakupa-Kanyinda weitestgehend und auch die Rolle der Weißen als Entscheidungsträger rückt selten in den Vordergrund. Im schwarzen Viertel Brüssels nehmen Weiße lediglich in Form der Polizei etwas klischeehafte Machtpositionen ein. So unterstreichen zwei Szenen auf der Wache die entnervte, abwertende Haltung der Beamten gegenüber Schwarzen. Bakupa-Kanyinda gelingen dabei jedoch Inszenierungen, die sowohl belgische als auch afrikanische Personen karikieren. Der schwarze Schriftsteller, der scheinbar nur Flämisch und Englisch beherrscht und sich nicht ausweisen kann, erklärt sich bereit, per Flugzeug in die Heimat zurückgeschickt zu werden. Auf Französisch erklärt ihm der Beamte abwertend, dass dies überhaupt kein Problem darstellen würde. Dann könne er endlich seine Familie wiedersehen und Maniok im Busch anbauen. Die Leitungen der zuständigen Behörde sind belegt und der Schriftsteller wird kurzerhand entlassen. Auf der Türschwelle dreht sich dieser um, lächelt und fragt auf Französisch, wann sein Flug denn nun gehen würde. Er hat die verächtlichen Worte der Beamten also sehr wohl verstanden. Zumindest ein Hauch von Scham überkommt deren überraschte Gesichter – 1:0 für den Schwarzen.
In einer späteren Szene muss sich Désiré für angebliche Beamtenbeleidigung und Erregung öffentlichen Ärgernisses auf derselben Wache verantworten. Er empört sich darüber, nach seiner Aufenthaltsgenehmigung gefragt worden zu sein, schließlich sei er kein Ausländer oder Migrant und besitze den belgischen Pass. Seine Daten werden aufgenommen und dabei nach Beruf sowie Geburtsort gefragt. Ein Schwarzer in der hohen Position eines Verlegers scheint unrealistisch, so dass der Polizist nur spöttisch antwortet: „Verleger! Dann bin ich Victor Hugo. […] Ok. Kongolesischer Verleger.“ Dass Désiré auf seine belgische Staatsbürgerschaft pocht, nimmt er ebenfalls nicht ernst, denn er sei ja im Kongo geboren und gehöre sicher nicht den Flamen, Wallonen oder

Brüsselern an. Auch wenn die rassistische Denkweise des Polizisten hierbei negativ aufstößt, so offenbart Désiré, der sich im weiteren Verlauf der Handlung als gieriger Despot herausstellt, die unwürdige Verleugnung seiner Herkunft.

Schwarze Machthaber

Die über Schwarze entscheidende Macht haben ebenfalls Schwarze. Désiré ist gar nicht daran gelegen, afrikanische Künstler zu fördern. In erster Linie geht es ihm um den Profit, den er mit deren kulturellen Gütern erzielen kann. So erinnert Désiré an die in Kapitel 3 und 4 angesprochenen Beziehungen schwarzer Filmemacher zu europäischen Geldgebern, die allzu kritische Geschichten weniger unterstützen, exotische hingegen umso mehr. Als Congo von seiner inhaltlichen Ausrichtung nicht abrückt, verweist Désiré sehr direkt auf seine Machtposition. Er wolle kein „Niggagelaber", sondern Schönes, Malerisches, schließlich würden nicht Congos besiegte Vorfahren den Scheck unterschreiben, sondern er. „Begraben Sie ihren Lumumba und all ihre Ahnen, wo immer Sie wollen. Aber nicht in dem Buch, das ich finanziere." Die Mitarbeiterin Léonie wirft Désiré treffend vor, an „nachhaltig geplanter Unterentwicklung" zu arbeiten. Congos abwertender Ratschlag, Désiré solle auf seine Plantage zurückkehren oder lieber gleich kongolesischer Politiker werden, versteht dieser als gut gemeinten Vorschlag. Den Verweis auf den kongolesischen Politiker Joseph-Désiré Mobutu hat Bakupa-Kanyinda, auch mithilfe eingeblendeter Fotografien, bewusst gewählt, war dies doch der Geburtsname des am Sturze Lumumbas beteiligten späteren Diktators Mobutu Sese Soko.[273] Durch die Straßen laufend sinniert Désiré über seine Zukunft als Politiker. Denn in solch einer Position wäre er in der Lage, Congo lebenslänglich in das Gefängnis zu verbannen – gemäß dem korrupten, selbstherrlichen Wesen vieler afrikanischer Regierungen.

Auch der Gerichtsvollzieher, der Congos rückständige Miete einfordert, verkörpert die schwarze Machtausübung. Mit seinem weißen Gehilfen tritt dieser wie ein boshafter Mafiaboss auf, dem nichts an Menschlichkeit und Ehrlichkeit gelegen ist. In der Endszene nimmt er aufgesetzt freundlich an Congos Buchvorstellung teil. Hinter ihm versammelt stehen sein Gehilfe sowie die Polizisten in Zivil, mehr oder weniger freundlich lächelnd, als Vertreter der belgischen Rechtsstaatlichkeit.

[273] s. Nnam, M. K. (2007). *Colonial Mentality in Africa*, S. 144.

[274]

Schwarze Dominanz

Lumumbas Mord und gegenwärtiges Exil

Der Fokus des Films liegt auf der Frage nach den Wurzeln Matonges in Form einer geistigen Identitätssuche bzw. Reise. Béatrice, die Frau Congos diskutiert im Gespräch mit ihrer Schwägerin Muadi die Bedeutsamkeit der eigenen Herkunft für die Zukunft im Exil. Muadi winkt ab, der Kongo sei für sie Vergangenheit. Darauf entgegnet Béatrice: „Ohne Vergangenheit keine Zukunft und somit keine Gegenwart. Ohne diese Vergangenheit, die du nicht sehen willst, wären wir nicht hier. Dann sag‘ mir: Warum sind wir hier?“ So wird die unabgeschlossene Geschichte des ermordeten Lumumbas als Ursache für die Ruhelosigkeit der kongolesischen Nachfahren entlarvt. Der Geist des 1961 in Säure aufgelösten und somit nicht bestatteten Volkshelden schwirrt auch in Congos Kopf immer noch umher. Erst 2012, fünf Jahre nach Fertigstellung des Films, wurden die genauen Todesumstände Lumumbas durch eine belgische Kommission ermittelt.[275] Filmausschnitte der bereits 2000 realisierten Dokumentation POLITISCHE MORDE: MORD IM KOLONIALSTIL des deutschen Filmemachers Thomas Giefer werden in den Film eingebettet, um zu verdeutlichen, dass sich die belgische Regierung selbst nach den durch Giefer aufgedeckten Hintergründen zur Ermordung und Auflösung Lumumbas lange Zeit nicht regte. Geschickt lässt Bakupa-Kanyinda beide Filme in einer Szene miteinander verschmelzen, um dem Rezipienten historische Informationen, Congos Einflüsse und indirekte Kritik an europäischen Regierungen zu liefern.

[274] JUJU FACTORY (2007). Balufu Bakupa-Kanyinda (Drehbuch/Produktion/Regie), 1:27:21.
[275] s. Der Standard (Hg.) (2012, 12. Dezember). Belgisches Gericht erlaubt Ermittlungen zum Tod Lumumbas.

Spuren der Kolonialgeschichte

Das heute noch in Brüssel stehende Denkmal Leopolds II., dem von 1885 bis 1908 maßgeblich an der Ausbeutung Kongos beteiligten belgischen König, wird von Désiré fast religiös verehrt, sieht er Korruption doch ebenfalls als Maß aller Dinge. Dies lässt sich auch als Hinweis verstehen, dass Kongolesen nicht ganz unbeteiligt waren am sogenannten Kongogräuel (und es auch heute noch in milderer Form sind). Nichtsdestotrotz oder gerade deswegen kann man im unter König Leopold errichteten *Königlichen Museum für Zentralafrika* bis heute eine wohl einzigartige Sammlung afrikanischen Kulturguts bewundern. Auch Congo besucht das Museum mit seiner Frau.[276] Vor einer ausgestellten *Mukishi*, einer afrikanischen Maske, die für Schutz und Unterstützung steht[277] und die in seinem Wohnzimmer nur als Fotografie vorhanden ist, kniet er nieder. Seinen Glauben und seine Huldigung kann Congo somit nur im Museum ausüben, als zähle die afrikanische Esoterik zu einer abgeschlossenen Vergangenheit. Auf einem Friedhof schwenkt die Kamera über sieben Grabsteine, während eine Erzählerstimme aus dem Off von der Weltausstellung 1897 berichtet, bei der 267 KongolesInnen eingeflogen wurden - sieben überlebten die Ausstellung nicht. Vor den Gräbern stehend sagt Congo: „Jemand muss sie davon überzeugt haben, dass dies eine Abkürzung zum Paradies sei.“ – Béatrice entgegnet: „Du hast Recht. Hier hat Matonge seine Wurzeln.“ Denn die nächste Einstellung zeigt, dass die Gedenktafel zur Geschichte der Gräber direkt an der Mauer hinter diesen befestigt wurde. Hier haben die Kongolesinnen, wohl als erste ihrer Nationalität, zur Ruhe gefunden.

Congo als moderner Griot

Die traditionelle Erzählweise ist in den gesamten Film eingebettet. Die Eingangssequenz – eine Traumszene, die sich später als Albtraum Congos herausstellt - zeigt diesen sehr kurz auf einer Art Bühne mit Trommlern, einem Flügel samt Spieler und Schauspielern. Es wirkt, als hielte er eine Partitur in den Händen. Aus dem Off hört man seine Stimme: „Hier beginnt unser Schattentheater […].“ Dies ist als Anspielung auf die im gesamten Film auftauchende schattenhafte Figur Lumumbas zu verstehen, deren fehlende gefestigte Aufarbeitung viel zur Instabilität der kongolesischen Identität beigetragen hat. Im weiteren Verlauf treffen gleich dem Vortrag eines *Griots* Musik, Gesang und Erzählung

[276] S. Schwarz, M. (2010, 24. Januar). Afrika-Safari in Belgien
[277] S. Jordán, M. (1998). *Chokwe*, S. 40.

in verschiedensten Formen aufeinander – mal real, mal historisch, mal fiktiv, mal mystisch.

Doch insbesondere der von Désiré abgelehnte Autor verweist auf die afrikanische Erzähltradition. Er trägt ein dickes Heft bei sich, dessen Seiten allesamt leer sind. Doch in seinem Kopf wimmelt es nur so von Geschichten. Congo gibt ihm die Möglichkeit und so erzählt er die Geschichte vom Löwen und dem berühmten Jäger. Seine Stimme wandert ins Off, während Congo am PC vertieft mitschreibt und Béatrice, die Geschichte studiert, beim Besuch der Bibliothek gezeigt wird. „Und Karamokos Griot erzählt noch heute die Geschichte vom Löwen, der vor dem Jäger fortrannte. Doch auch die Kinder des Löwen erzählen dieselbe Geschichte von einem Jäger, der vor einem Löwen fortrannte, der gerade einen Büffel verspeiste. Und in der Savanne erinnert selbst das hohe Gras an Karamokos verzweifelte Flucht.“ Der Autor wird hier in seinem afrikanischen Gewand zum *Griot*, der die Geschichte noch mit afrikanischem Gesang ergänzt und schließlich zum Fazit kommt: „So lange der Löwe keinen Griot hat, werden alle Jagdgeschichten den Jäger preisen.“ Congo hält diese Geschichte schriftlich fest und wird so direkt zum modernen *Griot*, der alte Geschichten im Medium Buch bzw. Film konserviert – und zudem die Geschichte aus der Sicht des Gejagten erzählt. Béatrices Geschichtsstudium steht in dieser Szene symbolisch für die einseitige Wiedergabe historischer Fakten, die meist von den mächtigen Jägern – mächtigen Despoten, Kolonialherrschern, Politikern etc. – in Auftrag gegeben wurde und wird. *Lumumba* zählte zu den Gejagten, seine Geschichte wird somit von den Jägern nicht freiwillig rekonstruiert werden. Der wahren kongolesischen Geschichte müssen sich die Kongolesen selbst annehmen, um ihre Identität für zukünftige Generationen zu bewahren.

[278]

Karamoko, der *Griot*, erzählt Congo von Jägern und Gejagten

[278] JUJU FACTORY (2007). Balufu Bakupa-Kanyinda (Drehbuch/Produktion/Regie), 0:38:01.

5.4 LA PIROGUE (2012) von Moussa Touré

Moussa Tourés Filmkarriere könnte für einen erfolgreichen, afrikanischen Filmschaffenden als ungewöhnlich bezeichnet werden, ging er (geb. 1958) doch nie zum Studieren ins Ausland, sondern lernte das Handwerk in seiner Heimat, dem Senegal, über Aushilfsjobs und spätere Assistenzen bei zahlreichen Filmproduktionen. Um seinen ersten Kurzfilm zu realisieren, gründete er 1987 kurzerhand seine eigene Produktionsfirma – *Les films du crocodile*. Bis heute konnten seine Filme, die überwiegend dem Dokumentarfilm angehören, auf diesem Weg finanziert werden. Aufgrund der Thematik, dem Aufbruch ins europäische Exil, der auf die allgegenwärtige Identitätssuche zurückzuführen ist, kann LA PIROGUE dem „gesonderten afrikanischen Migrationsfilm“ zugeordnet werden. Touré ist die politische Botschaft von großer Bedeutung: „C’est un film politique. Je donne une claque à ceux qui nous gouvernent, pour qu’ils se rendent compte qu’ils ont baissé les bras. […] Nous avons 75% de jeunes et de désespoir.“[279]

LA PIROGUE enthält deutlich mehr Großaufnahmen als viele andere afrikanische Filme, was jedoch zuweilen auf die Enge des Raumes zurückzuführen und somit mehr technisch als dramaturgisch bedingt ist. Auf Nebengeschichten, Vor-und Rückblenden verzichtet Touré gänzlich, so dass ein geradliniger, an dokumentarische Aufnahmen anmutender, fiktiver Film gelingt, der den zahlreichen verunglückten Bootsflüchtlingen gewidmet ist, denen sonst nur ein unpersönlicher, distanzierter Platz in Nachrichtenbeiträgen zugeteilt wird.

Inhalt

Während eines Ringkampfes konkretisieren sich die Pläne örtlicher Schlepper zu einer erneuten Bootsüberfahrt nach Europa. Baye Laye muss nur noch davon überzeugt werden, als Kapitän einzuspringen. Für seinen Freund Kaba und seinen jüngerer Bruder Abou steht der Entschluss, eine Zukunft in Europa zu wagen, bereits fest. Und auch eine Gruppe guineischer Peuls, einem ursprünglich nomadischen Hirtenvolk, sowie nach Dakar angereiste Senegalesen und weitere Einheimische warten auf die Überfahrt zu den Kanarischen Inseln. Schließlich lässt Baye Laye Frau und Kind zurück, übernimmt das Steuer und navigiert die hölzerne Pirogue mit 30 weiteren Insassen über die raue See. Die Überfahrt wird von einem stetigen Auf und Ab an Emotionen begleitet. Durch

[279] Forster, S. (2013, 25. Februar). Moussa Touré: «La Pirogue est une claque à ceux qui nous gouvernent».

zunehmende Todesfälle und schließlich den Ausfall des Ersatzmotors droht die ohnehin schon angespannte Situation zu eskalieren. Das spanische Rote Kreuz entdeckt die Schiffbrüchigen bald und bringt sie ans europäische Festland. Kurz darauf werden die Illegalen wieder ins Flugzeug gen Heimat gesetzt.

Motiv der Reise

Die Reise findet im Film sowohl auf körperlicher als auch mentaler Ebene statt, wobei die Ernüchterung, die sich am Ende des Films von den Gesichtern der Protagonisten ablesen lässt, die zukünftigen Entwicklungen nicht voraussagt. Der Schrecken der Reise, die vielen Gleichgesinnten das Leben nahm, wird Baye Laye und Abou sicher eine Lehre gewesen sein. Die zuvor angespannte Stimmung zwischen den Brüdern, die jeweils verschiedene Auffassungen vom Leben haben, wandelt sich während der Überfahrt, so dass am Ende des Films eine festere Beziehung zwischen den beiden vorliegt. Aber ob die beiden oder ein anderer der Überlebenden die schrecklichen Ereignisse nicht früher oder später wieder verdrängen und den gleichen Weg nochmals auf sich nehmen wird, mit der Hoffnung, Europa schließlich doch noch zu bezwingen, lässt Touré offen. Der Fokus dieser Reise liegt schließlich nicht auf Europa, sondern auf dem gegenwärtigen, teils naiv-träumerischen Selbstverständnis vom Aufbruch in ein besseres Leben per Boot und den realen Risiken. Ist es das etwa wirklich wert gewesen? Ist es richtig, sein Leben aufs Spiel zu setzen, um seine Träume schließlich nur zerplatzen zu sehen? So könnten die Fragen lauten, die sich die Protagonisten am Ende stellen, und die vor allzu viel Naivität warnen.

Träume von Europa

Die Erwartungen der Bootspassagiere an Europa spiegeln die gängigen Vorstellungen wieder. Alle erhoffen sich gute Arbeitsmöglichkeiten. Einige haben bereits Kontakte in Europa oder wollen einem Familienangehörigen nachreisen, andere lassen Frau und Kind zurück, um diesen durch ihre Arbeit in Europa eine bessere Zukunft bescheren zu können. Der etwas naiv wirkende Kaba verfolgt den ebenfalls typischen Traum vieler junger Afrikaner, Fußballprofi in Europa zu werden. Im Gespräch mit Baye Laye rechtfertigt sich Kaba für seinen Entschluss, indem er die Situation vor Ort knapp zusammenfasst: „Y a plus personne ici, y a plus de poisson. On va faire quoi ici? On ne voit même plus l'horizon." Der deutlich reifer wirkende Baye Laye hakt nach, was Kaba denn drüben machen wird, schließlich würden sie sich doch beide lediglich im Fischfang

auskennen. Die Frage wirkt auf Kaba vollkommen überflüssig, jeder weiß, dass er der geborene Fußballer ist. Baye Laye bleibt kritisch, denn ohne Papiere wird Kaba drüben sicher nicht Fußballer werden. Der hat die unkomplizierte Lösung gleich parat: „Quand ils me verront jouer, ils me trouveront de papiers. C'est comme ça que ça se fait." Die Leute, die bereits nach Europa gegangen sind, lassen in Dakar Häuser errichten, das ist für den verträumten Kaba Bestätigung genug, dass Europa das reinste Paradies sein müsste. Während eines nächtlichen Unwetters wird Kaba später vom Boot in den Ozean gerissen.

Auch Baye Layes jüngerer Bruder Abou will in Europa seine Träume als Musiker realisieren. Sein modischer Kleidungsstil und westliche Statussymbole wie u.a. sein I-Phone („Non, c'est pas un portable. C'est un I-Phone. On peut tout faire avec.") stehen zum einen im starken Kontrast zum eher traditionell gekleideten und einfach lebenden Baye Laye, zum anderen wirkt Abou neben den traditionellen afrikanischen Musikinstrumenten in seinem Zimmer etwas fehl am Platz.

[280]

Baye Laye und sein musikalisch begabter Bruder Abou

Wie Kaba wirkt auch Abou jugendlich-euphorisch und versucht während der Überfahrt die angespannte Stimmung aufzulockern: „Dans quelques jours on sera là en Espagne – le paradis." Worauf der alte, weise Imam bestimmt entgegnet, dass es sich sicherlich nicht ums Paradies handele.

Der Einzige, dessen Pläne in Europa scheinbar unwichtig sind, ist Baye Laye. Niemand fragt ihn, was er drüben vorhabe und auch er selbst berichtet nicht über sein Vorhaben. Gegen die Überfahrt sträubt er sich zunächst, denn die Gefahren sind ihm längst bewusst. Doch als er von Kabas und Abous Plänen erfährt, nimmt er die Aufgabe als Kapitän an. Er sagt, er habe keine Wahl. Doch im Gegensatz zu Abou meint er damit nicht die

[280] LA PIROGUE (2012). Moussa Touré (Produktion/Regie), 0:10:28.

perspektivlose Situation in seiner Heimat, sondern seine Rolle als geschätzter Kapitän. Wenn er nicht einspringt, dann würde der wesentlich unerfahrenere Kaba die Aufgabe übernehmen und das Unglück wäre schon vorprogrammiert. Wenn er das Boot navigiert, ist die Chance der glückenden Überfahrt hingegen deutlich größer.

Ernüchternde Vorahnungen / Zweifel an Vorhaben

Baye Layes kritische Haltung gegenüber Kabas und Abous Plänen sowie die skeptischen Nachfragen beim örtlichen, wohlhabenden Schlepperorganisator lassen die spätere Ernüchterung bereits leise vorahnen. Doch auch seine Frau Kiné glaubt nicht an die Lösung aller Probleme durch Europa. Fischer, wie Baye Laye, würden sie eher in China brauchen als im Norden und außerdem wäre in Europa gerade eine Krise. Sie wirkt traurig und nachdenklich, als würde auch sie das Unglück bereits voraussehen.
Auch der fassungslose Blick des senegalesischen Imams, dem in einem Verschlag zusammengepferchte Puels als Mitreisende vorgestellt werden, weist auf einen negativen Aspekt hin. Die Puels können sich nur über ihre Sprache, das Pulaar, verständigen und sind somit vom Imam als Dolmetscher abhängig. Dieser erfährt so von der ständigen Verzögerung der Abreise. Als der Puel dem zuständigen Lansana droht, lacht dieser nur spöttisch und winkt ab. Das Schicksal der Reise liegt in den Händen der Schlepper. Mit zermürbten Gesichtern schauen Imam und Puel sich an. Sie sind sich über ihre Situation im Klaren.
Während der Überfahrt wird die angespannte Stimmung durch Berichte von Menschen, welche die Überfahrt mit ihrem Leben bezahlen mussten, deutlich depressiver. Die einzige Frau an Bord erzählt, dass ihr Mann eine vorangegangene Reise nicht überstanden habe, ein anderer Passagier ist seit einer gescheiterten Überfahrt auf Krücken angewiesen. Drei Freunde hat er bei dem Unglück verloren – ihnen sei er den erneuten Versuch schuldig.
Bereits am zweiten Tag der Reise wird den Passagieren vor Augen geführt, wie riskant die Überfahrt ist. Als in unmittelbarer Nähe eine andere Pirogue mit Flaggen schwenkenden und um Hilfe rufenden Menschen auftaucht, bricht eine kurze Diskussion ein, ob man den fremden Reisenden, die nach eigener Aussage einen kaputten Motor und kein Wasser mehr hätten, helfen solle. Der Schlepper Lansana redet gegen die geforderte Menschlichkeit der restlichen Gruppe an. Aus Verzweiflung springen die ersten Passagiere der fremden Pirogue bereits ins Wasser, in der Hoffnung an Bord des intakten Bootes zu gelangen. Abou springt ihnen entgegen, ein anderer aus Affekt hinterher. Doch

Baye Laye ahnt das drohende Unheil, fischt die beiden „Ausreißer“ wieder ins Boot und ruft dem leicht überforderten Kaba zu, er solle den Motor auf der Stelle wieder anwerfen. Hinter Kaba, der in halbnaher Einstellung den Motor anwirft, ist die fremde Pirogue zu sehen, deren Besatzung bereits im Wasser auf halbem Weg zu ihren vermeintlichen Rettern ist. Nach diesem Ereignis ist die Stimmung an Bord sehr schweigsam, als würden alle darüber sinnieren, ob nicht auch sie an Stelle der anderen hätten sein können.

[281]

Pirogue in Seenot – Kaba am Steuer

Glaube und Ritual

Das mit einem Medaillon versehene kurze Band, welches Kiné ihrem Mann Baye Laye kurz vor dem Aufbruch um den Oberarm bindet, stellt einen Glücksbringer dar, der auf die in weiten Teilen Afrikas noch heute praktizierte Naturreligion, dem sogenannten Animismus, zurückzuführen ist. Kaum ein Afrikaner besitzt keinen persönlichen Glücksbringer und selbst afrikanische Christen und Muslime haben mindestens auf ritueller Ebene noch Verbindung zum Glauben an Geister und andere übernatürliche Geschehnisse. Auch Baye Layes Überschreiten der Türschwelle wird rituell begleitet. Kiné schüttet Wasser in einer Linie über die Türschwelle, ihr Mann schreitet hinüber, geht über den Hof und durch das Hoftor hindurch. Schließlich dreht er sich zu seiner wartenden Frau um, holt ein Hühnerei hervor und schlägt es direkt vor dem Tor auf den Boden. Vor bösen Geistern und Unglück sollen das Haus und seine Bewohner so bewahrt werden.

An Bord der Pirogue hingegen ist es der Islam, der sehr präsent ist. Während der Imam sich intensiv Gebetspassagen widmet, wird eine Hälfte des Bootes zur muslimischen

[281] LA PIROGUE (2012). Moussa Touré (Produktion/Regie), 0:40:53.

Gebetszeit geräumt. In Gesprächen treffen islamische, christliche und animistische Glaubensgrundsätze aufeinander – allen gemeinsam ist der Halt, der den Reisenden durch ihren jeweiligen Glauben gegeben wird.

Musik und Tanz

Die Bedeutung von Musik und Tanz für die afrikanische Identität kommt bereits in der Eingangsszene zur Geltung. Auch wenn es sich um einen Ringkampf und somit ein sportliches Ereignis handelt, gehen Rituale, welche die Männlichkeit unter Beweis stellen, dem Kampf voraus. Das Publikum fungiert dabei nicht nur als Zuschauer, sondern ist durch seine klatschende, im Sprechgesang singende und tanzende Aktivität ein wichtiger Teil der Darbietung.
Auf ähnliche Art und Weise freuen sich die Passagiere über Abous erfolgreichen Angelversuch. Wie aus dem Nichts steigen alle in einen gängigen Klatsch- und Gesangsrhythmus ein, einige lassen es sich trotz der Enge des Bootes sogar nicht nehmen, noch ein paar Tanzschritte zu praktizieren.
Musik als Ausdruck von Gemeinschaft und Halt kommt insbesondere am Ende der Handlung zum Ausdruck. Die Verbindung zur afrikanischen Erzähltradition, die Kollektivgesang als Antwort auf die Erzählung des *Griot* beinhaltet, ist zudem nicht zu übersehen. Nachdem der Ersatzmotor ausgefallen ist, über Nacht weitere Mitreisende verstorben sind und der Pirogue nichts anderes übrig bleibt, als hilflos auf dem Meer zu treiben, stimmt Abou in afrikanischer Sprache ein paar Zeilen an. Sofort stimmen alle mit rhythmischem Klatschen ein und rücken zusammen. Der Imam übernimmt die nächsten Zeilen und ein weiterer singt schließlich den letzten Part. Automatisch beginnt die gesamte Gruppe das zuvor gesungene zu wiederholen, das vom Schmerz der Reise erzählt. So wird der Gesang zum verbindenden Glaubensersatz der muslimischen, christlichen sowie animistischen Übriggebliebenen und dient als trostspendendes, identitätsstiftendes Kollektivprodukt in der scheinbar ausweglosen Situation.

6. Fazit

Auch wenn Afrika längst „frei“ ist, so ist der Kontinent auf vielen Ebenen immer noch abhängig von westlichen Förderungen und Hilfeleistungen vor Ort. So auch im Kulturbereich: Ohne europäische Gelder, Produktionsunterstützung und dem westlichen Festivalpublikum würde eine afrikanische Filmlandschaft (Südafrika ausgeschlossen) wohl kaum bestehen. Afrikanische Filme sind ein Nischenprodukt in Europa – und auch in Afrika. In den wenigen Kinosälen werden lieber kostengünstige Hollywoodfilme gezeigt, als der eigenen Kultur eine Plattform zu gewährleisten. Die Wünsche und Sehnsüchte, die Film seit eh und je zu bedienen vermag, finden ihre Erfüllung zwar nur auf der Leinwand, doch die Handlungsorte sind vorwiegend Europa und die USA. In Kombination mit dem Bild eines mächtigen, verheißungsvollen Europas, wie es zu Zeiten des Kolonialismus und darüber hinaus in Form von Fördergeldern und weiteren „spendablen“ Abhängigkeiten vermittelt wurde und wird sowie tiefwurzelnden soziographischen Problemen in weiten Teilen Afrikas, wird zunehmend versucht, den Traum von einem besseren Leben in Europa umzusetzen.

Die historischen Wurzeln der Anziehungskraft Europas liegen somit in der Kolonialzeit begründet. Wirtschaftliche Interessen der europäischen Herrscher von einst bestehen bis zu einem gewissen Grad bis heute in Form eines als Paternalismus verschleierten Neokolonialismus‘. Diese neue, förmlich aufgedrängte Unabhängigkeit vieler afrikanischer Länder hat die Etablierung bzw. Wiederentdeckung einer eigenständigen, stabilen, kulturellen Identität seit den 1960ern immerzu erschwert.

Denn insbesondere die eigene Identität, Kultur und Kunst wurde unter der Kolonialherrschaft fast gänzlich unterdrückt. Erst die Entkolonialisierung brachte Befreiung und ein Wiedererlernen und Erleben der eigenen Identität. Der Film setzte als neues, vorher kaum zugängliches Medium, das Geschichten erzählt und Vergangenes konserviert in Kombination mit den afrikanischen *Griots* die eigene Kultur auf modernem Wege perfekt in Szene. Doch die Geschichte des afrikanischen Films ist nicht nur eine der Befreiung, sondern eben auch eine der fortsetzenden Abhängigkeiten. Finanzierungsschwierigkeiten und fehlende Kinostrukturen geben den meisten afrikanischen Filmschaffenden kaum die Möglichkeit, ihr Können unter Beweis zu stellen. Man geht nach Europa, vorzugsweise Frankreich, um filmische Ausbildungen in Anspruch nehmen zu können. Arte hält als Co-Produzent her, geschnitten wird in Frankreich und gezeigt werden die Filme auf europäischen Festivals. Der afrikanische

Film ist selbst ein migrierendes Medium – afrikanische Migration im Film setzt dem Ganzen nur noch das Sahnehäubchen auf.

Filmische Migration repräsentiert somit die vielschichtige Folge des Neokolonialismus und spiegelt gleichzeitig die Identitätssuche eines ganzen Kontinents wieder. Auch wenn afrikanische Länder auf zahlreichen Ebenen mit soziopolitischen Problemen konfrontiert sind, so darf man nicht vergessen, dass es auch des Willens einer Regierung bedarf, das Problem einer instabilen Identität und westlicher Abhängigkeiten zu erkennen und in Angriff zu nehmen.

Die fließenden Übergänge zwischen Politik, Filmgeschichte sowie postkolonialer Geschichte unterstreichen speziell in Kapitel 3 genau diesen - einst kämpferischen, heute überwiegend identitätsstiftenden - Aspekt des afrikanischen Films. Gewiss hätten einzelne Teilbereiche, wie das *Dritte Kino*, innerafrikanische Kinostrukturen oder *Nollywood*, spezieller fokussiert werden können. Das Ziel der Arbeit stellte jedoch die Herausarbeitung der Gründe des afrikanischen Films als Nischenprodukt dar, welche im Zusammenhang der gegenwärtigen Afrika-Europa-Migration durchleuchtet wurden. Somit liegt keine Vertiefung der genannten Teilaspekte vor, die zu einer jeweils anderen Herangehensweise und Zielsetzung geführt hätten. Auch die Filmanalysen unterstreichen diese Vielschichtigkeit des afrikanischen Films, zumal im *Accented Cinema* neben den ohnehin schon politisch und kulturell weit gefächerten Hintergründen noch der Migrationsfaktor hinzukommt.

Die sehr universelle Haltung des afrikanischen Filmwissenschaftlers Manthia Diawara, der in seinen Auseinandersetzungen immerzu den Bogen zwischen historischen Geschehnissen, künstlerischen Elementen und gegenwärtigen Entwicklungen spannt, diente als Vorbild bei der Umsetzung der Arbeit. Den westlichen Paternalismus im gesellschaftlichen Großen und im filmischen Kleinen konnte der afrikanische Filmwissenschaftler zudem überzeugend vermitteln. Denn schließlich bedient sich auch die westliche Filmkritik gerne der alten, wenn auch fürsorglich schonend gedachten, herabsetzenden Denkmuster. Diese rechnen dem afrikanischen Film jedoch ohne kulturelles Hintergrundwissen meist von Vornherein weniger Wettbewerbsfähigkeit zu. Dirk Naguschewski hält eine breite nationale bzw. afrikanisch geschulte Kritik deswegen ebenfalls notwendig für den Erfolg der afrikanischen Filmkultur.

Die überwiegend paternalistische Haltung Europas gegenüber dem afrikanischen Kontinent sollte in westlichen Medien verstärkt thematisiert werden – insbesondere neokolonialistische Einmischungen und die *Françafrique*. Diese wirtschaftlichen Abhängigkeiten bzw. Ausbeutungen müssen ausdrücklich beendet werden, um Afrika Selbstverwirklichung gewährleisten zu können. Mit gegebenen Hintergründen können die aktuellen Migrationsströme noch besser verständlich gemacht werden. Denn eine schlichte Gegenüberstellung zwischen dem armen Süden und dem reichen Norden reicht nicht aus, um die eigentliche, tief verwurzelte Ursache für den Aufbruch der Bootsflüchtlinge zu erfassen.

Die Lösung des aus eurozentrischer Sicht oft als Problem erfassten Kontinents „Afrika“ kann nicht mit einem Handgriff beseitigt werden, sondern muss auf eine lange Kette von Zusammenhängen und Einsichten aufbauen. Die Stärkung einer eigenständigen Kultur kann nur erzielt werden, wenn Infrastrukturen gegeben sind und keine religiösen oder wirtschaftlichen Konflikte mehr herrschen, die eine Besinnung auf die eigene Identität verhindern.

Die Arbeit versteht sich somit nicht als Lösungskonzept der bestehenden filmischen Probleme Afrikas, sondern soll vielmehr über afrikanische Filmkunst aufklären und im Kontext der Migration zum aktiven Nachdenken anregen.

7. Quellenverzeichnis:

Literatur:

Akudinobi, J. (1997). Tradition versus Moderne. Scheingefechte. In M.-H. Gutberlet und H.-P. Metzler (Hg.), *Afrikanisches Kino* (S. 175-188). Bad Honnef: Horlemann Verlag.

Amaïzo, Y. E. (2000). Eine interdependente Gesellschaft: Quelle einer interdependenten Kultur?. In Karl A. Kumpfmüller (Hg.), *Europas langer Schatten – Afrikanische Identitäten zwischen Selbst- und Fremdbestimmung* (S. 45-85). Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel Verlag GmbH.

Augé, M. (2011). *Nicht-Orte*. München: Beck Verlag.

Bakari, I. und Mbye Cham (Hg.) (1996). *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute.

Bakari, I. (2000). Introduction: African Cinema and the Emergent Africa. In June Givanni (Hg.), *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image* (S. 3-24). London: British Film Institure.

BAMF (Bundesamt für Migration und Flüchtlinge) (Hg.) (2010). *Vor den Toren Europas? Das Potenzial der Migration aus Afrika. Forschungsbericht 7*. Nürnberg: BAMF.

Barlet, O. (2001). *Afrikanische Kinowelten. Die Dekolonisierung des Blicks*. Bad Honnef: Horlemann Verlag.

Boughedir, F. (1997). Bleibt uns nur das ››Autorenkino‹‹?. In M.-H. Gutberlet und H.-P. Metzler (Hg.), *Afrikanisches Kino* (S. 69-71). Bad Honnef: Horlemann Verlag.

Brian, T. und Frank Laczko (Hg.) (2014). *Fatal Journeys. Tracking Lives Lost during Migration.* Genf: IOM.

Chilton, J. (1996). Sideny Bechet. The Wizzard of Jazz. Cambridge, MA: Da Capo Press.

Cottenet-Hage, M. (2004). Images of France in Francophone African Films (1978-1998). In Françoise Pfaff (Hg.), *Focus on African Films* (S. 107-123). Bloomington: Indiana University Press.

De Certeau, M. (1988). *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve-Verlag.

Diawara, M. (2000). The Iconography of West African Cinema. In June Givanni (Hg.), *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image* (S. 81-89). London: British Film Institute.

Diawara, M. (1997). Die Erzählstruktur in *Wênd Kûuni*. Orale Literatur und der Afrikanische Film. In M.-H. Gutberlet und H.-P. Metzler (Hg.), *Afrikanisches Kino* (S. 114-127). Bad Honnef: Horlemann Verlag.

Diawara, M. (1996). Popular Culture and Oral Tradition in African Film. In I. Bakari und M. Cham (Hg.), *African Experiences of Cinema* (S. 209-218). London: British Film Institute.

Diawara, M. (1992). *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington: Indiana University Press.

El Bakri, A. (2000). Respondents Asma El Bakri. In June Givanni (Hg.), *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image* (S. 92). London: British Film Institute.

FEPACI (1996). The Algiers Charter on African Cinema, 1975. In I. Bakari und M. Cham (Hg.), *African Experiences of Cinema* (S. 25-26). London: British Film Institute.

FEPACI (1996). Niamey Manifesto of African Film-Makers, 1982. In I. Bakari und M. Cham (Hg.), *African Experiences of Cinema* (S. 27-30). London: British Film Institute.

Foerster, L. [u.a.] (Hg.) (2013). *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*. Bielefeld: transcript Verlag.

Foerster, L. [u.a.] (2013). Spuren eines Dritten Kinos. Einführung der Herausgeber. In Lukas Foerster (u.a.) (Hg.), *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema* (S. 9-19). Bielefeld: transcript Verlag.

FRONTEX (Hg.) (2014, Mai). *Annual Risk Analysis 2014.* Warschau: FRONTEX.

Gabriel, T. (1989). Towards a Critical Theory of Third World Films. In J. Pines und P. Willemen (Hg.), *Questions of Third Cinema* (S. 30-52). London: British Film Institute.

Gadjigo, S. (2004). Ousmane Sembene and History on the Screen: A Look Back to the Future. In Françoise Pfaff (Hg.), *Focus on African Films* (S. 33-47). Bloomington: Indiana University Press.

Givanni, J. (Hg.) (2000). *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image*. London: British Film Institute.

Grubmüller, V. (2012). *Migration, Menschenrechte und Entwicklung. Rechtliche und politische Herausforderung der EU durch den Migrationsdruck aus Afrika*. Wien: Braumüller GmbH.

Gutberlet, M.-H. und Hans-Peter Metzler (Hg.) (1997). *Afrikanisches Kino*. Bad Honnef: Horlemann Verlag.

Hampaté Bâ, A. (1997). Die lebende Überlieferung. In M.-H. Gutberlet und H.-P. Metzler (Hg.), *Afrikanisches Kino* (S. 100-113). Bad Honnef: Horlemann Verlag.

Harrow, K. W. (Hg.) (1999). *African Cinema. Postcolonial and Feminist Reading*. Asmara, Eritrea: Africa World Press, Inc..

Harrow, K. W. (1999). Introduction. In Kenneth W. Harrow (Hg.), *African Cinema. Postcolonial and Feminist Reading* (S. ix-xxiv). Asmara, Eritrea: Africa World Press, Inc..

Haynes, J. (2013). Afrikanisches Kino und Nollywood. Widersprüche. In Lukas Foerster [u.a.] (Hg.), *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema* (S. 89-105). Bielefeld: transcript Verlag.

Haynes, J. (1999). African Filmmaking and the Postcolonial Predicament: Quartier Mozart and Aristotele's Plot. In Kenneth W. Harrow (Hg.), *African Cinema. Postcolonial and Feminist Reading* (S. 21-43). Asmara, Eritrea: Africa World Press, Inc..

Hegner, D. und Bernd M. Scherer (Hg.) (2010). *Neues Afrikanisches Kino. Ästhetik und Politik. Betrachtungen von Manthia Diawara*. München (u.a.): Prestel Verlag.

Jordán, M. (1998). *Chokwe*. New York: The Rosen Publishing Group.

Kariithi, N. K. (1997). Der blinde Fleck westlicher Filmkritik – das Beispiel Yeelen. In M.-H. Gutberlet und H.-P. Metzler (Hg.), *Afrikanisches Kino* (S. 72-87). Bad Honnef: Horlemann Verlag.

Kumpfmüller, K. A. (Hg.) (2000). *Europas langer Schatten – Afrikanische Identitäten zwischen Selbst- und Fremdbestimmung*. Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel Verlag GmbH.

Kumpfmüller, K.A. (2000). Vorwort. In Karl A. Kumpfmüller (Hg.), *Europas langer Schatten – Afrikanische Identitäten zwischen Selbst- und Fremdbestimmung* (S. 7-8). Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel Verlag GmbH.

Loimeier, M. (2012). *Szene Afrika. Kunst und Kultur Afrikas südlich der Sahara*. Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel Verlag GmbH.

Milborn, C. (2006). *Gestürmte Festung Europa. Einwanderung zwischen Stacheldraht und Ghetto. Das Schwarzbuch.* Wien (u.a.): Styria Verlag.

Mudimbe, V. Y. (1994). *The Idea of Africa.* Bloomington: Indiana University Press.

Mudimbe, V. Y. (1999). Reprendre: Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts. In O. Oguibe und O. Enwezor (Hg.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace* (S. 31-47). London: Institute of International Visual Arts (inIVA).

Naficy, H. (2006). Situating Accented Cinema. In E. Ezra und T. Rowden (Hg.), *Transnational Cinema. The Film Reader* (S. 111-129). New York: Routledge.

Naguschewski, D. (2011). Schmerzwanderungen. Zu Cheikh Hamidou Kanes Roman *L'Aventure ambiguë* und Alain Gomis' Film L'AFRANCE. In M.-H. Gutberlet und S. Helff (Hg.), *Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material – Gestaltung – Kritik* (S. 69-91). Bielfeld: transcript Verlag.

Naguschewski, D. (2004). Reading Foreign Films: African Images and the German Audience. In P. C. Seel und P. Stegmann (Hg.), *Migrating Images. producing…reading…transporting…translating* (S. 78-93). Berlin: Haus der Kulturen der Welt.

Nnam, M. K. (2007). Colonial Mentality in Africa. Lanham, MD: Hamilton Books.

N'Diaye, S. F. (1997). Die Zeit der großen Brüder…In M.-H. Gutberlet und H.-P. Metzler (Hg.), *Afrikanisches Kino* (S. 33-39). Bad Honnef: Horlemann Verlag.

Ndumbe III., K. (2000). Afrikanische Renaissance: Wegweiser afrikanischer Politik im 21. Jahrhundert. In Karl A. Kumpfmüller (Hg.), *Europas langer Schatten – Afrikanische Identitäten zwischen Selbst- und Fremdbestimmung* (S. 9-20). Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel Verlag GmbH.

Opoku, K. (2000). Die Zerstörung afrikanischer Kultur-Identitäten. In Karl A. Kumpfmüller (Hg.), *Europas langer Schatten – Afrikanische Identitäten zwischen Selbst- und Fremdbestimmung* (S. 21-43). Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel Verlag GmbH.

Oguibe, O. und Okwui Enwezor (Hg.) (1999). *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. London: Institute of International Visual Arts (inIVA).

Oguibe, O. (1999). Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art. In O. Oguibe und O. Enwezor (Hg.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace* (S. 17-29). London: Institute of International Visual Arts (inIVA).

Pfaff, F. (Hg.) (2004). *Focus on African Films*. Bloomington: Indiana University Press.

Pfaff, F. (2004). Introduction. In Françoise Pfaff (Hg.), *Focus on African Films* (S. 1-11). Bloomington: Indiana University Press.

Pfaff, F. (2004). African Cities as Cinematic Texts. In Françoise Pfaff (Hg.), *Focus on African Films* (S. 89-106). Bloomington: Indiana University Press.

Prescod, C. (2000). The Iconography of African Cinema: What Is It and How Is It Identified?. Introduction. In Givanni, J. (Hg.), *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image* (S. 79-80). London: British Film Institute.

Rieser-Wohlfarter, K. (1996). *Filmische Passagen in die neue Welt. Entwürfe ethno-amerikanischer Kulturen im Migrationsfilm.* Trier: WVT Verlag.

Rosenstein, J. (2003). *Die schwarze Leinwand. Afrikanisches Kino der Gegenwart*. Stuttgart: ibidem-Verlag.

Rouch, J. und Ousmane Sembène (1997). ››Du schaust uns an, als wären wir Insekten‹‹. Eine historische Gegenüberstellung zwischen Jean Rouch und Ousmane Sembène im Jahr 1965. In M.-H. Gutberlet und H-P. Metzler (Hg.), *Afrikanisches Kino* (S. 29-32). Bad Honnef: Horlemann Verlag.

Russell, S. A. (1998). *Guide to African Cinema*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Sama, E. (1997). Ein Bericht über die abenteuerliche Geschichte der kinematographischen Distribution in Afrika. In M.-H. Gutberlet und H-P. Metzler (Hg.), *Afrikanisches Kino* (S. 58-68). Bad Honnef: Horlemann Verlag.

Schuerkens, U. (2009). *Geschichte Afrikas. Eine Einführung*. Köln (u.a.): Böhlau Verlag GmbH.

Seye, B. M. (1997). Antrag auf kinematographisches Visum. In M.-H. Gutberlet und H.-P. Metzler (Hg.), *Afrikanisches Kino* (S. 236-240). Bad Honnef: Horlemann Verlag.

Thackway, M. (2003). *Africa shoots back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington, Indiana (u.a.): Indiana University Press.

Tomaselli, K., Arnold Shepperson und Maureen Eke (1999). Towards a Theory of Orality in African Cinema. In Kenneth W. Harrow (Hg.), *African Cinema. Postcolonial and Feminist Reading* (S. 45-71). Asmara, Eritrea: Africa World Press, Inc..

UNHCR (Hg.) (2014, 20. Juni). *Global Trends 2013*. Genf: UNHCR.

Watson, R. (2007). *The African Baobab*. Cape Town: Struik Nature.

Zacks, St. (1999). The Theoretical Construction of African Cinema. In Kenneth W. Harrow (Hg.), *African Cinema. Postcolonial and Feminist Reading* (S. 5-19). Asmara, Eritrea: Africa World Press, Inc..

Ziegler, J. (2005). *Das Imperium der Schande. Der Kampf gegen Armut und Unterdrückung*. München: C. Bertelsmann Verlag.

Onlinequellen:

Britannica (Hg.) (2013, 15. Mai). Sekou Touré. *Encyclopaedia Britannica*. Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.britannica.com/EBchecked/topic/600761/Sekou-Toure.

Clap Noir – Cinémas et Audiovisuels Africains (Hg.) (2006). L'Afrance de Alain Gomis. *Clapnoir.org.* Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.clapnoir.org/spip.php?article106.

CNC - Centre National du Cinéma et de l'Image animée (Hg.) (o.J.). fonds sud cinéma. *CNC.* Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.cnc.fr/web/fr/fonds-sud-cinema.

Der Standard (Hg.) (2014, 4. August). Erstmals Klimaflüchtlinge in Neuseeland anerkannt. *DerStandard.at.* Zugriff am 20.03.2015 unter http://derstandard.at/2000003970804/Klimafluechtlinge-erstmals-in-Neuseeland-anerkannt.

Der Standard (Hg.) (2012, 12. Dezember). Belgisches Gericht erlaubt Ermittlungen zum Tod Lumumbas. *DerStandard.at*. Zugriff am 20.03.2015 unter

http://derstandard.at/1353209025017/Belgisches-Gericht-erlaubt-Ermittlungen-zum-Tod-Lumumbas.

Dongmo, St. (2012, 26. Juli). Djo Tunda wa Munga : "J'ai essayé d'être plus proche de la réalité". Le réalisateur de Viva Riva ! parle d'un échec des cinéastes africains. Ecrans Noirs 2012. *Africine.org*. Zugriff am 20.03. 2015 unter http://www.africine.org/?menu=art&no=10907.

Forster, S. (2013, 25. Februar). Moussa Touré: «La Pirogue est une claque à ceux qui nous gouvernent». *Rfi.fr*. Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.rfi.fr/afrique/20130225-moussa-toure-fespaco-la-pirogue-une-claque-ceux-nous-gouvernent/.

IOM – International Organization for Migration (Hg.) (2014, 10. Oktober). Mediterranean Irregular Migrants: Syria Now Top Sending Country. *Iom.net.* Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.iom.int/cms/en/sites/iom/home/news-and-views/press-briefing-notes/pbn-2014b/pbn-listing/mediterranean-irregular-migrants.html.

IOM (Hg.) (2014, 3. Oktober). Tragedy at Sea in Lampedusa: One Year On. *Iom.net.* Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.iom.int/cms/en/sites/iom/home/news-and-views/press-briefing-notes/pbn-2014b/pbn-listing/tragedy-at-sea-in-lampedusa-one.html.

OIF - Organisation International de la Francophonie (Hg.) (o.J.). 80 États et Gouvernements. Le monde de la francophonie. *Francophonie.org.* Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.francophonie.org/-80-etats-et-gouvernements-.

Pro Asyl (Hg.) (2014, 17. Oktober). Europas Schande: „Triton“ und „Mare Nostrum“ im Vergleich. *Proasyl.de.* Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.proasyl.de/de/news/detail/news/europas_schande_triton_und_mare_nostrum_im_vergleich/.

Rochebrune, R. de (2012, 28. September). Olivier Barlet : "Les films africains d'aujourd'hui sont décomplexés". *Jeuneafrique.com.* Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.jeuneafrique.com/Article/JA2698p132-133.xml0/.

Sama, E. (2013, 5. September). Entretien avec le (nouveau) Secrétaire Général de la Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI). Cheick Oumar Sissoko: "Le travail de critique a besoin d'être soutenu sur le continent". *Africine.org.* Zugriff am 20.03.2014 unter http://www.africine.org/?menu=art&no=11771.

Sangaré, Y. (2013, 23. Januar). Interview de Yacouba Sangaré avec Jean Roke Patoudem (Producteur de films). "En Afrique, il y a des producteurs privés". *Africine.org.* Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.africine.org/?menu=art&no=11265.

Schwarz, M. (2010, 24. Januar). Afrika-Safari in Belgien. *Welt.de.* Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.welt.de/welt_print/reise/article5960240/Afrika-Safari-in-Belgien.html.

Thorel, J. (2013, 2. August). Der schwierige Abschied von der "Françafrique". Die französische Afrikapolitik zwischen Kontinuität und Wandel. *Bundeszentrale für*

politische Bildung(bpb). Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.bpb.de/internationales/europa/frankreich/166091/abschied-von-der-francafrique.

UNHCR (Hg.) (o.J.). Fragen & Antworten: Flüchtling. *UNHCR.de.* Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.unhcr.de/questions-und-answers/fluechtling.html.

UNHCR (Hg.) (2015, 11. Februar). Bootstragödie: 300 müssen als vermisst gelten. *UNHCR.de*. Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.unhcr.de/presse/nachrichten/artikel/34b2695fa461068bed5b41f87e111711/unhcr-schockiert-ueber-vermutetes-ausmass-der-bootstragoedie.html.

UNHCR (Hg.) (2014, Oktober). So close. Yet so far from safety. *UNHCR.org*. Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.unhcr.org/542c07e39.html.

UNHCR (Hg.) (2014, 24. Juli). Immer mehr tote 'Boatpeople' – Europa muss jetzt handeln. *UNHCR.de.* Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.unhcr.de/home/artikel/568d594cb7510b300c3725f30732448c/immer-mehr-tote-boatpeople-europa-muss-jetzt-handeln.html?L=0.

UNO-Flüchtlingshilfe (Hg.) (2015, 7. Januar). UNHCR-Bericht: Flüchtlingszahlen 2014 angestiegen. *UNO-Flüchtlingshilfe.de.* Zugriff am 20.03.2015 unter http://www.uno-fluechtlingshilfe.de/informieren/aktuelles/aktuelles-details/article/bootsfluechtlinge-2014-so-viel-wie-noch-nie.html.

Vorträge:

Hampaté Bâ, A. (1960, 1. Dezember). Rede vor der Afrika-Kommission der UNESCO im Rahmen des UNESCO-Beitritts Malis. UNESCO, Paris. Zugriff am 18.03.2015 unter http://www.ina.fr/audio/PHD86073514.

Scholz, O. (2014, 19. März). *Hamburg, Europa und die Grenzen*. Vorgetragen im Rahmen des Thalia Freunde Themenabend im Thalia Theater, Hamburg.

Filmografie:

L'AFRANCE (2001). Alain Gomis – Frankreich/Senegal (Regie/Drehbuch). Frankreich: CNC, Mille et Une Productions (Produktion). Frankreich: Ciné Classic, Films Distribution (Vertrieb).

AFRIQUE, MON AFRIQUE (1994). Idrissa Ouedraogo – Burkina Faso (Regie). Frankreich: La Sept-ARTE, Noé Productions Int., Polygram Audiovisuel (Produktion). Frankreich: Cinémathèque Afrique (Institut Francais) (Vertrieb).

AFRIQUE SUR SEINE (1955). Paulin Soumanou Vieyra [u.a.]- Benin (Drehbuch/Regie). Frankreich: Le Groupe africain de cinema, Ministère de la Coopération (Produktion). Frankreich: Cinémathèque Afrique (Institut Francais) (Vertrieb).

L'ARIVÉE DU TRAIN À LA CIOTAT (1895). Auguste und Louis Lumière – Frankreich (Drehbuch/Produktion/Regie). Frankreich: Société Lumière (Vertrieb).

L'ARROSSEUR ARROSSÉ (1895). Auguste und Louis Lumière – Frankreich (Drehbuch/Produktion/Regie). Frankreich: Société Lumière (Vertrieb).

BAMAKO (2006). Abderrahmane Sissako - Mauretanien (Drehbuch/Produktion/Regie). Mali/Frankreich/USA: Abderrahmane Sissako, Archipel 33, ARTE, Denis Freyd (Produktion). GB/USA: Artificial Eye/New Yorker Films (Vertrieb).

BOROM SARRET (1963). Ousmane Sembène – Senegal (Drehbuch/Produktion/Regie). Senegal: Filmi Doomireew. Frankreich: Cinémathèque Afrique (Institut Francais) (Vertrieb).

CLANDO (1996). Jean-Marie Teno – Kamerun (Drehbuch/Produktion/Regie). Belgien/Frankreich: Les Films du Raphia, Libération Films, Cinémathèque Afrique (Institut Francais) (Vertrieb).

DARESSALAM (2000). Issa Serge Coelo – Tschad (Drehbuch/Produktion/Regie). Frankreich/Tschad: CNC, La Sept-Arte, Pierre Javaux Productions, Issa Serge Coelo (Produktion). USA: California Newsreel (Vertrieb).

EMITAÏ (1971). Ousmane Sembène – Senegal (Drehbuch/Produktion/Regie). Senegal: Filmi Doomireew (Produktion). Frankreich/USA: Médiathèque des Trois Mondes (M3M), New Yorker Films (Vertrieb).

GUIMBA – UN TYRAN, UNE ÉPOQUE (2004). Cheick Oumar Sissoko – Mali (Drehbuch/Regie). Burkina Faso/Deutschland/Frankreich/Mali: Centre National de Production Cinématographique (CNPC), WDR, Kora Films, Les Films de la Plaine, Direction de la Cinématographie Nationale (DCN) (Produktion). Frankreich/USA: Cinémathèque Afrique (Institut Français), California Newsreel (Vertrieb).

HEREMAKONO (2002). Abderrahmane Sissako – Mauretanien (Drehbuch/Regie). Frankreich/USA: ARTE, Duo Films, Arizona Films (Produktion). Frankreich/USA: Cinémathèque Afrique, Haut et Court, Libération Films, New Yorker Films (Vertrieb).

HYÈNES (1991). Djibril Diop Mambéty – Senegal (Drehbuch/Regie). Frankreich/Schweiz/Senegal: ADR Productions, Thelma Film AG, Maag Daan Film & TV (Produktion). Belgien/Frankreich/Schweiz/USA: Cinéart-Cinélibre, Cinémathèque Afrique (Institut Français), MK2 Diffusion, Trigon Film, California Newsreel (Vertrieb).

JUJU FACTORY (2007). Balufu Bakupa-Kanyinda – Dem. Rep. Kongo (Drehbuch/Produktion/Regie). Dem. Rep. Kongo/Frankreich: Dipanda Yo!, Akangbé Productions (Produktion). Deutschland: AfricAvenir International e.V. (Vertrieb).

KEITA! L'HERITAGE DU GRIOT (1995). Dani Kouyaté – Burkina Faso (Drehbuch/Regie). Burkina Faso/Frankreich: Sahelis Production, Les Productions de la Laterne (Produktion). Frankreich/USA: Médiathèque des Trois Mondes (M3M), California Newsreel (Vertrieb).

MANDABI (1968). Ousmane Sembène – Senegal (Drehbuch/Produktion/Regie). Frankreich/Senegal: Comptoir Francais du Film Production (CFFP), Filmi Doomireew (Produktion). Frankreich/USA: Médiathèques des Trois Mondes, New Yorker Films (Vertrieb).

MOI ET MON BLANC (2003). S.-Pierre Yameogo – Burkina Faso (Drehbuch/Produktion/Regie). Burkina Faso/Frankreich/Schweiz: S.-Pierre Yameogo, Dunia Production, Les Films de L'Espoir, Thelma Film AG (Produktion). Schweiz: Trigon-Film (Vertrieb).

LA NOIRE DE…(1966). Ousmane Sembène – Senegal (Drehbuch/Produktion/Regie). Frankreich/Senegal: Les Actualités Francaises, Filmi Doomireew (Produktion). USA: New Yorker Films (Vertrieb).

LA PIROGUE (2012). Moussa Touré – Senegal (Produktion/Regie). Frankreich/Senegal: ARTE, Astou Films, La Chauve Souris, Orange Studio, Les Films du Crocodil (Produktion). Deutschland/Frankreich/Schweiz: EZEF, La Cinémathèque Francais (Institut Francais), Rezo Films, Moa Distribution (Vertrieb).

POLITISCHE MORDE: MORD IM KOLONIALSTIL (2000). Thomas Giefer – Deutschland (Drehbuch/Produktion/Regie). Deutschland: Convoi Filmproduktion, WDR (Produktion).

QUARTIER MOZART (1992). Jean-Pierre Bekolo – Kamerun (Drehbuch/Produktion/Regie). Deutschland/Frankreich: AfricAvenir International E.V., IDE-Akvideo (Vertrieb).

SAFRANA OU LE DROIT À LA PAROLE (1978). Sydney Sokhona – Mauretanien (Drehbuch/Produktion/Regie). Frankreich/Mauretanien: Auditel SARL, Sydney Sokhona (Produktion). Frankreich: La Cinémathèque Afrique (Institut Francais) (Vertrieb).

TILAÏ (1990). Idrissa Ouédraogo – Burkina Faso (Drehbuch/Produktion/Regie). Burkina Faso/Frankreich/Schweiz: Les Films de l'Avenir, Rhéa Films, Waka Films (Produktion). Belgien/Schweiz: Cinéart-Cinélibre, Waka Films (Vertrieb).

TOUBAB BI (1991). Moussa Touré – Senegal (Drehbuch/Produktion/Regie). Senegal: Les Films du Crocodile (Produktion). Frankreich: La Cinémathèque Afrique (Institut Francais) (Vertrieb).

TOUKI-BOUKI (1973). Djibril Diop Mambéty - Senegal (Drehbuch/Produktion/Regie). Deutschland/Schweiz: EZEF, Trigon-Film (Vertrieb).

LA VIE SUR TERRE (1998). Abderrahmane Sissako - Mauretanien (Drehbuch/Regie). Frankreich: Haut et Court, La Sept-ARTE (Produktion). Belgien/Frankreich: Cinéart-Cinélibre, Haut et Court (Vertrieb).

WEND KUUNI (1983). Gaston Kaboré - Burkina Faso (Drehbuch/Regie). Burkina Faso: Direction de la Cinématographie Nationale (Produktion). Belgien/USA: Cinéart-Cinélibre, California Newsreel (Vertrieb).

YAABA (1989). Idrissa Ouédraogo – Burkina Faso (Drehbuch/Produktion/Regie). Burkina Faso/Frankreich/Schweiz: Les Films de l'Avenir, Arcadia Films, Thelma Film AG (Produktion). Belgien/Frankreich/Schweiz: Cinéart-Cinélibre, Pari Films, Christa Saredi, Trigon-Film (Vertrieb).

YEELEN (1987). Souleymane Cissé - Mali (Drehbuch/Produktion/Regie). Mali: Les Films Cissé. Belgien/Frankreich/Schweiz: Cinéart-Cinélibre, Pathé, Trigon-Film (Vertrieb).

DVDs der Filmanalysen (Kapitel 5):

L'AFRANCE (2001). Alain Gomis – Frankreich/Senegal (Drehbuch/Regie). Frankreich: CNC, Mille et une Productions (Produktion). Frankreich: Ciné Classic (Vertrieb).

JUJU FACTORY (2007). Balufu Bakupa-Kanyinda – Dem. Rep. Kongo (Drehbuch/Produktion/Regie). Dem. Rep. Kongo/Frankreich: Dipanda Yo!, Akangbé Productions (Produktion). Deutschland: AfricaAvenir International e.V. (Vertrieb).

MOI ET MON BLANC (2003). S.-Pierre Yameogo – Burkina Faso (Drehbuch/Produktion/Regie). Burkina Faso/Frankreich/Schweiz: S.-Pierre Yameogo, Dunia Productions, Les Films de L'Espoir, Thelma Film AG (Produktion). Schweiz: Trigon Film (Vertrieb).

LA PIROGUE (2012). Moussa Touré – Senegal (Produktion/Regie). Frankreich/Senegal: ARTE, Astou Films, La Chauve Souris, Orange Studio, Les Films du Crocodil (Produktion). Frankreich: Rezo Films (Vertrieb).

Abstract

Auf Grund der aktuellen Migrationsströme gen Norden ist „Afrika“ seit ein paar Jahren sehr präsent in europäischen Nachrichtensendungen. Künstlerische Werke afrikanischer Filmschaffender hingegen sind äußerst rar und außerhalb von Filmfestivals kaum verfügbar. Auf der Suche nach Gründen für diese starke Unterpräsenz afrikanischer Spielfilme im europäischen Kino sowie TV-Programm befasst sich vorliegende Arbeit mit der Geschichte und Ästhetik des afrikanischen Films. Der Fokus liegt auf dem frankophonen Sub-Sahara-Film. Darüber hinaus rücken filmische Migrationsthematiken und Identitätssuche als Hauptanliegen afrikanischer Migration in den Vordergrund.

Historische, politische sowie kulturelle Hintergründe wie Kolonialherrschaft, westliche Förderabhängigkeiten und fehlende Kinostrukturen erläutern die Ursachen der Randstellung afrikanischer Filme – sowohl in Afrika als in Europa.

Afrikanischer Film weicht auf theoretischer sowie ästhetischer Ebene stark vom westlichen Filmstandard ab, so dass auf besondere stilistische Merkmale Bezug genommen wird und dem Film als moderne Fortsetzung des traditionellen, mündlichen Erzählens ein großer Stellenwert als wichtiges afrikanisches Kulturgut eingeräumt wird.

Dem *Accented Cinema* angehörige afrikanische Filmschaffende offenbaren mit ihrer Umsetzung von Migrationsfilmen in Europa die Folgen der nicht vorhandenen Filmkultur in Afrika. Zudem spiegeln sie die Migrationsursache zahlreicher nach Identität und Chancen suchender Afrikaner wider.

Neben der Einbeziehung afrikanischer Filmklassiker werden abschließend ausgewählte frankophone Sub-Sahara-Spielfilme des 21. Jahrhunderts analysiert, um die zuvor besprochenen Zusammenhänge von Migration und afrikanischem Filmschaffen zu veranschaulichen.

Schlagwörter: Afrikanischer Film, Frankophoner Sub-Sahara-Film, Accented Cinema, Migration, Mündliche Erzähltradition, Identität

Lebenslauf

Birte Gemperlein (geb. 03.01.1989 in Kiel, Deutschland)

Ausbildung

Seit 2012
MA-Studium der Theater-, Film-und Mediengeschichte

2009-2012
BA-Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, BA-Abschluss

2008-2009
BA-Studium der Skandinavistik und Europäischen Ethnologie/Volkskunde, Universität Kiel

1999-2008
Humboldt Schule, Kiel, allgemeine Hochschulreife

1995-1999
Grundschule Russee, Kiel

Praktische Erfahrungen

März bis Juni 2014
Dramaturgie-Support Performanceprojekt Neighbourhood National Park von Lars Schmid und redpark

Juli/August 2011
Mitarbeit beim Mediencamp des OK Kiel

März/April 2011
Redaktion Freischwimmer-Festivalzeitung am Theaterhaus Brut Wien

Juli/August 2010
Mitarbeit beim Mediencamp des OK Kiel

September 2009
Mitarbeit NordBauTV auf der NordBau-Messe, Neumünster

Juli/August 2009
Mitarbeit beim Mediencamp des OK Kiel

Mai 2009 bis Juli 2009
Praktikum beim Offenen Kanal Kiel (OK Kiel)