



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Auseinandersetzung mit Kolonialismus und Postkolonialismus im Film – Repräsentation und Darstellung verschiedener Kulturen in Filmen Med Hondos“

verfasst von / submitted by

Anna Sabina Quisinsky B.Sc.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 066 589

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on the student
sheet:

Masterstudium Internationale Entwicklung

Betreut von / Supervisor:

Mag.in. Dr.in. Sabine Prokop

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.2 Forschungsstand	5
1.3 Forschungsfragen	9
1.4 Methodisches Vorgehen	10
1.5 Sample	11
1.6 Aufbau der Arbeit	14
2. Vom ‚Kolonialen‘ und ‚Postkolonialen‘	15
2.1 Postkoloniale Theorien – eine kritische Reflexion	16
2.2 Subaltern Studies / Postcolonial Studies	19
2.2.1 Der ‚Black Gaze‘	21
2.2.2 Der ‚Third Space‘	22
2.3 From National to Transnational Cinema	24
3. Konstruktionsweisen von Differenz	26
3.1 Kolonialismus und kulturelle Begegnungen auf der Leinwand: zum ‚Eigenen‘ und ‚Anderen‘ oder ‚Fremden‘	27
3.2 Drittes Kino als Ausdruck von Differenz	31
3.3 Migration, Diaspora und Film	34
3.3.1 Integration	35
3.3.2 Filmschaffende Migrant*innen – Accented Cinema	38
4. Med Hondo – einer der Begründer des afrikanischen Kinos	40
4.1 Verhandlung mit Kolonialismus und postkolonialen Strukturen	41
4.2 Kapitalistische Strukturen und Konsum	45
4.3 Migration	51
4.4 Religion	60
4.5 Bild der Afrikaner*innen	63
4.6 Bild der Europäer*innen	68
4.7 Musik	72
4.8 Kamera	76
5. Resümee und Ausblick	81
6. Quellen	87
7. Anhang	94
7.1 Transkript Soleil Ô	94
7.2 Transkript einzelner Szene aus Lumière Noire	111
7.3 Storyboards	113

Abstract

Film and cinema try to reflect 'real life', but political and economic interests, which determine who is represented, how, and by whom, influence the constructions in the media and thus shape the structuring of cinematic encounters. Stereotypical images depicting African cultures as primitive and underdeveloped resonate in media formats and are constitutive for how the 'West' or 'Global North' and the 'Rest of the World' or 'Global South' have been mediated. African filmmaker Abid Mohamed Medoun 'Med' Hondo (born 1936 in Atar, Mauritania, died 2019 in Paris) who considered film as a political medium, offered an alternative to these stereotypical images through a different perspective in his works, thus being recognized as one of the founders of African cinema. The analysis of the films "Soleil Ô" (F/RIM, 1968) and "Lumière Noire" (F, 1994) on how cultures are represented, and migration or religion is dealt with aims to highlight the exploration of colonial and postcolonial themes. Cultural and colonial encounters in film and the construction of the 'Other' or the 'foreign' are central points of focus in this work.

Abstract

Film und Kino wollen das ‚wahre Leben‘ widerspiegeln. Doch politische und wirtschaftliche Interessen, die darüber entscheiden, wer wie und von wem dargestellt wird, beeinflussen die Konstruktionen in den Medien und prägen somit die Strukturierung filmischer Begegnungen. Medienformate, die stereotype Bilder afrikanischer Kulturen als ‚primitiv‘ oder ‚unterentwickelt‘ darstellen, sind von grundlegender Bedeutung dafür, wie der ‚globale Norden‘ oder der ‚globale Süden‘ rezipiert werden. Der Filmemacher Abid Mohamed Medoun ‚Med‘ Hondo (geb. 1936 in Atar, Mauretaniens, gest. 2019 in Paris), ein Mitbegründer des afrikanischen Kinos, der das Medium Film als ein politisches erkannte und zu nutzen suchte, schuf in seinen Filmen zu diesen vorurteilbehafteten Bildern eine Alternative, indem er andere Perspektiven aufzeigte. Der ausgewählte Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) und „Lumière Noire“ (F, 1994), das zum Vergleich herangezogen wurde, wurden einer qualitativen Inhaltsanalyse unterzogen. Thematische Schwerpunkte wie beispielsweise Kapitalismus und Konsum, Migration oder Religion werden zur Veranschaulichung medialer Konstruktion vor dem Hintergrund postkolonialer Theorien interpretierend dargestellt. Kulturelle und koloniale Begegnungen im Film und die Konstruktion des ‚Anderen‘ oder des ‚Fremden‘ stehen dabei im Fokus.

1. Einleitung

Die Kolonialzeit hat das Gesicht der Welt nachhaltig geprägt und die Identitäten von Menschen auf der ganzen Welt beeinflusst. In den kolonialen Darstellungen wurden Menschen auf stereotype und oft abwertende Weise dargestellt, wodurch ein verzerrtes Bild ihrer Kulturen und Identitäten entstand. Diese Bilder haben sich über Generationen hinweg verfestigt und sind bis heute spürbar. Die postkoloniale Perspektive, die in dieser Arbeit untersucht wird, stellt einen Schritt in Richtung einer Neubewertung und Dekonstruktion dieser kolonialen Narrativen dar. Es wurden der faszinierende und komplexe Bereich der Filmwissenschaft, die Kraft und den Einfluss des Films auf die Wahrnehmung und Repräsentation von Kulturen untersucht. Durch den Fokus auf die Stimmen und Erfahrungen der ehemals kolonisierten Menschen wurde unternommen, die Komplexität und Vielfalt ihrer Identitäten zu erfassen und zu würdigen.

Die Auswirkungen des europäischen Kolonialismus, der die Weltordnung verändert hat, sind vielfältig und reichen von politischen, kulturellen und ökonomischen Strukturen bis hin zu den Beziehungen zwischen dem ‚Fremden‘ und dem ‚Eigenen‘. Aufgrund der Vielfalt der kolonialen Aktivitäten ist es nicht möglich, den Kolonialismus als einen linearen Prozess zu verstehen (Rodriguez, 2004:240). Die ehemals kolonisierten Länder sind sowohl in ihrer kolonialen Vergangenheit als auch in ihrer postkolonialen Gegenwart unterschiedlich. Dies wirft die Frage auf, wie der Begriff ‚Postkolonialismus‘ definiert und verstanden werden kann. Die Debatten, die den ‚Westen‘ als Befreier oder Erlöser und den ‚globalen Süden‘ bzw. seine Kulturen als ‚unterentwickelt‘, ‚unzivilisiert‘ und ‚der Aufklärung bedürftig‘ etablieren, spielten eine bedeutende Rolle in der Schaffung von Hierarchen in der Weltordnung und der Unterscheidung zwischen ‚westlicher‘ und kolonialisierter Identität (Hall, 2004:123). Die postkoloniale Theorie hat Formen des Othering aufgedeckt, die kolonisierte Subjekte und Kollektive aus hegemonialer Sicht imaginieren und marginalisieren. Als Antwort darauf machten sich afrikanische Künstler*innen¹ und Aktivist*innen Bilder von ihrem Gegenüber. Diese wurden jedoch viel weniger im sogenannten Westen rezipiert, was nicht nur an repräsentativen Machtgefällen, sondern auch oft an der darin begründeten Subtilität und der Raffinesse und damit teils schwierigen Rezipierbarkeit der kritischen Gegenrepräsentationen liegt.

1: In dieser Arbeit wird das sogenannte Gender-Sternchen (*) verwendet, um eine geschlechtergerechte Sprache zu gewährleisten. Als Alternative zu binären Geschlechtskategorien drückt es die Vielfalt von Geschlechtsidentitäten aus.

Stereotype Bilder, welche die Kulturen Afrikas als primitiv und unterentwickelt darstellten, finden in medialen Formaten Resonanz und sind konstitutiv für die Art und Weise, wie der ‚Westen‘ oder ‚globale Norden‘ und der ‚Rest der Welt‘, also der ‚globale Süden‘ medial inszeniert wurde. Der afrikanische Filmemacher Abid Mohamed Medoun ‚Med‘ Hondo (geb. 1936 in Atar, Mauretanien, gest. 2019 in Paris, Frankreich) hat in seinen filmischen Werken durch einen anderen Blickwinkel diesen stereotypen Bildern ein Äquivalent geboten und gilt damit als einer der Begründer des afrikanischen Kinos, der den unabhängigen Stimmen aus dem postkolonialen Afrika Gehör verschaffte. Es erscheint auch heute noch wichtig, Filmemacher*innen Aufmerksamkeit zu schenken, die sich mit den Resultaten der kolonialen Erfahrungen kritisch auseinandersetzen und zu neuen Denkweisen fernab binärer Oppositionen und westlicher Kategorisierungen auffordern. Med Hondos Kino wurzelte in gründlicher, fast akademischer Forschung, in seinen Bemühungen, durch experimentelle Formen einen neuen filmischen Diskurs zu entwickeln und den paternalistischen Grundsatz zu widerlegen, der den ‚unterentwickelten globalen Süden‘ als historisch rückständig im Vergleich zu Europa darstellt.

Begegnungen auf der Leinwand sind untrennbar mit gesellschaftlichen Begegnungen im Alltag verbunden. Sie spiegeln die realen Bedingungen des Zusammentreffens wider. Film und Alltag stehen daher in enger Beziehung zueinander. In diesem Zusammenhang ist es von großer Bedeutung, den Film als ein politisches Medium zu betrachten. Politische und wirtschaftliche Interessen, die darüber entscheiden, wer wie und von wem dargestellt wird, beeinflussen die Konstruktionen in den Medien und prägen somit die Strukturierung filmischer Begegnungen. (Cheung/Fleming, 2009:4)

Es ist vorab wichtig anzumerken, dass diese Arbeit nur ein Teil eines größeren Diskurses ist. Sie kann keine abschließenden Antworten liefern, sondern soll vielmehr als Anstoß für weitere Forschung und Reflexion dienen. Es ist mein Wunsch, dass diese Arbeit dazu beiträgt, die Sensibilität für koloniale und postkoloniale Darstellungsweisen zu schärfen und zu einer breiteren Debatte über Identität und Kultur beizutragen.

Durch die Analyse ausgewählter Filme des Regisseurs Med Hondo wird die Auseinandersetzung mit dem Kolonialen und Postkolonialen herausgearbeitet werden. Der Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) gilt hier als Grundlage und steht im Fokus, während sein späteres Werk „Lumière Noire“ (F, 1994) als Vergleich dient. Kulturelle und koloniale Begegnungen im Film und die Konstruktion des ‚Anderen/Fremden‘ sind zentrale Punkte der Arbeit sein. Auch Themen wie Eurozentrismus und Othering werden in den Filmen Med Hondos verarbeitet und in dieser Arbeit vor dem Hintergrund theoretischer Ansätze des

Postkolonialismus diskutiert. Außerdem spielt der medial konstituierte Blick auf (post-)koloniale Darstellungs- und Konstruktionsweisen verschiedener Kulturen eine wesentliche Rolle.

Um den Inhalt verständlich zu machen, wird darauf hingewiesen, dass Kategorien wie ‚Westen‘, ‚globaler Norden‘ oder ‚Süden‘ konstruiert sind. Diese Begriffe dienen der Vereinfachung der komplexen (post-)kolonialen Verhältnisse, sind jedoch als heterogene und vielschichtige Gebilde zu betrachten, die unterschiedliche Perspektiven aufweisen, um den Gegenstand der Postkolonialen Theorie und der *Subaltern Studies* angemessen zu erfassen.

In der vorliegenden Arbeit zeigt die Verwendung der Begriffe ‚Schwarz‘ und ‚Migrant*innen‘ eine Selbstbezeichnungscharakter und die ununterbrochenen Widerstandskämpfe, die hinter diesen Bezeichnungen stehen, auf. Es soll durch den Gebrauch kein rassialisierender oder exotisierender Sprachgebrauch reproduziert werden, der eine Einordnung nach Hautfarbe oder Herkunft intendiert. Mehr noch gilt es, die „politisch korrekte und vor allem selbstgewählte Bezeichnung für Schwarze Menschen“ (Marmer/Sow, 2015) und Migrant*innen zu respektieren.

„Schwarz zu sein ist keine Eigenschaft, sondern eine gesellschaftspolitische Positionierung. Die Selbstbenennung ‚Schwarz‘ markiert bestimmte gemeinsame Erfahrungshorizonte und somit auch Lebensrealitäten in einer weiß-dominierten Gesellschaft.“ (Sow, 2015)

Ausgenommen es steht am Satzanfang, schreibe ich ‚weiß‘ klein, um Machtverhältnisse aufzuzeigen. Im Kontrast zu dem Begriff Schwarz ist ‚weiß‘ keine empowernde Selbstbezeichnung, sondern dient als Darlegung von Machtstrukturen.

„Weiße Menschen müssen sich [...] nicht selbst als weiß betrachten oder definieren, um zur Gruppe der Weißen zu gehören. Weiße Privilegien und damit Lebensrealitäten entfalten sich vollständig unabhängig von Zustimmung oder Wahrnehmung.“ (Sow, 2015)

Politische Stellungen und nicht Farben werden durch die Begriffe Schwarz und weiß beschrieben. Die Beziehungen werden nicht aufgrund von Aussehen und Erscheinung bestimmt, sondern basieren auf gemeinsamen Erfahrungen und Wahrnehmungen von Diskriminierung und dem ungleichen Machtfaktor in Bezug auf Privilegien.

In den folgenden Kapiteln soll nun einleitend näher auf die Relevanz des gewählten Themas, den entsprechenden Forschungsstand und die herangezogenen Materialien eingegangen werden.

1.1 Relevanz für die Internationale Entwicklung

Hinter medialen und filmischen Darstellungen sind verschleierte Macht- und Herrschaftsansprüche zu erkennen. Ehemals kolonisierte Länder des ‚globalen Südens‘ werden als ‚unzivilisiert‘ oder ‚primitiv‘ gezeigt. Vertreter*innen der *Postcolonial Studies* (wie z.B. Homi K. Bhabha oder Gayatri Chakravorty Spivak) beschäftigen sich mit Bildern wie diesen Repräsentationen, die genutzt, um das ‚koloniale Projekt‘ zu rechtfertigen und dessen Macht zu erhalten. Durch eine dominierende eurozentrische Perspektive auf andere Kulturen, lassen sich auch nachdem die meisten kolonialen Gebiete unabhängig sind, solche Darstellungen im Film aufdecken und sind Teil medialer Repräsentation (Hall, 2004: 128)

Der Regisseur Med Hondo zeigt in seinen Filmen ein Gegenstück hierzu und wechselt die Perspektive. Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt aufgrund dessen darauf, wie sich die koloniale Geschichte und deren Einflüsse im medialen Bereich, vor allem im Film, festsetzen. Der Film ist eines der Medien, das breitenwirksam Grenzen überschreitet. Er kann als Instrument dienen für eine weltweite, interkulturelle und soziale Kommunikation. Andere Menschen und Kulturen können besser kennengelernt und verstanden werden. Fremde Lebenswelten und Realitäten werden nicht nur auf rein verbaler und abstrakter Weise vermittelt, sondern durch bewegte Bilder, Geräusche und Töne anschaulich und nachvollziehbar gemacht. Wichtig ist es in meinen Augen, die Perspektive von Filmemacher*innen zu zeigen, die die Geschichten der Kolonisierten erzählen. Es gibt sehr viele Regisseur*innen und Filmemacher*innen (wie z.B. Bassek Ba Kobhio oder Raoul Peck), die sich mit Themen des Kolonialismus und des Postkolonialismus kritisch auseinandersetzen und diese stereotypen Bilder nicht nur in Frage stellen, sondern auch den Versuch starten, diese zu mindern. Med Hondo ist einer von ihnen. Er war bekannt für seine dezidiert antikoniale Haltung und seine Fähigkeit, die Erfahrungen der Kolonisierten aus einer dezidiert afrikanischen Perspektive zu beleuchten. Seine Filme stellen eine kritische Gegenstimme zur dominanten kolonialen Erzählung dar und bieten eine alternative Sichtweise auf die historischen und sozialen Auswirkungen des Kolonialismus. Med Hondos Filme stellen wichtige Beiträge zur postkolonialen Erinnerungskultur dar. Sie erinnern an die historischen Ungerechtigkeiten und fördern eine kritische Auseinandersetzung mit den Folgen des

Kolonialismus. Dabei werden sowohl individuelle als auch kollektive Erinnerungen an den kolonialen und postkolonialen Kontext aufgegriffen und reflektiert.

Da das Kino und das Medium Film gesellschaftlich auf globaler Ebene schon so lange eine Rolle spielen, ist es von großer Bedeutung, auf Regisseur*innen wie z.B. Med Hondo, Ousmane Sembène, Safi Faye etc. aufmerksam zu machen und diesen Weg zu nutzen, um stereotype Bilder und Vorurteile abzuschwächen. Im Zusammenhang mit dem Thema Kolonialismus und Postkolonialismus soll diese Arbeit die Möglichkeit schaffen, alternative Perspektiven zu betrachten, den kolonisierten Stimmen Raum zu geben und einen tieferen Einblick in die vielschichtigen Auswirkungen des Kolonialismus zu gewinnen.

1.2 Forschungsstand

Die Werke Med Hondos werden besonders in den *Postcolonial Studies* diskutiert. Sie werden als Beispiel für den afrikanischen Film in vielen Arbeiten verhandelt (z.B. zum Thema Black Gaze (Williams, 2009) oder zur Finanzierung afrikanischer Filme und dem Zugang zu diesen (Murphy, 2014)). Die Themen der Filme überschneiden sich mit Hauptthemen der *Postcolonial Studies*, allem voran die Repräsentation und Sichtbarkeit marginalisierter Gruppen. Wichtige Werke sind hier „Can the Subaltern speak?“ (1988) von Gayatri Chakravorty Spivak und „Peau noire, masques blancs“ (1952) von Franz Fanon.

Gayatri Chakravorty Spivak ist eine indisch-amerikanische Literaturtheoretikerin und Philosophin, die zahlreiche Bücher und Essays veröffentlicht hat, die wichtige Beiträge zur postkolonialen, feministischen und kritischen Theorie geleistet haben. (Hidalgo, 2016:361). Ihr einflussreichstes Werk und auch das relevanteste für diese Forschung ist das Essay „Can the Subaltern Speak?“, in dem sie untersucht, wie marginalisierte und unterdrückte Subjekte häufig vom Diskurs ausgeschlossen und unsichtbar gemacht werden (Spivak, 1988).

Spivaks Essay „Can the Subaltern Speak?“ (1988) ist ein wegweisendes Werk in der postkolonialen Theorie. In dem Essay stellt sie die Vorstellung in Frage, dass subalterne Gruppen sprechen können oder sprechen sollten, um ihre Erfahrungen und Perspektiven auszudrücken. Sie argumentiert, dass die Sprache und die Kategorie, die verwendet werden, um über die Subalternen zu sprechen, in der Regel von den herrschenden Machtverhältnissen geprägt sind und dass die Stimmen der Subalternen oft unterdrückt oder verzerrt werden. Spivak fordert daher eine kritische Reflexion über die Art und Weise, wie über die Subalterne gesprochen wird, sowie eine Anerkennung der Komplexität und Diversität ihrer Erfahrungen

und Perspektiven. Sie bezieht sich auf Subalterne als diejenigen, die aufgrund ihrer sozialen, politischen oder wirtschaftlichen Position in der Gesellschaft unterrepräsentiert sind und keine Stimme haben. Sie beschreibt sie als Gruppen, die aufgrund ihrer ethnischen Zugehörigkeit, Klasse, Geschlecht, Sexualität oder anderen Faktoren marginalisiert werden. (Spivak, 1988) Der Begriff des ‚Subalternen‘ wurde von Antonio Gramsci, einem italienischen Marxisten, geprägt und bezieht sich auf die Gruppen von Menschen, die innerhalb einer Gesellschaft eine untergeordnete Rolle spielen, aber gleichzeitig die Strukturen der Macht und Unterdrückung aufrechterhalten (Green, 2002:2). Gayatri Spivak erweiterte die Bedeutung des Begriffs, um sich auf die spezifischen Erfahrungen von Frauen, Kolonisierten und marginalisierten Gruppen in postkolonialen Gesellschaften zu beziehen (Spivak, 1988).

Der Text Spivaks fügt folgende Argumente zusammen. Zum einen die kritische Auseinandersetzung mit der „postmodernen Problematisierung des Subjekts in Europa“ (Hidalgo, 2016:361), die Behandlung der Frage nach der „Repräsentation dieses Subjekts [...] im politischen Diskurs des Westens und die Beziehungen zwischen den Diskursen des Westens und der Möglichkeit, über (oder für) die subalterne Frau zu sprechen“ (Hidalgo, 2016:361).

„Can the Subaltern Speak“ ist ein Aufruf zur Reflexion und zur Anerkennung der Schwierigkeiten, die mit dem Versuch verbunden sind, die Stimmen und Erfahrungen von Unterdrückten und Marginalisierten, die in einer von Machtverhältnissen geprägten Welt diskreditiert werden, darzustellen und zu artikulieren. Dafür wichtig sei ein Bewusstsein, wie Sprache und Macht zusammenwirken, um bestimmte Diskurse und Hierarchien aufrechtzuerhalten. Spivak betont außerdem die Wichtigkeit der Anerkennung der Komplexität von Sprache und Machtverhältnissen, um eine gerechtere und inklusivere Gesellschaft zu schaffen. (Spivak, 2008)

Spivaks Essay stellt eine wichtige Intervention in der postkolonialen Theorie dar und hat zahlreiche wertvolle Beiträge zur Debatte der Repräsentation Subalternen geleistet.

In Bezug darauf wird auch näher auf die Literatur des französisch-algerischen Philosophen, Psychiaters und Schriftstellers Frantz Fanon (1925-1961) eingegangen. Eins seiner einflussreichsten Werke war „Peau Noire, masques blancs“ (1952) („Schwarze Haut, weiße Masken“). Das Buch beschäftigt sich mit den psychologischen Auswirkungen des Rassismus und der kolonialen Unterdrückung auf schwarze Menschen.

Fanon argumentiert, dass Schwarze, die in einer von weißen dominierten Gesellschaft leben, oft gezwungen sind, ihre Kultur und Identität aufzugeben und sich einer „weißen Maske“

anzupassen, um akzeptiert zu werden. Dies führt zu einem Verlust des Selbstbewusstseins und einer negativen Selbstwahrnehmung, die durch die Internalisierung weißer Überlegenheit und schwarzer Inferiorität verstärkt wird. (Vgl. Nosbers, 2021:147)

Der Autor analysiert auch die Rolle der Sprache bei der Konstruktion von Identität. Die Art und Weise, wie Sprache verwendet wird könne Rassismus und koloniale Unterdrückung fördern. Betont wird, dass die Befreiung der Schwarzen von psychologischer Unterdrückung und Rassismus nur durch eine radikale Veränderung der Gesellschaft erreicht werden kann. Eine solche Veränderung würde es allen ermöglichen, ihre kulturelle Identität wiederzugewinnen, eigene Geschichten und Werte zu schätzen und sich nicht an weißen Vorstellungen von Identität und Wert zu orientieren. (Fanon, 2019)

„Schwarze Haut, Weiße Maske“ (2019/1952) ist also zweifellos ein wichtiges Werk, das einen bedeutenden Einfluss auf das Verständnis der psychologischen Auswirkungen von Rassismus und kolonialer Unterdrückung auf Schwarze hatte. Das Buch bietet einen einzigartigen Einblick in die Erfahrungen von Schwarzen, die in einer von weißen dominierten Gesellschaft leben, und bietet wertvolle Einsichten in die Herausforderungen, mit denen sie konfrontiert sind. (Nosbers, 2021:147)

Fanons wahrscheinlich bekanntestes Werk ist das Buch „Die Verdammten dieser Erde“ (1968), das 1961 auf Französisch veröffentlicht wurde. Es beschreibt die Erfahrungen der Kolonisierten und Unterdrückten in Afrika, Asien und Lateinamerika und analysiert die psychologischen und politischen Auswirkungen der kolonialen Unterdrückung.

Im Kern argumentiert Fanon, dass die Unterdrückung der Kolonisierten nicht nur eine politische und wirtschaftliche Unterdrückung ist, sondern auch eine Unterdrückung auf psychologischer Ebene, wenn die koloniale Herrschaft die Identität und Kultur der Kolonisierten untergräbt und die Kolonisierten gezwungen sind, ihre Kultur und Identität abzulegen, um sich der Kultur und Identität der Kolonialherrscher*innen anzupassen (Nosbers, 2021). Fanon beschreibt auch, wie die Unterdrückung der Kolonisierten einen Zustand der Entfremdung und der Entmenschlichung erzeugt, der zu Gewalt und Revolution führen kann. Er argumentiert, dass die Revolution notwendig sei, um die koloniale Unterdrückung zu überwinden und die Identität und Kultur der Kolonisierten wiederherzustellen. (Fanon, 1968)

Frantz Fanon spielt eine wichtige Rolle in den Filmen Med Hondos, insbesondere in dessen bekanntestem Werk „Soleil Ô“ (F/RIM,1968). Darüber hinaus wird Fanon auch in anderen Filmen von Hondo erwähnt oder zitiert. In „West Indies: Les Nègres Marrons de la liberté“ (F,

1979) gibt es beispielsweise eine Szene, in der Fanons Buch „Peau noire, masques blancs“ (1952) gezeigt wird. Diese Referenzen unterstreichen Hondos Interesse an den Ideen und Theorien Fanons und seine Bemühungen, dessen Werk einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Er hat sich also intensiv mit den Theorien Frantz Fanons auseinandergesetzt und diese in seinen Filmen aufgegriffen. (Sanogo, 2015)

Für diese Arbeit von Bedeutung sind auch die filmwissenschaftlichen Beiträge von David Murphy, von der *School of Language, Cultures and Religions* in Stirling und Patrick Williams, Kulturwissenschaftler an der Nottingham Trent University. Die Forscher haben sich intensiv mit dem Filmmacher Med Hondo und seinen Werken auseinandergesetzt. Mehrere Beiträge betrachten diese aus den verschiedensten Blickwinkeln und waren daher sehr interessant für meine Forschung. (Murphy/Williams, 2007) Sie setzen sich beispielsweise in dem Buch „Africa’s lost Classics“ (Murphy, 2014), mit dem Zugang und der Verfügbarkeit von Med Hondos Filmen auseinander.

Im Dezember 2020 veröffentlichte Archive Books, ein unabhängiger Verlag und Buchladen in Berlin, der sich auf Kunst, Kultur, Theorie und Politik spezialisiert und danach strebt, eine eurozentrische Epistemologie zu durchbrechen, drei Bände, die dem mauretanischen Regisseur gewidmet sind. Ein Band mit Interviews (übersetzt von John Barrett, Simon Beaver, Julia Schell und Melissa Thackway), die sich über fast fünf Jahrzehnte erstrecken (Gutberlet/Kuster, 2020a) ein anderer mit Essays von Kritiker*innen und Wissenschaftler*innen (Gutberlet/Kuster, 2020c) und das letzte, das nur als E-Book veröffentlicht wurde und Interviews und Essays in der Originalsprache enthält, in der sie geschrieben wurden (Französisch und Deutsch) (Gutberlet/Kuster, 2020b).

Auch Studien und Abhandlungen zu kolonialem und postkolonialem Kino und Film sind sehr verbreitet. Hier ist die Doktorarbeit des Medienwissenschaftlers Femi Okiremuete Shaka von der University of Warwick „COLONIAL AND POST-COLONIAL AFRICAN CINEMA – A Theoretical and Critical Analysis of Discursive Practices“ (1994) ein Beispiel.

Durch die Auseinandersetzung mit der genannten Literatur und einer Analyse der Filme in Bezug auf die Forschungsfragen baut diese Arbeit auf bestehenden Forschungen auf. Im Folgenden wird nun näher auf die Forschungsfragen und das behandelte Material eingegangen.

1.3 Forschungsfragen

Das vorliegende Kapitel widmet sich der Vorstellung der Forschungsfragen im Kontext postkolonialer Identitäten im Film. Die Darstellung von Identitäten, geprägt von historischen Kolonialbeziehungen und deren Nachwirkungen in einer globalisierten Welt, spielen im Film eine bedeutende Rolle. Postkoloniale Identitäten reflektieren komplexe Erfahrungen, Konflikte und Transformationen, die durch das koloniale Erbe beeinflusst werden.

Die zentralen Forschungsfragen dienen dazu, ein tieferes Verständnis für das Thema zu gewinnen und bestimmte Aspekte genauer zu erforschen. Die Beantwortung dieser Fragen sollte dazu beitragen, die Zielsetzung der Arbeit zu erreichen und mögliche Lösungsansätze aufzuzeigen. Für die vorliegende Forschung wurde es als sehr wichtig erachtet, die Konsequenzen der Kolonialzeit in Filmen zu hinterfragen, um ein Bewusstsein für potenzielle Probleme zu schaffen, eine kritische Diskussion zu fördern und alternative Narrative zu unterstützen, die zu einer gerechteren und inklusiveren Darstellung von Identitäten beitragen können. So ergaben sich folgende Forschungsfragen samt Detailfragen.

- 1) Wie werden in ausgewählten Filmen Med Hondos verschiedene Konsequenzen der Kolonialzeit dargestellt?
 - Wie werden postkoloniale Strukturen und die damit einhergehenden Herrschafts- und Machtstrukturen dargestellt und verhandelt?
 - Wie wird das Thema der (post-)kolonialen Migration verarbeitet?
 - Welche Gegenpräsentation zum stereotypen Bild afrikanischer Gesellschaften der westlichen Gesellschaft wird konstruiert?

- 2) Wie werden (kulturelle) Identitäten im ‚postkolonialen Kino‘ von Med Hondo medial konstituiert bzw. verhandelt?

Med Hondo hat sich in seinen Werken intensiv mit den Themen Kolonialismus und Postkolonialismus auseinandergesetzt. Die Verwendung seiner Filme in diesem Kontext bietet also eine breites Untersuchungsmaterial. Im Folgenden wird nun erst näher das methodische Vorgehen beschrieben, bevor die verwendeten Filme des Regisseurs vorgestellt werden.

1.4 Methodisches Vorgehen

Die in dieser Arbeit angewendete qualitative Inhaltsanalyse ist eine weit verbreitete Methode zur systematischen Auswertung von qualitativen Daten. Sie wurde von dem deutschen Soziologen und Psychologen Philipp Mayring entwickelt und ermöglicht die systematische Kategorisierung und Interpretation von Text- und Bildmaterial. Die Methode kann in verschiedenen Forschungsbereichen angewendet werden, um Muster, Themen und Bedeutungen in den Daten zu identifizieren und sie ermöglicht eine umfassende Interpretation der Inhalte. Dabei kann die Methode an den Forschungskontext und die spezifischen Anforderungen angepasst werden. (Mayring, 2002)

„Die Stärke der qualitativen Inhaltsanalyse gegenüber anderen Interpretationsverfahren besteht darin, dass die Analyse in einzelne Interpretationsschritte zerlegt wird, die vorher festgelegt werden. Dadurch wird sie für andere nachvollziehbar und intersubjektiv überprüfbar, dadurch wird sie übertragbar auf andere Gegenstände, für andere benutzbar, wird sie zur wissenschaftlichen Methode.“ (Mayring, 1995)

Dieses Auswertungsverfahren besteht aus mehreren Schritten. Mayring betont, dass der wesentliche Vorteil dieser Methode darin besteht, große Informationsmengen systematisch zu ordnen und unter Anwendung theoretischer Grundlagen bearbeitbar zu machen. Dies kann entweder deduktiv auf der Grundlage bestehender Theorien oder induktiv auf der Basis der Daten erfolgen. (Mayring, 2002) Begonnen wurde bei dieser Forschung mit der Vorbereitung der Analyse. In einem ersten Schritt wurde das Material gesichtet und relevante Stellen festgehalten. Anhand der Forschungsfragen und des beforschten Materials wurden sowohl induktiv als auch deduktiv entsprechende Kategorien entwickelt.

Darauf folgte die sogenannte Codierung. Die Daten wurden inhaltlich ‚codiert‘, indem sie in die vordefinierten Kategorien eingeordnet wurden.

Weiters wurden die Ergebnisse generalisiert, d.h. die codierten Szenen oder Elemente zusammengefasst, um zentrale Themen oder Aussagen herauszuarbeiten. Dabei wurden auch Unterschiede, Gemeinsamkeiten oder Kontraste zwischen den Datenquellen identifiziert. Der Schritt der zusammenfassenden Bündelung dient dazu, das zur Untersuchung stehende Material so weit zu reduzieren, dass nur mehr die wichtigen Inhalte zur Verfügung stehen. Dabei ist Wert darauf zu legen, dass der Umfang, aber nicht der Inhalt reduziert wird. (Mayring, 2002)

In einem weiteren Schritt wurde das Zusammengefasste nun interpretiert, um Bedeutungen und Zusammenhänge zu erschließen. Hierbei wurden theoretische Bezüge hergestellt und die Ergebnisse in den Forschungskontext eingeordnet. Bei der Erstellung dieser Arbeit habe ich mich bemüht, eine interdisziplinäre Herangehensweise zu verfolgen und auf eine breite Palette von Quellen zurückzugreifen. Indem ich mich sowohl auf literarische Werke berufe als auch Interviews und Bildmaterial heranziehe, habe ich versucht, ein möglichst komplexes Bild der kolonialen und postkolonialen Darstellungsweisen von Identitäten zu zeichnen.

In der Auswertung standen thematisch-inhaltliche Aspekte im Vordergrund, weshalb für die Auswertung der transkribierten Filme bzw. Filmszenen wörtliche Transkripte erstellt wurden. Diese sind wortgetreue Aufzeichnungen des gesprochenen Wortes. Sie enthalten alle verbalen Äußerungen, Pausen, Stottern, Wiederholungen und andere sprachliche Nuancen. Nonverbale Äußerungen wie Lachen, Betonungen oder längere Pausen wurden zumeist ebenfalls festgehalten. Da ein Film nicht nur auf hörbaren, also auf Ton, Geräuschen und Musik, sondern stark auf den gezeigten Bildern aufbaut wurden weiters besonders bedeutende Szenen als visuelle Darstellung in Storyboards festgehalten (siehe Anhang), in denen auch Angaben zu filmtechnischen Aspekten wie Kameraarbeit, Licht und Regie festgehalten wurden, um die Aussagen und Interpretationen zu unterstreichen und nachvollziehbar zu machen.

Da die Filmanalyse eine zeitaufwendige Methode ist und die vorliegende Forschung zeitlich und auch im Umfang begrenzt war, wurden in dieser Arbeit zwei Filme des Regisseurs fokussiert. Hauptaugenmerk wurde hierbei auf den Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) gelegt, während der Film „Lumière Noire“ (F, 1994) als Vergleich oder auch zur Untermauerung von Interpretationen herangezogen wurde. Im folgenden Kapitel wird nun näher auf das beforschte Material eingegangen.

1.5 Sample

Med Hondo (1936-2019) war für seine Arbeit im afrikanischen Kino und für seine engagierten politischen Botschaften bekannt. In seinen Filmen setzte er sich oft mit Fragen der Identität, des Kolonialismus und des Rassismus auseinander. Über die Jahre hinweg entwickelte sich die Arbeit des Regisseurs sowohl inhaltlich als auch stilistisch weiter. Seine frühen Arbeiten, wie der Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968), zeichneten sich durch ihre Experimentierfreudigkeit und ihre politische Schärfe aus. In späteren Filmen wie z.B. „Lumière Noire“ (F, 1994) blieb Hondos politische Botschaft stark, aber er nutzte eine konventionellere Erzählweise, um seine

Geschichten zu erzählen. So war es für diese Arbeit spannend Filme aus verschiedenen Phasen des Regisseurs auszuwählen, um seine Weiterentwicklung sowohl filmisch als auch zu den unterschiedlichen Themen dieser Forschung zu beobachten und in die Interpretation einfließen zu lassen. Im Folgenden wird nun näher auf das interpretierte Material eingegangen.

Um eine bestmögliche Antwort auf die Forschungsfragen zu finden, wurden folgende Filme zur Analyse herangezogen. Der Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) thematisiert die Komplexität der Migration und Diaspora in Bezug auf den Kolonialismus und macht auf die Herausforderungen aufmerksam, die afrikanische Immigrant*innen in Europa erleben. Daher ist das Material in diesem Bereich sehr ausdrucksstark.

In seinem späteren Werk „Lumière Noire“ (F, 1994) experimentiert der Regisseur mit dem Thema des europäischen Kolonialismus und dessen Auswirkung auf Afrika. In mehreren unterschiedlichen Episoden soll aufgezeigt werden, wie der Kolonialismus die afrikanische Kultur und Identität beeinflusst hat und wie die Menschen gezwungen wurden, sich dem europäischen Lebensstil anzupassen. Durch den Einsatz von Archivmaterial und fiktiven Szenen wird auch der Zusammenhang zwischen kolonialen und postkolonialen Strukturen verdeutlicht.

Der Film „Soleil Ô“ stammt aus dem Jahr 1968. Erzählt wird die Geschichte eines jungen Migranten aus Afrika namens Jean, der nach Frankreich kommt, um dort Arbeit zu finden und sein Leben zu verbessern. Jean muss bald feststellen, dass das Leben in Frankreich für einen afrikanischen Einwanderer sehr schwierig ist. Er erlebt Diskriminierung, Rassismus und Ausbeutung durch seine Arbeitgeber*innen. Während er versucht, sich in der französischen Gesellschaft zu integrieren, wird er von einer Gruppe afrikanischer Intellektueller aufgenommen, die ihm helfen, seine Wurzeln und seine kulturelle Identität wiederzufinden. Der Film zeigt die Realität der afrikanischen Einwander*innen in Europa und thematisiert auch die Beziehung zwischen Afrika und Europa sowie die Auswirkungen des Kolonialismus. „Soleil Ô“ ist ein kraftvolles und provokatives Werk, das bis heute als ein wichtiger Beitrag zur afrikanischen Kultur und zur Geschichte der Einwanderung in Europa gilt.

„Soleil Ô“ (F/RIM, 1968)

Drehbuch: Med Hondo

Darsteller*innen: Robert Liensol, Théo Légitimus, Gabriel Glissand, Yane Barry, Greg Germain, Maboussso Lô, Alfred Panou, Ambroise M'Bia, Akonio Dolo, Georges Hilarion, Jean Edmond uvm.

Kamera: François Catonné, Jean-Claude Rahaga

Ton: Jean Paul Loublier, Yves Allard, Alain Contreau

Schnitt: Michèle Masnier, Clément Menuet

Ausstattung: Med Hondo

Produktion: Grey Films, Shango Films

Weltrechte: Fondazione Cineteca di Bologna

Format: DCP/Schwarzweiß

Dauer: 98 Min

Frankreich, Mauretanien 1968

Der Thriller „Lumière Noire“ (1994) ist ein experimenteller Film des Regisseurs Med Hondo, der das Thema des europäischen Kolonialismus und dessen Auswirkungen auf Afrika reflektiert. Zentrale Themen sind der „Black Gaze“ (Kapitel 2.2.2), Migration und Diaspora. Der Regisseur verwendet eine Kombination aus Archivmaterial und fiktiven Szenen, um das Thema zu erforschen. Med Hondo zeigt in diesem Film die Unterdrückung, die die Afrikaner*innen während der Kolonialzeit erlebt haben und wie der Kolonialismus die afrikanische Kultur und Identität beeinflusst hat. Der Film nutzt verschiedene filmische Techniken, um seine Botschaft zu vermitteln, einschließlich symbolischer Bilder und eindringlicher Tonspuren.

Ein nächtliches Unglück unweit des Flughafens Roissy, lässt anfänglich einen Polizeikrimi erwarten. Ein Autofahrer wird bei dem Vorfall getötet. Sein Freund Yves Guyot, ein Flugzeugingenieur, glaubt nicht an die Darstellung der Polizei und die Situation erhält eine politische Dimension: Die potenziellen Zeug*innen des Mordes sind Afrikaner*innen, die in einem Hotel auf ihre Abschiebung warten mussten. Die einzige Möglichkeit die Wahrheit aufzudecken, besteht darin, den einzigen Zeugen der Tötung zu finden, einen jungen Malier, der in einem Hotel am Flughafen festgehalten wird und zusammen mit hundert anderen Migranten auf seine Abschiebung wartet. Die Suche Guyots führt ihn bis nach Bamako und schließlich aufs Land. Ohne den Fall aufzudecken wird Guyot getötet und der französische Detective Londrin übernimmt den Fall. Die Auflösung gelingt ihm, er wird jedoch getötet, bevor er seine Erkenntnisse übermitteln kann.

„Lumière Noire“ (F, 1994)

Drehbuch: Med Hondo (nach dem gleichnamigen Buch von Didier Daeninckx)

Darsteller*innen: Patrick Poivey, Gilles Ségala, Ines de Medeiros, Théo Legitimus, Charlie Bauer, Roland Bertin uvm.

Kamera: Ricardo Aronovich

Ton: Pascal Armant et Philippe Lecocq

Schnitt: Christiane Lack

Musik: Manu Dibango, Touré Kunda

Produktion: MH Films, Serene Productions

Weltrechte: ciné-archives

Format: 35 mm Farbe

Dauer: 103 Min

Frankreich 1994

1.6 Aufbau der Arbeit

Nachdem bereits das Thema der Untersuchung und das Erkenntnisinteresse vorgestellt wurden, die Forschungsfrage (1.3) sowie Methode (1.4) und Sample (1.5) für die Beantwortung der forschungsleitenden Fragestellung angeführt wurden, soll nun der weitere Aufbau der Untersuchung grob umrissen werden.

Zunächst erfolgt in Kapitel 2 ein Überblick der zum Thema relevanten Theorie. Dabei erfolgt besonders eine Einbettung des Themas bzw. der Filme in postkolonialen Theorien (2.1) und in die *Subaltern Studies* (2.2). In Kapitel 3 werden verschiedene filmische Praktiken erläutert und historische Entwicklungen des afrikanischen Kinos vorgestellt. Dadurch entsteht eine logische Verknüpfung der einzelnen theoretischen Elemente mit dem Themenschwerpunkt. Weiters erlaubt die Anführung der Theorie einen Überblick darüber, wie intensiv sich die bisherige Forschung mit postkolonialen Identitäten, der Darstellung von Kulturen und Identitätskonstruktionen beschäftigt hat.

In Kapitel 4 werden die entwickelten Kategorien aufgezeigt, sowie interpretierte Filmszenen und Sequenzen zugeteilt. Somit können einzelne Elemente des visuellen Materials auf die Forschungsfragen und gemeinsame Aspekte hin interpretiert werden und in weiterer Folge geschlossen zur Beantwortung der Forschungsfrage beitragen. Als letzter Schritt der vorliegenden Untersuchung folgen in Kapitel 5 Resümee und Ausblick. Hier werden die

wichtigsten Ergebnisse sowie der Forschungsverlauf nochmals reflektiert und miteinander verknüpft. Im Anschluss der Verzeichnisse (Kapitel 6) sind im Anhang (Kapitel 7) die Transkripte und Storyboards zu finden.

2. Vom ‚Kolonialen‘ und ‚Postkolonialen‘

Was versteht man eigentlich unter ‚Kolonial‘ und ‚Postkolonial‘? Für die vorliegende Forschung ist es wichtig, diese Begriffe genau zu definieren, um qualifizierte Antworten auf die Forschungsfragen „Wie werden in ausgewählten Filmen Med Hondos verschiedene Konsequenzen der Kolonialzeit dargestellt?“ und „Wie werden (kulturelle) Identitäten im ‚postkolonialen Kino‘ von Med Hondo medial konstituiert und verhandelt?“ zu ermöglichen. Im Folgenden soll unter anderem dargelegt werden, was in dieser Arbeit unter postkolonialen Strukturen als Folge des Kolonialismus verstanden wird und welche damit einhergehenden Diskurse in die Beantwortung aller gestellten Fragen miteinbezogen werden müssen.

Der Begriff kolonial bezieht sich auf eine politische und wirtschaftliche Herrschaftsform, bei der eine Macht (in der Regel ein europäisches Land) die Kontrolle über ein anderes Land oder ein Gebiet außerhalb seiner eigenen Grenzen ausübt und dieses Gebiet ausbeutet und regiert. Kolonialismus war besonders in der Neuzeit verbreitet und wurde im 19. und 20. Jahrhundert am weitesten praktiziert. Die koloniale Herrschaft umfasste oft die Einführung der Kultur, Religion und Sprache der Kolonialherr*innen sowie die Ausbeutung der natürlichen Ressourcen und Arbeitskraft der kolonisierten Bevölkerung. Der Kolonialismus hatte schwerwiegende Auswirkungen auf Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur der kolonisierten Länder und führte oft zu einer Entfremdung der einheimischen Bevölkerung von ihrem Land, ihrer Kultur und Identität. Die meisten ehemaligen Kolonien haben heute ihre Unabhängigkeit erlangt, jedoch sind die Auswirkungen des Kolonialismus noch immer spürbar, insbesondere in Bezug auf wirtschaftliche Ungleichheit, soziale Ungerechtigkeit, Rassismus und kulturelle Hegemonie. (Loomba, 2005:7f)

Der Begriff postkolonial bezieht sich auf die Zeit nach dem Ende des Kolonialismus, also der politischen und wirtschaftlichen Kontrolle von Ländern und Völkern durch europäische Mächte im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Postkoloniale Theorie und Studien untersuchen die Auswirkungen dieser Periode auf die ehemals kolonisierten Länder und Gesellschaften, einschließlich ihrer Kulturen, Identitäten, Politik und Wirtschaft. Postkoloniale Ansätze

betonen die Notwendigkeit, die historischen und gegenwärtigen Machtbeziehungen zwischen Kolonialmächten und ehemaligen Kolonien zu untersuchen und zu dekonstruieren. Die Postkolonialismus-Debatte hat somit Auswirkungen auf zahlreiche Bereiche, wie z.B. Literatur, Film, Kunst, Geschichte, Politik, Wirtschaft und Anthropologie. (Loomba, 2005:12ff)

Im folgenden Unterkapitel werden postkoloniale Theorien näher diskutiert. Im Weiteren wird auf den Postkolonialismus eingegangen und sein Zusammenhang mit der Filmwissenschaft aufgezeigt.

2.1 Postkoloniale Theorien – eine kritische Reflexion

Die Detailforschungsfragen „Wie werden postkoloniale Strukturen und die damit einhergehenden Herrschafts- und Machtstrukturen dargestellt und verhandelt?“ und „Wie wird das Thema der (post-)kolonialen Migration verarbeitet?“ setzen eine kritische Auseinandersetzung mit postkolonialen Theorien voraus. Außerdem erscheint es für die Frage „Welche Gegenpräsentation zum stereotypen Bild afrikanischer Gesellschaften der westlichen Gesellschaft wird konstruiert?“ von Bedeutung, näher auf den postkolonialen eurozentrischen Blick einzugehen.

Die Postkoloniale Theorien betonen die Bedeutung von Macht und Herrschaft in der Konstruktion von Identitäten und die Rolle, die der Westen bei der Definition von ‚modernen‘ und ‚rückständigen‘ Gesellschaften und Kulturen spielt. Sie argumentieren, dass das westliche Denken und die westlichen Institutionen oft als Maßstab für die Bewertung anderer Gesellschaften und Kulturen verwendet werden und dadurch eine hierarchische Ordnung geschaffen wird, in der bestimmte Gruppen als überlegen und andere als minderwertig angesehen werden. (Gandhi, 1998:3) Diese Theorien stellen eine wichtige Strömung innerhalb der Sozial- und Kulturwissenschaften dar, die sich mit den Auswirkungen der Kolonialisierung auf Gesellschaften und Kulturen der ehemaligen Kolonien, auseinandersetzt. Untersucht werden politische, wirtschaftliche und kulturelle Machtbeziehungen zwischen den ehemaligen Kolonialmächten und den Kolonisierten sowie die Auswirkungen dieser Beziehungen auf die heutige Welt. (Lazarus, 2004:1)

Eine der wichtigsten Ideen postkolonialer Theorien ist, dass die Auswirkungen des Kolonialismus bis heute spürbar sind und dass die einstigen Kolonien nach wie vor unter den Folgen der kolonialen Unterdrückung leiden. Postkoloniale Strukturen beziehen sich, wie einleitend in Kapitel 2 umrissen, auf die Auswirkungen, die die koloniale Vergangenheit auf

die heutigen Gesellschaften hat. Sie sind ein Erbe der Kolonialisierung, bei der eine Gruppe von Ländern ihre politische, wirtschaftliche und kulturelle Macht über eine andere Gruppe von Ländern ausübt. Dies hat die Weltordnung verändert. In den meisten Fällen haben die kolonialen Mächte die politischen und wirtschaftlichen Strukturen in den eroberten Ländern so gestaltet, dass sie ihre eigenen Interessen am besten unterstützten. Dies führte größtenteils dazu, dass die einheimische Bevölkerung ausgeschlossen und benachteiligt wurde. (Hall, 2004:124)

Diese Unterdrückung manifestiert sich in verschiedenen Formen, wie etwa in der wirtschaftlichen Ausbeutung der damaligen Kolonien durch die ehemaligen Kolonialmächte, in der Auslöschung indigener Kulturen und Sprachen, in der Übernahme westlicher Kultur und Ideologie und in der Fortsetzung von rassistischen und kolonialen Praktiken innerhalb der heutigen Gesellschaften. (Hall, 2004:124)

Strukturen wie diese bewirkten, dass sich ein eurozentrisches Weltbild entwickelte. Eurozentrismus bezieht sich auf die Vorstellung, dass Europa und die europäische Kultur im Vergleich zu anderen Kulturen und Gesellschaften überlegen sind. Es ist eine Form des ethnozentrischen Denkens, bei der die europäischen Völker und deren Errungenschaften als maßgeblich betrachtet und andere Kulturen als minderwertig oder rückständig angesehen werden. Eurozentrismus spiegelt sich oft in der Art und Weise wider, wie Geschichte, Politik, Wissenschaft und Kunst dargestellt und gelehrt werden, wobei Europa und seine Errungenschaften als zentral und dominant dargestellt werden, während andere Kulturen und Völker oft marginalisiert oder übersehen werden. Der Eurozentrismus kann dazu beitragen, dass Vorurteile und Ungleichheiten zwischen verschiedenen Kulturen und Gesellschaften aufrechterhalten werden. (Purkarthofer, 2009) Diese Strukturen gilt es aufzubrechen, um eine Zusammenarbeit zu ermöglichen. Der Begriff des Postkolonialen beschreibt in dieser Arbeit nicht ein ‚Danach‘, sondern vielmehr einen Prozess. Der Prozess der Dekolonisierung und die Verflechtung von Vergangenheit und Gegenwart soll charakterisiert werden (Hall, 2002).

Postkoloniale Theorien untersuchen auch die Art und Weise, wie die westlichen Kolonialmächte Geschichte und Identität der ehemaligen Kolonien geformt haben. Diese Theorien betonen, dass die westlichen Kolonialmächte versuchten, ihre eigene Vorstellung von Kultur und Zivilisation auf die ehemaligen Kolonien zu übertragen, was zu einer Verzerrung und Marginalisierung der lokalen Kulturen und Identitäten führte. (Lazarus, 2004:5f)

Ein weiterer wichtiger Aspekt postkolonialer Theorien ist die Frage nach der Möglichkeit einer Befreiung von der kolonialen Unterdrückung. Viele postkoloniale Theoretiker*innen wie z.B. der bereits erwähnte Frantz Fanon, der indische Theoretiker Homi K. Bhabha oder der indische

Historiker Dipesh Chakrabarty argumentieren, dass die ehemaligen Kolonien nur dann wirklich befreit werden können, wenn sie in der Lage sind, ihre eigene Identität und Kultur zu entwickeln und zu stärken. Dies erfordere jedoch eine Anerkennung und Überwindung der kolonialen Vergangenheit sowie eine Veränderung der bestehenden Machtstrukturen. (Lazarus, 2004:1ff)

Insgesamt haben postkoloniale Theorien einen wichtigen Beitrag dazu geleistet, das Bewusstsein für die Auswirkungen des Kolonialismus auf die heutige Welt zu schärfen. Sie haben geholfen, die Bedeutung von Macht und Identität in den ehemaligen Kolonien und die Auswirkungen des Kolonialismus auf die heutige Welt zu verstehen, indem sie dazu anregen, die Vergangenheit zu reflektieren und auf gegenwärtigen Ungerechtigkeiten Aufmerksamkeit zu schenken.

Diese Theorien werden jedoch auch kritisch betrachtet. Kritikpunkte sind, dass die Komplexität der kolonialen Geschichte vereinfacht wird und postkoloniale Theorien zu oft eine einheitliche Identität und Erfahrung für alle ehemaligen Kolonien annehmen und dabei die Vielfalt und Heterogenität dieser Länder und Kulturen vernachlässigen. Weiters wird auch diskutiert, ob postkoloniale Theorien auf aktuelle politische und gesellschaftliche Entwicklungen anwendbar sind. Obgleich die theoretischen Annahmen, die den Theorien zugrunde liegen, auf Marxismus, Poststrukturalismus und oft auch Feminismus aufbauen, wird ihnen angekreidet, dass sie sich zu sehr auf dem Bereich der Wissensproduktion begrenzen. Es wird argumentiert, dass die Theorien oft auf vergangene Ereignisse und Strukturen fokussieren und nicht ausreichend auf die komplexen Dynamiken in der heutigen globalisierten Welt eingehen. (Purkartshofer, 2009:98f)

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass postkoloniale Theorien wichtige Einsichten zur kritischen Auseinandersetzung mit den Folgen des Kolonialismus bieten, jedoch auch kritisch hinterfragt werden sollten. Eine umfassende und differenzierte Betrachtung der kolonialen Geschichte erfordert breite und vielfältige Perspektiven und eine Anerkennung der Komplexität der Zusammenhänge. Dies argumentieren auch Wissenschaftler*innen der *Subaltern Studies*, ein interdisziplinärer Ansatz der postkolonialen Theorie, der sich unter anderem mit der Untersuchung und Neubewertung der marginalisierten und unterdrückten Stimmen befasst. Hierauf soll im Folgenden näher eingegangen werden.

2.2 Subaltern Studies / Postcolonial Studies

Die *Subaltern Studies* sind eine Denkschule innerhalb der Geschichts- und Sozialwissenschaften, die in den 1980ern in Indien entstand und sich insbesondere mit der Erforschung der Geschichte und Erfahrungen der ‚Subalternen‘ befasst. Die Beantwortung der Forschungsfrage „Wie werden postkoloniale Strukturen und die damit einhergehenden Herrschafts- und Machtstrukturen dargestellt und verhandelt?“ erfordert eine Auseinandersetzung mit dieser Historik. Herrschafts- und Machtstrukturen stehen in großem Zusammenhang mit den Themen der *Subaltern Studies*. Wie bereits in Kapitel 1.3 angeführt bezieht sich der Begriff ‚Subaltern‘ dabei auf marginalisierte Gruppen in einer Gesellschaft, welche aufgrund ihrer sozialen, ökonomischen und politischen Stellung häufig unterdrückt werden. Die *Subaltern Studies* und die postkoloniale Forschung beschäftigen sich also unter anderem mit der Geschichte und den Erfahrungen untergeordneter Gruppen und versuchen diese aus der Perspektive der Subalternen zu betrachten, um die historischen Prozesse zu verstehen, die zur Unterdrückung und Ausgrenzung dieser Gruppen geführt haben. (Ludden, 2001:2)

Postkoloniale Theoretiker*innen wie z.B. die US-amerikanische Literaturwissenschaftlerin bell hooks oder der britische Soziologe Stuart Hall kritisierten, dass die Sprache der Moderne, mit der sich Antikolonialist*innen ausdrückten, in den totalisierenden Praktiken des europäischen Kolonialismus angesiedelt ist. Die Kritik der Dritten Welt am Kolonialismus als theoretische, auf Soziologie, Ökonomie und Politikwissenschaften basierende Narrative konnten diesen ‚Raum‘ des Eurozentristischen nicht verlassen, da diese Disziplinen die hegemoniale Sprache der Moderne in kolonisierten Ländern reproduzierten. (Castro-Gómez, 1998:28) Die indische Philosophin Spivak betont, dass kein gesellschaftsdiagnostischer Diskurs die homogenisierenden Strukturen moderner Rationalität überwinden kann. Das bedeutet, dass keine soziologische Theorie Objekte ‚repräsentieren‘ kann, die sich außerhalb der Gesamtheit befinden, die die Institutionalität des Wissens in modernen Gesellschaften bestimmt. Impliziert ist, dass Wissen innerhalb einer Struktur gestaltet wird, die bei der Schaffung von Wissensobjekten und -subjekten die Produktion von ‚Bedeutung‘ reguliert. (Spivak, 1988:25). Von höchster Priorität ist es also, aus alten Strukturen auszubrechen und besonders in der Wissenschaft und Wissensproduktion die Perspektive der Subalternen aufzuzeigen und von veralteten Narrativen abzuweichen. Durch verschiedenen Konzepte innerhalb subalternen Ansätze wird ein Bruch mit eurozentrischen Wissensstrukturen und die Entwicklung neuer Theorien und Methoden für eine kritische Geschichtsforschung angestrebt. Forscher*innen werden dazu

angeregt, Heterogenität anzuerkennen und unterschiedliche Erfahrungen, Kulturen und Traditionen zu berücksichtigen (Ludden, 2001:8f).

Aufbauend auf dieser Grundlage gab es in der Wissenschaft jedoch auch Kritik gegenüber dem Begriff ‚Subalterne‘. Argumentiert wird, dass der Begriff eine zu breite Palette von Menschen umfasst, die unterschiedlichen Arten von Unterdrückung ausgesetzt sind, ohne eine spezifische Analyse der Art der Unterdrückung. Die Definition des Begriffs sei problematisch, da er die Möglichkeit eingrenzt, die Differenz und die Heterogenität innerhalb der Gruppen der Unterdrückten zu erkennen und anzuerkennen. Ein weiterer Kritikpunkt ist die Betonung der Unfähigkeit der Subalternen, sich auszudrücken. Diese Sichtweise unterschätze die Fähigkeit der Subalternen, ihre Stimmen auf kreative und widerständige Art und Weise zu artikulieren und stelle sie als passive Opfer der Unterdrückung dar. (Ludden, 2001:14)

Um das aufzugreifen ist es grundlegend, auf weitere wichtige Konzepte hinzuweisen, unter anderem die Kontinuität des Wandels und die Bedeutung von Sprache, Symbolen und kulturellen Praktiken für die Konstruktion von Identitäten und Machtbeziehungen. Forscher*innen werden aufgefordert, die Art und Weise zu analysieren, wie die dominanten Kräfte ihre kulturelle Hegemonie ausüben und wie Subalterne auf diese hegemoniale Macht reagieren. (Ludden, 2001:17f)

Die zentralen Themen der *Subaltern Studies* umfassen Fragen der Klassen-, Geschlechts- und Rassendynamik, des Widerstands, der Identitätspolitik, der postkolonialen Theorie und des kulturellen Widerstands. Sie verwenden interdisziplinäre Ansätze und Methoden, um die Komplexität und Vielfalt der subalternen Erfahrungen zu erforschen. Kritisiert werden vorherrschende historische Narrative und akademische Ansätze, die die Perspektiven und Erfahrungen der Subalternen vernachlässigten oder unsichtbar machten. Es wird danach gestrebt, die Geschichte und das politische Bewusstsein dieser marginalisierten Gruppen wiederherzustellen und zu beleuchten. (Ludden, 2001:16)

In der vorliegenden Forschung wurde versucht, die Konzepte der *Subaltern Studies* mit einzubeziehen und den Blick so weit wie möglich zu öffnen. Für eine bestmögliche Analyse der Filme *Med Hondos* wurden auch die Ansätze des ‚Black Gaze‘ und des ‚Third Space‘ der *Subaltern Studies* mit in die Forschung aufgenommen. Diese werden in den nächsten Kapiteln näher beleuchtet.

2.2.1 Der ‚Black Gaze‘

Der ‚male gaze‘, der ‚racist gaze‘ und der ‚colonial gaze‘ sind analytische Konzepte, die helfen zu verstehen, wie die Repräsentation in die Konstruktion von geschlechts- und rassenspezifischen Hierarchien und Kontrollsystemen verwickelt ist. Sie zeigen auch auf, wie Subjekte sich durch Prozesse der Selbstdarstellung der visuellen Erfassung widersetzen – was besonders für die Filme Med Hondos relevant ist. Vertreter*innen dieses Konzepts wie z.B. die bereits erwähnte bell hooks definieren, dass dieser sich auf den Blickwinkel oder die Perspektive der Schwarzen Menschen auf die Welt und insbesondere auf die Art und Weise, wie diese repräsentiert und dargestellt werden, bezieht. Es geht außerdem um die Selbstwahrnehmung und Identität, die durch das konstruierte Bild des Gegenübers, also des ‚Anderen‘ entsteht. Schwarze Menschen werden in der populären Kultur der jüngeren Vergangenheit häufig unsichtbar gemacht oder auf stereotypische Weise dargestellt, die ihre Identität und Erfahrungen als Schwarze nicht angemessen widerspiegeln. (hooks, 1992:115f)

Beim Ansatz des ‚Black Gaze‘ geht es jedoch nicht nur um die Frage der Repräsentation in der Popkultur und Kunst, es hat auch eine politische Dimension. Durch die Fokussierung auf den ‚Black Gaze‘ können Schwarze Menschen eine kritische Perspektive auf die gesellschaftlichen Strukturen und Machtverhältnisse entwickeln, die ihre Erfahrungen beeinflussen. Er ermöglicht es, die eigene Geschichte zu erzählen und die eigene Wahrheit zu definieren, anstatt von anderen definiert zu werden. Der ‚Black Gaze‘ kann also ein wichtiger Ansatz zur Stärkung sein, indem er die Möglichkeit gibt, eigene Identitäten und Erfahrungen zu definieren und eine kritische Perspektive auf die Welt um sich herum zu entwickeln. (hooks, 1992:117) Das Potential der Schwarzen für den Widerstand innerhalb der visuellen Erfahrung soll also hervorgehoben werden. hooks unterstreicht, dass historisch unterdrückte Subjekte es gewagt haben, zurückzuschauen (was hooks als den „oppositional gaze“ (1992:116) bezeichnet) und haben dadurch ihre eigene Subjektivität und Handlungsfähigkeit zur Selbstidentifikation behauptet (hooks, 1992:117).

Eine Diskussion des Konzepts betrifft grundlegend die Beschaffenheit des ‚Gaze‘. Ob in der Version des französischen Philosophen Michel Foucault als der panoptische Blick der Macht, Überwachung und Regulierung (Foucault, 1993) oder in seiner voyeuristischen, objektivierenden Formulierung, die in der Filmtheorie häufig verwendet wird (wenn z.B. bestimmte Charaktere oder Szenen im Film auf eine Weise dargestellt werden, die dazu neigt, die betrachteten Personen oder Objekte auf ihr äußeres Erscheinungsbild oder ihre sexuelle

Anziehungskraft zu reduzieren), erscheint der ‚Gaze‘ in der Regel als negatives Phänomen. Zu Zeiten der Sklaverei war der ‚Gaze‘ eine Strategie zur Entmenschlichung und Unterdrückung durch die ‚weiße Kontrolle‘ des ‚Schwarzen Blicks‘. Sklaven und Bedienstete wurden bestraft, wenn sie direkt schauten oder die weißen, denen sie dienten, beobachteten. Ein Objekt zu sein, bedeutete das Ausbleiben der Fähigkeit zu sehen oder die Realität zu erkennen. Diese Betrachtungsbeziehungen wurden verstärkt, indem weiße die Praxis pflegten, die Subjektivität von Schwarzen zu leugnen (um sie besser zu entmenschlichen und zu unterdrücken), indem sie sie in den Bereich des Unsichtbaren verbannten. Sich mit den Bildern des TVs oder mit Bildern aus Mainstream-Filmen zu beschäftigen, bedeutete auch, sich mit der Ablehnung der Repräsentation der Schwarzen auseinanderzusetzen. Es war der ‚oppositional Black Gaze‘, der auf diese Betrachtungsverhältnisse reagierte, indem er ein unabhängiges ‚Schwarzes‘ Kino entwickelte. (Williams, 2009:33f)

In ähnlicher Weise stellen die Filme von Med Hondo die Erfahrungen von Afrikaner*innen in der westlichen Gesellschaft dar. Seine Filme befassen sich mit den Auswirkungen von Rassismus und Imperialismus auf afrikanische Gemeinschaften. Indem Hondo die Geschichten der Afrikaner*innen erzählt, die in der westlichen Gesellschaft marginalisiert wurden, können seine Filme als eine Art subalterne Erzählung betrachtet werden. „Lumière Noire“ (F/RIM, 1994) ist beispielsweise ein Film über das Betrachten und das Sehen – oder den Versuch, zu sehen – was in verwirrenden Umständen vor sich geht. Insofern ist dieser theoretische Ansatz für eine Analyse und Interpretation der verwendeten Filme wesentlich. Auch die Auseinandersetzung mit dem Third Space ist in diesem Zusammenhang bedeutend.

2.2.2 Der ‚Third Space‘

In den 1990er Jahren entwickelte Homi K. Bhabha den Begriff des „Third Space“ (1994) als eine konzeptuelle Metapher zur postkolonialen Beschreibung von kulturellen Kontaktsituationen. Dieser Begriff erfasst und betont die Dynamiken in kulturellen Aushandlungsprozessen durch die Dekonstruktion von dualistischen Gegensätzen. Der ‚Third Space‘ steht für einen Raum jenseits von starren binären Kategorien und ermöglicht es, hybride Identitäten und neue Formen der kulturellen Verhandlung zu erkunden. Diese Kritik richtet sich gegen zeitgenössische kulturtheoretische und -politische Ansätze, die nach Bhabha Kulturen und Subjekte voneinander trennen und in binäre Oppositionen aufteilen (zum Beispiel Schwarz/weiß, Kolonisator*in/Kolonisierte, Zentrum/Peripherie usw.). In diesem

Zusammenhang wurden sie im Bereich der Kulturpolitik unter dem Begriff der kulturellen Diversität oft simplifiziert und dem Multikulturalismus untergeordnet. Das Bestreben des Konzepts ist, diese vereinfachenden Ansätze zu kritisieren und stattdessen die Komplexität und Verflechtung der kulturellen Prozesse und Identitäten anzuerkennen. (Struve, 2017:226) Abgelehnt wird das dialektische Denken in binären Oppositionen, da es sowohl für die Analyse von Texten und Kunstwerken als auch für die Beschreibung politisch-sozialer Phänomene globaler Migration als unzureichend erscheint. Bhabha erkennt, dass diese starren Gegensätze keine angemessene Herangehensweise bieten, um die Komplexität und Vielfalt dieser Phänomene zu erfassen. Er betont die Notwendigkeit, alternative Denkansätze zu entwickeln, die Raum für hybride Identitäten, Zwischenräume und ambivalente Positionen bieten. (Bhabha, 1994:37f)

Dieser ‚dritte‘ Raum – nicht unbedingt physisch als solcher – scheint das nationale Bild herauszufordern, eine homogene kulturelle Vergangenheit und historische Identität zu haben, die durch die Darbietungen nationaler Traditionen am Leben erhalten werden sollen. Eine solche Analyse des ‚Third Space‘ wird auch relevant, wenn es um das Medium Film geht. Dieses kann als Third Space fungieren und eingesetzt werden. Auch Med Hondo behandelt dieses Konzept und lässt in seinen Filmen verschiedene Kulturen aufeinandertreffen und stellt die Hybridität der Kulturen in Frage und auf die Probe. In Kapitel 3 wird dann näher auf das Thema Migration und Integration eingegangen, das mit diesem Konzept in enger Verbindung steht. Die Thematik ist immer wieder Bestandteil in Hondos Werken und wird aus verschiedenen Perspektiven behandelt.

Der Postkolonialismus und die zuvor beschriebenen Ansätze hatten bedeutende Auswirkungen auf die Filmwissenschaft, da sie die Art und Weise veränderten, wie Filme verstanden und analysiert werden. Einige der wichtigsten konzeptionellen Auswirkungen des Postkolonialismus auf die Filmwissenschaft sind unter anderem die Kritik am westlichen Blickwinkel und die Kritik am ‚male gaze‘, den in dem kinematographischen Apparat tief verwurzelten männlichen Strukturen. Der Postkolonialismus fordert eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Gefüge, das in der Filmgeschichte meist dominant war. In der Vergangenheit wurden Filme aus einer eurozentrischen Perspektive produziert und analysiert, die oft die kulturellen und politischen Realitäten anderer Länder und Regionen ignorierte oder verzerrend darstellte. Der Postkolonialismus fordert daher eine Erweiterung der Perspektiven, um auch andere Erfahrungen und Weltanschauungen zu berücksichtigen. (Gabriel, 1982:95)

Auch die Dezentrierung des Kinos als Apparat ist unerlässlich. Es geht um die Anerkennung, dass es auch außerhalb des westlichen Kontexts bedeutende Filmproduktionen gibt. Das Kino soll als globales Medium begriffen und die Vielfalt kultureller Ausdrucksformen gewürdigt werden. (Gabriel, 1982:95f) So soll im folgenden Kapitel näher auf grenzüberschreitende Entwicklungen des Kinos eingegangen werden.

2.3 From National to Transnational Cinema

Die Forschungsfrage „Wie werden (kulturelle) Identitäten im ‚postkolonialen Kino‘ von Med Hondo medial konstituiert bzw. verhandelt?“ setzte voraus, dass die Geschichte des Kinos und dessen Entwicklung in Hinblick auf koloniale und postkoloniale Strukturen näher betrachtet wird. Diese Entwicklung vom *National* zum *Transnational* Cinema wird im Folgenden aufgezeigt.

Der Begriff *National Cinema* bezieht sich auf eine bestimmte Filmproduktion, die sich auf die kulturellen und sprachlichen Merkmale eines bestimmten Landes konzentriert und sich auf eine nationale Identität bezieht. Ein nationaler Film wird also in der Regel in der Sprache des Landes produziert und hat eine enge Verbindung zu der Kultur, den Traditionen und der Geschichte dieses Landes. (Newman, 2009)

Hingegen bezeichnet der Begriff *Transnational Cinema* eine Art der Filmproduktion, die Grenzen überschreitet und internationale oder globale Themen wählt. Transnationale Filme werden oft von mehreren Ländern produziert und in verschiedenen Sprachen gedreht, um ein internationales Publikum anzusprechen. Sie können auch eine breitere Palette von Themen vorbringen, die nicht unbedingt auf ein bestimmtes Land oder eine bestimmte Kultur beschränkt sind. (Newman, 2009)

National Cinema und *Transnational Cinema* beschreiben also verschiedene Ansätze der Filmproduktion, die sich entweder auf nationale Identitäten oder auf globale Themen konzentrieren.

Angesichts der zunehmenden globalen Mobilität von Menschen und Medien haben Fragen zum Wert transnationaler kultureller Produktionen an Bedeutung gewonnen. Homi K. Bhabha betont die Rolle von Grenzgänger*innen und zugewanderten Bevölkerungsgruppen als produktive Herausforderung des Konzepts einer reinen nationalen Kultur. Die Anwesenheit des

‚Fremden‘ stellt die Aufgabe, die Geschichte der Nation neu zu interpretieren. Diese Verunsicherung erweist sich als fruchtbar, da sie bewusst macht, dass Definitionen von Kultur aufgrund nationaler oder ethnischer Zugehörigkeit oft zweifelhafte Konstruktionen und Zuweisungen sind. (Naficy, 2006:15)

Im Bereich des Films wird von einem neuen Genre gesprochen, das die herkömmlichen geografischen, nationalen, kulturellen und filmischen Grenzen überwindet. Dieses Genre wird als „independent transnational Cinema“ (Naficy, 2006), „postcolonial hybrid Films“ (Shohat/Stam, 2014) oder allgemein als ‚World Cinema‘ bezeichnet. (Foerster, 2013:9)

Diese Kategorie taucht ähnlich wie ‚World Music‘ nun auch in Videoläden auf und umfasst ein breites Spektrum. Der Begriff ‚World Cinema‘ oder Weltkino betont im Vergleich zu älteren separaten Kategorien wie dem ‚Third Cinema‘ (Kapitel 3.1) oder dem ‚Sub-State Cinema‘ die Universalität von Mobilität und Vielfalt. (Foerster, 2013:9ff)

Eine transnationale Herangehensweise in der Filmtheorie ist erforderlich, um die Komplexität des globalen Kinos zu verstehen. Traditionelle, westlich-zentrierte Filmtheorien sind nicht in der Lage, die vielfältigen Perspektiven, Erfahrungen und Kontexte nicht-westlicher Filme und Filmemacher*innen zu berücksichtigen. Das Konzept der „dezentrierten Subjektivität“ (Newman, 2009) bezieht sich darauf, wie transnationales Kino die traditionelle Vorstellung des vereinheitlichten, autonomen Subjekts in Frage stellt. (Newman, 2009) Migrant*innen beginnen, aus der kulturellen Vorstellungskraft der subnationalen Nischen herauszuwachsen und in transnationale Netzwerke einzutreten, auch wenn sie sich häufig noch in nationalen Diskursen verorten (Naficy, 2006:19). Die transnationale Art von Filmproduktion zeigt Individuen, deren Identitäten durch mehrere und sich verändernde kulturelle, soziale und politische Faktoren geprägt werden. Diese Art der Subjektivität ist besser geeignet, um die Erfahrungen von Menschen in einer globalisierten Welt zu verstehen. (Newman, 2009)

Auch der Kapitalismus spielt im transnationalen Kino eine große Rolle, da er die Finanzierung, Produktion, Verbreitung und Vermarktung von Filmen in einer globalisierten Welt beeinflusst. Die traditionelle marxistische Filmtheorie berücksichtigt die Komplexität des globalen Kapitalismus, der durch ungleiche Entwicklung, kulturelle Hybridität und vielfältige Formen des Widerstands gekennzeichnet ist, nicht. Das Hauptaugenmerk des transnationalen Kinos liegt auf einem differenzierteren Ansatz, der die vielfältigen Arten berücksichtigt, in denen der Kapitalismus in verschiedenen Teilen der Welt erlebt und bekämpft wird. Eine transnationale

Perspektive in der Filmtheorie, die auf die vielfältigen Erfahrungen von Menschen und Kulturen auf der ganzen Welt abgestimmt ist, ist also von großer Bedeutung und kann dazu dienen, die Komplexität des globalen Kinos und die Art und Weise zu verstehen, in der es die Welt widerspiegelt und prägt. (Newman, 2009)

Für die Umsetzung eines derartigen theoretischen Ansatzes von Kino ist es von hoher Relevanz, die Konstruktionsweisen von Differenzen und Identitäten zu verstehen und zu verhindern, dass Stereotypen oder Vorurteile reproduziert werden. Auch Med Hondo setzte sich in seinen Filmen mit diesen Themen auseinander und versuchte einer Reproduktion solcher Vorurteile entgegenzuwirken, weshalb dieser Ansatz für die Beantwortung der Forschungsfrage „Wie werden (kulturelle) Identitäten im ‚postkolonialen Kino‘ von Med Hondo medial konstituiert bzw. verhandelt?“ unerlässlich ist. Im nächsten Kapitel wird näher auf solch genannte Konstruktionen und deren Folgen eingegangen.

3. Konstruktionsweisen von Differenz

Für die Beantwortung der Forschungsfragen der vorliegenden Arbeit ist es erforderlich die Konstruktionen von Differenz auf den verschiedensten Ebenen miteinzubeziehen, von sozialer, kultureller Differenz bis hin zu Rassismen und Geschlechterdifferenz. Insbesondere die Fragen „Welche Gegenpräsentation zum stereotypen Bild afrikanischer Gesellschaften der westlichen Gesellschaft wird konstruiert?“ und „Wie wird das Thema der (post-)kolonialen Migration verarbeitet?“ erfordern hier eine genaue Auseinandersetzung.

Kulturelle Differenz kann nicht als statische und festgelegte Eigenschaften von Gruppen oder Gesellschaften betrachtet werden. In Sozial- und Geisteswissenschaften wird ein dynamischer Prozess beschrieben, der durch Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Kulturen entsteht, nicht nur durch verschiedene kulturelle Praktiken und Institutionen, sondern auch durch die Art und Weise, wie Wissen und Werte in einer Gesellschaft konstruiert und vermittelt werden. (Dreher/Stegmaier, 2007:9f) Durch Symbolik, Sprache und Geschichte kann Kultur als soziale Konstruktion und kollektive Identität definiert werden, die zur Abgrenzung des ‚Anderen‘ beiträgt, ein dynamisches Phänomen, das in ständigem Wandel begriffen ist (Knoblauch, 2007:22)

Der interkulturelle Dialog zwischen verschiedenen Kulturen und Gesellschaften, mit dem Ziel, ein besseres Verständnis von kulturellen Unterschieden und Gemeinsamkeiten zu erhalten, kann Konflikte reduzieren und globale Zusammenarbeit fördern. Er hilft Differenzen zu

überwinden. Kulturelle und gesellschaftliche Vielfalt kann zu Konflikten und Spannungen führen, jedoch auch zur Entstehung neuer Formen von Wissen und Kreativität. In diesem Bereich können auch Medien aller Art als Mittel zum Dialog dienen. Im Film bezieht sich dies auf die Art und Weise, wie unterschiedliche kulturelle Identitäten und Unterschiede dargestellt und vermittelt werden. Filme können kulturelle Differenzen auf verschiedene Weise konstruieren, sie können kulturelle Stereotypen und Vorurteile verstärken oder herausfordern, Stereotypen als vereinfachte und oft verzerrte Darstellungen von bestimmten Gruppen oder Kulturen, die dazu beitragen können, kulturelle Unterschiede zu betonen und zu verschlimmern. (Groth, 2003:94) Filme können diese jedoch auch brechen und ein differenzierteres Verständnis von kulturellen Unterschieden vermitteln (Groth, 2003:100). Die Re-Konstruktion kultureller Differenzen im Film kann also dazu beitragen, das Verständnis von kulturellen Unterschieden und Gemeinsamkeiten zu fördern oder zu erschweren. Darauf soll in den folgenden Kapiteln näher eingegangen werden.

3.1 Kolonialismus und kulturelle Begegnungen auf der Leinwand: zum ‚Eigenen‘ und ‚Anderen‘ oder ‚Fremden‘

Beim Thema Differenz und deren Konstruktion ist auch die Auseinandersetzung mit der Denkweise der Unterscheidung von ‚Rassen‘ unumgänglich. Für die Beantwortung der Forschungsfragen „Wie wird das Thema der (post-)kolonialen Migration verarbeitet?“ und „Welche Gegenpräsentation zum stereotypen Bild afrikanischer Gesellschaften der westlichen Gesellschaft wird konstruiert?“ ist die Vertiefung dieser Annahmen von hoher Relevanz. Im Folgenden wird die Eigen- und Fremdwahrnehmung näher betrachtet und die Problematik aufgezeigt, die aus diesen Wahrnehmungen resultiert.

Rassismus ist eine Ideologie, die die menschliche Vielfalt in verschiedene ‚Rassen‘ einteilt und bestimmten Gruppen eine höhere Wertigkeit zuschreibt als anderen. Bezeichnet wird eine komplexe, historisch und kulturell verankerte Form der Diskriminierung und Ausgrenzung, die auf der Grundlage von Merkmalen wie Hautfarbe, Ethnizität, Kultur, Sprache oder Religion stattfindet (Hall, 2004:131). Diese Ideologie dient dazu, Machtverhältnisse zu schaffen, zu institutionalisieren und aufrechtzuerhalten, indem bestimmte Gruppen unterdrückt und diskriminiert werden (Ziai, 2013:22). Rassismus findet also nicht nur auf der Ebene individueller Vorurteile und Diskriminierung statt, sondern kommt auch in Form struktureller Ungleichheit und sozialer Ausschlüsse zum Ausdruck und wird häufig auf der Basis von kulturellen und ethnischen Unterschieden durch die Konstruktion vom ‚Anderen‘ und

‚Fremden‘ in der Gesellschaft reproduziert. Diese Konstruktionen können tief in der Geschichte und Kultur einer Gesellschaft verwurzelt sein und werden durch Stereotypen, Vorurteile und Diskriminierung reproduziert. (Hall, 1992:172).

In Debatten der Identitätspolitik, die auf unterschiedlichen Standpunkten und Meinungen darüber beruhen, wie Identität in politische Diskurse und Entscheidungen einfließen sollte, kann die kategorische Trennung der zwei Bereiche des ‚Eigenen‘ und des ‚Anderen‘ – auch unter dem Schirm des ‚Fremden‘ resümiert – zu vereinfachten Abgrenzungen führen. Diese Trennung findet auch in der medialen Bilderwelt statt. (Schäffter, 1991:25) Wenn es also um die Frage nach der Konstruktion und Darstellungsweisen von Identitäten im Film geht, ist es bedeutend näher auf diese Begrifflichkeiten einzugehen. Im folgenden Kapitel werden daher die komplexen Beziehungen zwischen dem ‚Eigenem‘ und dem ‚Fremdem‘ diskutiert.

Die Vorstellung vom ‚Eigenen‘ und ‚Fremden‘ ist keine objektive Wahrheit, sondern vielmehr ein Produkt kultureller, historischer und politischer Faktoren. Diese Konstruktionen sind dabei eng mit Machtverhältnissen und hierarchischen Beziehungen verbunden (Said, 1978). ‚Fremdheit‘ ist ein universelles Phänomen, das in allen Gesellschaften auftritt und die Beziehungen zwischen Menschen und Gruppen beeinflusst (Knoblauch, 2007:22f). Bestimmungen von ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ zeichnen sich durch ein wechselseitiges Verhältnis aus. Wie ‚das Fremde‘ wahrgenommen wird, hängt davon ab, wie es vom ‚Eigenen‘ konstruiert ist. (Schäffter, 1991:12) Das Konzept des ‚Eigenen‘ dient dazu, eine Gruppe, Nation oder Region zu definieren und ihr eine Identität zu geben. Es wird oft mit positiven Attributen wie Authentizität, Kultur, Geschichte und Tradition verbunden. Das ‚Fremde‘ hingegen wird als etwas definiert, das außerhalb dieser Identität liegt und in der Regel mit negativen Attributen wie Unbekanntheit, Irrationalität, Barbarei oder Bedrohung verbunden ist. (Said, 1978)

Diese Konstruktionen vom ‚Eigenen‘ und ‚Fremden‘ tragen dazu bei, die bestehenden Machtverhältnisse zu erhalten und zu verstärken, indem sie eine Hierarchie der Kulturen und Regionen schaffen. In Bezug auf die Beziehung zwischen dem Westen und anderen Kulturen, wird argumentiert, dass der Westen insbesondere kolonisierte Gesellschaften als ‚Fremde‘ konstruiert hat, um sie zu dominieren und zu kontrollieren. Westliche Autor*innen, Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Politiker*innen haben im Laufe der Jahrhunderte ein Bild dieser Gesellschaften geschaffen, das stark von Stereotypen, Klischees und Vorurteilen geprägt ist. Dieses Bild hat dazu beigetragen, jene Kulturen und Gesellschaften, als unterlegen und rückständig zu definieren und sie als Projektionsfläche für westliche Fantasien und Wünsche zu nutzen. (Said, 1978:322)

Der deutsche Politikwissenschaftler Otfried Schöffter unterscheidet in seinem Buch „Das Fremde – Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung“ (1991) vier Modi des Fremderlebens:

1. „Exotisches Erleben“ (Schöffter, 1991): Hierbei geht es um die Faszination des Fremden, die aus der Wahrnehmung von Unterschieden resultiert. Das Fremde wird als etwas Besonderes, Exotisches erlebt.
2. „Feindliches Erleben“ (Schöffter, 1991): Dabei wird das Fremde als bedrohlich empfunden. Es kann sich dabei um äußere Merkmale wie Hautfarbe oder Kleidung handeln, aber auch um kulturelle oder religiöse Unterschiede.
3. „Respektvolles Erleben“ (Schöffter, 1991): In diesem Modus wird das Fremde als gleichwertig, aber anders erlebt. Respekt und Anerkennung werden dem Fremden entgegengebracht, ohne dass dieser in seiner Eigenständigkeit bedroht wird.
4. „Interaktives Erleben“ (Schöffter 1991): Hier geht es um den Austausch mit dem Fremden. Die Unterschiede werden als Bereicherung erlebt und es entsteht ein Dialog auf Augenhöhe (Schöffter, 1991:13ff)

Schöffter unterstreicht, dass ‚Fremdheit‘ erst dann bedeutsam wird, „wenn Grenzen zu Kontaktflächen werden“ (Schöffter, 1991:14). In Med Hondos Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) ist dies ein zentrales Thema. Durch das Zusammentreffen der unterschiedlichen Kulturen entsteht erst die ‚Fremdheit‘ auf beiden Seiten. Diese Feststellung erweist sich insbesondere auch in der Verbindung mit (post-)kolonialen Begegnungen als bedeutend. Die ‚koloniale Erfahrung‘, also das direkte Zusammentreffen der indigenen Bevölkerung und der Kolonialist*innen erlaubte es erst, ‚das Fremde‘ in seinem ‚Anderssein‘ zu erfassen. Während des ‚kolonialen Projekts‘ konnten kulturelle Differenzen und Eigenheiten unmittelbar von beiden Seiten wahrgenommen und betrachtet werden. (Schöffter, 1991:18) Die anthropologische Forschung aus dem ‚westlichen‘ Kontext spielte eine entscheidende Rolle bei der Schaffung einer kolonialen Vorstellung von Kultur. Berichte und Aufzeichnungen von Forscher*innen aus verschiedenen Teilen der Welt trugen dazu bei, ‚fremde Kulturen‘ zu konstruieren und ihnen bestimmte Eigenschaften zuzuordnen. Der anthropologische Blick war durch eine grundlegende Gegensätzlichkeit zwischen den Menschen aus den Ländern des ‚globalen Südens‘ und der ‚westlichen Welt‘ geprägt. (Stagl, 2006:34)

In den *Postcolonial Studies* besteht ein entscheidender Auftrag darin, Orte und institutionelle Rahmen der Wissensproduktion zu hinterfragen. Dies gilt insbesondere für wissenschaftliche

Disziplinen wie die Anthropologie, die durch Studien über andere Kulturen maßgeblich an der Definition und Konstruktion von ‚Fremdheit‘ beteiligt war. Um Verzerrungen und Vorurteile zu erkennen, Objektivität, Vielfalt und Inklusion zu fördern müssen der eigene Standort der Wissensproduktion und der individuelle Blickwinkel kritisch reflektieren werden. Film kann dabei eine unterstützende Rolle spielen, indem er versucht, Kultur möglichst authentisch darzustellen und den Zuschauenden zu vermitteln, dass das Gezeigte auf der Leinwand die ‚tatsächliche‘ Realität widerspiegelt. ‚Kultur‘ als Ergebnis des menschlichen Handelns ist veränderbar und keineswegs homogen oder statisch. (Shohat/Stam, 2014)

In Bezug auf das Bild des ‚Eigenen‘ und ‚Fremden‘ oder ‚Anderen‘ betont der palästinensische Literaturtheoretiker Edward Said in seinem Werk „Orientalism“ (1978), dass der Begriff Orientalismus nicht nur auf die geopolitische Bewusstseinsbildung verweist, sondern auch in den Bereichen Ästhetik, Ökonomie und Textproduktion angewendet wird. Diese Bereiche zielen darauf ab, ‚das Andere‘ (in diesem Fall das ‚Orientalische‘) zu besitzen, zu kontrollieren und zu assimilieren. (Said, 1978:12) In diesem Zusammenhang gewinnt auch das Medium Film an Bedeutung, da es als ‚Text‘ verschiedene semiotische Zeichensysteme wie Musik, Sprache oder Bildkomposition verwendet, um buchstäblich ein Bild des ‚Anderen‘ und somit ‚Fremden‘ zu erschaffen. Eine kritisch feministische Filmanalyse sollte daher die filmischen Konstruktionsmechanismen von Kultur untersuchen und insbesondere aufzeigen, welche Bilder als repräsentativ für eine bestimmte Kultur eingesetzt werden. Betont wird also die Wichtigkeit des Mediums Film als wichtiges anthropologisches Forschungsinstrument im 20. Jahrhundert. (Shohat/Stam, 2014)

Postkoloniale Kinoformate, wie z.B. auch Filme von Ousmane Sembène, Satyajit Ray oder Med Hondo, die die Begegnungen zwischen dem ‚globalen Süden‘ und dem ‚globalen Norden‘ vor dem Hintergrund der Kolonialzeit behandeln, setzen sich auch mit der Konstruktion den ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ auseinander. Im Folgenden soll nun näher auf eines dieser Kinoformate eingegangen werden.

3.2 Drittes Kino als Ausdruck von Differenz

In ehemals kolonialisierten Ländern Afrikas, Asiens und Lateinamerikas hat der Einsatz von Medien, wie beispielsweise Film, als Instrument gegen den Neokolonialismus eine wichtige Rolle gespielt – im Gegensatz zu Hollywood und dem europäischen Autor*innenkino. Infolge der Forderung von Cine Liberación, einer von Fernando Solanas, Octavio Getino und Gerardo Vallejo Ende der 1960er Jahre gegründeten Gruppe argentinischer Filmemacher*innen, entstand das sogenannte Dritte Kino. (Foerster, 2013:9ff) Es stellt in verschiedenen Ländern des ‚globalen Südens‘ eine alternative filmische Praxis dar, die sich vom westlichen Kino abgrenzt. Es gilt nicht nur als Reaktion auf die Dominanz des ersten Kinos, Hollywood, oder des sogenannten zweiten Kinos, des europäischen Autor*innenkinos und der damit einhergehenden kulturellen Homogenisierung, sondern ist auch eine Antwort auf die koloniale Geschichte und die damit verbundene Unterdrückung und Marginalisierung der nicht-westlichen Kulturen. Es spielt in dieser Hinsicht eine große Rolle bei der Etablierung einer postkolonialen Identität und der Anerkennung kultureller Unterschiede. (Figge, 2018:3)

Während bei einigen Filmschaffenden, wie beispielsweise bei Med Hondo oder Ousmane Sembène, die Politik im Fokus stand, gab es auch solche, 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.“ (Foerster, 2013:11f)

Abseits der materialistischen Kinoindustrie sollten den kämpferischen Filmen Absatzwege ermöglicht werden. Filmvorführungen wurden durch sogenannte Wanderkinos ermöglicht. An urbanen und auch ruralen Orten wurden diese mittels tragbarer Projektoren verwirklicht. Anschließende Diskussionsrunden ergänzten diese. In den Arthouse-Kinos sollten die Filme insbesondere die amerikanischen und europäischen Zuschauer*innen dazu bewegen, sich zukünftig gegen neokoloniale Unterdrückung auszusprechen. (Foerster, 2013:9ff) Das Dritte Kino entwickelte sich über die Jahre weiter und wird vom in Äthiopien geborenen US-amerikanischen Filmwissenschaftler Teshome Gabriel (1939-2010) als dreistufige, den Fortschritt in der Filmproduktion und -verbreitung widerspiegelnde Entwicklung von

nationalen Filmindustrien in Ländern, die zuvor unter kolonialer Herrschaft standen, beschrieben.

Die erste Stufe ist die Phase der Imitation. In dieser Phase imitieren die Filmemacher*innen des Dritten Kinos die ästhetischen Standards und Erzähltechniken des Westens. Sie orientieren sich an Hollywood-Produktionen und versuchen, deren Erfolg zu wiederholen. Diese Phase wird oft als ‚nachahmend‘ oder auch ‚kolonial‘ bezeichnet, da sie von der Vorherrschaft westlicher Kultur und Macht geprägt ist. (Vgl. Gabriel, 1989:381f)

Die zweite Stufe ist die Phase der Differenzierung. In dieser Phase versuchen die Filmemacher*innen des Dritten Kinos, ihre eigenen kulturellen und politischen Erfahrungen in ihre Filme einfließen zu lassen. Sie entwickeln eine eigene Filmsprache und erzählen Geschichten, die spezifisch für ihre Kultur und Erfahrungen sind. Diese Phase wird oft als ‚antikolonial‘ bezeichnet, da sie eine Abkehr von der Nachahmung des Westens und eine Betonung der eigenen Identität darstellt. (Vgl. Gabriel, 1989:381f)

Die dritte Stufe ist die Phase der Dekolonisation. In dieser Phase geht es darum, die Dominanz des Westens in der Filmproduktion und -verbreitung zu brechen und eine unabhängige Filmindustrie aufzubauen. Die Filmemacher*innen des Dritten Kinos versuchen, ihre eigenen Vertriebskanäle zu schaffen und eine internationale Präsenz zu etablieren. Diese Phase wird oft als ‚postkolonial‘ bezeichnet, da sie eine Befreiung von der politischen und kulturellen Unterdrückung des Westens darstellt. (Vgl. Gabriel, 1989:382)

Zusammengefasst betont dieses Stufenmodell des Dritten Kinos den Prozess der Emanzipation von kolonialer Herrschaft und den Aufbau einer unabhängigen kulturellen Identität. Es ist ein wichtiger Beitrag zur Theorie des postkolonialen Films und von großem Einfluss auf die Filmproduktion in den Ländern des globalen Südens. Auch heute ist das Dritte Kino noch sehr relevant, wenn es um die Anerkennung kultureller Unterschiede geht und kann weiterhin als Alternative zum Mainstream-Kino betrachtet werden.

Die Filmproduktion hat sich im globalen Süden im Laufe der Jahre verändert und damit auch das Dritte Kino beeinflusst. Die wirtschaftlichen Bedingungen und die Entwicklung der Technologie haben dazu geführt, dass es schwieriger wurde, unabhängige Filme zu produzieren. Jedoch existiert das Dritte Kino und hat in einigen Ländern des ‚globalen Südens‘ sogar an Bedeutung gewonnen. (Figge, 2018:5f)

Das Dritte Kino umfasst eine große Zahl von Themen und Stilen, sodass diese Form des Kinos überall praktiziert werden kann und den Weg für neue Formulierungen auch innerhalb Europas

öffnet. Aus dieser Perspektive und mit dem Element der Diaspora darin kann die Bedeutung der Schwarzen Independent-Filmschaffenden in Europa analysiert werden, die dazu beigetragen haben, eine neue Vorstellung des Dritten Kinos aufzuzeigen. (Marzano, 2009:4)

Durch die Unterstützung der Filmemacher*innen, wird es möglich sein, die Grenzen und Werkzeuge des Dritten Kinos in diesen Zeiten der Migration, Globalisierung und der Diaspora neu zu definieren (Marzano, 2009:3)

Das Dritte Kino kann auch als ‚Third Space‘ (vgl. Kapitel 2.2.2) fungieren, der die Geschichten und Bedürfnisse, die das Dritte Kino ausmachen, löst und neue Strukturen der Identität sowie neue politische Initiativen schafft, die durch die aktuellen Mainstream-Kanäle der Produktion und Verbreitung unzureichend verstanden werden. Aufgrund der sich verändernden multikulturellen Realität der Welt muss sich das Dritte Kino in Bezug auf Geschlecht, Klasse und geografische Identität neu erfinden, auch in Bezug auf narrative Struktur und Ästhetik. (Marzano, 2009:4f)

Die Problematik der Unterscheidung zwischen kosmopolitischen Darstellungsformen und lokalen Identitäten fordern Filmemacher*innen immer noch dazu auf, nach neuen Wegen zu suchen, lateinamerikanische, afrikanische oder asiatischen Kulturen durch Kooperationen und Zusammenarbeit in ihrer Darstellung zu verändern. (Marzano, 2009:5) Das Ziel ist nicht das Lokale zu entfernen, sondern seine sinnvolle Neuverortung in der globalen Gemeinschaft zu erreichen. Das Dritte Kino muss sich konfigurieren, als Autor*innenfilme, die ihre jeweilige nationale Kultur auf dem globalen Markt repräsentieren, ohne ihren Status als oppositionelle Figuren zum Mainstream-Kino zu verlieren und ohne die lokalen Identitäten zu verlieren, die sowohl aus dem ‚Globalen Süden‘ als auch aus einem europäischen Kontext stammen. (Marzano, 2009:5)

Die Bemühungen, eine notwendige und neue Form des Dritten Kinos zu definieren, dürfen nicht die primären Anliegen der Produktion von ‚revolutionären Filmen‘ vernachlässigen. Der Antrieb des Dritten Kinos ist zweifellos ein Ruf nach sozialer und kultureller Transformation. Obwohl sich historische Kontexte und ästhetische Antworten ändern können, bleibt der Auftrag, sich mit dem Postkolonialismus auseinanderzusetzen und lokale Identitäten zu schützen, bestehen. Offensichtlich besteht das gegenwärtige Ziel des Dritten Kinos darin, ungeachtet geografischer Grenzen seinen eigenen Platz in einem globalen Kontext zu finden. Drittes Kino ist nicht das Kino der Dritten Welt, sondern der filmische Ausdruck des Wunsches, sich selbst und kulturelle Identitäten auszudrücken. (Marzano, 2009:4f)

Besonders mit dem Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) lässt sich Med Hondo hier einordnen. Er erzählt seine eigene Geschichte als Mauretanier, der nach Frankreich einwandert und seine Identität finden und ausdrücken will. Dies steht in großem Zusammenhang mit den Themen Migration und Diaspora, auf die im nächsten Kapitel näher eingegangen wird.

3.3 Migration, Diaspora und Film

In Anbetracht der Forschungsfrage „Wie wird das Thema der (post-)kolonialen Migration verarbeitet?“ wird im Weiteren näher auf die Thematiken der Migration, Diaspora und Integration eingegangen werden.

Insbesondere in Westafrika – woher auch Med Hondo stammt – nahmen Migrationsbewegungen in den 1950er und 1960er Jahren mit dem Ende der Kolonialherrschaft, die der Ausgangspunkt für wachsende gesellschaftliche Ungleichheiten und die daraus resultierende innerafrikanische Mobilität und Migration war, deutlich zu. Die afrikanische Diaspora in den ehemaligen Kolonialmächten, vor allem in Frankreich, Portugal und Großbritannien, zeigt den Einfluss der Migration aus dem Maghreb und den frankophonen Ländern südlich der Sahara. Es handelte sich bis in die 1980er Jahre bei Migration am häufigsten um politische Flucht oder legalen Familiennachzug, doch auch die Arbeitsmigration war von großer Bedeutung. (Grubmüller, 2012:52f)

Selbst wenn Menschen erfolgreich fliehen konnten und Asylrecht erhielten oder illegale Einwanderer*innen legalisiert wurden, fanden sie sich oft am Rand der europäischen Gesellschaft wieder. Eine sichere Beschäftigung war ungewiss, ihre Bürger*innenrechte häufig eingeschränkt, und ihre Wohnbedingungen sowie finanziellen Ressourcen entsprachen selten denen der gebürtigen Europäer*innen.

„Unsichtbare, aber fast undurchdringliche Barrieren, gebaut aus Rassismus und Vorurteilen, halten Einwanderer von der europäischen Gesellschaft fern.“ (Milborn, 2006:10)

Diskriminierung und Rassismus waren weit verbreitet, insbesondere gegenüber Migrant*innen aus ehemaligen Kolonien. Vorurteile und strukturelle Benachteiligung erschwerten den Zugang zu Bildung, Beschäftigung und sozialen Dienstleistungen. Viele Migrant*innen lebten in schlechten Wohnverhältnissen, in überfüllten Unterkünften oder in sozial benachteiligten Stadtvierteln, was die soziale Ausgrenzung verstärkte. Selbst die zweite und dritte Generation kämpft heute noch mit diesem gesellschaftlichen Ausschluss. (Milborn, 2006:10)

Die Integration in die europäischen Gesellschaften stellte eine große Herausforderung dar. Sprachbarrieren, kulturelle Unterschiede und die fehlende Anerkennung von Qualifikationen erschwerten den Zugang zu Bildung und Arbeitsplätzen. Migrant*innen standen auch vor dem Konflikt, ihre eigene kulturelle Identität mit der Mehrheitsgesellschaft in Einklang zu bringen. Dies führte zu Fragen und Problemen der kulturellen Anpassung und des Bewahrens der eigenen kulturellen Wurzeln. Auch Regisseur Med Hondo wurde mit solchen Fragen konfrontiert und behandelte diese in seinen Filmen. Im folgenden Unterkapitel wird nun auf das Thema Integration eingegangen, bevor im darauffolgenden das Accented Cinema näher beleuchtet wird.

3.3.1 Integration

In den Med Hondos „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) und auch im zum Vergleich herangezogenen „Lumière Noire“ (F, 1994) ist das Thema Integration sehr relevant. Med Hondo zeigt auf, wie schwer die Situation für Migrant*innen aus Afrika in Europa sein kann. Zurückzuführen ist und war dies auf die fehlende Integration. Doch was genau bedeutet eigentlich Integration und wie kann man mit diesen Problemen, die Med Hondo in seinen Filmen behandelt umgehen? Dies soll nun näher beleuchtet werden.

Integration bezieht sich im Allgemeinen auf den Prozess oder Zustand des Zusammenhalts von verschiedenen Teilen oder Elementen zu einem Ganzen. Es bezeichnet die Einbindung, Einbeziehung oder Eingliederung von verschiedenen Elementen in eine Gesamtheit oder in eine bestehende Struktur. Integration kann auf verschiedene Bereiche angewendet werden, wie beispielsweise soziale, kulturelle, politische oder technische. Sie zielt darauf ab, Diversität, Unterschiede oder Unterschiedlichkeiten zu berücksichtigen und den Zusammenhalt, die Zusammenarbeit oder die Interaktion zwischen den verschiedenen Teilen zu fördern, um ein harmonisches oder effektives Funktionieren des Ganzen zu ermöglichen. Integration kann auch darauf abzielen, Grenzen zu überwinden, Barrieren abzubauen oder Gruppen oder Individuen gleiche Rechte, Möglichkeiten oder Zugänge zu gewähren, unabhängig von ihrer Herkunft, ihrem Hintergrund oder ihren Merkmalen. (Esser, 2001:1f)

Im Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) dominieren die Themen postkoloniale Migration und die Problematik der Integration. Es wird zum Beispiel in einigen Szenen die erfolglose Jobsuche des Protagonisten gezeigt oder Szenen, in denen er auf anderen Ebenen Ablehnung erfährt. Er bearbeitet diesen Komplex jedoch nicht nur aus einer Perspektive und zeigt somit, dass Integration keine einseitige Anpassung erfordert, sondern eine *wechselseitige* Anerkennung

und Akzeptanz der verschiedenen Kulturen und Identitäten beinhaltet. Als zwei verschiedenen Dimensionen der Integration unterscheidet etwa der deutsche Soziologe Hartmut Esser zwischen Systemintegration und Sozialintegration. Erstere bezieht sich auf den Zusammenhalt von Teilen innerhalb eines sozialen Systems, während zweitere den Prozess der Eingliederung von Individuen in die soziale Struktur betrifft.

Systemintegration beinhaltet die Koordination und Zusammenarbeit von verschiedenen Institutionen und Organisationen innerhalb einer Gesellschaft. Dies umfasst beispielsweise den politischen, wirtschaftlichen und rechtlichen Rahmen, der für das Funktionieren der Gesellschaft erforderlich ist. Systemintegration gewährleistet also die Stabilität und Effizienz des gesamten sozialen Systems. Sozialintegration hingegen betrifft die Eingliederung von Individuen in soziale Gruppen und Gemeinschaften. Dabei geht es um die Teilhabe an sozialen Beziehungen, Normen, Werten und kulturellen Praktiken einer Gesellschaft. Sozialintegration bezieht somit sich auf die Fähigkeit und Bereitschaft der Individuen, sich in die Gesellschaft einzufügen, soziale Bindungen zu knüpfen und am sozialen Leben teilzunehmen. (Esser, 2001:3f) Abbildung 1 illustriert dies mit der Zahl der Verbindungen zwischen den Individuen.

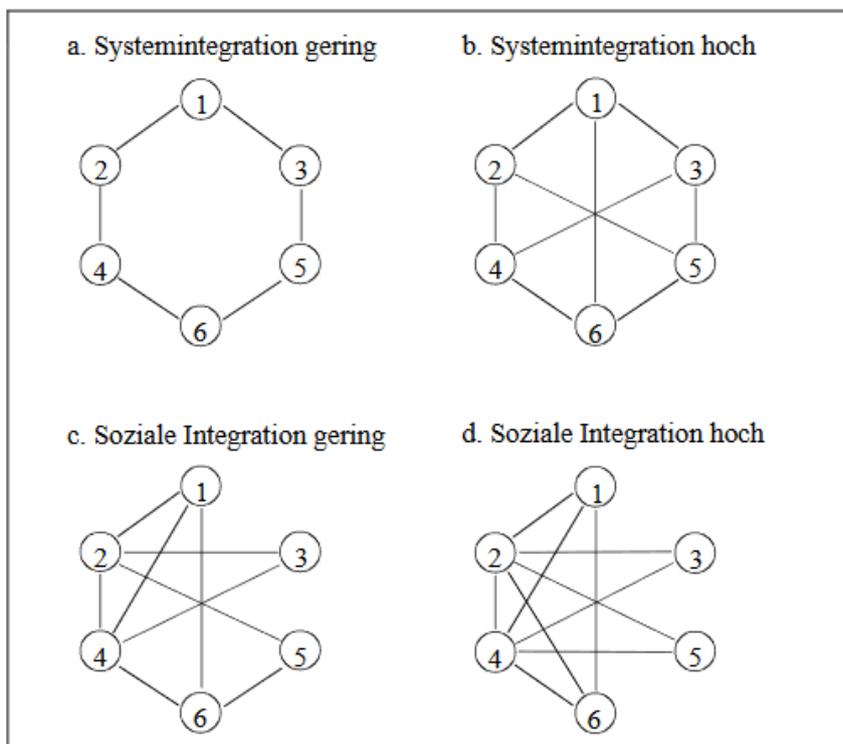


Abbildung 1: Systemintegration und soziale Integration in Netzwerken (Esser, 2001:4)

Die Netzwerke a und b zeigen die Systemintegration, die in a gering ist mit zwei Verbindungen pro Person, in b hingegen hoch, weil jede Akteur*in im Netzwerk drei Beziehungen hat.

Ebenfalls Divergenzen gibt es in der sozialen Integration in den Netzwerken c und d. Durchschnittlich sind die Akteur*innen im Netzwerk c weniger sozial integriert als im Netzwerk d. Unterschiede in der sozialen Integration gibt es auch innerhalb der beiden Netzwerke c und d. In Netzwerk c haben die Akteur*innen 2 und 4 mehr Beziehungen als die Akteur*innen 1 und 6, und diese wiederum mehr als die Akteur*innen 3 und 5. In Netzwerk d sind die Akteur*innen 2 und 4 am stärksten sozial integriert, während die Akteur*innen 3 und 5 am wenigsten sozial integriert sind. Die Akteur*innen 1 und 6 haben jeweils 3 Beziehungen und liegen dazwischen. (Esser, 2001:4f)

Esser betont, dass sowohl Systemintegration als auch Sozialintegration für den Erfolg der Gesamtintegration von Bedeutung sind. Eine funktionierende Systemintegration schafft die Rahmenbedingungen für eine gelungene Sozialintegration, während eine effektive Sozialintegration zur Stabilität und Kohäsion des gesamten sozialen Systems beiträgt. (Esser, 2001:5f). Die Integration von Migrant*innen muss daher sowohl auf der Ebene der Sozialintegration als auch auf der Ebene der Systemintegration stattfinden. Dies erfordert eine Anpassung sowohl auf institutioneller Ebene, um die Bedürfnisse und Potenziale von Migrant*innen anzuerkennen, als auch auf individueller Ebene, um die Teilhabe und soziale Einbindung der Migrant*innen in die Aufnahmegesellschaft zu fördern (Esser, 2001:4).

Weiters muss auch zwischen Assimilation und Integration unterschieden werden. Assimilation bezieht sich auf den Prozess, bei dem Migrant*innen ihre kulturelle Identität und Merkmale zugunsten der Aufnahmekultur aufgeben und eine weitgehende Angleichung an die Mehrheitsgesellschaft erreichen. Dies kann dazu führen, dass Migrant*innen ihre eigene kulturelle Praxis, Sprache oder Religion aufgeben und sich vollständig in die dominante Kultur integrieren. (Esser, 2001:18) Integration jedoch betont den Prozess der Teilhabe von Migrant*innen an der Gesellschaft, während sie ihre kulturelle Identität und Merkmale beibehalten können. Dabei geht es um die Eingliederung in soziale Netzwerke, Bildungssysteme, Arbeitsmärkte und andere Bereiche des sozialen Lebens. Eine gelungene Integration ermöglicht es Migrierenden, ihre kulturelle Vielfalt und Unterschiede beizubehalten, während sie gleichzeitig Zugang zu Ressourcen und Chancen erhalten und sich aktiv an der Gesellschaft beteiligen. Der Fokus liegt auf einer inklusiven Integration, bei der kulturelle Identitäten bewahrt werden. (Esser, 2001:18f)

Eine gelungene Integration erfordert also sowohl Anstrengungen von den Migrierenden als auch von der Aufnahmegesellschaft, um eine inklusive und gleichberechtigte Gesellschaft zu schaffen. Die Integration ist ein komplexer und dynamischer Prozess, der Zeit, Anstrengungen

und wechselseitige Anpassung erfordert. Eine gelungene Integration könnte jedoch zu einer vielfältigen, inklusiven und stabilen Gesellschaft führen.

Die Realität hat leider immer wieder gezeigt, wie schwierig und komplex dieser Prozess ist und wie er leider auch häufig erfolglos bleibt. Der Regisseur Med Hondo selbst ist in den 1960er Jahren von Marokko nach Frankreich migriert. Seine Filme spiegeln seine eigenen Erfahrungen wider. Einige Filmemacher*innen haben auf diese Weise persönliche Ereignisse behandelt. Nachfolgend soll nun näher auf diese Form des Kinos eingegangen werden.

3.3.2 Filmschaffende Migrant*innen – Accented Cinema

Die strukturellen kolonialen und postkolonialen Gegebenheiten in Afrika haben dazu geführt, dass zahlreiche Künstler*innen zu Filmmigrant*innen geworden sind, da sie stark von Europa, insbesondere Frankreich, abhängig sind. Diese Abhängigkeit bezieht sich auf finanzielle Unterstützung, technischen Support und Ausbildung. Aufgrund ihrer eigenen Lebenssituation nehmen die Themen der Migrationswelt und der Kontrast zwischen dem afrikanischen und europäischen Alltag häufig eine zentrale Rolle in den Filmen dieser afrikanischen Filmschaffenden ein. Das neue Genre kann als Migrationsgenre oder Kino der doppelten Kulturen bezeichnet werden. Es zeichnet sich jedoch nicht nur durch die Wahl der Migration als zentrales Thema aus, sondern auch dadurch, dass die Filmschaffenden selbst bereits in der Diaspora leben. Zusätzlich unterscheiden sich diese Filme vom universell verständlichen und quasi akzentfreien Hollywoodkino. So wurde für dieses Genre der Begriff des Accented Cinema geprägt. (Naficy, 2006:118f)

Der akzentuierte Filmstil basiert weniger auf einer festgelegten Position oder filmischen Ideologie, sondern vielmehr auf einer emotionalen Struktur, die durch persönliche und soziale Erfahrungen sowie innere Spannungen entsteht. Das Accented Cinema kann daher nicht als vollständig ausgereiftes Genre betrachtet werden. Es ist eine Verbindung von diasporischen und exilischen Prozessen auf sozialer Ebene mit einer spezifischen Produktionsweise. Die Filme werden mit niedrigen Budgets produziert und sind unabhängig von großen Filmstudios. (Naficy, 2006:123)

Die besondere filmsprachliche Akzentuierung dieses Kinos ergibt sich aus der verwendeten Sprache, die innerhalb des jeweiligen Kulturkreises als wertfrei, neutral und standardmäßig angesehen wird, aber außerhalb dieser Grenzen soziale und persönliche Wertungen hervorruft. Die Verwendung von regionalen Dialekten und Sprachen kann zur Authentizität der

Darstellung beitragen und die kulturelle Identität der betreffenden Region hervorheben. Die Akzentuierung zeigt sich außerdem auf narrativ-visueller Ebene, z.B. kann eine eigene ästhetische Ausdrucksform von traditionellen kulturellen Kunstformen inspiriert sein und/oder alternative narrative Strukturen und Erzählformen verwenden, die von westlichen Konventionen abweichen. Dies kann beispielsweise das Erzählen von Geschichten aus mehreren Perspektiven, das Spielen mit der Zeit oder das Einbinden von kulturellen Mythen und Geschichten umfassen. Dies kann sich in der Kameraarbeit, der Bildgestaltung, den Kostümen und der Farbpalette zeigen. Weiters werden soziale Normen, Werte und Konflikte, die in der jeweiligen Kultur bedeutsam sind, dargestellt, was die Art und Weise beeinflusst, wie Charaktere handeln und miteinander interagieren. Die Auseinandersetzung mit globalen Themen und die Betonung sozialer Ungerechtigkeiten können ebenfalls im Fokus stehen. Die Filmschaffenden erlangen dieses doppelte Bewusstsein – sowohl in ihrer Heimat als auch im Exil oder in der Diaspora –, das diese Akzentuierung ermöglicht. (Naficy, 2006:118ff)

Obwohl das Accented Cinema angesichts seines engagierten Charakters als ein Ableger des Dritten Kinos betrachtet werden kann, gibt es deutliche Unterschiede. Während das Dritte Kino einzig durch seinen Produktionsort an die ‚Dritte Welt‘ gebunden ist und eine Militanz gegen den Westen verkörpert, basiert das Accented Cinema auf vielfältige Weise auf Migration, sowohl in Bezug auf seine Schöpfer*innen, seine Lokalisierung, seinen Stil, seine Thematik und nicht zuletzt das angesprochene Publikum. (Naficy, 2006:30f) Der politische Kern des Accented Cinema liegt weniger darin, das Volk oder die Masse zu mobilisieren, wie es beim Dritten Kino der Fall ist. Stattdessen konzentriert es sich auf Individuen, Ethnien, Nationalitäten und Identitäten, um die Erfahrungen der Entwurzelung herauszuarbeiten. Auf dieser Grundlage entstehen allgemeine Allegorien von Exil und Diaspora, die auf persönlichen Geschichten beruhen, statt spezifisch nationale Allegorien wie im Kontext des Dritten Kinos zu schaffen. (Naficy, 2006:30f)

„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.” (Naficy, 2006:31)

Im Accented Cinema wird eine Zuordnung über thematische Filmkategorien wie Exil, Diaspora und Ethnie vorgenommen, wobei es häufig zu einer Vermischung von zwei oder sogar allen drei Kategorien kommt.

Die Filme „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) und „Lumière Noire“ (F, 1994) werden häufig dem Accented Cinema zugeordnet. Sie thematisieren die Probleme der kulturellen Assimilation, der Identitätssuche und der Ausbeutung von afrikanischen Immigranten in westlichen Gesellschaften. Im nächsten Kapitel wird nach einem kurzen Überblick über das Leben und die Arbeit Med Hondos detailliert auf die Hauptthemen der im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten Filme eingegangen.

4. Med Hondo – einer der Begründer des afrikanischen Kinos

Med Hondo, ein herausragender Regisseur, Schauspieler und Aktivist, wurde am 4. Mai 1936 in Atar, Mauretanien, geboren. Er verstarb am 2. März 2019 in Paris, Frankreich. Hondos Leben war geprägt von seinem künstlerischen Schaffen und seinem unerschütterlichen Einsatz gegen Kolonialismus und Rassismus. (Murphy/Williams, 2007:71)

Der Filmemacher begann seine Karriere in den 1960er Jahren. Sein Talent und seine Leidenschaft für das Kino führten ihn dazu, seine eigenen Filme zu schreiben, zu produzieren und zu inszenieren. Hondo hat keine formale filmbezogene Ausbildung im herkömmlichen Sinne durchlaufen. Er war weitgehend Autodidakt und eignete sich seine Kenntnisse über das Filmemachen im Laufe der Zeit durch praktische Erfahrungen an. 1968 hatte Med Hondo sein Regiedebüt mit dem Film „Soleil Ô“ (auch „Oh, Sun!“). Dieser Film wurde als wegweisend für das afrikanische Kino gefeiert und brachte ihm internationale Anerkennung ein. „Soleil Ô“ behandelt die Erfahrungen afrikanischer Immigrant*innen in Paris und zeichnet sich durch politisches Engagement, soziale Kritik und künstlerische Innovation aus. Mit diesem Film etablierte Hondo seinen einzigartigen Stil und seinen unverkennbaren künstlerischen Ansatz. (Murphy/Williams, 2007:71f)

Im Laufe der Jahre schuf Med Hondo Filme wie „West Indies“ (F/RIM, 1979), der die Geschichte des transatlantischen Sklavenhandels thematisiert, und „Sarraounia“ (BFA/F/RIM, 1986), der sich mit dem Widerstand einer afrikanischen Königin gegen die französische Kolonialherrschaft auseinandersetzt. Diese Werke zeugen von Hondos Engagement für die Aufdeckung historischer Ungerechtigkeiten und die Darstellung der afrikanischen Perspektive. Hondo war nicht nur ein herausragender Filmemacher, sondern auch ein entschlossener Aktivist für die Förderung afrikanischer Kultur und Filmproduktion. Er gründete das renommierte „Festival des Cinémas d'Afrique, d'Asie et d'Amérique Latine“ in Mailand und

war Mitbegründer des „Fonds Sud“, der finanzielle Unterstützung für afrikanische Filmschaffende bereitstellt. (Murphy/Williams, 2007:71f)

Med Hondos Werk und sein unbeirrbarer Einsatz für soziale Gerechtigkeit und künstlerische Freiheit haben ihn zu einer inspirierenden Figur gemacht. Sein Einfluss auf das afrikanische Kino und die Filmindustrie im Allgemeinen bleibt bis heute spürbar. Durch seine Filme und sein Engagement hat er die Welt dazu aufgefordert, kritisch über die Auswirkungen von Kolonialismus und Rassismus nachzudenken und sich für eine gerechtere und inklusivere Gesellschaft einzusetzen. (Murphy/Williams, 2007:89)

Zur Beantwortung der Forschungsfragen soll im Folgenden mit Hilfe von deduktiv ausgewählten und mit induktiv aus dem Filmmaterial erarbeiteten Kategorien näher auf die Filme „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) und „Lumière Noire“ (F, 1994) des Regisseurs eingegangen werden. Die strukturierte nähere Beleuchtung bestimmter Inhalte und Themen soll aufzeigen, wie diese in den Filmen verarbeitet werden, und zu einer abschließenden Interpretation anhand der gestellten Fragen führen.

4.1 Verhandlung mit Kolonialismus und postkolonialen Strukturen

In „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) thematisiert Med Hondo die Erfahrungen von Afrikaner*innen in der Diaspora und ihre Begegnungen mit dem Kolonialismus. Gleich im Intro wird in einem kurzen ‚Sketch‘ der Kolonialismus dargestellt. Ein afrikanischer Mann sitzt in der Mitte des Bildes und hinter ihm bildet sich eine Armee an Afrikaner*innen. Nun kommen von links und rechts in Uniform gekleidete Personen auf ihn zu, diese scheinen die Kolonialist*innen darzustellen. Sie kommen also von ‚allen Seiten‘. Der afrikanische Mann steht auf und wird von den Uniformtragenden Personen umarmt, ein Lachen ist im Off zu hören. Dies stellt in meinen Augen die vorgegebene Wohltätigkeit und Selbstlosigkeit der Kolonialist*innen dar, die als Helfer*innen in den globalen Süden kommen, um alles ‚besser‘ zu machen. Sie lehnen sich nun auf seinen Schultern auf und drücken ihn wieder in Sitzposition. Aus dem Lachen wird ein Schreien – eine Darstellung der Unterdrückung. (Soleil Ô 1968, 00:00:00-00:01:34)

Durch eine Vielzahl von stilistischen und narrativen Mitteln stellt der Film die Strukturen des Kolonialismus in Frage und fordert zur Dekolonisierung auf. Eine zentrale Methode, mit der Hondo den Kolonialismus im Film thematisiert, ist die Verwendung von speziellen Montagetechniken und visuellen Effekten, wie zum Beispiel die im Accented Cinema (3.3.2) oft verwendete Traumsequenz.

Der Protagonist Jean träumt von gegenwärtigen Situationen und auch von vergangenen. Er wird immer wieder schlafend zwischen verschiedenen Traumsequenzen gezeigt. (Abb. 1)



Abb. 2: Der schlafende Jean (Soleil Ô 1968, 01:16:44)

In einer der Sequenzen wird zum Beispiel stark auf die für ihn als Migranten aktuellen postkolonialen Strukturen eingegangen. Gezeigt wird eine Art Seminarraum, in dem als ‚Schüler‘ mehrere Afrikaner sitzen, gegenüber sitzen ihnen ‚Puppen‘, die wie weiße alte Männer aussehen. Sie scheinen Kolonialherren oder Männer in Machtpositionen darzustellen.



Abb. 3: Puppen im Seminarraum (Soleil Ô 1968, 01:18:51)

Vorne steht ein weißer Mann, der anscheinend aus dem Blick der Europäer*innen die Gegebenheiten erklärt. Währenddessen beugen sich die afrikanischen Männer immer mehr in Richtung der Puppen. Bis es irgendwann so scheint, als würden sie sich vor ihnen verbeugen. (Abb. 3) Im Off ist eine Männerstimme zu hören.

Love our uniforms, our Jesus, our culture, our manufactured products. Help us to maintain order in your country, and you will be possessed possessor. You will be rich. You will have millions of cars, refrigerators, radios, luxury soaps, mini-skirts, maxiskirts and court shoes. You will have tons of gold and diamonds that we'll have taken the precaution of extracting from your country. In short, you will be what we have always wanted you to be: over-civilised, over-developed, over-abandoned. You will thus have acquired happiness and eternal joy. Yes. Happiness... Happiness. (Soleil Ô 1968, 01:18:30-01:19:05)

Das Gesagte im Hintergrund vermittelt, dass es der einzige Weg, glücklich zu werden, ist, also so zu leben wie die Menschen in Paris bzw. in Europa. Hondo zeigt hier in erster Linie die Unterdrückung der afrikanischen Kulturen und das Aufzwingen von europäischer Kultur und Religion.

Auch der Kapitalismus wird hier als postkoloniale Struktur aufgegriffen, als etwas, das nur aufgrund von Ausbeutung existieren kann. Dies zeigt eine weitere Traumsequenz, in der Jean auf einer Art brennendem Berg sitzt (Abb. 4). An ihm klebt Geld, welches er abreißt und in den Flammen verbrennen will. Im Hintergrund sind Schreie und Schüsse zu hören. Dies kann sowohl auf die koloniale Vergangenheit und Ausbeutung zurückzuführen sein als auch auf postkoloniale Strukturen: Trockene ‚brennende‘ Erde in den Ländern Afrikas, da sie ausgebeutet wurden und nun trotz teilweise erlangter Unabhängigkeit vor großen Problemen stehen. Dies kann auch auf den häufig gezeigten Zwiespalt hinweisen, der im Film thematisiert wird: die Migrant*innen können nicht in Europa bleiben, aber sie können auch nicht zurück in ihre Heimat. Geld wird in meinen Augen hier als Grundlage allen Übels dargestellt. Es klebt an ihm, doch er will es nicht, es hat nur Schlechtes gebracht. Der brennende Berg kann auch im biblischen Kontext gesehen werden, worauf in Kapitel 4.4 noch näher eingegangen wird.



Abb. 4: Jean auf dem brennenden Berg (Soleil Ô 1968, 01:22:44)

Das Träumen zeigt die subjektiven Erfahrungen des Protagonisten. Es ist eine sehr emotionale Darstellung, da träumen generell etwas sehr Persönliches ist und die Zuschauer*innen hier einen intimen Einblick bekommen. Es erlaubt dem Publikum tiefere Einsichten in die Gefühlswelt des Protagonisten.

Die koloniale Vergangenheit wird in „Soleil Ô“ weiters auch in einer Szene thematisiert, in der sich afrikanische Migrant*innen und auch vereinzelt scheinbar europäische Personen in einem Zimmer versammeln um die Wohnsituation für Migrant*innen zu besprechen, welche unzumutbar ist. An dieser Stelle entwickelt sich das Gespräch hin zu einer Grundsatzdiskussion.

[...] That is why we must now think about the problem of returning to our native countries.

Mann 21: To our native forests! That's the question, in fact. If they don't need us, why invite us? We're better off at home. So why are we here? 40 people to a room is unbelievable. Enough words. We need actions.

Jean: That is the question...

Mann 22: We are all agreed on that. But what kind of action? They are real hypocrites.

Mann 21: We must speak out. We're wasting our time, freezing. We don't even have homes. Incredible. Slaves for ever. Unimaginable. You can't take people for idiots. But who brought us here? They did!

Mann 23: 6 months we've been looking. Nothing. Nothing at all.

Mann 20: Now 3 of our comrades are in hospital because they caught tuberculosis. Why? Because they live in cellars in terrible conditions.

Jean: This situation is due, it must be said, to the lack of will of many councils who fear what they call "the influx of foreign workers".

Mann 24: But they are the ones who colonised us!

Mann 21: You said it! Don't worry. We'll colonise them back.

(Soleil Ô 1968, 00:48:50-00:49:13)

Hier wird der Zwiespalt aufgezeigt. Weder ‚hier‘ noch ‚dort‘ ist die Aussicht auf ein besseres Leben gegeben. In den Aussagen der Männer ist die Verzweiflung zu lesen.

Med Hondo verwendet auch Sprache und Ton, um den Kolonialismus zu dekonstruieren. Er kombiniert verschiedene Sprachen und Dialekte, um die Vielfalt der afrikanischen Kulturen darzustellen und gleichzeitig die Zwänge und Barrieren der Kolonialherrschaft zu unterstreichen. Anfangs werden in einer Szene beispielweise mehrere afrikanische Männer in einer Kirche getauft (Soleil Ô 1968, 00:02:31-00:03:40). Sie entschuldigen sich bei der Taufe dafür, dass sie ihre jeweilige Sprache gesprochen haben:

Mann 1: Forgive me Father, I spoke in Fulani.

Mann 2: Forgive me Father, I spoke in Bambara.

Mann 3: Forgive me Father, I spoke in Creole.

Mann 4: Forgive me Father, I spoke in Laris.

(Soleil Ô 1968, 00:03:10)

Auf eine andere Weise wird das Thema im Film „Lumière Noire“ (F, 1994) verhandelt. Die koloniale Vergangenheit wird hier nicht direkt angesprochen, sondern durch herrschende

postkoloniale Strukturen als Folgen des Kolonialismus dargestellt. Sowohl in „Soleil Ô“ als auch in „Lumière Noire“ werden viele soziale und politische Themen angesprochen, die mit dem Kolonialismus zusammenhängen, wie beispielsweise die Rolle von Arbeit und Kapitalismus, die Unterdrückung von Frauen und die Entfremdung der afrikanischen Identität. Dies soll in den folgenden Kapiteln dargestellt werden.

4.2 Kapitalistische Strukturen und Konsum

Der Begriff Konsum bezieht sich im Allgemeinen auf den Akt des Erwerbs und Verbrauchs von Gütern, Dienstleistungen oder Ressourcen durch Individuen oder Haushalte. Es beinhaltet den Prozess des Kaufens, Nutzens oder Verzehrens von Produkten und Dienstleistungen zur Erfüllung von Bedürfnissen oder zur Befriedigung von Wünschen. Konsum ist ein grundlegender Bestandteil der kapitalistischen Wirtschaftstätigkeit und spielt eine wichtige Rolle bei der Förderung des Wachstums und der Entwicklung einer Volkswirtschaft. Konsum umfasst verschiedene Kategorien wie Nahrungsmittel, Kleidung, Wohnen, Transport, Freizeitaktivitäten, Bildung, Gesundheitsversorgung und vieles mehr. (Campell, 1998:150f)

Betrachten kann man Konsum sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene. Auf individueller Ebene entscheiden die Menschen, welche Produkte oder Dienstleistungen sie kaufen und wie sie ihr Einkommen ausgeben möchten. Auf kollektiver Ebene wirkt der Gesamtkonsum der Haushalte als Treiber für die Produktion von Waren und Dienstleistungen und beeinflusst somit die Gesamtwirtschaft. Es gibt verschiedene Arten des Konsums, darunter der Konsum von Grundbedürfnissen wie Nahrung und Unterkunft, luxuriöser Konsum für den Genuss oder Prestige, nachhaltiger Konsum, der auf Umweltfreundlichkeit und sozialer Verantwortung basiert, und digitaler Konsum, der sich auf den Erwerb digitaler Inhalte wie Musik, Filme oder E-Books bezieht. (Campell, 1998:148f)

Der Aufstieg der industriellen Produktion im 18. und 19. Jahrhundert führte zu einem deutlichen Anstieg des Konsums. Die kapitalistische Massenproduktion ermöglichte die Herstellung großer Mengen von Waren zu niedrigeren Kosten, was wiederum mehr Menschen den Zugang zu einer Vielzahl von Produkten ermöglichte. Im 20. Jahrhundert entwickelten sich westliche Länder zu Konsumgesellschaften. Der Lebensstandard stieg, und der Konsum von Gütern und Dienstleistungen wurde zu einem wichtigen Bestandteil des modernen Lebens. Mit der Entwicklung von Massenmedien wie Zeitungen, Radio und Fernsehen wurde Werbung zu einem bedeutenden Instrument, um den Konsum anzukurbeln. Durch Werbekampagnen

wurden Verbraucher*innen dazu ermutigt, bestimmte Produkte zu kaufen und bestimmte Lebensstile anzunehmen. (Jäckel/Kochhan, 2000)

Med Hondo kritisierte in seinen Werken zumeist den Kapitalismus und den Massenkonsum. Auch in den analysierten Filmen werden die Themen häufig verhandelt.

Im Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) wird immer wieder gezeigt, wie der Protagonist vor Schaufenstern steht und hineinschaut, auf Dinge, die er sich offenbar nicht leisten kann (Abb. 5). Dies lässt sich an der Szene erkennen, als sich ein anderer Schwarzer Mann neben ihn stellt und lachend sagt: „Oh yes my brother, oh yes. But in Katanga, in Rhodesia in South Africa. Africa, Africa“ (Soleil Ô 1968, 00:43:10). Möglicherweise deutet er damit darauf hin, dass sie es sich in Afrika leisten könnten, allerdings kann auch gemeint sein, dass die Rohstoffe aus Afrika kommen, und hier kann man es sich als Afrikaner*innen dann nicht leisten. Überall ist im Hintergrund Werbung zu sehen für verschiedenste Produkte.



Abb. 5: Jean vor einem Schaufenster (Soleil Ô 1968, 00:22:53)

Eine eindringliche Szene ist die, in der ein (vermutliches) Ehepaar in einem Zimmer vor zwei verschiedenen Fernsehern sitzt (Soleil Ô 1968, 00:29:30, siehe auch Storyboard 2/Anhang). Die Fernseher laufen durchgehend, was auf den wachsenden Massenkonsum von Medien hinweisen könnte. Außerdem sitzen beide getrennt vor zwei verschiedenen Fernsehern und schauen unterschiedliche Programme. Der Regisseur könnte hier auf einen verschwenderischen Überkonsum anspielen, jedoch auch auf die Tatsache, dass das die Menschen voneinander trennt. Nicht nur reden Mann und Frau außer im Streit nicht miteinander, auch der Protagonist Jean, der versucht ihre Aufmerksamkeit zu bekommen, wird einfach ignoriert. Auch der Inhalt des Streits deutet auf solche Verhältnisse hin.

Mann 12: Who'll pay the car instalments?

Frau 1: Oh, shut up! You didn't have to buy a sports car. I never buy anything.

Mann 12: Why shouldn't I?

Frau 1: I had it up to here. It's always you. I work, too!

Mann 12: And I don't?

Frau 1: I work as much as you do.

Mann 12: You make me sick!

(Soleil Ô 1968, 00:26:35)

Weiters wird viel Alkohol konsumiert, wie zum Beispiel in der Restaurantszene (Soleil Ô 1968, 01:11:31-01:12:34, siehe auch Kapitel 4.5). In einer anderen Szene, in der Jean mit einem weißen Mann vor einem Kamin sitzt und sie über die jetzige Situation in Frankreich sprechen wird Whiskey oder ähnliches getrunken.



Abb. 6: Gespräch vor dem Kamin (Soleil Ô 1968, 00:28:43)

Der Alkohol wirkt hier quasi wie ein Mittel, um Macht darzustellen. Nur die Mächtigen und Reichen können sich so etwas leisten und der Protagonist Jean darf ‚probieren‘. Auch Essen wird häufig in Bezug auf Reichtum und Macht gezeigt. Der im Film sogenannte ‚Präsident‘, ein reich wirkender Afrikaner, der in Frankreich anscheinend Fuß gefasst hat, wird gleich in seiner ersten Szene essend und weintrinkend gezeigt. (Abb.7)



Abb. 7: Präsident (Soleil Ô 1968, 00:46:36)

Der ‚Präsident‘ wird aber während des Films eher verrückt dargestellt, sodass das Publikum den Eindruck bekommt, dass er nicht legal zu seinem Reichtum gekommen ist. Auch in einer weiteren Szene ist das Essen ein wichtiges Thema. Am Ende des Films wird eine Szene mit einer Familie und Jean beim Essen gezeigt (Soleil Ô 1968, 01:28:58, siehe auch Storyboard 3/Anhang). Das Verhalten der Kinder und die unangemessene Reaktion der Eltern zeigt das falsche Verhältnis zum Essen auf. Sie schmeißen es auf den Boden, spielen damit und verhalten sich verschwenderisch. Dies kann man in gewisser Weise auch auf andere Konsumgüter übertragen. Der verschwenderische Konsum der westlichen Gesellschaft und Hondos kritischer Blick darauf.

Was in „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) als auch in „Lumière Noire“ (F, 1994) nebenbei immer wieder aufgegriffen wird ist die Marke Coca-Cola. Es wird viel konsumiert und auch in Nahaufnahme gezeigt: Coca-Cola als der Inbegriff des Kapitalismus.



Abb. 8: Frauen trinken Coca Cola (Soleil Ô 1968, 00:59:52)



Abb.9: Guyot kauft Coca Cola (Lumière Noire 1994, 00:43:01)

Im Film „Lumière Noire“ (1994) ist die Darstellung des Konsums als eigenständiges Thema jedoch nicht so prominent. Auffallend ist, dass der Film indirekt auf den Zusammenhang zwischen Kolonialismus und Konsum verweist. Der Kolonialismus war meist eng mit der Ausbeutung natürlicher Ressourcen in den kolonisierten Gebieten verbunden. Europäische Mächte nutzten die afrikanischen Länder als Quellen für Rohstoffe wie Kautschuk, Diamanten, Gold und andere wertvolle Materialien, die dann zur Industrialisierung und zur Befriedigung des Konsumbedarfs in Europa genutzt wurden. In einigen Bildern dieses Films werden diese Zusammenhänge implizit behandelt: Hinsichtlich kapitalistischer Strukturen können hier die ständigen Anspielungen auf das Geld und seine Wichtigkeit erwähnt werden. Nur mit Geld kommt der Protagonist mit seiner Suche voran. Für Geld machen die Europäer*innen sehr viel, ohne ethisch Werte zu hinterfragen. Erst als Guyot den Rezeptionisten des Hotels am Flughafen Roissy mit Geld besticht, erzählt er ihm, was er weiß.



Abb.10: Guyot an der Rezeption (Lumière Noire 1994, 00:23:41)

In einer weiteren Szene (Lumière Noire 1994, 00:55:40) im Laufe des Films ist Guyot am Flughafen in Mali. Bei der Kontrolle findet der Sicherheitsmitarbeiter eine Musikkassette, die Guyot von seinem Taxifahrer in Mali geschenkt bekommen hat. Er darf sie nicht mitnehmen und versucht aus diesem Grund dann, den Mitarbeiter zu bestechen.

Mitarbeiter: Where´s that from?

Guyot: It's a present from a friend.

Mitarbeiter: It's forbidden in Mali, you can't take it.

Guyot: It's music by Zao, a Congolese Group.

Mitarbeiter: I can read.

Guyot: It's not criminal.

Mitarbeiter: All this singers' tapes are forbidden on our territories, for pornography. (*Guyot gibt ihm Geld*) You think our country is corrupt and you can buy everything? Pick it up at once, or I'll have you arrested.

(Lumière Noire 1994, 00:55:40-00:56:20)

Der Mitarbeiter lässt sich nicht bestechen und schickt Guyot weg, und warnt ihn. Med Hondo macht hier wieder auf stereotype Vorurteile aufmerksam. Womöglich ist dies eine Anspielung darauf, dass die ‚westliche‘ Gesellschaft den Kapitalismus lebt und Geld das Wichtigste ist. Die Europäer*innen werden unmoralisch dargestellt. Im Gegensatz zu den Afrikaner*innen lassen sie sich bestechen. Doch in Bezug auf kapitalistische Strukturen wird auch das globale Finanzsystem, das daraus entstanden ist, kritisiert. Als Guyot im Hotel am Flughafen einchecken will, steht gerade ein Mann an der Rezeption, der Geld wechseln will.

Rezeptionist: Sorry Sir, one cruzeiro is worth 0,007 Franc. Sorry, that's the way it is.

Mann 1: What crap!

(Lumière Noire 1994, 00:19:12-00:19:16)

Auf diese Art und Weise, im Hintergrund und nicht als Bestandteil der eigentlichen Storyline bringt Hondo in „Lumière Noire“ seiner Kritik Ausdruck.

Wie in diesem Kapitel zu sehen, variiert die spezifische Art und Weise der Darstellung. Er zeigt, wie der kapitalistische Konsum die Menschen in einen Teufelskreis von Abhängigkeit und Entfremdung führt. Durch Szenen, die die Oberflächlichkeit und Leere des Konsums verdeutlichen, versuchte er, die Zuschauer*innen zum Nachdenken über ihre eigenen Konsumgewohnheiten anzuregen.

4.3 Migration

Med Hondo behandelt in seinem Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) Migration als ein zentrales Thema und beleuchtet die Erfahrungen von afrikanischen Eingewanderten in Frankreich. Hondo thematisiert Migration auf mehreren Ebenen und zeigt die Herausforderungen, denen Migrant*innen gegenüberstehen.

Innerer Monolog Jean: “Black Invasion.” The phrase was spoken without spite, but with a hint of uneasiness, perhaps. It was aimed at the “new coloured” who strolled along the Boulmiche or hung around the Boulevard St-Germain. There were tens of them in 1946, several hundred in 1948, over 15.000 in 1964, and 300.000 in 1967. How many are there now? How many will there be tomorrow? (Soleil Ô 1968, 00:51:30-00:51:41)

Jean, der Protagonist des Films ist ein junger afrikanischer Einwanderer, der nach Frankreich kommt, um ein besseres Leben zu suchen. Durch seine Augen und Erfahrungen werden verschiedene Aspekte der Migration dargestellt. Der Film zeigt zum Beispiel die Schwierigkeiten bei der Einreise, aber auch die Hoffnung, die lange bestehen bleibt. In einer Szene wird Jean vor seiner Abreise nach Paris an einem Berghang gezeigt, wie er in den Sonnenaufgang blickt und lächelt.



Abb. 11: Sonnenaufgang (Soleil Ô 1968, 00:15:07)



Abb. 12: Jean lächelt (Soleil Ô 1968, 00:15:11)

Der Sonnenaufgang wird häufig als Metapher für einen Neuanfang gesehen. Durch sein Lächeln wirkt er sehr positiv auf seinen Neuanfang in Frankreich eingestellt. Direkt darauf wird die erste Szene in Paris gezeigt am Bahnhof. Hier ist sein Koffer zu sehen, auf dem auf Französisch „Kamerun“, „Sudan“, „Mauretanie“, „Ghana“ und „Guinea“ zu lesen ist.



Abb. 13: Jeans Koffer (Soleil Ô 1968, 00:16:06)

Dies könnte so interpretiert werden, dass er Afrika mit sich trägt und nicht vor hat es loszulassen, nur weil er in ein anderes Land geht. Im Film wird später eine Szene kommen, in der er diesen Koffer weggibt (Soleil Ô 1968, 00:24:36), darauf dies wird in den unteren Abschnitten noch eingegangen. In der Szene, in der Jean das erste Mal in der Stadt ist, wirkt er positiv und freudig (Abb.14)



Abb. 14: Ankunft in Paris (Soleil Ô 1968, 00:16:41)

Er schaut in die Ferne und wird von der Sonne angestrahlt. Dieselbe Sonne, wie in der Heimat, das könnte wieder ein Zeichen der Hoffnung sein, dass wir alle unter derselben Sonne leben und unter dieser alle gleich sind. Zu interpretieren wäre das In-die-Ferne-Schauen jedoch auch als Blick in seine Zukunft, eine helle und bessere Zukunft. Seine Gedanken sind in einem Inneren Monolog zu hören: „I am glad to walk upon your soil and discover your first city, which is also my capital. Sweet France. I am coming to you. I am coming home“. (Soleil Ô 1968,00:16:39-00:16:44). Leider wird seine Hoffnung schnell gemindert, als die harte Realität für Migrant*innen in Paris über ihn hereinbricht. Schnell fühlt er sich sehr fremd in dieser Stadt. Dies betont der Regisseur noch mit einem Lied, dass im Off läuft, während Szenen aus der Großstadt Paris gezeigt werden.

Some men went, Apollo,
to the Moon to look for summer, Apollo,
they challenged the cosmos, Apollo,
they sang with echo, Apollo,
leaving the Earth and its misery.
I don't know why, Apollo.
They went round in circles, Apollo,
did they want to discover, Apollo,
diamonds or sapphires?
Apollo, leaving the Earth and its misery.
Love is there, open-armed.
Why leave if you can't cure it?
Towards the immensity that dazzles us, day and night.

We are all crazy.

(Soleil Ô 1968, 00:41:07-00:43:10)

Zu dieser Zeit war die Raumfahrt ein aktuelles Thema und Hondo bezieht es hier auf die aktuelle Situation der Migrant*innen. Einerseits kann es so interpretiert werden, dass es sich für sie dort wie eine andere Welt anfühlt. Als hätten sie die ihnen bekannte Erde verlassen. Jedoch könnte es in dieser Situation auch auf das generelle Leben auf der Erde bezogen sein. In so einer Welt wollen sie nicht leben. Wäre es doch möglich in ein Raumschiff zu steigen und „leaving the Earth and its misery.“ (Soleil Ô 1968, 00:41:20).

Betont werden im fortlaufenden Film die Diskriminierung und der Rassismus, denen Migrant*innen ausgesetzt sind, sowie die prekären Lebensbedingungen, mit denen sie konfrontiert werden. Eine hervorstechende Szene in diesem Zusammenhang zeigt mehrere afrikanische Männer, die vor einer Mauer stehen und sehr direkt in die Kamera schauen. Im Off wird deren Wohnsituation beschrieben.



Abb. 15: Männer vor Mauer (Soleil Ô 1968, 00:31:57)



Abb. 16: Jean vor Mauer (Soleil Ô 1968, 00:32:12)



Abb. 17: Männer vor Mauer 2 (Soleil Ô 1968, 00:32:17)

At 10 rue Roque de Fillol, a man rented a flat that was in a very bad state, but that had seven rooms, a kitchen, and a toilet. He decided to install 51 beds, that he sublet to African workers. Soon, 80 people were living there. Each one paid 23,000 old francs´ key money, plus a monthly rent of 3500 francs. The tenant therefore made a profit of over 3 million francs a year. When the flat became inhabitable, the workers were taken in by a shelter in the 20th arrondissement until something came up. (Soleil Ô 1968, 00:31:50-00:32:30)

Diese Szene, die Med Hondo zeigt, ist sehr wirkungsvoll. Das Publikum schaut den Beteiligten direkt in die Augen. Vermutlich wollte der Regisseur damit erreichen, dass sich die Zuschauer*innen besser in die Menschen im Film hineinversetzen können. An dieser Stelle zerstört der Regisseur durch den direkten Blick in die Kamera die Illusion der vierten Wand, eine imaginäre Grenze, die zwischen Bildschirm und dem Publikum liegt. Durch das Durchbrechen der vierten Wand können Charaktere eine besondere Verbindung zu den Zuschauer*innen herstellen. Sie können ihre Gedanken, Gefühle und Pläne direkt mit dem Publikum teilen, was sie näher zueinander führt. Eine Art Spiegel, die Vorstellung, man selbst wäre in dieser Situation. (Wittmann, 2019:20)

Ein zentrales Element der Darstellung von Migration in „Soleil Ô“ ist darüber hinaus die Darstellung der Entfremdung und Entwurzelung der Migrant*innen. Jean, der Protagonist fühlt sich fremd in der neuen Umgebung, in der er mit Vorurteilen und Ablehnung konfrontiert wird. Soziale und kulturelle Unterschiede führen zu Konflikten und Missverständnissen. Insbesondere bei der Suche nach Arbeit stößt der Protagonist auf viel Ablehnung und Zurückweisung. Darüber hinaus thematisiert der Film auch die ökonomischen Aspekte der Migration. Er zeigt die Arbeitsbedingungen und die Ausbeutung, denen Migrant*innen in Frankreich ausgesetzt sind. Hondo kritisiert dabei auch die ungleiche Verteilung von Ressourcen.

Eine weitere wichtige Dimension ist die Frage nach Identität und kultureller Zugehörigkeit. Die zeigt der Regisseur sehr eindrucksvoll in einer Szene, in der Jean wieder einmal auf Jobsuche ist und ein weiteres Mal auf Ablehnung stößt. Die Szene spielt in einem Hinterhof. Als er dort hineinläuft wird er von einer Frau aufgehalten. Sie sagt ihm, dass keine Mitarbeiter*innen gesucht werden und dass er gehen solle. Jean wird sauer, da er weiß, dass sie lügt.



Abb. 18: Jean auf Arbeitssuche (Soleil Ô 1968, 00:43:23)

Frau 2: What is it? What is it? Who do you want? Where are you going?

Jean: Hello. It's about the accountant's job in the paper.

Frau 2: We don't have an accountant.

Jean: But it's in today's paper.

Frau 2: They're not here. I'd like you to leave, please. We've enough wogs here already. Why don't you go home?

Jean: Can you tell me where I'm from? Please.

(Soleil Ô 1968, 00:43:22-00:43:32)

Jean's Reaktion ist schlau und humorvoll, so wollte der Regisseur möglicherweise bewirken, dass sie in den Köpfen des Publikums bleibt und einen Aha-Effekt auslöst. Jedoch ist seine Verzweiflung zu spüren, er weiß selbst nicht, wo er passt und wo er herkommt.

Ferner wird auch in der bereits in Kapitel 4.1 erwähnten Szene, die eine Versammlung zeigt, darüber gesprochen, dass man weder bleiben noch gehen kann.

Mann 20: Anyway, I think we need to think a lot more about returning home.

Mann 21: Otherwise, they'll put brooms in our hands and say, "Go on, sweep the whole of France".

Mann 20: That is why we have to contact our respective embassies in order to go home.

Mann 21: The ambassador doesn't represent us. He represents France in Dakar.

Mann 24: I know the embassy's in on it!

Mann 23: The ambassador... I think the ambassador should at least say to us, "Don't go to France, because they'll exploit you."

Mann 24: You're kidding!

Mann 20: Obviously! But we can only appeal to the relevant government department. Either that, or the embassies of our respective countries.

Mann 21: But the ambassador defends the government's interests.

Mann 20: Absolutely. He represents Dakar in France, and France in Dakar. It's always about France. That's why I hate hawkers of Negro poetry who crow about being black. They're only looking after their interests.

Mann 25: They're traitors.

(Soleil Ô 1968,00:49:15-00:49:31)

Der Film beleuchtet hier die Spannung zwischen der Sehnsucht nach der eigenen Herkunft und der Anpassung an die neue Umgebung. Med Hondo thematisiert die Suche nach Identität und die Schwierigkeiten, die damit verbunden sind, in einer fremden Kultur Fuß zu fassen, aber auch, wie afrikanische Kultur durch die Kolonisierung unterdrückt wurde und auf dem ‚Weg nach Europa‘ verloren gegangen ist. Die Figur des Immigrierenden wird in einer besonderen Form gezeichnet. Er fühlt sich gleichzeitig hingezogen zu der neuen Gesellschaft, deren Kultur er nicht ganz versteht, und von ihr ausgeschlossen. Dies wird sehr bildhaft in einer Traumsequenz des Protagonisten dargestellt. Zu sehen ist der untere Teil einer Karte von Afrika mit dem Text „culture africaine vers l'occident“ (Soleil Ô 1968, 01:20:59), also afrikanische Kultur gegenüber dem ‚Westen‘ oder afrikanische Kultur auf dem Weg in den ‚Westen‘. Ein Pfeil läuft nun vom Süd- nach Nordafrika und an der Grenze stoppt er und bricht dann ab. Von Europa zeigen mehrere Pfeile nach unten und über ihnen steht „Exportation de la culture occidentale“ (Soleil Ô 1968, 01:21: 07), also der Export europäischer oder ‚westlicher‘ Kultur. (Abb.19, Abb. 20, Abb. 21)



Abb. 19: Afrikanische Kultur (Soleil Ô 1968, 01:20:59)

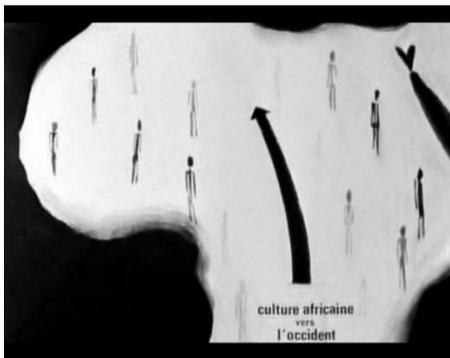


Abb. 20: Afrikanische Kultur 2 (Soleil Ô 1968, 01:21:00)



Abb. 21: Afrikanische Kultur 3 (Soleil Ô 1968, 01:21: 07)

In dieser Szene sind im Off Stöhnen und eine Art ‚Schlagen‘ zu hören. Wie die Geräusche eines Kampfes. Dies könnte man einerseits darauf beziehen, dass ‚der Westen‘ durch Gewalt die Kulturen eingenommen hat, aber es kann auch so interpretiert werden, dass trotz des Kampfes und der Gegenwehr Jean in diesem Moment klar wird, dass er seiner Kultur beraubt wurde.

Metaphorisch wurde das auch in der Szene gezeigt, in der Jean seinen zuvor erwähnten Koffer weggibt (Soleil Ô 1968, 00:24:36-00:24:42). Es wirkt, als wäre Jean sich zu diesem Zeitpunkt der Auswirkungen seiner Migration noch nicht ganz bewusst. Dies könnte darauf hinweisen, dass er seine Wurzeln verliert, bzw., um sich in Europa ein Leben aufzubauen, diese, zurücklassen muss.

In „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) stehen die historischen und zeitgenössischen Erfahrungen schwarzer Menschen in der Diaspora im Mittelpunkt. Die Diaspora zeigt die inakzeptable Situation, die gründlich analysiert, dargestellt, bekämpft und überwunden werden muss.

In „Lumière Noire“ (F, 1994) hingegen kann die Diaspora eher wie ein beiläufiges Element einer Suche eines weißen Mannes nach Wahrheit und Gerechtigkeit wirken. Med Hondo zeigt die Situation sowohl der legalen als auch der illegalen Migrant*innen in Paris jedoch nicht als zentrales Thema.

Der Film spielt in den 1990ern, die Situation für Migrant*innen hat sich verändert. Das bedeutet jedoch nicht, dass es dadurch unbedingt einfacher wurde. In einer Szene befindet sich der Protagonist Guyot in Paris und geht in ein Viertel, in dem er einen Zeugen sucht. Im Off wird afrikanische Musik gespielt und die Szenerie verändert sich, das Viertel ist komplett afrikanisiert.



Abb. 22: Viertel in Paris (Lumière Noire 1994, 00:28:10)

Als Publikum wird einem fast das Gefühl gegeben, dass Guyot sich nicht mehr in Paris befindet. Diese Szene thematisiert in meinen Augen stark das Thema Integration. Einerseits kann es positiv gesehen werden, dass afrikanische Migrant*innen sich dort ein Zuhause geschaffen haben. Die Afrikaner*innen und Europäer*innen scheinen andererseits jedoch aneinander vorbei zu leben.

Wichtig in Bezug auf dieses Thema wird in „Lumière Noire“ auch der ‚Black Gaze‘ bzw. dessen Verweigerung. Die Perspektiven der Migrant*innen werden nicht wahrgenommen bzw. nicht angehört. Der Protagonist kann seinen Fall nicht aufklären, obwohl er Zeugen hat, die seine Version bestätigen könnten. Die illegalen Migrant*innen werden in dem Hotel festgehalten und ‚versteckt‘, als seien sie Schwerverbrecher*innen. Sie werden anfangs nicht gezeigt und dadurch ‚dehumanisiert‘. Das Individuum wird nicht gesehen. Das könnte metaphorisch zeigen, dass sie weder gesehen werden noch, dass das wahrgenommen wird, was sie sehen.

Erst in der Szene, in der sie mit dem Bus zum Hotel gebracht werden, werden sie gezeigt (Soleil Ô 1968, 00:35:33, siehe auch Storyboard 4/Anhang). Diese Bilder verstärken die Dehumanisierung. Die Männer sind mit Handschellen gefesselt und haben kaum Sitzplätze. Es ist nur im Off Saxofon Musik zu hören, den Originalton der Szene hört man nicht. Die Männer schütteln die Handschellen und machen Mundbewegungen, als würden sie schreien bzw. rufen. Die Bilder erinnern an eine Art Viehtransport. Durch diese Darstellung verdeutlicht der Regisseur die unmenschlichen Vorgehensweisen bei Deportationen. Was Guyot bei der Suche nach den Fakten hinter der Ermordung seines Freundes entdeckte, war die in den 1990ern herrschende Form der Diaspora in einer kapitalistischen Welt. Die massenhafte, geheime und gewaltsame Rückführung oder Vertreibung Schwarzer Männer. Dies erinnert an eine Art moderne Sklaverei.

Zusammengefasst zeigen Med Hondos „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) und „Lumière Noire“ (F, 1994) die komplexen Herausforderungen und Erfahrungen von afrikanischen Migrant*innen in Frankreich. Die Filme versuchen ein Verständnis für die Auswirkungen der Migration auf das individuelle Leben zu vermitteln und beleuchten gleichzeitig strukturelle Probleme wie Rassismus, Diskriminierung und Ausbeutung. In „Soleil Ô“ geht der Regisseur mehr auf individuelle Leben ein, während er in „Lumière Noire“ eher strukturelle Probleme aufzeigt.

4.4 Religion

Religion spielt im Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) eine interessante Rolle, da sie als ein Element der kolonialen Unterdrückung und Kontrolle dargestellt wird. Der Film kritisiert die Instrumentalisierung der Religion im Kolonialismus und zeigt die Auswirkungen auf das Leben der afrikanischen Migrant*innen: Religion als Mittel zur Machtgewinnung und -erhaltung.

Das Thema ist sehr präsent im Film und wird durch verschiedene Mittel dargestellt. Eine Szene spielt in einer Kirche und zeigt einen Priester/Pfarrer, der mehrere afrikanische Männer tauft. Jeder einzelne sagt seinen Namen, bevor er getauft wird und entschuldigt sich, dass er zuvor seine jeweilige afrikanische Sprache gesprochen hat (siehe auch Abschnitt 4.1 über koloniale Strukturen und Postkolonialismus).



Abb. 23: Taufe (Soleil Ô 1968, 00:02:35)

Vermutlich wird hier die Missionierung der afrikanischen Bevölkerung durch christliche Missionare gezeigt/dargestellt, welche Teil des kolonialen Machtsystems ist. Die Missionare versuchen, die afrikanischen Traditionen und Bräuche zu unterdrücken und die Menschen zum Christentum zu bekehren. Das wird als ein Werkzeug der Assimilation und kulturellen Unterwerfung dargestellt.

Dies ist auch in der Szene zu sehen, in der eine Gruppe Männer mit Kreuzen durch einen Park laufen (Soleil Ô 1968, 00:05:52, siehe auch Storyboard 1/Anhang). Aus den Kreuzen werden Schwerter. Die Menschen, die ‚bekehrt‘ wurden, können nun als Soldaten für die Kolonialmächte kämpfen.

Med Hondo verwendet verschiedene filmische Mittel, um die Kritik an der Instrumentalisierung von Religion zu verdeutlichen. Am Ende der zuvor schon erwähnten Szene, die einen Mann und s(eine) Frau nach ihrem Streit schlafend in einem Wohnzimmer vor zwei Fernsehern zeigt, läuft ein Gottesdienst (Soleil Ô 1968, 00:27:38, siehe auch Storyboard 2/Anhang). Der Pfarrer/Priester spricht gerade die Eucharistie, ein Sakrament im christlichen Glauben, das je nach Konfession unterschiedlich verstanden wird. Es bezieht sich auf das Abendmahl, das Jesus gemäß den Evangelien und dem 1. Korintherbrief mit seinen Jüngern vor seinem Leiden und Sterben feierte. Die Eucharistie wird entweder als eine nicht-blutige Gegenwärtigmachung des Opfers am Kreuz oder als eine Feier interpretiert, die dazu dient, Jesu Tod gegenwärtig zu erinnern. (Bormann, 2017: 697ff). Der Pfarrer/Priester im Fernsehen sagt Folgendes:

And so, He came with them to a place called Gethsemany. Jesus picked up some bread. Having said the blessing, He broke it. He gave it to his disciples saying, “Take this and eat it. This is my body.” Then he took cup. Having given thanks, He gave it to them and said, “Drink, all of you, for this is my blood, and that of the covenant that will be split

for the many, for the forgiveness of sins. I tell you; I shall not drink this fruit of the vine until I drink new wine with you in the Kingdom of my Father.” Having sung the psalms, they left for the Mount of Olives. Then Jesus said to them: “This night all of you will have your faith shaken because of me.” For it is written: “I will strike the shepherd, and the flock will be dispersed”. (Soleil Ô 1968, 00:27:40-00:27:59)

Die Grundfunktionen des sättigenden Gemeinschaftsmahls (Agape-Mahl) umfassen nicht nur die Befriedigung des physiologischen Bedürfnisses nach Nahrung, sondern sie dienen auch dazu, das Gemeinschaftsgefühl als Gruppe zu stärken. Es erfüllt sozial-karitative und missionarische Zwecke. Eine zentrale Funktion des Abendmahls besteht darin, die Synchronisation zu ermöglichen, d.h. dass sich eine Gruppe zur gleichen Zeit am gleichen Ort versammelt, um die Identität der Gemeinschaft zu festigen. (Bormann, 2017: 700f) Religion, Kultur und Identität hängen eng miteinander zusammen, da sie sich gegenseitig beeinflussen und formen. Med Hondo könnte hier auf ironische Art und Weise seiner Kritik Ausdruck gegeben haben. Es wird Gemeinschaft und Zusammenhalt thematisiert, doch so etwas gibt es für Jean in Frankreich nicht. Dazugehören ist erst möglich, wenn man sich der Religion und Kultur anpasst.

Die Tatsache, dass währenddessen der Mann und die Frau vor dem Fernsehen einschlafen könnte die Doppelmoral der Missionare und Kolonialherren hervorheben. Es geht nicht um den religiösen Aspekt. Religion wurde dazu genutzt, Macht und Kontrolle zu festigen.

Weiters kann die Traumsequenz von Jean, die ihn auf einem brennenden Berg zeigt (Soleil Ô 1968, 01:22:24-01:23:18), auch auf religiöse Hintergründe anspielen.



Abb. 24: Brennender Berg (Soleil Ô 1968, 01:23:13)

In der Offenbarung des Johannes, Kapitel 8 wird folgendes beschrieben:

„Der erste Engel blies seine Posaune. Da fielen Hagel und Feuer, die mit Blut vermischt waren, auf das Land. Es verbrannte ein Drittel des Landes, ein Drittel der Bäume und alles grüne Gras.“ (Joh 8,7)

„Der zweite Engel blies seine Posaune. Da wurde etwas, das einem großen brennenden Berg glich, ins Meer geworfen. Ein Drittel des Meeres wurde zu Blut.“ (Joh 8,8)

Die genaue Bedeutung dieser Vision wird unterschiedlich interpretiert. Es gibt verschiedene theologische Auslegungen, die von der buchstäblichen Erfüllung in der Zukunft bis hin zu symbolischen Darstellungen von Katastrophen und dramatischen Veränderungen auf der Erde reichen. Dies könnte auf die koloniale Vergangenheit hinweisen, aber auch darauf, dass der letzte Funke Hoffnung auf eine bessere Zukunft nun auch bei Jean erloschen ist.

Es scheint, als verbinde Hondo Religion, konkret das Christentum auch immer mit Unterdrückung. Der Film zeigt, wie die religiösen Institutionen dazu beitragen, die soziale Hierarchie aufrechtzuerhalten und die Unterdrückung der Migrant*innen zu verstärken. Hondo kritisiert die Instrumentalisierung der Religion im Kolonialismus und zeigt, wie diese zur Unterdrückung und kulturellen Entfremdung beiträgt.

Im Folgenden Kapitel wird nun näher auf das Bild der Afrikaner*innen eingegangen, dass Hondo in seinen Filmen zeigt. Thematisiert wird beispielsweise der Umgang mit Stereotypen.

4.5 Bild der Afrikaner*innen

Um die Fragen „Welche Gegenpräsentation zum stereotypen Bild afrikanischer Gesellschaften der westlichen Gesellschaft wird konstruiert?“ und „Wie werden (kulturelle) Identitäten im ‚postkolonialen Kino‘ von Med Hondo medial konstituiert bzw. verhandelt?“ möglichst präzise beantworten zu können, wird in diesem Kapitel näher auf das Bild der Afrikaner*innen eingegangen, welche Med Hondo zeigt. In „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) betont Hondo die subjektive Erfahrung des Protagonisten. Er verwendet verschiedene Techniken wie Voice-Over, Montage und symbolische Bilder, um die Gefühle, Gedanken und Wahrnehmungen des Protagonisten zum Ausdruck zu bringen. Dadurch entsteht eine unmittelbare Verbindung zwischen den Zuschauer*innen und den Erfahrungen des Schwarzen Protagonisten Jean, die auf diese Weise sichtbar gemacht und verständlich werden. Durch Traumsequenzen und innere Monologe, wie beispielsweise durch den folgenden, wird die Gefühlswelt von Jean aus seiner eigenen Sicht dargestellt.

We had our own civilisation. We forged iron. We had our popular dances and songs. We were very good at sculpting wood and working iron, spinning cotton and wool, weaving and basketwork. Our commerce wasn't just barter. We made gold and silver coins. We had pottery and cutlery. We made our own tools and domestic utensils, using brass, bronze, ivory, quartz, and granite. We had our own literature. We had our legal terminology, our religion, our science and our teaching methods. (Soleil Ô 1968, 00:01:34-00:02:00)

Um postkoloniale Verhältnisse darzustellen, zeigt Hondo jedoch auch ein überspitztes Bild stereotyper Afrikaner*innen und wie sich diese über die Klischees amüsieren. In einer Szene sitzen beispielsweise Jean und ein weißer Mann an einem Tisch im Restaurant und essen zu Abend (Soleil Ô 1968, 01:06:54-01:07:38). Das Gespräch handelt von dem herablassenden Bild, dass Europäer*innen von Schwarzen haben:

Mann 31: Order is chaos! That's clear. Whites have always organised civilisation with order. I mean, their civilisation, to their profit.

Jean: For whites, there are three kinds of living being: human, animal, and then the Negro. In any case, what's for sure is that in their eyes, we have never quite been men. (*Beide lachen*)

Mann 31: If I was a Negro, I would hate the white race. It is the cause of all our troubles. It's true.

(Soleil Ô 1968, 01:07:25-01:07:38)

Mit diesen Aussagen hinterlässt Hondo einen bleibenden Eindruck und fordert das Publikum auf darüber nachzudenken und stereotype Bilder in Frage zu stellen.

Noch in der gleichen Restaurantszene kommt ein afrikanischer Musiker in das Restaurant und fängt an zu spielen. Sie laden ihn an ihren Tisch ein und unterhalten sich weiter über diese Themen. Es wird viel Wein getrunken. Als nun erneut Musik gewünscht wird, wird im On wieder ein Lied angestimmt. Der Musiker sagt zu dem weißen Mann am Tisch: „Well, it's a very big surprise for you. It's an old African song.” (Soleil Ô 1968, 01:10:16). Das ganze Restaurant stimmt mit ein:

Did you see the three savages,

Who all turned up in Paris?

They were as black as soot from their heads to their belly buttons,

They seek their fortune,

All around the Chat Noir
By the light of the moon
In Montmartre, at night.

(Soleil Ô 1968, 01:10:17-01:15:20.)

Während das Lied spielt, stehen mehrere afrikanische Männer, die im Restaurant saßen, auf und gehen zu dem Musiker. Alle tanzen und lachen und fangen an Grimassen zu schneiden und rumzuspringen.



Abb. 25: Grimasse (Soleil Ô 1968, 01:13:28)



Abb. 26: Grimasse 2 (Soleil Ô 1968, 01:14:32)



Abb. 27: Grimasse 3 (Soleil Ô 1968, 01:14:42)

Während die Männer tanzen und singen fangen sie an Affengeräusche nachzuahmen. Hier zeigt der Regisseur eine überspitzte Version der stereotypen Vorurteile, mit denen Afrikaner*innen

zu kämpfen hatten (und noch immer haben). In westlichen Darstellungen wurden Afrikaner*innen häufig als primitiv, exotisch, unterentwickelt und rückständig dargestellt. Sie wurden oft als ‚wilde‘ oder ‚unzivilisierte‘ Menschen betrachtet, die angeblich keine Fortschritte gemacht hatten und ‚unterentwickelt‘ waren. Diese eurozentrischen Darstellungen werden hier mit Ironie verhandelt. Die Männer lachen und stellen sie extrem übertrieben dar, denn sie wissen, dass sie nicht stimmen. Zusammengefügt mit der Aussage von Jean zuvor ist es jedoch ein trauriges Bild. Es wirkt, als würden sie davon ausgehen, dass sich dieses Bild auch nicht ändert, als wäre es ohnehin ‚egal‘.

Hondo geht in einigen Szenen auch auf die Sexualisierung des Schwarzen Mannes ein. Diese bezieht sich auf Stereotype, die afrikanische oder afroamerikanische Männer hypersexualisieren oder auf eine Weise darstellen, die auf ihr Geschlecht und ihre Rasse abzielt. Sie haben eine lange Geschichte und sind tief in kolonialen Vorstellungen von Schwarzsein verwurzelt. (Gruhlich, 2019:44f)

Die Sexualisierung des schwarzen Mannes hat verschiedene Aspekte. Einerseits wird er oft als ‚exotisch‘ und ‚animalisch‘ dargestellt, was mit Vorstellungen von übertriebener sexueller Leidenschaft, Potenz und Wildheit verbunden ist. Dieses Bild basiert auf rassistischen Vorurteilen, die darauf abzielen, Schwarze Männer zu entmenschlichen und zu objektivieren. (Gruhlich, 2019:45) Dies thematisiert Hondo beispielweise in einer Szene, in der sich zwei weiße Frauen über Schwarze Männer unterhalten (Soleil Ô 1968, 00:58:46-00:59:42).

Frau 7: That´s incredible. Strange. I´ve never seen that before. Want a drink?

Frau 6: Yes, I´d love one. Ever slept with a black man?

Frau 7: Are you mad?

Frau 6: Thanks a lot.

Frau 7: You´re crazy!

Frau 6: Wouldn´t you like to try? One day? Out of curiosity.

Frau 7: I would. He´d have to be handsome. Have you?

Frau 6: No, not yet. But I´d like to try. You know, I´ve heard... (*flüstern und lachen*)

Frau 7: No, that´s not true. (*lachen*) Some of them have big mouths like that. “Open your big moth” (*lachen*).

Frau 6: That´s so funny! Shall we try?

(Soleil Ô 1968, 00:58:46-00:59:42)

Wie oben angesprochen wird hier der Schwarze Mann objektiviert. Kurz darauf trifft eine der Frauen auf Jean und verführt ihn. Später liegen sie zusammen im Bett.



Abb. 28: Szene im Bett (Soleil Ô 1968, 01:04:59)

Das Gespräch, welches hier geführt wird, verweist ebenfalls auf Obejktivierung.

Jean: Did you sleep well?

Frau 6: I heard Africans in bed were... But... (*Lachen*)

(Soleil Ô 1968, 01:04:58-01:05:03)

Ohne Rücksicht wird Jean hier objektiviert und ausgenutzt. Eine weitere Art der Sexualisierung ist die Darstellung des Schwarzen Manns als eine Bedrohung für die sexuelle Dominanz weißer Männer.

Mann 27: Still, it's crazy. I can't understand it. Really, I can't.

Mann 26: What?

Mann 27: That girl we just passed?

Mann 26: Well?

Mann 27: Did you notice anything?

Mann 26: No.

Mann 27: Did you see she was on a black man's arm?

Mann 26: Oh, yes.

Mann 27: Is that all you can say? Every time I see something like that, it bothers me, I can't help it. I've got nothing against them. The proof is, I love Negro spirituals.

(Soleil Ô 1968, 01:02:59-01:03:13)

Das ist ein Gespräch zwischen zwei Männern, die auf der Straße an Jean und der Frau vorbeilaufen. Sie sind Fremde und trotzdem stoßen sie sich daran. Argument dafür können sie jedoch nicht aufbringen.

Indem Hondo diese Stereotypen in seinem Film aufgreift, stellt er die Zuschauer*innen vor die Frage, wie Schwarze Männer aufgrund solcher Vorstellungen in der Gesellschaft marginalisiert und diskriminiert werden. Er kritisiert die Objektivierung und Reduzierung von Schwarzen Männern auf ihre vermeintliche sexuelle Potenz und betont die Bedeutung, hinter diesen rassistischen Klischees die individuellen Geschichten und Identitäten zu erkennen.

Med Hondo verwendet diese Darstellungen nicht zur Verstärkung der Stereotypen, sondern vielmehr, um sie zu entlarven und eine kritische Auseinandersetzung mit ihnen zu ermöglichen. Er will das Bewusstsein für die schädlichen Auswirkungen solcher Stereotypen schärfen und im Sinn des Dritten Kinos (siehe Kapitel 3.2) das Publikum dazu anregen, diese Vorurteile zu hinterfragen und zu überwinden.

4.6 Bild der Europäer*innen

Im Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) werden die Europäer*innen bzw. die weißen in einer kritischen und satirischen Weise dargestellt. Sie werden im Film oft als arrogante und überhebliche Charaktere gezeigt, die eine rassistische und paternalistische Haltung gegenüber den Afrikaner*innen einnehmen. Hondo zeigt, wie die Europäer*innen ihre Macht und Privilegien nutzen, um die afrikanische Bevölkerung auszubeuten und zu unterdrücken. Dabei bedient er sich auch humorvoller Elemente, um die Absurdität und Ungerechtigkeit dieser Machtstrukturen zu verdeutlichen. Der Film stellt eine künstlerische Interpretation dar und weist somit auch hier eine gewisse Stilisierung und Überspitzung auf. Besonders auffallend war die Darstellung des ‚alten weißen Mannes‘ in Form von furchterregend aussehenden Puppen. Sie sind in der Anfangsszene zu sehen, in der künstlerisch die Kolonialzeit nachgestellt wird (Soleil Ô 1968, 00:08:01-00:14:58) und in der Traumsequenz gegen Ende des Films, in der Szene im Seminarraum (Soleil Ô 1968, 01:17:30-01:19:41). In der Anfangsszene sind sie mit dunkler Hautfarbe dargestellt, sehen jedoch sonst genau so aus, wie in der Traumsequenz Szene, in der sie dann weiß sind. Die Puppen schauen von oben herab.



Abb. 29: Puppe (Soleil Ô 1968, 00:09:52)



Abb. 30: Puppen im Seminarraum (Soleil Ô 1968, 01:18:22)

Diese Puppen können auf vielfältige Art und Weise interpretiert werden. Möglicherweise sollen sie die Kolonialherr*innen darstellen. Besonders in der ersten der beiden genannten Szenen könnte die dunklere Hautfarbe darauf anspielen, dass es damals nicht nur die Kolonialherr*innen waren, die sie unterdrückten, sondern auch die Kolonisierten selbst gegeneinander aufgebracht wurden. Heute sind es die Machthaber*innen in Europa, die sie unterdrücken, weswegen diese dann weiß dargestellt sind. Die künstlerische Freiheit, sie als Puppen darzustellen, könnte der Entmenschlichung dienen. Eine Art Karikatur, da das Verhalten der Kolonialherr*innen auch als nicht-menschlich wahrgenommen wird.

Im vielen Szenen konzentriert Med Hondo sich auf die Darstellung der Europäer*innen als koloniale Herr*innen und Akteur*innen, die Macht und Dominanz über die afrikanischen Völker ausüben. Alltägliche Situationen können hier als Metapher dienen, wie beispielsweise das Gespräch zwischen dem Protagonisten Jean und dem weißen Mann, der während des Films auch die Rollen des Pfarrers/Priesters und des Lehrers einnimmt.



Abb. 31: Mann vor Kamin (Soleil Ô 1968, 00:29:25)

Der Mann wird oft von unten gefilmt, so dass er erhaben wirkt. Er hat die meiste Zeit das Wort und Jean hört nur zu. Zusätzlich wird Jean häufig in einem Close-up gezeigt. Das vermittelt eine Art respektloses Eindringen in Jeans Privatsphäre



Abb. 32: Close-Up Jean (Soleil Ô 1968, 00:29:45)

Jedoch werden hier durch die Nahaufnahmen auch subtile Emotionen, Gesichtsausdrücke und Reaktionen intensiviert. Die Reaktionen, die Jean auf das Gesagte haben, sind im Detail zu erkennen. Sein Blick scheint die meiste Zeit eher abwertend.

Med Hondo unternimmt durch diese filmischen Mittel, die rassistischen Vorurteile und die Ausbeutung, die mit dem Kolonialismus verbunden sind, zu entlarven und zu kritisieren. Er hinterfragt die vermeintliche Überlegenheit und Legitimität der Europäer*innen in ihren kolonialen Herrschaftsverhältnissen und stellt die damit einhergehende Unterdrückung der afrikanischen Kultur und Identität dar.

Anhand einiger anderer Szenen wird darüber hinaus ein Bild der Europäer*innen gezeigt, die sie als ‚einfach‘ darstellen. Im Kapitalismus gefangen und nur ‚gierig‘ auf immer mehr Dinge. Ohne Empathie und Selbstreflexion. So werden auch die Frau und der Mann in der Szene vor den Fernseher dargestellt (Soleil Ô 1968, 00:26:07, siehe auch Storyboard 2/Anhang). Auch die europäischen Frauen werden auf diese Weise präsentiert: Sehr oberflächlich und ohne Tiefe.



Abb. 33: Frauen vor Spiegel (Soleil Ô 1968, 00:57:49)

Med Hondo zeigt also Europäer*innen nicht nur als Repräsentant*innen der kolonialen Unterdrückung und Ausbeutung, die durch die Darstellung von Machtmissbrauch, Rassismus oder kultureller Dominanz zum Ausdruck kommen. Er fordert durch eine überspitzte Präsentation des Konsumdenkens und der Oberflächlichkeit auch zur Selbstreflexion auf.

In „Lumière Noire“ (F, 1994) wird ein ähnlicher Eindruck vermittelt. Die Europäer*innen werden sehr egozentrisch dargestellt. In einer Szene erzählt ein junger Afrikaner von seinen Erfahrungen in Paris, bevor er abgeschoben wurde. Er wirkt sehr verstört und hat Angst.



Abb. 34: Erfahrungen in Paris (Soleil Ô 1994, 00:37:59)

Guyot geht nicht darauf ein, er scheint sich nicht für die Umstände zu interessieren und will nur einen Zeugen finden, der ihm weiterhelfen kann.

Der Protagonist Guyot geht also nur nach Afrika, weil sich in dem Hotel, in dem sein Freund Gerard ermordet wurde, zeitgleich eine Gruppe malischer Arbeiter befand, die auf ihre Zwangsrückführung warteten und den Mord beobachtet haben könnten und somit Guyots Version der Ereignisse bestätigen könnten. Guyot selbst scheint sich um die tatsächliche Lage der Arbeiter weitgehend nicht zu kümmern. Für ihn sind sie lediglich das potenzielle Mittel, um die Geschichte der Polizei zu widerlegen und die Wahrheit über das Geschehene herauszufinden.

Guyot und sein ‚Nachfolger‘ Detective Londrin werden in „Lumière Noire“ (1994) in der Suche nach der Wahrheit jedoch als moralische Menschen dargestellt. Sie verhalten sich nicht, wie andere in den Filmen, rassistisch oder herablassend gegenüber anderen Menschen. Allerdings setzen sie sich auch nicht für andere ein, sie kümmern sich um ihre Probleme und nehmen die der anderen nicht wirklich wahr.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Med Hondo in den zwei Filmen ein eher unsympathisches Bild der Europäer*innen zeigt. Nicht alle behandeln die Afrikaner*innen oder Migrant*innen schlecht oder herablassend, jedoch setzt sich keiner wirklich für sie ein. Als wären sie blind für die bestehenden Probleme. Dies könnte ein Widerspiegeln der realen Situation zu dieser Zeit in Europa sein.

Im folgenden Kapitel wird näher auf die Musik in den zwei verwendeten Filmen eingegangen, bevor abschließend in Kapitel 4.8 die Kameraarbeit interpretiert wird.

4.7 Musik

Filmmusik trägt dazu bei, die Atmosphäre und Stimmung einer Szene oder eines Films zu vermitteln. Durch die Kombination von Melodien, Harmonien, Rhythmen und Klangfarben soll die Musik eine emotionale Reaktion beim Publikum hervorrufen und die gewünschte Atmosphäre unterstützen, sei es Spannung, Freude, Trauer, Romantik oder Angst. (Jaszoltowski/Riethmüller, 2019:96f) Die Musik im Film kann die Handlung verstärken und ergänzen, indem sie die emotionalen Höhepunkte einer Szene oder eines Films unterstreicht. Sie kann die Wirkung von Actionsequenzen verstärken, romantische Szenen intensivieren oder die Komik einer humorvollen Szene betonen, weswegen sie für Beantwortung der Forschungsfragen grundlegend ist. Die Darstellung von Stereotypen oder Vorurteilen kann dadurch noch hervorgehoben werden. Neben der eigentlichen Musik werden auch Soundeffekte im Film eingesetzt, um bestimmte Aktionen oder Ereignisse zu betonen. Diese Soundeffekte können in die Musik integriert werden, um eine nahtlose Klangkulisse zu schaffen. Die Filmmusik kann das Tempo und den Rhythmus einer Szene oder eines Films beeinflussen. Schnelle und rhythmische Musik kann beispielsweise Spannung erzeugen und die Handlung beschleunigen, während langsame und ruhige Musik eine beruhigende Wirkung haben kann (Jaszoltowski/Riethmüller, 2019:97).

Der Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) verwendet einen vielseitigen Soundtrack, der verschiedene Musikgenres und Stile umfasst, darunter traditionelle afrikanische Musik, Jazz und Blues. Die

Musik unterstützt die Handlung und verstärkt die emotionalen und dramatischen Elemente des Films. Sie spiegelt auch die kulturelle Vielfalt und die verschiedenen Einflüsse wider, die in der afrikanischen und afrikanisch-diasporischen Erfahrung präsent sind.

Die Musik im Film, insbesondere die afrikanischen Rhythmen und Trommelklänge, schafft eine pulsierende und aufgeladene Atmosphäre. In der Schlussszene rennt der Protagonist verzweifelt durch den Wald, da er mit der Situation nicht mehr zurechtkommt. Im Off sind Trommelschläge zu hören, die fast einem Puls gleichen.



Abb. 35: Jean rennt durch den Wald (Soleil Ô 1968, 01:33:33)

Erst werden diese Trommelschläge immer schneller und im Off ist Geschrei zu hören. Die Schreie bereiten Unbehagen und durch das schnellere Tempo und den treibenden Rhythmus werden eine unmittelbare Spannung und ein Gefühl von Dringlichkeit vermittelt. Die allmähliche Steigerung der Lautstärke und Intensität der Klänge steigert die Spannung kontinuierlich. In einem Höhepunkt der Trommeln steigt Jean im On in das Geschrei ein. Hondo schafft hier mit den Soundeffekten und den Trommeln, die einem Herzschlag ähneln eine große Dramatik. Als Zuschauer*innen kann man sich dadurch sehr stark in den Protagonisten hineinversetzen, da man das Gefühl hat, in ihn hineinzuhören. Gezeigt werden seine Angst und Verzweiflung und durch die Geräusche und Klänge wird dies verstärkt. Als Jean zu schwach wird und sich niederlässt werden auch die Trommelschläge langsamer und leiser.



Abb. 36: Jean sitzt vor Baumstumpf (Soleil Ô 1968, 01:37:57)

Der Protagonist sitzt nun und es sind keine Trommelschläge mehr zu hören. Nur noch das Rauschen des Waldes. Das Gefühl von Akzeptanz wird vermittelt. Er kommt zur Ruhe, hat keine Angst mehr und ist auch nicht mehr verzweifelt. Als hätte er sich mit seiner Situation abgefunden.

Manchmal werden bestimmte musikalische Stücke oder Klänge eingesetzt, um einen Kontrast zur visuellen Darstellung zu schaffen oder ironische Elemente hervorzuheben. Diese musikalischen Entscheidungen können humorvoll, aber auch kritisch sein und helfen, die Botschaft des Films zu unterstreichen. Hondo verarbeitet in „Soleil Ô“ vieles mit Humor. Genauso in der folgenden Szene, in der Jean eine weiße Frau kennenlernt. Sie laufen gemeinsam durch die Straßen von Paris und werden von allen verurteilend angestarrt.



Abb. 37: Treffen mit Frau (Soleil Ô 1968, 01:02:34)



Abb. 38: Treffen mit Frau 2 (Soleil Ô 1968, 01:02:49)

Hier werden vom Regisseur im Off Tiergeräusche wie Hühnergackern, das Muhen von Kühen, das Krähen von Vögeln, das Grunzen von Schweinen und das Meckern von Ziegen etc. eingesetzt. Die Geräusche sollen auch hier die Szenerie verstärken und unterstreichen. Womöglich wollte der Regisseur dadurch darauf hinweisen, dass die zwei Akteur*innen ‚begafft‘ werden, wie Tiere im Zoo. Auffällig ist, dass er keine exotischen Tiere gewählt hat.

All diese Tiere sind domestizierte Nutztiere in Europa. Dies könnte wiederum auf sein Bild der Europäer*innen anspielen, die diese Geräusche als Kommentare zu dem Paar erzeugen.

Hondo verwendet jedoch in seinem Film aber nicht nur musikalische Unterstützung des Erzählten aus dem Off. Auch Lieder, deren textlicher Inhalt eine Rolle spielt werden sowohl im Off als auch im On eingesetzt. Die Texte und die Bedeutung der Lieder im Film tragen politische und gesellschaftskritische Botschaften. Die Musik wird verwendet, um auf die Ungerechtigkeiten, die Kolonialisierung und die neokoloniale Ausbeutung hinzuweisen.

In den vorherigen Kapiteln 4.3 und 4.5 wurde schon auf die Lieder eingegangen, die auf diese Weise den Film und die Handlungen unterstützen. Als erstes das Lied „Apollo“, welches im Off zu hören ist (Kap. 4.3). Während das Lied spielt, sind in verschiedenen Szenen afrikanische Menschen zu sehen, die alltägliche Dinge tun. Der Text handelt von der Raumfahrt als Metapher, da die Migrant*innen sich so fremd fühlen. (Soleil Ô 1968, 00:41:07-00:43:10)

Anders wird der Gesang im On in der Restaurantszene (Kap. 4.5) dargestellt. Hier dient der Text dazu, das stereotype Bild der Afrikaner*innen überspitzt und ironisch abzubilden, möglicherweise hier im On, da diese Ironie besonders klargemacht werden soll: Die Afrikaner*innen singen selbst, sie sind sich der Situation und der Vorurteile bewusst, können sich aber in diesem Moment darüber lustig machen, da sie wissen, dass es nicht stimmt. Jedoch wirkt es auch ein wenig aussichtslos und dadurch deprimierend. Fast wie eine Art Akzeptanz der unveränderbaren Situation, als wüssten sie nicht, ob sie weinen oder lachen sollen, also lachen sie lieber. Vielleicht könnte dies aber auch darauf hinweisen, dass alle Tränen ‚weggeweint‘ sind. (Soleil Ô 1968, 01:10:17-01:15:20)

Im Film „Lumière Noire“ (F, 1994) wird die Musik eher als Unterstützung der Szenen im Off gespielt. Dramatische Szenen, wie zum Beispiel die Fahrt der Migrant*innen zum Hotel (Lumière Noire 1994, 00:35:33, siehe auch Storyboard 4/Anhang) wird mit ebenso dramatischen Saxophonklängen untermalt. Das zeigt nur noch einmal stärker die Tragik. Des Weiteren werden Szenen in Afrika und auch eine Szene in Paris, die in einem afrikanischen Viertel spielt, mit afrikanischer Musik hinterlegt (Lumière Noire 1994, 00:28:01-00:28:30). Besonders bei der Szene, die in Paris spielt, kann dies betonen, wie unterschiedlich die Kulturen sind.

Das Thema Musik wird noch auf eine andere Weise aufgegriffen. Bei seinem Aufenthalt in Mali reist der Protagonist mit dem Taxi. Der Taxifahrer spielt für seinen europäischen Kunden absichtlich französische Musik. Als Guyot fragt, ob er etwas anderes habe, zählt der Taxifahrer

seine Auswahl für jeweils Franzosen und Amerikaner auf. Guyot schaut seine Sammlung durch und entdeckt eine Kassette, die er hören möchte.

Guyot: Have you got anything else?

Taxifahrer: Not much for the French. Aznavour, Piaf, Johnny Halliday. Much more for Americans. Michael Jackson, Prince, Springsteen, Sinatra. Do you prefer American music?

Guyot: No, not particularly. Can I look in your box?

Taxifahrer: There you go. (*lacht*) African music. You won't like it. Whites hate it.

(Lumière Noire 1994, 00:40:53-00:41:12)

Beide lachen darüber und hören dann die afrikanische Musik. Der Taxifahrer kann gar nicht glauben, dass ein Europäer sich auf afrikanische Musik einlassen kann. Da Musik stark mit Kultur verwurzelt ist, könnte Hondo damit darauf anspielen, dass es auch möglich sei solche Unterschiede zu überwinden.

Die Verwendung von Musik in den Filmen „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) und „Lumière Noire“ (F, 1994) ist eng mit der gesamten filmischen Ästhetik und Erzählung verbunden. Sie trägt zur Schaffung einer eindringlichen und ausdrucksstarken Erfahrung bei und unterstützt die kritische Auseinandersetzung mit den Themen der Filme.

Nicht nur die Musik, sondern auch die Kameraarbeit in einem Film kann dessen Aussagen verstärken und Ansichten betonen. Im Abschluss soll nun noch näher auf die Kameraarbeit der zwei Filme von Hondo eingegangen werden.

4.8 Kamera

Die Kameraführung bestimmt die Perspektive und den Blickwinkel, aus dem das Publikum die Handlung und die Charaktere des Films wahrnimmt. So ist diese Kategorie, genau wie die Musik im vorherigen Kapitel, unerlässlich, um die Forschungsfragen zu beantworten und hilfreich bei der Interpretation einiger Szenen. Sie kann eine subjektive oder objektive Sichtweise erzeugen, indem sie entweder die Perspektive eines Charakters einnimmt oder eine allgemeine, distanzierte Ansicht bietet. Eingesetzt wird sie auch, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf bestimmte Elemente innerhalb des Bildes zu lenken. Durch die Verwendung von Tiefenschärfe, Bewegung und Komposition kann die Kameraführung die Blicke des Publikums

lenken und wichtige Details oder Personen hervorheben. (Faulstich, 2008:115) Durch die Wahl der Kamerapositionen, -bewegungen und -einstellungen kann die Kameraführung dazu beitragen, Spannung und Atmosphäre in einer Szene aufzubauen. Der Einsatz der Kamera kann aber auch symbolische und metaphorische Bedeutungen transportieren. Durch die bewusste Wahl von Bildkomposition, Kamerawinkeln und -bewegungen können visuelle Metaphern geschaffen werden, die tiefergehende Bedeutungen vermitteln und die Themen oder Botschaften des Films unterstützen. (Faulstich, 2008:115ff)

In viele Szenen im Film „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) kann die Kameraposition und -einstellung als Metapher gesehen werden. Als zum Beispiel der Protagonist in Paris ankommt macht die Kamera auf einmal mehr Sprünge. Das vermittelt einen Eindruck von Unsicherheit und Unruhe. Alles ist neu und unsicher, also das, was Jean in diesem Moment fühlt.

Ein weiteres Beispiel hierfür wäre die Szene, in dem Jean mit dem weißen Mann vor dem Kamin sitzt (Abb. 39).



Abb. 39: Gespräch vor dem Kamin 2 (Soleil Ô 1968, 00:28:41)

Wenn die Kamera seitlich auf die Männer filmt, ist zu sehen, dass Jean tiefer sitzt als der weiße Mann. Wenn die Kamera nun aus Jeans Blickwinkel filmt, schaut dieser folglich von unten nach oben (Low-Angle-Shot).



Abb. 40: Mann vor Kamin 2 (Soleil Ô 1968, 00:29:25)

Dieser Winkel unterstützt die Darstellung der Macht der Europäer*innen. Es lässt den Akteur größer und erhabener wirken und erzeugt ein Gefühl von Unterlegenheit bei den Rezipient*innen.

In Bezug auf die Kameraeinstellung ist in „Soleil Ô“ auch interessant, dass die Szene, in denen die Menschen auf Paris Straße zu sehen sind, anscheinend mit einem Teleobjektiv aufgenommen sind. Im Gegensatz zum Weitwinkelobjektiv, das für solche Szenen häufig eingesetzt wird, wirkt die Perspektive komprimiert und der Raum wirkt eng.



Abb. 41: Menschen in Paris (Soleil Ô 1968, 00:39:20)



Abb. 42: Menschen in Paris 2 (Soleil Ô 1968, 00:41:16)



Abb. 43: Menschen in Paris 3 (Soleil Ô 1968, 00:41:47)

Die Szenen wirken chaotisch und durcheinander. Das könnte das Leben der Migrant*innen in Europa widerspiegeln. Es entsteht keine räumliche Tiefe durch das Teleobjektiv. Auch das könnte eine fehlende Verbindung zu dem Land oder den Menschen darstellen. Man lebt oberflächlich aneinander vorbei.

Auffallend ist weiters, wie Med Hondo Nahaufnahmen einsetzt. Insbesondere in der Szene, in der Jean mit dem Mann vor dem Kamin sitzt und sich über die aktuelle wirtschaftliche und politische Lage unterhält. Zu Beginn der Szene konzentriert er sich auf Jean und es wirkt, als wollte er dadurch die Machtverhältnisse der Gesprächspartner betonen. Wie Anfangs im Kapitel beschrieben, werden unangenehme Nahaufnahmen von Jean gemacht, während der Mann ihm gegenüber von weiter weg und unten gefilmt als überlegen dargestellt wird. Doch in der zweiten Hälfte des Gesprächs werden auch (extreme) Close Ups des Gesprächspartners gezeigt.



Abb. 44: Close Up bei Kamin Gespräch (Soleil Ô 1968, 00:34:51)



Abb.45: Close Up bei Kamin Gespräch 2 (Soleil Ô 1968, 00:36:17)

Die Nahaufnahmen lassen den Mann unsicher wirken. Es wird das Gefühl vermittelt, dass er nicht genau weiß, wie er das, was er sagen will, schön verpacken kann. Es scheint durch die Nahaufnahmen, als würde Jean ihn sehr eindringlich anschauen, ihm zu nahe kommen und ihn damit verunsichern. In dieser Sequenz des Gesprächs hat sich die Lage von Jean schon zugespitzt. Er hat sehr viel Ablehnung erfahren und ist wütend auf die Situation. Somit hat sich auch die Dynamik zwischen den Gesprächspartnern verändert, was Hondo durch diese Kameraeinstellungen verstärkt darstellt.

In seiner jüngeren Produktion „Lumière Noire“ (F, 1994) setzte Hondo die Nahaufnahme eher zur Veranschaulichung von Intimität und Nähe ein. In einer Szene zwischen dem Protagonisten Guyot und seiner Frau, in der er sich ihr im Gespräch öffnet, arbeitet der Regisseur mit Nahaufnahmen, um die Vertrautheit zwischen den Charakteren zu verdeutlichen.



Abb. 46: Close-Up Guyot (Lumière Noire 1994, 00:13:18)



Abb. 47: Close-Up Guyots Frau (Lumière Noire 1994, 00:13:20)

Die Kameraführung ist ein kraftvolles Werkzeug der visuellen Erzählung im Film und kann auf vielfältige Weise eingesetzt werden, um die Geschichte zu unterstützen, Emotionen zu vermitteln und die Wirkung auf das Publikum zu verstärken (Faulstich, 2008).

Med Hondo setzt in „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) und „Lumière Noire“ (F, 1994) diese nicht nur ein, um Gefühle oder Emotionen der Charaktere zu betonen, er erschafft und rekonstruiert Machtgefälle und stellt durch symbolische und metaphorische Bilder abstrakte Ideen oder emotionale Zustände dar. Er verwendet spezielle Kamerawinkel und -positionen, um eine pointierte Sichtweise zu bieten, wie in diesem Kapitel beispielsweise beschrieben, etwa einen Low-Angle-Shot, um Machthaltungen darzustellen, oder High-Angle-Shots, um Gefühle von Unterlegenheit zu vermitteln. Durch diese Techniken kann er den Rhythmus und die Emotionalität der Szenen verstärken und das Publikum aktiv in das Geschehen einbinden.

5. Resümee und Ausblick

Die mediale Inszenierung der ‚Anderen‘ ist ein zentrales Problem im Diskurs des Kinos. Historisch gesehen wurden ‚andere Kulturen‘ meist durch stereotype und einseitige Darstellungen reduziert und verzerrt. Sie wurden häufig als ‚exotisch‘, ‚primitiv‘ oder ‚bedrohlich‘ dargestellt, was zu Vorurteilen und einem ungleichen Machtverhältnis führte. Diese Art der Repräsentation diente der Bestätigung und Aufrechterhaltung von eurozentrischen Weltbildern und kolonialen Strukturen. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden zunehmend Kritikpunkte von Wissenschaftler*innen aus ehemaligen europäischen Kolonien an den Darstellungsstrategien ‚anderer Kulturen‘ im westlichen medialen Diskurs laut. Die Vertreter*innen der *Postcolonial Studies* enthüllen verdeckte Macht- und Herrschaftsansprüche hinter der filmischen Darstellung der Länder des globalen Südens bzw. deren Kulturen als ‚unterentwickelt‘. Solche Präsentationen dienen der Rechtfertigung des kolonialen Projekts.

Selbst nachdem die meisten ehemals kolonialisierten Länder unabhängig geworden sind, wurden im Kino weiterhin koloniale Blickwinkel auf ‚andere Kulturen‘ aufgedeckt, die in medialen und filmischen Repräsentationsformen präsent sind (Hall, 2004). Die *Postcolonial Studies* strebten die Etablierung eines Gegendiskurses an und verlangten eine nuancierte Betrachtung von ‚anderen Kulturen‘.

Im Zuge der vorliegenden Arbeit wurden die Inhalte der postkolonialen Theorien, sowie die Geschichte des afrikanischen Kinos nachgezeichnet und die Relevanz alternativer Blickwinkel auf kulturelle Identitäten aufgezeigt, die durch die damit verbundenen inhaltlichen Schwerpunkte wie beispielsweise Konsum, Migration oder Religion verdeutlicht werden. Die Filme „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) und „Lumière Noire“ (F, 1994) des Regisseurs Med Hondo (geb. 1936 in Atar, Mauretanien, gest. 2019 in Paris, Frankreich) dienen mithilfe der durch qualitative Inhaltsanalyse gefundenen Kategorien zur Beantwortung der Fragestellung und zur Veranschaulichung medialer Konstruktion und Verarbeitung. Deutlich wurde im Rahmen der Filmanalysen, dass der ‚Kulturbegriff‘ nicht nur im sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskurs zu geteilten Meinungen führt, sondern auch innerhalb der filmischen Ästhetik Med Hondos sehr unterschiedlich behandelt wird.

Med Hondo verarbeitet die Konsequenzen des Kolonialismus in all seinen Filmen. Wie sich im Laufe der Forschung herausgestellt hat, variiert die Darstellung dieser. In Bezug auf die zwei verwendeten Filme kann das auf die Zeit zurückgeführt werden, in der sie gedreht wurden. Während in „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) der Protagonist die Problematik der Strukturen selbst am eigenen Leib erfährt, wird die Thematik in „Lumière Noire“ (F, 1994), das zum Vergleich herangezogen wurde, nicht direkt angesprochen, sondern durch postkoloniale Strukturen als Folgen des Kolonialismus implizit dargestellt.

Der Regisseur war bekannt für seine kritische Haltung gegenüber dem Kapitalismus und für sein Engagement für soziale Gerechtigkeit. Med Hondo äußerte sich nicht nur in seinen Filmen zu den Themen, sondern auch in Interviews und Reden. Er thematisierte häufig die Auswirkungen des Konsums auf Individuen und Gesellschaft

“For, if exile remains as the worst thing, what is essential, in the heart of that worst, is to be conscious of what has to be struggled against. And what is vital for us, here and now, is surely to struggle against capitalism under its different aspects and its multiple powers”. (Hondo, 1987)

So scheint es nicht verwunderlich, dass er in beiden Filmen diese Thematik kritisch behandelt. Besonders die Europäer*innen werden als gierig, oberflächlich und aufs Geld bedacht dargestellt. Die Migrant*innen und Afrikaner*innen, die für diesen Kapitalismus und Konsum ausgebeutet wurden, haben keinen Vorteil davon.

Vor allem „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) aber auch „Lumière Noire“ (F, 1994) zeigen die komplexen Herausforderungen und Erfahrungen afrikanischer Migrant*innen in Europa. Die Probleme waren in den 1960ern andere als in den 1990ern, jedoch verhandelt er in beiden Filmen die damit zusammenhängenden Themen Integration und Identität. Die Filme versuchen ein Verständnis für die Auswirkungen der Migration auf das individuelle Leben zu vermitteln und beleuchten gleichzeitig strukturelle Probleme wie Rassismus, Diskriminierung und Ausbeutung. In „Soleil Ô“ geht der Regisseur mehr auf individuelle Leben ein und beschreibt einen Wandel von der Assimilation hin zu einem revolutionären Bewusstsein, während er in „Lumière Noire“ eher strukturelle Probleme aufzeigt, weswegen für diese Arbeit „Soleil Ô“ in den Mittelpunkt gerückt ist, während „Lumière Noire“ als Vergleich herangezogen wurde.

Die mit Kultur eng zusammenhängende Thematik Religion ist in „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) ein zentrales Thema. So wie im Film dargestellt, scheint es, als verbinde Hondo Religion bzw. konkret das Christentum mit Unterdrückung. Der Film zeigt, wie die religiösen Institutionen dazu beitragen, die soziale Hierarchie aufrechtzuerhalten und die Unterdrückung der Migrant*innen zu verstärken. Er kritisiert die Instrumentalisierung der Religion im Kolonialismus und macht deutlich, wie diese zur Unterdrückung und kulturellen Entfremdung beiträgt. Hingegen spielt die Religion im Thriller „Lumière Noire“ (F, 1994) keine Rolle und wird nicht erwähnt. Eventuell könnte dies darauf zurückzuführen sein, dass Hondo es in den 1990ern nicht mehr für relevant hielt, da dies durch die Entwicklungen der generellen Distanzierung zu Religion keinen bedeutenden Einfluss mehr hatte.

Bei der Darstellung verschiedener Kulturen spielt Med Hondo mit filmischen Mitteln, mit Überspitzung und Ironie. In Bezug auf die Afrikaner*innen, besonders im Film „Soleil Ô“ (F/RIM 1968), verwendet er diese Darstellungen jedoch nicht zur Verstärkung der Stereotypen, sondern vielmehr, um sie zu demaskieren und eine kritische Auseinandersetzung mit ihnen zu ermöglichen. Er will das Bewusstsein für die schädlichen Auswirkungen solcher Stereotypen schärfen und das Publikum dazu anregen, diese Vorurteile zu hinterfragen und zu überwinden. Durch humorvolle Szenen und überzeichnete Charaktere bringt er seine Kritik auf subversive Weise zum Ausdruck. Anders ist das bei der Darstellung der Europäer*innen zu interpretieren. Auch hier bedient er sich der Überstilisierung und zeigt klischeebeladene Bilder. Jedoch scheint

hier das Ziel eher die Aufforderung zur Selbstreflexion. In einigen Szenen lassen sich die Europäer*innen als Repräsentant*innen der kolonialen Unterdrückung und Ausbeutung entlarven. Hondo hinterfragt hiermit die vermeintliche Überlegenheit und Legitimität der Europäer*innen in den kolonialen Herrschaftsverhältnissen und stellt die damit einhergehende Unterdrückung der afrikanischen Kultur und Identität dar.

In seinem Film „Lumière Noire“ (F, 1994) verhandelt der Regisseur die Darstellung der Kulturen auf eine andere Weise. Die weißen Protagonisten Guyot und Londrin erzeugen keine Empathie in ihrer Rolle, während zu den Migrant*innen starkes Mitgefühl aufgebaut wird. Die Europäer*innen werden kalt und gefühllos gezeigt. Vom Kapitalismus absorbiert und in vielen Fällen nur auf Geld aus. Zu interpretieren ist dies hier ebenfalls als Ansporn zur Selbstreflexion. Die Geschichte könnte hier als Metapher für die Strukturen auf der Welt gesehen werden. Die Auswahl der Genres Thriller lässt Fragen offen. Der Thriller ist geschichtlich gesehen z.B. ein eher ‚westliches‘ Genre. Wissenschaftler*innen vermuten, dass auch hier eine Absicht Med Hondos dahintersteckt. Der Kulturwissenschaftler Patrick Williams argumentiert, dass Hondo durch die Wahl dieses Genres seine Botschaft einem viel breiteren Publikum vermitteln könne, als es mit einem eher radikalen authentischen afrikanischen Film der Fall gewesen wäre. Er betont, dass nicht davon auszugehen sei, dass Hondo unbedacht und unkritisch dem Mainstream der westlichen Filmindustrie folgte. Der Regisseur nutzt dieses Genre, um die Notlage von afrikanischen Diasporagemeinschaften im ‚Westen‘ zu dokumentieren und die Rolle des kapitalistischen Staates bei der Verschärfung dieser Situation hervorzuheben. (Williams, 2009:40)

Zur Unterstützung der genannten Darstellungsweisen setzt Med Hondo musikalische Untermalung und eine innovative Kameraführung ein, um bestimmte Botschaften und Stimmungen in seinen Filmen zu vermitteln. Er verwendet oft eine Vielzahl von Techniken, um seine kritische Perspektive und seine politischen Anliegen auszudrücken. Während „Soleil Ô“ (F/RIM, 1968) auf der Ebene seiner politischen Botschaften radikal vorgeht und bei der Form des Films vieles zur Interpretation offenlässt, bedient sich „Lumière Noire“ (F, 1994) eher eines erzählerischen Abschlusses, der ziemlich eindeutig ist. Beide Protagonisten werden beim Versuch die Wahrheit herauszufinden, ermordet und somit kommt sie nie ans Licht.

Eine Herausforderung dieser Arbeit bestand darin, sich mit einem Filmemacher auseinanderzusetzen, der nicht dem Mainstream Kino des ‚westlichen Raums‘ angehört, sondern sich, betreffend komplexer Themen, alternativer filmischer Erzählweisen bedient. Für mich als Forscherin ein bis dahin unbekanntes Gebiet. Sowohl im sozial- und

kulturwissenschaftlichen Bereich als auch gesellschaftlich erzeugen diese gegensätzliche Haltungen. Darin liegt meines Erachtens auch die Leistung des Regisseurs Med Hondo. Er hat sich der Aufgabe angenommen, auf sowohl inhaltlichen als auch ästhetischen Graden Kritik an herrschenden Systemen zu üben und im Zuge dessen Geschichten und individuelle Konflikte darzustellen und somit die Möglichkeit der Identifikation für ein breites Publikum zu schaffen.

Med Hondo versucht in seinen Filmen ein Gegenstück zum eurozentrischen Blick und zu westlichen Stereotypen aufzuzeigen. Die verhandelten Ansätze der postkolonialen Theorien und der *Subaltern Studies* zeigen auf, dass die ‚westlich‘, eurozentrische Perspektive immer noch dominiert und dass eine Auseinandersetzung mit Filmemacher*innen wie Med Hondo von großer Bedeutung sind.

Zu beobachten ist in den letzten Jahrzehnten jedoch eine generell zunehmende Sensibilisierung für diese Problematik. Filmemacher*innen, Wissenschaftler*innen und Aktivist*innen haben begonnen, eine kritischere und allseitige Darstellung aller Kulturen einzufordern. Es geht darum, stereotype Bilder zu hinterfragen und stattdessen authentische, vielschichtige und respektvolle Abbildungen zu schaffen, die die kulturelle Komplexität widerspiegeln. Vor allem sollen nicht-europäische Stimmen gehört und Geschichten erzählt werden, um die Vielfalt der Welt auf Augenhöhe darzustellen. Dabei ist es wichtig, auch die Zuschauer*innen für diese Thematik empfänglich zu machen und ein Bewusstsein für die Auswirkungen der Darstellung von Kulturen zu schaffen.

Letztendlich ist die kritische Auseinandersetzung mit der Repräsentation von Kulturen im Film ein fortlaufender Prozess, der eine kontinuierliche Reflexion und Veränderung erfordert. Es geht darum, eine filmische Landschaft zu schaffen, die das Leben angemessen widerspiegelt.

Beim Forschungsprozess dieser Arbeit war zu beachten, dass der filmanalytische Blick nicht objektiv oder allgemeingültig ist. Da die Perspektive zu bestimmten Themen und Problematiken immer kulturell bedingt ist, kann dieser Blick nur subjektiv sein. Die Sichtung eines Films kann nicht auf einer neutralen Ebene stattfinden, da die eigenen Erfahrungen immer beeinflussen wie Bilder interpretiert und gelesen werden. Individuelle Hintergründe und Annahmen fließen bewusst oder unbewusst in die Forschung und Interpretationen ein. Da sie Schlüsse eines ‚westlichen‘ Blicks sind, kann also auch die hier in dieser Arbeit diskutierte Filmanalyse nicht als objektiv gesehen werden. Im Zuge dieser Forschung ist deutlich geworden, dass die Bestrebung der Dekonstruktion binärer Gruppierungen wie beispielsweise ‚westlich‘ und ‚afrikanisch‘ in der filmanalytischen Arbeit schwer war, denn Beschreibungen rekonstruierten dieselben Kategorisierungen.

So erwies es sich im Laufe der Forschung als unabdingbar, den eigenen Standpunkt kontinuierlich kritisch zu hinterfragen und als ‚relativ‘ zu betrachten. Es erscheint von Bedeutung, dass auch ‚westliche‘ Wissenschaftler*innen die Diskussionen über Identitätskonstruktionen und Machtgefälle in der filmischen Praxis thematisieren, um sicherzustellen, dass innerhalb der wissenschaftlichen Diskurse nicht ausschließlich ‚das Eigene‘ verhandelt und diskutiert wird.

Als erstrebenswert könnten sich nationenübergreifende Netzwerke erweisen, in denen eine Auseinandersetzung mit bestehenden Strukturen und Hierarchien aufgedeckt und eigene Standpunkte immer kritisch hinterfragt und reflektiert werden. Diese kritische Reflexion der eigenen Perspektive ermöglicht es, Vorannahmen zu überdenken und mögliche Verzerrungen oder Voreingenommenheit in Forschungsansätzen zu erkennen.

Insgesamt ist festzuhalten, dass die Ansätze der postkolonialen Theorien und der *Subaltern Studies* eine alternative Betrachtungsweise von Film liefern und eine Erweiterung des analytischen Blicks erlauben. Diese Arbeit versteht sich nicht als Lösungskonzept für bestehende Probleme innerhalb filmischer Darstellung und deren Konstruktionen von Identität und Kultur. Vielmehr soll sie über eine Alternative zum Mainstream-Kino durch afrikanische Filmkunst aufklären und im Kontext von kolonialen und postkolonialen Strukturen zum aktiven Nachdenken anregen.

6. Quellen

Literaturverzeichnis

- Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Bormann, Lukas (2017): *Das Abendmahl: Kulturanthropologische, kognitionswissenschaftliche und ritualwissenschaftliche Perspektiven*. In: Hellholm, David / Sänger, Dieter (Hrsg.*innen.): *The Eucharist – Its Origins and Contexts*. Band I, 697–731.
- Bozzolo, Nikolas (2022): *Voices from the periphery: a critique of postcolonial theories and development practice*. In: *Third World Quarterly*, 43:7, 1765-1782.
- Campell, Colin (1998): *Consuming Goods and the Good of Consuming*. In: Crocker, D. A. (ed.): *Ethics of consumption. The good life, justice, and global stewardship*. Lanham: Rowman & Littlefield, 139–154.
- Castro-Gómez, Santiago (1998): *Latin American postcolonial theories*. In: *Peace Review: A Journal of Social Justice*, 10/1, 27-33.
- Chakrabarty, Dipesh (2000): *Subaltern Studies and Postcolonial Historiography*. Durham: Duke University Press.
- Cheung, Ruby / Fleming, David (2009): *Introduction. Cinemas and Identities*. In: Cheung, Ruby / Fleming, David (ed.s): *Cinemas, Identities and beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars, 1-15.
- Dreher, Jochen / Stegmaier, Peter (2007): *Zur Unüberwindbarkeit kultureller Differenz: Grundlagentheoretische Reflexionen*. Bielefeld: transcript.
- Joh.8.7 in *Elberfelder Bibel* (2006). Revidierte Fassung, Wuppertal.
- Joh.8.8 in *Elberfelder Bibel* (2006). Revidierte Fassung, Wuppertal
- Esser, Hartmut (2001): *Integration und ethnische Schichtung*. Mannheim: MZES.
- Fanon, Frantz; übers. v. Moldenhauer, Eva (2019): *Schwarze Haut, Weie Maske*. Wien: Turia+Kant. [Orig: 1952: *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil.]
- Fanon, Frantz; übers. v. König, Traugott (1968): *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [Orig: 1961: *Le damnes de la terre*. Paris: Francoise Maspero éditeur.]
- Faulstich, Werner (2008): *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: UTB.
- Figge, Maja (2018): *Postkoloniale Filmtheorie: Drittes Kino und kulturelle Differenz*. In: Groß, Bernhard / Morsch, Thomas (Hrsg.*innen): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer VS.
- Foerster, Lukas / Perneckzy, Nicolaus / Tietke, Fabian / Valenti, Cecilia (2013): *Spuren eines Dritten Kinos: Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*. Bielefeld: transcript.

- Gabriel, Teshome H. (1989): *Third Cinema as Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics*. In: Pines, Jim / Willemsen, Paul (eds.). *Questions of Third Cinema*. London: British Film Institute, 53-64.
- Gabriel, Teshome H. (1982): *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Gandhi, Leela (1998): *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. Edinburgh: University Press.
- Grubmüller, Verena (2012): *Migration, Menschenrechte und Entwicklung. Rechtliche und politische Herausforderung der EU durch den Migrationsdruck aus Afrika*. Wien: New Academic Press.
- Grulich, Julia (2019): *Schwarze Männlichkeiten. Zur Problematisierung der Problematisierung*. In: Negal, Dörte (Hrsg. *in.): *Die Problematisierung sozialer Gruppen in Staat und Gesellschaft*. Heidelberg: Springer, 43–62.
- Groth, Sibylle (2003): *Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*. Marburg: Tectum Verlag.
- Gutberlet, Marie-Hélène / Kuster, Brigitta (2020a): *1970-2018 Interviews with Med Hondo. A Cinema on the Run*. Berlin: Archive Books.
- Gutberlet, Marie-Hélène / Kuster, Brigitta (2020b): *Das Kino von Med Hondo. Deutsche und französische Originaltexte, 1970-2020*. Berlin: Archive Books.
- Gutberlet, Marie-Hélène / Kuster, Brigitta (2020c): *On the Run, Perspectives on the Cinema of Med Hondo*. Berlin: Archive Books.
- Hall, Stuart (2004): *Das Spektakel des Anderen*. In: Koivisto, Juha (Hrsg. *in.): *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hamburg: Argument.
- Hall, Stuart (2002): *Wann gab es ‚das Postkoloniale‘? Denken an der Grenze*. In: Conrad, Sebastian / Randeria, Shalini (Hrsg. *innen): *Jenseits des Eurozentrismus: postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Campus, 219–246. [Orig.: 1995: *When was ‚the post-colonial? Thinking at the Limit*. In: Chambers, Iain / Curti, Lidia (ed.s): *The post-colonial question*. London: Routledge]
- Hall, Stuart (1992): *Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht*. In: Mehlem, Ullrich (Hrsg.): *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument-Verlag, 137-179.
- Hall, Stuart (1989): *Die Konstruktion von ‚Rasse‘ in den Medien*. In: *Ideologie – Kultur – Rassismus*. Hamburg: Argument, 150-171.
- Hidalgo, Oliver (2016): *Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak?* In: Cary Nelson / Lawrence Grossberg (ed.s): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 271–313.
- Hondo, Med (1978): *Interview: The cinema of exile*. In: Downing, John D.H. (ed.): *Film and politics in the Third World. Framework*, 69–76.
- hooks, bell (1992): *Black looks – Race and Representation*. Boston: South End Press.

- Jäckel, Michael / Kochhan, Christoph (2000): Notwendigkeit und Luxus. Ein Beitrag zur Geschichte des Konsums. In: Rosenkranz, Doris / Schneider, Norbert F. (ed.s): Konsum. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jaszoltowski, Saskia / Riethmüller, Albrecht (2019): Musik im Film. In: Schramm, Holger (Hrsg.): Handbuch Musik und Medien. Wiesbaden: Springer VS, 95-122.
- Knoblauch, Hubert (2007): Kultur, die soziale Konstruktion, das Fremde und das Andere. In: Dreher, Jochen / Stegmaier, Peter (Hrsg.*innen): Zur Unüberwindbarkeit kultureller Differenz. Grundagentheoretische Reflexion. Bielefeld: transcript, 21-42.
- Lazarus, Neil (2004): Introducing Postcolonial Studies. In: Lazarus, Neil (ed.): The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1-18.
- Loomba, Ania (2005): Colonialism/Postcolonialism. Second Edition. New York: Routledge.
- Ludden, David (2001): A Brief History of Subalternity. In: Ludden, David (ed.): Reading Subaltern Studies. London: Anthem Press, 1-31.
- Marmer, Elina / Sow, Papa (2015): Wie Rassismus aus Schulbüchern spricht. Kritische Auseinandersetzung mit »Afrika«-Bildern und Schwarz-Weiß-Konstruktionen in der Schule – Ursachen, Auswirkungen und Handlungsansätze für die pädagogische Praxis. Weinheim: Beltz Juventa.
- Marzano, Nicola (2009): Third Cinema Theory: New Perspectives. In: Kinema: Journal for Film and Audiovisual Media, 1-7.
- Murphy, David (2014): Africa's Lost Classics. London: Routledge.
- Murphy, David / Williams, Patrick (2007): Postcolonial African Cinema: Ten Directors. Manchester: Manchester University Press.
- Naficy, Hamid (2006): Situating Accented Cinema. In: Ezra, Elizabeth / Rowden, Terry (ed.s): Transnational Cinema. The Film Reader. New York: Routledge, 111-129.
- Newman, Kathleen E. (2009): Transnational Film Theory: Decentered Subjectivity, Decentered Capitalism. In: Durovicová, Natasha / Newman, Kathleen E. (eds.): World Cinemas. London: Routledge, 3-12.
- Nosbers, Max Armin (2021): Zwischen Entzeitlichung und Historisierung - Zur Rezeption von Frantz Fanon. In: Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien/Vienna Journal of African Studies. Nr. 40, 143-184.
- Macey, David (2000): Frantz Fanon: A Life. New York: Picador.
- Milborn, Corinna (2006): Gestürmte Festung Europa. Wien: Styria.
- Purkarthofer, Petra (2009): Rassismus, Maskulinität und Eurozentrismus als materielle Praxen postkolonialer Hegemonie. In: Hartmann, Eva / Kunze, Caren / Brand, Ulrich (Hrsg.*innen.): Globalisierung, Macht und Hegemonie. Münster: Westfälisches Dampfboot, 43-69

Rodríguez, Encarnación Gutiérrez (2004): Postkolonialismus: Subjektivität, Rassismus und Geschlecht. In: Becker, Ruth / Kortendiek, Beate (Hrsg.*innen): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 247-282.

Said, Edward (1978): Orientalism. New York: Pantheon Books.

Sanogo, Aboubakar (2015): The indocile image: cinema and history in Med Hondo's *Soleil Ô* and *Les Bicots-Nègres*, *Vos Voisins*. In: Munslow, Alun / Rosenstone, Robert A. (ed.s): *Rethinking History*. London: Routledge, 548-568.

Schäffter, Ortfried (1991): Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit. In: Schäffter, Ortfried (Hrsg.): *Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 11-42.

Shohat, Ella / Stam, Robert (2014): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London: Routledge.

Stagl, Justin (2006): Die Entwicklung der Ethnologie. In: Beer, Bettina / Fischer, Hans (Hrsg.*innen): *Ethnologie. Einführung und Überblick*. Berlin: Dietrich Reimer, 33-52.

Stam, Robert (2003): Beyond third cinema: the aesthetics of hybridity. In: Guneratne, Anthony R. / Dissanayake, Wimal (ed.s): *Rethinking Third Cinema*. New York: Routledge, 31-48.

Struve, Karen (2017): Third Space. In: Göttliche, Dirk / Dunker, Alex / Dürbeck, Gabriele (Hrsg.*innen): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler, 226-228.

Spivak, Gayatri, übers. v. Joskowicz, Alexander / Nowotny, Stefan (2008): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und Subalterne Artikulation*, Wien: Turia + Kant.

Spivak, Gayatri (1988): *Can the Subaltern Speak?* In: Nelson, Cary / Grossberg, Larry (ed.s): *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press.

Williams, Patrick (2009): Black looks/black light: Med Hondo's *Lumière Noire*. In: *Journal of African Cultural Studies*. London: Routledge, 33-42.

Wittmann, Matthias (2019): Drehtüren zwischen Nähe und Distanz. Der Blick in die Kamera als Trope des iranischen Kinos. In: Brinckmann, Christine (Hrsg.*in): *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Marburg: Schüren, 21-42.

Ziai, Aram (2003): Rassismus und Entwicklungszusammenarbeit. Die westliche Sicht auf den Süden vom Kolonialismus bis heute. In: *Berliner Entwicklungspolitische Ratschlag e.V.* (Hrsg.): *Develop-mental Turn*. Berlin: BER, 22-29.

Filmeverzeichnis

Lumière Noire (Frankreich 1994): Regie: Med Hondo; Drehbuch: Med Hondo (nach dem gleichnamigen Buch von Didier Daeninckx); Darsteller*innen: Patrick Poivey, Gilles Ségal, Ines de Medeiros, Théo Legitimus, Charlie Bauer, Roland Bertin uvm.; Kamera: Ricardo Aronovich; Ton: Pascal Armant et Philippe Lecocq; Schnitt: Christiane Lack; Musik:

Manu Dibango, Touré Kunda; Produktion: MH Films, Serene Productions; Weltrechte: ciné-archives; Format: 35 mm Farbe; Dauer: 103 Min

Soleil Ô (Mauretanien/Frankreich 1968): Regie: Med Hondo; Darsteller*innen: Robert Liensol, Théo Légitimus, Gabriel Glissand, Yane Barry, Greg Germain, Maboussou Lô, Alfred Panou, Ambroise M'Bia, Akonio Dolo, Georges Hilarion, Jean Edmond uvm.; Kamera: François Catonné, Jean-Claude Rahaga; Ton: Jean Paul Loublier, Yves Allard, Alain Contreau; Schnitt: Michèle Masnier, Clément Menuet; Ausstattung: Med Hondo; Produktion: Grey Films, Shango Films ; Weltrechte: Fondazione Cineteca di Bologna ; Format: DCP/Schwarzweiß; Dauer: 98 Min

Weitere Filme Med Hondos:

Bicots-negres vos voisins (Mauretanien/Frankreich 1974)

Nous aurons toute la mort pour dormir (Mauretanien/Frankreich 1977)

West Indies (Mauretanien/Frankreich 1979)

La faim du monde – Sahel la faim pourquoi (Mauretanien/Frankreich 1980)

Sarraounia (Burkino Faso / Frankreich / Mauretanien 1986)

Watani, un monde sans mal (Frankreich 1998)

Fatima, l'algérienne de Dakar (Frankreich/Mauretanien 2004)

Werke weiterer genannter Filmemacher*innen:

Die Stunde der Feuer. Regie: Fernando E. Solanas (Argentinien 1968)

Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación. Regie: Octavio Gentino (Argentinien 1969)

Der Weg zum Tod des alten Reales. Regie: Gerardo Vallejo (Argentinien 1971)

Die Schwarze aus Dakar. Regie: Ousmane Sembène (Senegal/Frankreich 1966)

La Passante. Regie: Safi Faye (Senegal, 1972)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Systemintegration und soziale Integration in Netzwerken.....	35
Abb. 2: Der schlafende Jean.....	41
Abb. 3: Puppen im Seminarraum.....	41
Abb. 4: Jean auf dem brennenden Berg.....	42
Abb. 5: Jean vor einem Schaufenster.....	45
Abb. 6: Gespräch vor dem Kamin.....	46

Abb. 7: Präsident.....	46
Abb. 8: Frauen trinken Coca Cola.....	47
Abb. 9: Guyot kauft Coca Cola.....	47
Abb. 10: Guyot an der Rezeption.....	48
Abb. 11: Sonnenaufgang.....	50
Abb. 12: Jean lächelt.....	50
Abb. 13: Jeans Koffer.....	50
Abb. 14: Ankunft in Paris.....	51
Abb. 15: Männer vor Mauer.....	52
Abb. 16: Jean vor Mauer.....	52
Abb. 17: Männer vor Mauer.....	53
Abb. 18: Jean auf Arbeitssuche.....	54
Abb. 19: Afrikanische Kultur.....	56
Abb. 20: Afrikanische Kultur 2.....	56
Abb. 21: Afrikanische Kultur 3.....	56
Abb. 22: Viertel in Paris.....	57
Abb. 23: Taufe.....	59
Abb. 24: Brennender Berg.....	60
Abb. 25: Grimasse.....	63
Abb. 26: Grimasse 2.....	63
Abb. 27: Grimasse 3.....	63
Abb. 28: Szene im Bett.....	65
Abb. 29: Puppen.....	67
Abb. 30: Puppen im Seminarraum.....	67
Abb. 31: Mann vor Kamin.....	68
Abb. 32: Close Up Jean.....	68
Abb. 33: Frauen vor Spiegel.....	69
Abb. 34: Erfahrungen in Paris.....	69
Abb. 35: Jean rennt durch den Wald.....	71
Abb. 36: Jean sitzt vor Baumstumpf.....	71
Abb. 37: Treffen mit Frau.....	72
Abb. 38: Treffen mit Frau 2.....	72
Abb. 39: Gespräch vor Kamin 2.....	75
Abb. 40: Mann vor Kamin 2.....	75

Abb. 41: Menschen in Paris.....	76
Abb. 42: Menschen in Paris 2.....	76
Abb. 43: Menschen in Paris 3.....	76
Abb. 44: Close Up bei Kamin Gespräch.....	77
Abb. 45: Close Up bei Kamin Gespräch 2.....	77
Abb. 46: Close Up Guyot.....	78
Abb. 57: Close Up Guyots Frau.....	78

7. Anhang

7.1 Transkript Soleil Ô

Intro: Trommeln, werden immer schneller. Lautes Lachen im off geht in Schreien über.

Männerstimme im off: We had our own civilisation. We forged iron. We had our popular dances and songs. We were very good at sculpting wood and working iron, spinning cotton and wool, weaving and basketwork. Our commerce wasn't just barter. We made gold and silver coins. We had pottery and cutlery. We made our own tools and domestic utensils, using brass, bronze, ivory, quartz, and granite. We had our own literature. We had our legal terminology, our religion, our science and our teaching methods.

(00:01:34-00:02:00)

Männer in Kirche

Mann 1: Forgive me Father, I spoke in Fulani.

Mann 2: Forgive me Father, I spoke in Bambara.

Mann 3: Forgive me Father, I spoke in Creole.

Mann 4: Forgive me Father, I spoke in Laris.

Männerstimme im off: Father forgive me for speaking American.

Mann 5: Forgive me Father, I spoke in Bamoun.

Mann 6: Forgive me Father, I spoke in Quicon.

Mann 7: Forgive me Father, I spoke in Swahili.

Mann 8: Forgive me Father, I spoke in Lingala.

Mann 9: Forgive me Father, I spoke in Kisongi.

Mann 10: Forgive me Father, I spoke in Sumbé.

Priester/Pfarrer: To live with Christ is to love God and men, and to fight evil spirits. Satan leave these children and let the spirit of Christ enter them. There is the wisdom of the world and the wisdom of God. As salt gives flavour to food, Christ, if we believe in Him, brings a sense to our lives. Receive the salt of wisdom. May he purify you and help you enter the kingdom of God. To be baptised is to be part of the church and share the Christian faith. By entering Gods Church, you will, like Christ, have eternal life. You promise to renounce Satan, to fight sin, and to resist temptation. I bless you in the name of Christ our saviour, and for eternal life. I baptise you in the Name of the Father, the Son and the Holy Spirit. Jean, go in peace, the Lord is with you.

Jean: (*spuckt*) Jean.

Priester/Pfarrer: Auguste, I baptise you in the Name of the Father, the Son and the Holy Spirit. Auguste, go in peace, the Lord is with you.

Auguste: (*spuckt*) Auguste.

Priester/Pfarrer: Martin, I baptise you in the Name of the Father, the Son and the Holy Spirit. Auguste, go in peace, the Lord is with you.

Martin: (*spuckt*) Martin.

Priester/Pfarrer: Victor, I baptise you in the Name of the Father, the Son and the Holy Spirit. The Lord is with you.

Victor: (*spuckt*) Victor.

Priester/Pfarrer: Bernard, I baptise you in the Name of the Father, the Son and the Holy Spirit. Bernard, go in peace, the Lord is with you. (*Schnitt*) Adolphe, go in peace, the Lord is with you.

Adolphe: (*spuckt*) Adolphe.

Priester/Pfarrer: Go in peace, children. The Lord is with you.

(00:05:35)

Männer marschieren aus Kirche, durch einen Park. Gitarrenmusik und afrikanischer Gesang im Hintergrund. Bleiben stehen.

Männerstimme im Off: Amerika. One, Two, Three, Four. One, Two, Three, Four...

(00:07:33)

Männer marschieren an Kamera vorbei. Szenerie wechselt auf altes Landgut im Kolonialstil. Als Hauptmann gekleideter weißer Mann schreit. Männer stellen sich in Reih und Glied. Gestellte Kampfszene. Schnitt zu Hügellandschaft mit Sonnenaufgang. Jean lächelt in Kamera.

Jean im Off: One day I started studying your writing, reading your thoughts, talking Shakespeare and Molière and holding forth. Sweet France, I am bleached by your culture, but remain a Negro as at the beginning. I bring you greetings from Africa.

Jean kommt in Paris an.

Jean im Off: I am glad to walk upon your soil and discover your first city, which is also my capital. Sweet France. I am coming to you. I am coming home.

Jean fragt Mann nach weg.

Mann 11: You poor thing. Marseille... You know... (*läuft weg*).

Jean läuft durch die Straßen, schaut in eine Zeitung und setzt sich dann in ein Café. Anzeige Zeitung: SKILLED WORKERS WANTED. AGE 25-40. HIGHLY PAID. Kleine Mädchen kommt zu Jean.

Mädchen: Are you hungry? Do you want some bread? Hey, are you hungry?

Jean: You are very kind, thank you.

Jean auf Jobsuche.

Arbeiter 1: You can't come in here.

Jean: I just saw the Job ad over there. I'm looking for work, that's all. I didn't know this was illegal.

Arbeiter 1: This is not a souk. You can't just walk in.

Jean: But that man over there let me in.

Arbeiter 1: Mamadou, did you let him in?

Mamadou: Yes sir, don't have a go at him. He is just looking for work.

Arbeiter 1: You can't just let anyone in, it's a private firm.

Jean läuft weg. Streicht weitere Stellenanzeige weg. Kommt in Werkstatt.

Jean: Excuse me.

Ein Mann, der in der Werkstatt arbeitet, schickt ihn zu einem anderen Mann.

Jean: Thank you.

Arbeiter 2: What is it? What do you want?

Jean: It's about the accountant's job in the paper.

Arbeiter 2: Oh, yes. Yes. Pass me a 14mm spanner *.(zu Mitarbeiter)* No, no. *(zu Jean)*

Jean: Ist the job taken?

Arbeiter 2: No, no. Where is that spanner? *(zu Mitarbeiter)*

Mitarbeiter: It's coming.

Arbeiter 2: (schaut Jean an) No. I mean, it's not taken. No. No.

Innerer Monolog Jean: I know that discrimination isn't common here. Am I not in the Land of the free? I'm as much as home here as anywhere. We are equal, you and me. We had the same ancestors. We were all Gauls. *(lacht)*

Arbeiter 2: No, no.

Mitarbeiter: Run. Run, comerade, the old world is behind us.

Schnitt, Mitarbeiter rennt auf der Straße an Jean vorbei.

Mitarbeiter: Run. Run, comerade, the old world is behind us.

(00:25:54)

Schnitt, Jean schaut in Wohnung rein. Ton von TV oder Radio zu hören.

Jean: Is anyone in? Excuse me, Sir. I... need your help.

Mann und Frau schauen zu Jean, dann direkt wieder auf TV. Verschiedene TVs zeigen unterschiedliche Programme. Mann und Frau fangen an sich zu streiten.

Mann 12: Who'll pay the car instalments?

Frau: Oh, shut up! You didn't have to buy a sports car. I never buy anything.

Mann 12: Why shouldn't I?

Frau: I had it up to here. It's always you. I work, too!

Mann 12: And I don't?

Frau: I work as much as you do.

Mann 12: You make me sick!

Frau: If this carries on, I'm leaving. I've had enough.

Mann: I pay for everything here. And I can't do anything.

Frau: What do you mean? I can't hear my programme.

Mann 12: Me neither!

Frau: Your programmes are stupid!

Mann 12: Are yours any better?

Frau: Shut up, idiot!

Mann 12: Shit!

Beide schreien sich unverständlich weiter an. Jean dreht sich um, auf einmal ist Ruhe und sie schauen wieder getrennt auf ihre Fernseher.

Pfarrer/Priester Fernseher: And so He came with them to a place called Gethsemany. Jesus picked up some bread. Having said the blessing, He broke it. He gave it to his disciples saying, "Take this and eat it. This is my body." Then he took cup. Having given thanks, He gave it to them and said, "Drink, all of you, for this is my blood, and that of the covenant that will be split for the many, for the forgiveness of sins. I tell you, I shall not drink this fruit of the vine until I drink new wine with you in the Kingdom of my Father." Having sung the psalms, they left for the Mount of Olives. Then Jesus said to them "This night all of you will have your faith shaken because of me. (*Schnitt, Jean allein in einem Zimmer, steckt Kopf in die Knie*) For it is written: „I will strike the shepherd, and the flock will be dispersed."

(00:27:57)

Jean steht mit einem Mann (Priester/Pfarrer von erster Szene) vor einem Tisch und sie setzen sich.

Mann 13: The employment service sent you? Sit down. (*schenkt Whiskey ein*)

Jean: Thank you.

Mann 13: After all of your years of experience, I'd like to know what conclusions you have drawn on the profitability and the value of the tests concerning African labour. It's a considerable undertaking, but not one that incurs great expense. In truth it involves no investment whatsoever. The only expenditure is in the transfer of materials. Or rather, personnel. In my view, it's the most profitable method. At least I know of no company that has used this method that hasn't continued it afterwards.

Jean: And what was it that led you to develop this... procedure?

Mann 13: It is absolutely indispensable to choose individuals who are capable of understanding things like we do, of thinking like we do, of remembering, taking in, yes. Capable of taking in words like us, and above all, giving them the same meaning.

Verändert sich in andere Person. Mann, den er Anfangs nach dem Weg gefragt hat.

Mann 14: In this way, there will soon be millions of white Negroes. White... and economically enslaved. Slaves, only civilised. Yes.

Verändert sich wieder zurück.

Mann 13: Maybe it's not the best meaning, but at least it is ours. It is the only one compatible with our technical world.

(00:29:25)

Schnitt in eine Art Seminarraum. Mann 13 jetzt als eine Art Lehrer. Neben dem Tisch sitzt Auguste aus der ersten Szene in der Kirche. Andere Männer an kleinen Tischen wie in der Schule.

Mann 13: Today, the aim of our lesson is to help you understand the meaning of words. Often one thinks one is understood, but isn't. For example, some among you are less gifted than others. As soon as one asks you to go and get some part or some object or other, you rush off, appearing to have understood, and come back with something completely different. So pay attention and listen closely. Repeat after me. There. A hacksaw.

Auguste: A hacksaw.

Alle anderen im Raum: A hacksaw.

Mann 13: A handsaw.

Auguste: A handsaw.

Alle anderen im Raum: A handsaw.

Mann 13: A screwdriver.

Auguste: A screwdriver.

Alle anderen im Raum: A screwdriver.

Auguste: An adjustable spanner.

Alle anderen im Raum: An adjustable spanner.

Auguste: Flat-nose pliers.

Alle anderen im Raum: Flat-nose pliers.

Auguste: A crocodile clip.

Alle anderen im Raum: A crocodile clip.

Auguste: An adjustable spanner.

Alle anderen im Raum: An adjustable spanner.

Mann 13: A broom.

Auguste: A broom.

Alle anderen im Raum: A broom.

Schnitt zurück zum Gespräch zwischen den zwei Männern.

Jean: Do you think it desirable for European companies, and also for migrant labour, that this selection process be extended to all Africans who want to come to Europe?

Mann 13: Insofar as we do not wish to see such Africans... as potential vagabonds...

Schnitt in eine Straße mit Arbeitern.

Innerer Monolog Jean: At 10 rue Roque de Fillol, a man rented a flat that was in a very bad state, but that had 7 rooms, a kitchen and a toilet. He decided to install 51 beds, that he sublet to African workers. Soon, 80 people were living there. Each one paid 23,000 old francs´ key money, plus a monthly rent of 3500 francs. The tenant therefore made a profit of over 3 million francs a year. When the flat became inhabitable, the workers were taken in by a shelter in the 20th arrondissement until something came up.

(00:31:50-00:32:30)

Schnitt zurück zu Gespräch zwischen den zwei Männern.

Mann 13: Insofar as one thinks that they can and must be employed by our companies, I think a selection procedure should be carried out before they leave Africa. That would indicate to us their potential for development.

Schnitt, Jean wird aus Wohnungen rausgeworfen, weiterer Schnitt zwei Männer führen eine Art Interview.

Interviewer: Tell me what you think.

Straßenkehrer: No-one is interested. The French are not interested.

Schnitt zum Gespräch zwischen den zwei Männern am Tisch.

Jean: What about those already living in Europe?

Mann 13: The same principle applies. For example, when one recruits individuals at random, a lot of waste is produced as a result. So it is very desirable, and in the interests of those workers living amongst us, to institute a selection which would allow us to choose those who are the most useful in terms of skilled jobs. The choice can only be made by a process of selection.

Jean: For this selection to take place, people must turn up. It is therefore inadvisable to restrict their departure. In your view, should Africans be allowed to come to France and Europe? Or should they be prevented from coming?

Mann 13: An individual can always have the desire, whatever and wherever he is, to go wherever he wants to go and try his luck. Furthermore, on a practical level, I don't really see how we could stop them. But let us not forget that faced with this wave of migration, Europe's interests are served. It is a continent in constant evolution towards a kind of

bourgeois state, with the help of some elements... of working class, in which the most onerous and banal tasks, we might say, are gradually being relinquished by native citizens. They have to be filled by others.

Schnitt, Mann läuft durch Halle, im off Nachrichtensprecher zu hören.

Nachrichtensprecher: After midnight, the demonstration moved towards the centre of town. By daybreak, calm had returned... (*Geräusche einer Demo im Hintergrund*)

Mann läuft in Büro und unterhält sich mit einem zweiten Mann. Jean sitzt im Hintergrund am Schreibtisch.

Mann 15: Please sit down.

Nachrichtensprecher: 15 have been wounded in the demonstrations.

Mann 16: Students and workers from Gothenburg in Sweden formed a solidarity committee with workers, teachers, students, and artists on strike in France. The committee asked me to contact the French strikers and give them a sum of money collected by the workers of Gothenburg.

Mann 15: You know, according to our rules, this strike is a national matter that does not concern other countries. Our workers want for nothing, especially money. The union has made sure that they can survive another month.

Mann 16: In my view, contrary to what you think, this strike is not just French. It concerns all countries. The financial solidarity of worker abroad is an important step towards political solidarity.

Mann 15: If I may say so, that is a romantic idea peddled by irresponsible elements who have infiltrated us and who are trying to divide the working class by proclaiming. Utopian an ill-thought-out slogan. Believe me, we know that this strike is not a revolutionary one. Only our claims matter. The working class is sophisticated enough to understand that this strike is the result of patient organisation by our activists over many years.

Mann 16: Fine. What about the immigrants?

Mann 15: Of course, the situation of foreign workers is more difficult. But we can't contact them. They are not at work.

Mann 16: Still, you could take the money and give it to them later.

Mann 15: We have no special account for them.

Schnitt zu Gespräch von Männern am Tisch.

Mann 13: The only difference, in my view, is that their place should be taken by immigrants from countries closer to us than Africa, who are naturally more adaptable than Africans. Such workers are European and want only to come here. In this way, we would avoid having to confront the human, social and political problems that will surely develop with mass immigration of African workers, who risk becoming a sub-proletariat.

Innerer Monolog Jean: "Black invasion." The expression has been used and must be refuted. It's true that at the time, it related to the apparent tide of students and trainees from all over Africa who came to France to study or to learn a new art of living.

Französisches Lied im Off: Some men went. Apollo, to the Moon to look for summer. Apollo, they challenged the cosmos. Apollo, they sang with echo. Apollo, leaving the Earth and its misery. I don't know why. Apollo, they went round in circles. Apollo, did they want to discover. Apollo diamonds or sapphires? Apollo, leaving the Earth and its misery. Love is there, open-armed. Why leave if you can't cure it? Towards the immensity that dazzles us, day and night. We are all crazy (*mehrere Wiederholungen*) They left without passports, Apollo, for the unknown, the infinite. Apollo, they could not resist, Apollo, within our limited frontiers. Apollo, leaving the Earth and its misery. But the wars continue, Apollo, on the Earth between tribes, Apollo, and hunger already has a hold, Apollo, in towns far and wide. Apollo, on this Earth and its misery. Love is there, open-armed. Why leave if you can't cure it? Towards the immensity that dazzles us, day and night. We are all crazy (*mehrere Wiederholungen*)

(00:41:07-00:43:10)

Jean und Straßenkehrer stehen vor Schaufenster.

Straßenkehrer: Oh, yes, my brother. Yes. But in Katanga, in Rhodesia, in South Africa. Africa, Africa. Oh, yes, my brother. Yes.

Jean läuft in Einfahrt und wird von Frau aufgehalten.

Frau 2: What is it? What is it? Who do you want? Where are you going?

Jean: Hello. It's about the accountant's job in the paper.

Frau 2: We don't have an accountant.

Jean: But it's in today's paper.

Frau 2: They're not here. I'd like you to leave, please. We've enough wogs here already. Why don't you go home?

Jean: Can you tell me where I'm from? Please.

Frau 2: Stay right where you are!

(00:43:22-00:43:32)

Jean läuft Straße entlang und wird fast von Auto angefahren.

Fahrer: Get lost! What are you doing here? Go on, get lost!

Menschen aus Auto fahren zu einem Haus, drei Männer und eine Frau steigen aus. Einer der Männer ist Auguste von Anfangsszene. Einer der Männer geht zu Frau ins Zimmer.

Mann 17: Hello. I'd like to talk to you about...(*flüstert*) an important matter. I assure you... (*Frau nickt*) Listen to me. You know...it's quite a big deal.

Frau 3: Yes. Why not?

Mann 17: OK, I'll talk to the President.

Männer sprechen leise. Präsident (Auguste) stellt check aus. Frau singend im Zimmer. Mann kommt zurück und gibt ihr den check. Schnitt zu Szene in Stadt. Frau läuft an Bank vorbei, schaut sich check an.

Frau 3: Shit! That's crazy!

Mann kommt aus Bank und zählt seine Francs.

Mann 18 (*zum Zuschauer*): 33 Francs... 37 Francs. We are from the Republic of Tamara. We are a new country, a poor and wretched one with no natural resources. We are underdeveloped. But we have several...several embassies in the world.

Schnitt, Menschen kommen in einem Zimmer zu einer Art Versammlung zusammen.

(00:48:50)

Mann 19: Hello, my brother. All right?

Frau 4: Hello. Come in.

Mann 19: Sit down, everyone. Find a place. Do the best you can.

Jean: Right, I think everyone's here, so I will tell you the result of our petition to the ministry. This is what they have agreed. A solution has been found thus...

Mann 19: What do they say?

Jean: Specialist associations find us old buildings that could be made liveable again. These old buildings...are bought and then renovated. The habitable area is divided into small dormitories of about 4 square metres... (*lachen im Raum*) for 6 to 8 people.

Mann 20: Rabbit hutches, you mean! Comrade, I think we presently have many difficulties surviving here. That is why we must now think about the problem of returning to our native countries.

Mann 21: To our native forests! That's the question, in fact. If they don't need us, why invite us? We're better off at home. So why are we here? 40 people to a room is unbelievable. Enough words. We need actions.

Jean: That is the question...

Mann 22: We are all agreed on that. But what kind of action? They are real hypocrites.

Mann 21: We must speak out. We're wasting our time, freezing. We don't even have homes. Incredible. Slaves for ever. Unimaginable. You can't take people for idiots. But who brought us here? They did!

Mann 23: 6 months we've been looking. Nothing. Nothing at all.

Mann 20: Now 3 of our comrades are in hospital because they caught tuberculosis. Why? Because they live in cellars in terrible conditions.

Jean: This situation is due, it must be said, to the lack of will of many councils who fear what they call "the influx of foreign workers".

Mann 24: But they are the ones who colonised us!

(00:50:31)

Mann 21: You said it! Don't worry. We'll colonise them back.

Auguste: Look, let's not get angry. There are more interesting things to discuss. So if you don't mind, let's move on.

Mann 20: Anyway, I think we need to think a lot more about returning home.

Mann 21: Otherwise, they'll put brooms in our hands and say, "Go on, sweep the whole of France".

Mann 20: That is why we have to contact our respective embassies in order to go home.

Mann 21: The ambassador doesn't represent us. He represents France in Dakar.

Mann 24: I know the embassy's in on it!

Mann 23: The ambassador... I think the ambassador should at least say to us, "Don't go to France, because they'll exploit you."

Mann 24: You're kidding!

Mann 20: Obviously! But we can only appeal to the relevant government department. Either that, or the embassies of our respective countries.

Mann 21: But the ambassador defends the government's interests.

Mann 20: Absolutely. He represents Dakar in France, and France in Dakar. It's always about France. That's why I hate hawkers of Negro poetry who crow about being black. They're only looking after their interests.

Mann 25: They're traitors.

Mann 21: So, is France our country?

Mann 20: Yes, since our presidents all fail.

Mann 21: So Independence doesn't exist?

Mann 20: Absolutely not.

Mehrere Stimmen: That's rubbish! Obviously!

Innerer Monolog Jean: "Black Invasion." The phrase was spoken without spite, but with a hint of uneasiness, perhaps. It was aimed at the "new coloured" who strolled along the Boulmiche or hung around the Boulevard St-Germain. There were tens of them in 1946, several hundred in 1948, over 15.000 in 1964, and 300.000 in 1967. How many are there now? How many will there be tomorrow? Beyond a certain level, a previously harmless phenomenon became more significant for some. "Black invasion." The words are loaded with dynamite. There are more and more of them. What are they doing here? They wanted independence, now they can stay at home. "They get money, too. We support them. Do they realise that? You can't push your luck too far. OK, they come here to do the jobs that we don't want to do. But they should invent machines to do them! It's simple, isn't it? But instead of that, look. Great, isn't it? We former, present and future colonised people contributed greatly to the foundation of your industrial and economic capital. The interest on that capital should come back to us. So please don't say that we're costing you dear. Furthermore, the help that you are giving us is aimed above all at preserving your own markets and maintaining your economic privileges.

Schnitt, weißer Mann läuft Straße entlang, Jean kommt ihm entgegen.

Jean: Got a light, please?

Mann: Yes, I have.

Jean: Thanks.

Schnitt, zwei Frauen dem Zuschauer entgegen.

Frau 5: I've got... Hang on... one, two...three...four...five. Two of them are teachers. They're nice. They're educated and polite, so I've no complaints.

Frau 6: I've got a lot more.

Frau 5: Really?

Frau 6: On the first floor. I've got two. On the second, two. On the 4th, I've got three. On the sixth, I've got eight.

Beide Frauen begrüßen Männer: Good evening! Hello. Hello, sir.

Jean: Hello, ladies.

Weiterer weißer Mann zu den zwei Frauen: I've got my ID card and work permit. Can I come in now? I won't be thrown out, will I?

Jean: Go on, go in. Right at the end.

Frau 6: You know, all my former tenants have left.

Frau 5: Of course. You're more free at home.

Schnitt zu Gespräch zwischen den zwei Männern am Tisch.

Jean: Yes. In short, the majority of the population want African workers to fulfil certain tasks, but on condition that they don't show themselves and live elsewhere. Underground, for example. Why not?

Mann 13: For sure. Current European policy regarding African immigration, especially that concerning overseas territories, has serious consequences. Yes. It is storing up trouble for the future. Racial conflict, suffering, hate, despair. These ills will hit both communities, but especially the black community: the victim of being a minority.

Weißer Mann wird eingeblendet und spricht zum Zuschauer.

Mann 25: Absolutely not. My daughter is free. She does what she wants. I have nothing against anymore. But we must recognise we're not all the same. For example, Africans eat millet, and we eat potatoes.

Jean: We eat potatoes, too.

Mann 25: You mean the ones who are already here? Yes, of course. There are more and more of them. If it continues, we'll have to herd them like... the American Indians.

Schnitt, zwei Frauen vor einem Spiegel.

(00:57:49)

Frau 6: Oh! I've been promising them I'd go for 6 months.

Frau 7: Don't exaggerate.

Frau 6: Apparently he's very cute. Will you hurry up?

Frau 7: Yes, I'm coming.

Dritte Frau macht ihnen die Haustür auf, beide Frauen laufen rein.

Frau 8: Hello.

Frau 6: Hello. It's been ages. How are you?

Frau 7: We came to see the baby.

Frau 8: That's nice.

Frau 7: Where is he?

Frau 8: Just there.

Mann, der neben Bett sitzt, nimmt Kind auf den Arm.

Mann 26: Come on, darling. Come and say hello to Granddad. Say hello to Granddad. *(Frauen lachen)*. See? That's Granddad. And that's our cousin. Come on, say hello. Come on.

Frau 6: There you are. That's for the baby. We're just passing. We're in a hurry.

Frau 8: Goodbye. Keep in touch.

Frau 7: Goodbye. See you soon.

Mann 26: It's all right, darling, it's over.

Frauen wieder in eigener Wohnung.

(00:58:46)

Frau 7: That's incredible. Strange. I've never seen that before. Want a drink?

Frau 6: Yes, I'd love one. Ever slept with a black man?

Frau 7: Are you mad?

Frau 6: *(nimmt cola flasche)* Thanks a lot.

Frau 7: You're crazy!

Frau 6: Wouldn't you like to try? One day? Out of curiosity.

Frau 7: I would. He'd have to be handsome. Have you?

Frau 6: No, not yet. But I'd like to try. You know, I've heard... *(flüstern und lachen)*

Frau 7: No, that's not true. *(lachen)* Some of them have big mouths like that. "Open your big moth" *(lachen)*.

Frau 6: That's so funny! Shall we try?

Frau 7: Yes!

(00:59:42)

Frau verführt Jean auf der Straße. Sie verbringen Zeit miteinander. Leute starren und zu hören sind Tiergeräusche im Hintergrund. Gackern, Mähen, Wiehern... Das Paar läuft ins Haus und ihnen kommen zwei Männer entgegen.

Mann 26: Sorry!

Frau 6: Sorry!

(01:02:59)

Mann 27: Still, it's crazy. I can't understand it. Really, I can't.

Mann 26: What?

Mann 27: That girl we just passed?

Mann 26: Well?

Mann 27: Did you notice anything?

Mann 26: No.

Mann 27: Did you see she was on a black man's arm?

Mann 26: Oh, yes.

Mann 27: Is that all you can say? Every time I see something like that, it bothers me, I can't help it. I've got nothing against them. The proof is, I love Negro spirituals.

Mann 26: Sorry, but I'm a Negro.

Mann 27: You? You're joking, aren't you?

(01:03:13)

Schnitt ins Schlafzimmer der Frau

Jean: Did you sleep well?

Frau 6: I heard Africans in bed were... But... (*Lachen*)

Jean beobachten zwei Männer beim Streiten und eine Frau schreitet ein.

Mann 28: It's over!

Frau 9: Hey, you bunch of blacks! Stop your bullshit, you idiots!

Männer reden afrikanisch weiter. Dann wieder Französisch.

Mann 29: Look. My skin is whiter than yours! Dirty negro, get lost! (*Mann rennt weg und stößt einen dritten Mann*)

Mann 30: Shit! Shit! Look! Do you see that, madam? All these Arabs, all the same! They're all as bad as each other! What are you waiting for? Get lost! Go on!

Schnitt in ein Restaurant. Jean sitzt mit einem Mann am Tisch.

Mann 31: Order is chaos! That's clear. Whites have always organised civilisation with order. I mean, their civilisation, to their profit.

Jean: For whites, there are 3 kinds of living being: human, animal, and then the Negro. In any case, what's for sure is that in their eyes, we have never quite been men.

Mann 31: If I was a Negro, I would hate the white race. It is the cause of all our troubles. It's true.

Schnitt an die Bar, zwei Männer unterhalten sich und stoßen an.

Mann 32: Good health.

Mann 33: I'm telling you, in 100 years, all our grandchildren will be Negroes.

Mann 32: Maybe sooner.

Mann 33: do you realise Africa will rule over France?

Mann 32: Yes. What do you expect? That's the future.

Mann 33: Shit!

Musiker kommt in die Bar.

Mann 33: Another one.

Musiker: Can we sing here?

Mann 32: Yes, but softly.

Musiker: Eh?

Mann 32: Softly.

Musiker: But for me, singing is singing!

Mann 32: Yes, OK. Sing softly, because the clients clap, and the police car comes. (*wendet sich zu anderem Mann*) You have to explain everything. They're like children.

Gitarrenmusik und leiser französischer Gesang geht langsam in Lauteren über.

Alle klatschen.

Mann 31: Come and sit down with your brothers. There.

Musiker: Thanks.

Mann 31: My God, what a white man's life, eh?

Musiker: My God. God is surely white.

Mann 31: Unless he's a Negro.

Musiker: Well, if he's a Negro, he's the biggest bastard the world ever invented! (*Alle lachen*) To his health! Cheers!

Mann 31: What's on the tape recorder?

Musiker: Well, it's a very big surprise for you. It's an old African song. (*Französisches Lied startet und alle lachen*)

Ganzer Raum singt:

Did you see the three savages,
Who all turned up in Paris?
They were as black as soot from their heads to their belly buttons,
They seek their fortune,
All around the Chat Noir
By the light of the moon
In Montmartre, at night. (*Imitieren Affengeräusche*)

(01:10:17-01:15:20)

Mann 33: Those people are nice. It's true, and that's a fact.

Mann 32: To the health of your Negro grandchildren.

Jean (*schwankt auf Heimweg und singt*): Paris... They were as black as soot... from their heads to their belly buttons... They seek their fortune... All around the Chat Noir... By the light of the moon... In Montmartre, at night. Did you see the three savages... Who all turned up in Paris? They were as black as soot... from their heads to their belly buttons... They seek their fortune... All around the Chat Noir... By the light of the moon... In Montmartre, at night.

Jean schläft, Schnitt in Seminarraum zurück.

Mann 13: It's true, that if we don't force them to accept our way of seeing things, there's a good chance they'll carry on in their own way. It's also true that, not having their consent, we have no reason to be interested in their personal tastes. We are there to impose what amounts to our happiness, and which should become theirs.

Männerstimme im off: "Love our uniforms, our Jesus, our culture, our manufactured products. Help us to maintain order in your country, and you will be possessed poessesser. You will be rich. You will have millions of cars, refrigerators, radios, luxury soaps, mini-skirts, maxi-skirts and court shoes. You will have tons of gold and diamonds that we'll have taken the precaution of extracting from your country. In short, you will be what we have always wanted you to be: over-civilised, over-developed, over-abandoned. You will thus have acquired happiness and eternal joy. Yes. Happiness... Happiness."

(01:18:30-01:19:05)

Mann 13: If, bit by bit, we raise them to the dignity of an electorate, it is clear that whomever they elect will never have a mandate to work toward the realisation of their goals. The last condition is imperative and essential. Without that, where would we go?

Schnitt in Jeans Schlafzimmer. Dann zu Konferenz. Am Mikrofon der Präsident/Auguste.

Reporter: It's the latest coup d'état. He replaced General Gulawa. Mr. President, how did your meeting with our president go?

Auguste: It went very well. There were no problems. Everything went very well.

Reporterin: On what policies will you base your new government?

Auguste: First of all, we started by meeting with the politicians in order to allow us to organise our power better, to give the nation new laws and new democratic structures. This Plan will be submitted to your government, to your president.

Jean wacht auf. Schnitt auf Karte (01:20:59-01:21:07) und dann zu weißem Mann mit Hund.

Mann 34: Come on. You are branded by Western civilisation. You think “white”.

Jean läuft durch Menschenmenge, gemischte Zwischenrufe: „Go work elsewhere!“ „When I earn deutschmarks I put them in Switzerland.“ „Enter into my heart. Give me eternal life.“ “Because money is freedom”.

Schnitt zu einer Art Kriegsszenario. Alles brennt und Schüsse sind zu hören.

Männerstimme im off: Everything’s burnt! Nothing’s left!

Schnitt zu Mann mit Hund.

Mann 34: You have a glass of champagne in your hand. You have every right to throw it in my face. (*lacht*)

Schnitt, Jean spielt im freien mit einem Hund, zu hören ist Flöten und Paukenmusik... Jean zerstört sein Zimmer und fängt an zu laufen.

Innerer Monolog Jean: You allow the continuation of slavery, assassination and genocide. You choose your victims and perpetrators by their skin colour, according to whether they accept or refuse your policies. With a serene spirit, you sleep peacefully. A pleasant feeling of having a clear conscience envelops you. You become good Whites, good Blacks. All of you compassionate. All good Christians. But you know that all contact is out of self-interest. All dialogue is commerce. All aid is investment. All gifts are for future return. All truth can be bought. Man is dying before your open eyes, annihilated, scorned, rejected. Africa, Africa, Africa, Africa, Africa... (*Trommeln im Hintergrund, wie schneller Herzschlag*).

Jean läuft in Wald und begegnet einer Familie. Geht mit ihnen zu einem Haus.

Vater: Hello. How are you? It’s nice in the country, isn’t it?

Mutter (*zu den Kindern*): Run to the house.

Vater: Come on. Come in.

Schnitt, alle sitzen am Essenstisch.

Kind 1: Hey, he’s eating bananas!

Vater: Don’t eat bananas now.

Mutter: Julien, sit here. Sit there because that’s my place.

Julien: I’m going to eat a banana.

Mutter: No start with the chicken!

Kind 1: No, i'm starting with the salami. I want salami.

Mutter: You want salami?

Kind 1: Salami.

Mutter: Do you want salami, Julien?

Julien: No!

Mutter: Do you want chicken?

Julien: No.

Mutter: Do you want salami?

Vincent: No. No, I said no.

Mutter: A tomato?

Vincent: No.

Mutter: Have a tomato, Julien. Have a tomato. Do you want a tomato, Vincent?

Vincent: No!

Mutter (*zu Jean*): Tomato? (*zu Julien*) There, oh.

Julien: I don't have a plate. Where's my plate? I've lost my plate?

Julien steigt auf den Tisch.

Mutter: You've lost your plate? What have you done with it? These lunches just get better.

Julien schüttet Essen auf Jean, er reagiert nicht. (alle lachen)

Mutter: My lovely chicken! Have some ham.

Julien: Yes.

Mutter: On the bananas, oh the bananas. Oh, the bananas. Wait. Look, really! No.

Vater: Right. Can't you serve the tomatoes, too? Eh, Vincent? Crush the tomatoes. Feel free.

Mutter: Come away from there! Watch out for the bananas! The Bananas! Oh, the chicken!
The chicken!

Kind 1: He's knocking everything on the floor.

Mutter: (Lacht) What are your horrible brothers doing? Come on, children!

Jean steht auf und geht.

Vincent: Go on, Dad.

Vater: But... What's he doing? Did you say something?

Mutter: No. Did he speak to you?

Kinder: No.

Vater: What did I do?

Jean rennt los. Schnitt zu Szene mit Wasser und Ertrinkenden. Sie schreien. Schreie und Stöhnen im Off werden immer lauter und im Hintergrund Trommeln wie ein Herzschlag. Jean schreit im On mit. Trommeln werden langsamer bis sie ganz stoppen.

7.2 Transkript einzelner Szene aus Lumière Noire

Szene Geldwechsel (00:19:13-00:19:18)

Rezeptionist: Sorry Sir, one cruzeiro is worth 0,007 Franc. Sorry, that's the way it is.

Mann 1: What crap!

Szene Hotel Gespräch 1 (00:22:08-00:22:46)

Rezeptionist: Mr. Buzon, do you need anything?

Guyot: When I asked for room 715, you told me it wasn't available.

Rezeptionist: That's right, or else I would have gladly given it to you.

Guyot: It might not be available, but I have the impression, there is no one in it. The whole floor is empty, no lights on.

Rezeptionist: Quite so Sir, I did not say it was not in use, just that it was not available, like the whole of the 7th floor.

Guyot: No rooms to let on the 7th?

Rezeptionist: Since the Hotel opened, the 7th floor has been off limits. It has its own entrance.

Szene Hotel Gespräch 2 (00:23:43-00:25:08)

Guyot: Why do you keep a floor unoccupied? Problems? Building defects?

Rezeptionist: It's booked for police all year round.

Guyot: Who is it booked for? The staff knows, I guess.

Rezeptionist: The less you know, the better.

Guyot: Give me "the less". So?

Rezeptionist: The Department of the Interior and the local Police use the 7th for illegal immigrants. They wait here for a flight home. Mostly Blacks and Arabs who got busted. Sometimes its like rush hour.

Guyot: Now? Is it calm?

Rezeptionist: Average. The other night it got crowded. Lucky the building is soundproof. They shouted 'til 2am.

Guyot: When was it exactly?

Rezeptionist: Not last night, not the night before. Wait. The night between den 5th and the 6th.

Guyot: Where there any French up there?

Rezeptionist: None, except the cops on duty. Only a crowd of Malians.

Guyot: Thanks a lot.

Rezeptionist: No Problem.

Unterhaltung mit Taxifahrer (00:40:35-00:41:13)

Guyot: Have you got anything else?

Taxifahrer: Not much for the French. Aznavour, Piaf, Johnny Halliday. Much more for Americans. Michael Jackson, Prince, Springsteen, Sinatra. Do you prefer American music?

Guyot: No, not particularly. Can I look in your box?

Taxifahrer: There you go. (*lacht*) African music. You won't like it. Whites hate it

Szene Flughafenkontrolle (00:55:42-00:56:20)

Mitarbeiter: Where's that from?

Guyot: It's a present from a friend.

Mitarbeiter: It's forbidden in Mali, you can't take it.

Guyot: It's music by Zao, a Congolese Group.

Mitarbeiter: I can read.

Guyot: It's not criminal.

Mitarbeiter: All this singers' tapes are forbidden on our territories, for pornography. (*Guyot gibt ihm Geld*) You think our country is corrupt an you can buy everything? Pick it up at once, or I'll have you arrested

7.3 Storyboards

Storyboard 1

Einstellung	Regie	Tonebene	Inszenierung	Licht	Kameraarbeit
 <p>00:05:35</p>	<p>Acht Menschen laufen in Reih und Glied einen Weg entlang und halten Kreuze in der Hand. Sie tragen alle Kutten.</p>	<p>Musik im off: Gitarren Musik (oder ähnliches Instrument)</p>	<p>Zu sehen ist eine Art Park mit angelegten Wegen und Bäumen (Westeuropäische Flora)</p>	<p>Tageslicht</p>	<p>Kamera bewegt sich mit den laufenden Menschen von rechts nach links mit; Einstellung: weit</p>
 <p>00:05:52</p>	<p>Die Menschen laufen nun um eine Kurve, nicht mehr so gegliedert wie zuvor</p>	<p>Musik im off: Afrikanischer Gesang kommt zu Gitarrenmusik dazu</p>	<p>Immer noch im Park, angelegter Weg nun besser zu sehen und führt zu Zuschauer*innen, Hintergrund fast nur noch Bäume</p>	<p>Tageslicht, jetzt etwas dunkler, weil mehr Bäume und weniger Himmel zu sehen</p>	<p>Kamera bewegt sich mit laufenden Menschen mit; Einstellung: weit</p>
 <p>00:05:59</p>	<p>Menschen kommen frontal auf Zuschauer*innen zugelaufen, heben die Kreuze</p>	<p>Musik im off: Afrikanischer Gesang mit Gitarrenmusik</p>	<p>Heller Weg, der zum Zuschauer*innen führt, links Bäume und rechts hohes Gras</p>	<p>Tageslicht, jetzt etwas dunkler, weil mehr Bäume und weniger Himmel zu sehen</p>	<p>Kamera stoppt und Aufnahme ist frontal; Einstellung: weit</p>

	<p>Sieben Schwarze Männer und ein weißer laufen auf Zuschauer*innen zu einen Weg entlang, Kreuze werden immer chaotischer und über Schultern gelegt</p>	<p>Musik im off: Afrikanischer Gesang mit Gitarrenmusik</p>	<p>Heller Weg, der zum Zuschauer*innen führt, links Bäume und rechts hohes Gras</p>	<p>Tageslicht, jetzt etwas dunkler, weil mehr Bäume und weniger Himmel zu sehen</p>	<p>Kamera steht still, Aufnahme frontal; Einstellung: Totale</p>
	<p>Männer bleiben kurz vor Zuschauer*innen stehen und schauen zum Boden, Kreuze über Schultern gelegt</p>	<p>Musik stoppt, Männerstimme im off schreit „Amerika“</p>	<p>Heller Weg, der zum Zuschauer*innen führt, links Bäume und rechts hohes Gras</p>	<p>Tageslicht</p>	<p>Aufnahme frontal; Einstellung: Totale</p>
	<p>Männer schauen nach oben und Kleidung zweier verändert sich mit einem Schnitt zu Uniformen</p>	<p>Stimmen im off zählen auf Englisch und Französisch von 1-4</p>	<p>Heller Weg, der zum Zuschauer*innen führt, links Bäume und rechts hohes Gras</p>	<p>Tageslicht</p>	<p>Aufnahme frontal; Einstellung: Totale</p>
	<p>Männer drehen Kreuz zu Schwert um und fangen an zu marschieren</p>	<p>Stimmen im off werden lauter und zählen schneller, Französisch und Englisch durcheinander</p>	<p>Heller Weg, der zum Zuschauer*innen führt, links Bäume und rechts hohes Gras</p>	<p>Tageslicht</p>	<p>Aufnahme frontal; Einstellung: Totale</p>

	<p>Erst Männer in Uniform, dann marschieren alle. Männer in Uniform reihen sich ein und laufen links an Kamera vorbei</p>	<p>Stimmen im off werden lauter und zählen schneller, Französisch und Englisch durcheinander</p>	<p>Heller Weg, der zum Zuschauer*innen führt, links Bäume und rechts hohes Gras</p>	<p>Tageslicht</p>	<p>Bleibt frontal auf Weg gerichtet, läuft nicht mit; Einstellung: Halbtotale</p>
	<p>Alle laufen los und breiten sich auf dem Weg aus, Marschieren eher zurückhaltend</p>	<p>Stimmen im off zählen weiterhin in verschiedenen Sprachen</p>	<p>Heller Weg, der zum Zuschauer*innen führt, links Bäume und rechts hohes Gras</p>	<p>Tageslicht</p>	<p>Bleibt frontal auf Weg gerichtet, läuft nicht mit; Einstellung: Halbtotale</p>
	<p>Laufen gleichmäßig aufgeteilt rechts und links an Kamera vorbei, aus dem Bild raus</p>	<p>Stimmen im off zählen weiterhin in verschiedenen Sprachen</p>	<p>Heller Weg, der zum Zuschauer*innen führt, links Bäume und rechts hohes Gras</p>	<p>Tageslicht</p>	<p>Bleibt frontal auf Weg gerichtet, läuft nicht mit; Einstellung: Halbtotale</p>

00:07:18

00:07:25

00:07:32

Storyboard 2

Einstellung	Regie	Tonebene	Inszenierung	Licht	Kameraarbeit
 (00:25:54)	Jean hört aus Wohnung Geräusche und sieht, dass die Tür offen ist.	Der Ton eines Fernsehers mit jazziger Musik und Moderator	Blick aus einer Wohnung raus in den Hausgang, Jean im offenen Spalt der Tür zu sehen	Licht kommt von oben	Kamera frontal auf Tür und Jean, schwenkt nach oben auf Jean, wenn er näherkommt; Einstellung von Total auf Halbtotale
 (00:26:03)	Er klopft an, als niemand reagiert macht er die Tür weiter auf und läuft in die Wohnung	Der Ton eines Fernsehers mit jazziger Musik und Moderator	Blick aus einer Wohnung raus in den Hausgang, Jean im offenen Spalt der Tür zu sehen	Licht auf Jeans Gesicht, als er näher kommt	Kamera bleibt an der Stelle und Jean kommt näher, Einstellung: von Halbtotale auf Groß
 (00:26:07)	Schnitt; Jean sieht in ein Wohnzimmer, dort sitzen eine Frau und ein Mann für zwei verschiedenen Fernsehern	Der Ton eines Fernsehers mit jazziger Musik und Moderator	Wohnzimmer, dass symmetrisch eingerichtet ist, auf jeder Seite jeweils ein Fernseher mit Zuschauer, Vorhang geschlossen	Licht kommt nur aus Fernseher	Kamera zeigt Jeans Blick; Einstellung: Total
 (00:26:16)	Schnitt; Mann wird in Groß gezeigt, er schaut zu Jean, doch dreht sich dann ohne Reaktion wieder zu Fernseher	Der Ton eines Fernsehers mit jazziger Musik und Moderator	Mann wird von Fernseher angestrahlt, nur er ist zu sehen	Licht kommt von vorne	Kameraeinstellung: Groß
 (00:26:20)	Schnitt; Frau wird in Groß gezeigt, schaut zu Jean, doch dreht sich dann ohne Reaktion wieder zu Fernseher	Der Ton eines Fernsehers mit jazziger Musik und Moderator	Frau wird von Fernseher angestrahlt, nur sie ist zu sehen	Licht kommt von vorne	Kameraeinstellung: Groß

 (00:26:24)	Schnitt; Mann wird jetzt von hinten gezeigt, wie er Fernsehen schaut	Der Ton eines Fernsehers mit jazziger Musik und Moderator	Fernseher im Hintergrund sehr hell, Mann vorne ganz dunkel	Wirkt eher dunkel, das Licht von Fernseher jetzt frontal in Kamera scheint	Kameraeinstellung: Nah; frontal auf Fernseher, Mann von hinten
 (00:26:27)	Schnitt; Frau wird jetzt von hinten gezeigt, wie sie Fernsehen schaut	Der Ton eines Fernsehers mit jazziger Musik und Moderator	Frau sitzt links im Bild auf Stuhl, recht sehr hell der Fernseher in einer Art Schrank	Licht von rechts aus Fernseher	Kamera von der Seite; Einstellung: Halbnahe
 (00:26:30)	Schnitt; Jean dreht sich weg und läuft weg	Der Ton eines Fernsehers stoppt, Geschrei zu hören	Weißer Wand im Hintergrund und Jeans Kopf zu sehen	Licht von hinten	Kameraeinstellung: Nah
 (00:26:32)	Jean dreht sich doch wieder um und schaut in Zimmer	Geschrei von Mann und Frau zu hören	Weißer Wand im Hintergrund und Jean in Nahaufnahme mittig	Licht von vorne auf Jean	Frontal auf Jean; Einstellung: Nah
 (00:26:35)	Schnitt; Mann und Frau im Wohnzimmer stehen sich nun gegenüber und schreien sich abwechselnd gegenseitig an	Geschrei von Mann und Frau zu hören; Fernseher im Hintergrund → am Ende Geschrei unverständlich	Im Hintergrund ein Schrank mit Kleidung und ein Fernseher, Mann und Frau im Mittelpunkt	Licht kommt von Links	Seitlich auf Mann und Frau gerichtet, aus Jeans Blick; Einstellung: Amerikanisch; Schwenkt von hin und her, verschwimmt fast
 (00:27:20)	Schnitt; Jean dreht sich nach einer Zeit wieder um und geht	Geschrei von Mann und Frau zu hören; Fernseher im Hintergrund	Nur Jean mittig in der Tür zu sehen, im Hintergrund eine weitere Tür	Licht kommt links aus Hintergrund	Einstellung: Nah

	Jean dreht sich wieder zu Raum um	Fernseher zu hören mit einer Art Andacht	Nur Jean mittig in der Tür zu sehen, im Hintergrund eine weitere Tür	Licht kommt links aus Hintergrund	Einstellung: Nah; frontal auf Jean gerichtet
	Schnitt; Frau und Mann sitzen wieder vor Fernseher und schlafen ein	Im Hintergrund ist ein Priester/Pfarrer zu hören, der eine Art Predigt hält	Zimmer nun von anderer Seite zu sehen, Mann vorne im Vordergrund, Frau weiter hinten zu sehen, beide sitzen aus Stühlen	Licht von hinten rechts und aus den links aus den Fernsehern	Kamera seitlich auch Raum gerichtet; Einstellung: Halbtotal
	Schnitt; Blick nun direkt auf Fernseher; Priester/Pfarrer in Kirche zu sehen	Im On eine Predigt zu hören	Zu sehen ist nur der Fernseher mit Kirchenszene, nimmt komplettes Bild ein	Licht von vorne auf Priester gerichtet	Einstellung: Groß
	Schnitt; Jean nun von der Seite zu sehen, wie er in Zimmer schaut und dann wegläuft	Predigt im off	Jeans Kopf mit der glänzenden Tür im Hintergrund zu sehen	Licht kommt von vorne und aus Zimmer	Einstellung: Groß; Seitlich auf Jean gerichtet

Storyboard 3

Einstellung	Regie	Tonebene	Inszenierung	Licht	Kameraarbeit
 <p>01:28:58</p>	<p>Der Protagonist sitzt mit drei Kindern und einem Mann an einem Tisch, eine Frau kommt aus dem Haus und bringt essen für Alle.</p>	<p>Es ist keine Musik im Off zu hören. Nur die Mutter spricht im On mit den Kindern.</p>	<p>Ein gepflegter Garten und eine Art Ferienhaus sind im Hintergrund. Vorne leicht nach links versetzt der Tisch, an dem alle sitzen.</p>	<p>Sonnenlicht von links oben</p>	<p>Szene wird seitlich gefilmt; Einstellung: Totale</p>
 <p>01:29:11</p>	<p>Nachdem sie alles abgestellt hat, setzt sie sich neben den Mann an den Tisch.</p>	<p>Es ist keine Musik im Off zu hören. Nur die Mutter spricht im On mit den Kindern.</p>	<p>Ein gepflegter Garten und eine Art Ferienhaus sind im Hintergrund. Vorne leicht nach links versetzt der Tisch, an dem alle sitzen.</p>	<p>Sonnenlicht von links oben</p>	<p>Szene wird seitlich gefilmt; Einstellung: Totale</p>
 <p>01:29:23</p>	<p>Mit einem Schnitt wird die Szene näher rangeholt. Die Kinder wollen nichts essen, die Mutter bietet ihnen verschiedenes an. Jean sitzt unbeteiligt am Tisch und starrt ins Leere.</p>	<p>Es ist keine Musik im Off zu hören. Nur die Mutter spricht im On mit den Kindern.</p>	<p>Der Garten um Hintergrund ist noch zu erkennen, der Tisch füllt nun aber das ganze Bild aus</p>	<p>Sonnenlicht von links oben</p>	<p>Szene wird seitlich gefilmt; Einstellung: Halbtotale</p>
 <p>01:29:42</p>	<p>Die Mutter tut dem Vater etwas auf und die Kinder lehnen weiterhin alles Essen ab. Jean reagiert nicht.</p>	<p>Es ist keine Musik im Off zu hören. Nur die Mutter spricht im On mit den Kindern.</p>	<p>Der Garten um Hintergrund ist noch zu erkennen, der Tisch füllt nun aber das ganze Bild aus</p>	<p>Sonnenlicht von links oben</p>	<p>Szene wird seitlich gefilmt; Einstellung: Halbtotale</p>

 <p>01:30:14</p>	<p>Es wird nun zu Jean reingezoomt. Er reagiert nicht und bekommt nicht mit, was um ihn rum passiert. Er schaut ins Leere.</p>	<p>Es ist keine Musik im Off zu hören. Nur die Mutter spricht hektisch im On mit den Kindern.</p>	<p>Nur noch Jeans Oberkörper ist zu sehen und um ihn rum teilweise die Mutter und die Kinder.</p>	<p>Sonnenlicht von links oben</p>	<p>Szene wird seitlich gefilmt; Einstellung: Nah</p>
 <p>01:30:33</p>	<p>Mit einem Schnitt wird der Tisch nun aus einer anderen Perspektive gezeigt. Der Junge vorne rechts am Tisch klettert auf den Tisch. Keiner beschwert sich darüber.</p>	<p>Es ist keine Musik im Off zu hören. Nur die Mutter spricht hektisch im On mit den Kindern. Mutter und Kinder lachen.</p>	<p>Der Tisch ist nun ganz seitlich zu sehen und im Hintergrund Büsche und eine Wiese zu erkennen.</p>	<p>Sonnenlicht von links oben</p>	<p>Einstellung: Halbtotale aus neuer Perspektive</p>
 <p>01:30:43</p>	<p>Mit einem Schnitt wird Jean wieder näher gezeigt. Er reagiert nicht darauf, dass die Kinder jetzt auf dem Tisch sind. Der Vater isst einfach weiter, als wäre es normal.</p>	<p>Es ist keine Musik im Off zu hören. Nur die Mutter spricht hektisch im On mit den Kindern. Mutter und Kinder lachen.</p>	<p>Nur noch Jeans Oberkörper ist zu sehen und links von ihm noch halb der Vater.</p>	<p>Sonnenlicht von links oben</p>	<p>Szene wird seitlich gefilmt; Einstellung: Nah</p>
 <p>01:31:02</p>	<p>Die Kinder sind nun auf dem Tisch und treten auf das Essen und schmeißen Essen vom Tisch. Keiner reagiert darauf oder verbietet es.</p>	<p>Es ist keine Musik im Off zu hören. Nur die Mutter spricht hektisch im On mit den Kindern. Mutter und Kinder lachen.</p>	<p>Der Garten um Hintergrund ist noch zu erkennen, der Tisch füllt nun aber das ganze Bild aus.</p>	<p>Sonnenlicht von links oben</p>	<p>Szene wird seitlich gefilmt; Einstellung: Halbtotale</p>
 <p>01:31:06</p>	<p>Hier wird die Aktion auf dem Tisch näher gezeigt, mit Gummistiefeln wird hier essen zertreten und auf Teller kaputt gemacht.</p>	<p>Es ist keine Musik im Off zu hören. Nur die Mutter spricht hektisch im On mit den Kindern. Mutter und Kinder lachen.</p>	<p>Nur der Tisch und die Füße des Jungen sind zu sehen, es werden keine Personen gezeigt.</p>	<p>Sonnenlicht von links oben</p>	<p>Einstellung: Groß</p>

	<p>Die Jungs werfen eine zertretene Bananenschale auf Jeans Kopf, doch er merkt es nicht, bzw. reagiert nicht. Die Familie lacht ihn aus, die streichen die Schale wieder von seinem Kopf.</p>	<p>Es ist keine Musik im Off zu hören. Nur die Mutter spricht hektisch im On mit den Kindern. Mutter und Kinder lachen.</p>	<p>Nur noch Jeans Oberkörper ist zu sehen und um ihn rum teilweise die Mutter und die Kinder.</p>	<p>Sonnenlicht von links oben</p>	<p>Kamer nun frontal auf Jean gerichtet; Einstellung: Nah</p>
	<p>Durch einen Schnitt wird nun ein Close up von Jean gezeigt. Er schaut die Kinder auf dem Tisch immer noch nicht an und ist komplett abwesend, während um ihn rum Chaos herrscht.</p>	<p>Es ist keine Musik im Off zu hören. Nur die Mutter spricht hektisch im On mit den Kindern. Mutter und Kinder lachen.</p>	<p>Es ist nur noch Jeans Gesicht zu sehen, ab und zu kommen Hände ins Bild</p>	<p>Sonnenlicht von oben links</p>	<p>Kamer nun frontal auf Jean gerichtet; Einstellung: Groß</p>

Storyboard 4

Einstellung	Regie	Tonebene	Inszenierung	Licht	Kameraarbeit
 <p>00:35:20</p>	<p>Zu sehen ist ein Bus, der nachts auf der Autobahn fährt.</p>	<p>Im Off ist Saxofon Musik zu hören.</p>	<p>Eine Schnellstraße zu sehen, auf der wenig los ist.</p>	<p>Grünliches Licht von den Scheinwerfern, ansonsten Dunkel.</p>	<p>Kamera frontal auf Bus gerichtet, Einstellung: Weit</p>
 <p>00:35:33</p>	<p>Nun wird gezeigt, wer im Bus ist. Es werde der Reihe um Männer gezeigt, die mit Handschellen gefesselt sind.</p>	<p>Im Off ist Saxofon Musik zu hören.</p>	<p>Der Bus im inneren ist eng und die Männer sitzen und stehen gequetscht darin.</p>	<p>Kaltes grünliches Licht, hier von der Seite</p>	<p>Kamera schwenkt an den Männern vorbei. Einstellung: Nah</p>
 <p>00:35:44</p>	<p>Die Kamera schwenkt weiter und zeigt immer mehr Männer. Sie schauen teilweise in die Kamera.</p>	<p>Im Off ist Saxofon Musik zu hören.</p>	<p>Der Bus im inneren ist eng und die Männer sitzen und stehen gequetscht darin.</p>	<p>Kaltes grünliches Licht, jetzt von hinten</p>	<p>Kamera schwenkt an den Männern vorbei. Einstellung: Halbtotale</p>
 <p>00:35:48</p>	<p>Die Kamera schwenkt weiter und zeigt immer mehr Männer. Sie schauen teilweise in die Kamera.</p>	<p>Im Off ist Saxofon Musik zu hören.</p>	<p>Der Bus im inneren ist eng und die Männer sitzen und stehen gequetscht darin.</p>	<p>Kaltes grünliches Licht, jetzt von hinten</p>	<p>Kamera schwenkt an den Männern vorbei. Einstellung: Halbtotale</p>
 <p>00:35:59</p>	<p>Die Männer sehen nun so aus, als würden sie schreien oder rufen und sie klappern mit den Handschellen an den Stangen. Es ist jedoch nicht zu hören.</p>	<p>Nur im Off ist Saxofon Musik zu hören, Im On kein Ton</p>	<p>Der Bus im inneren ist eng und die Männer sitzen und stehen gequetscht darin.</p>	<p>Kaltes grünliches Licht, jetzt von hinten</p>	<p>Kamera schwenkt an den Männern vorbei. Einstellung: Nah</p>

 <p>00:36:22</p>	<p>Die Männer sehen nun so aus, als würden sie schreien oder rufen und sie klappern mit den Handschellen an den Stangen. Es ist jedoch nicht zu hören.</p>	<p>Nur im Off ist Saxofon Musik zu hören, Im On kein Ton</p>	<p>Der Bus im inneren ist eng und die Männer sitzen und stehen gequetscht darin.</p>	<p>Gelbes Licht durch Fenster im Hintergrund leuchtet die Männer seitlich an</p>	<p>Kamera schwenkt an den Männern vorbei. Einstellung: Nah</p>
 <p>00:36:51</p>	<p>Der Bus hält am Hotel und die Männer werden rausgeführt. Die Polizisten haben ihre Hände an den Schlagstöcken und Waffen. Die Männer wehren sich nicht, die laufen einfach.</p>	<p>Nur im Off ist Saxofon Musik zu hören, Im On kein Ton</p>	<p>Kaum Hintergrund zu sehen, nur der von den Polizisten aufgezeigte Weg durch den Hintereingang des Hotels.</p>	<p>Gelbliches Licht von Straßenbeleuchtung, eher dunkel gehalten</p>	<p>Einstellung: Amerikanisch</p>