

# Romanische Forschungen

Vierteljahrsschrift  
für romanische Sprachen und Literaturen  
Herausgegeben  
von Mechthild Albert  
und Franz Lebsanft  
118. Band, Heft 3 2006

Sonderdruck

Vittorio Klostermann Frankfurt am Main

Antoine de La Sale sucht man vergleichbare Waffengänge vergeblich. Sein Protagonist Saintré demonstriert seinen Wert und sein elitäres Selbstverständnis statt dessen in aufwendig arrangierten *Emprises* und *Pas d'armes* – und gleicht in dieser Hinsicht den »chevaliers courtoisants« Boucicaut oder Jacques de Lalaing (94). Überdies hat La Sale, der als Herold mit diesen theatralischen Kämpfen nur zu gut vertraut war, in seinen Roman mehrere *lettres d'armes* integriert, in denen der Verlauf der Kampfhandlungen genau festgelegt ist. Solche rechtskundlichen Zitate zeugen von einer epochentypischen Vorliebe für Spezialdiskurse und Aufzählungen. Auch hier lässt sich indes eine ironische Brechung erkennen, die *Jean de Saintré* von den zeitgenössischen Ritterbiographien trennt: Ausgerechnet Belle Cousine diktiert ihrem Zögling die *lettres d'armes* mit einem Sachverstand, um den sie jeder Herold beneidet haben würde.

Die Darstellung des Krieges ist in dem von Szkilnik analysierten Textkorpus sehr viel einheitlicher. Genauso wie die fiktiven Helden der Literatur überragen Saintré, Boucicaut oder Lalaing alle anderen Kämpfer; ein größerer Realismus als in den Romanen wird in den Ritterbiographien allein durch das verwendete Fachvokabular erzeugt, das auf die Wirklichkeit der spätmittelalterlichen Kriegsführung verweist. In beiden Gattungen erreicht das Geschehen häufig seinen Höhepunkt in einem abschließenden Kreuzzug. Mit Saintrés Preußenfahrt greift Antoine de La Sale dieses Strukturmerkmal auf; doch stehen die Waffentaten seines Protagonisten in scharfem Kontrast zur folgenden Demütigung durch den körperlich überlegenen Abt.

Im 5. Kapitel (123–137) fragt Szkilnik nach der Funktion von Saintrés Selbstinszenierungen. Anders als die ältere Forschung deutet sie die hyperbolischen Beschreibungen von Kleidern und Wappen, in denen La Sale sein Wissen und seine Phantasie vorführt, nicht als Zeichen einer nostalgischen und idealisierten Sicht

des Rittertums. Saintrés Stilisierung zum ritterlichen »chef-d'œuvre« (132) ist vielmehr die Voraussetzung seines Erfolges bei Hofe. Die Bedeutung dieses sozialen Aufstiegs wird im 6. Kapitel (139–152) und im abschließenden Resümee (153–155) genauer erläutert. Antoine de La Sale zeichnet in *Jean de Saintré* das Bild eines Ritters, das von den traditionellen Konzeptionen der Romane völlig verschieden ist. Nicht der Wald, sondern der Hof ist der Ort, an dem sich Saintré bewährt; dort findet er, was er sucht: Bewunderung, Prestige und Zugang zur Macht. Hinter der Liebesgeschichte zwischen Belle Cousine und Saintré wird so eine andere, beständigere Liebesgeschichte erkennbar, die vom immer enger werdenden Verhältnis zwischen dem König und seinem Höfling handelt.

Szkilniks gedanken- und kenntnisreiche Studie verbindet in überzeugender Weise literarhistorische Perspektiven mit sozialgeschichtlichen Fragestellungen. Beanstanden ließe sich allenfalls, daß gattungstheoretische Fragen kaum diskutiert werden und die untersuchten Texte bisweilen etwas knapp dargestellt sind. Gleichwohl dürfte außer Zweifel stehen, daß dieses Buch für die zukünftige *Saintré*-Forschung maßgebend sein wird. Aber auch diejenigen, die sich allgemein mit der an Spannungen und Widersprüchen reichen Übergangszeit zwischen Mittelalter und früher Neuzeit beschäftigen, werden es mit großem Gewinn lesen.

Robert Fajen, Würzburg/Venedig

Melissa Thackway: *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington: Indiana UP/Oxford: James Curry/Cape Town: David Philip 2003, 230 S.

Als Sembene Ousmane dem französischen Ethnologen Jean Rouch vorwarf, er trachte in seinen Filmen die Afrikaner wie

Insekten, lenkte der senegalesische Schriftsteller und Filmemacher die Aufmerksamkeit auf einen wesentlichen Punkt der Repräsentation des afrikanischen Kontinents, seiner Kulturen und Bewohner in Kunst und Literatur: Selbst vermeintlich wohlmeinende Europäer befinden sich in ihrer Darstellung afrikanischer Menschen und Kulturen in einer jahrhundertalten Tradition von Ethnozentrismus und Rassismus, die ihre gestaltgebende Darstellung fremder – hier also afrikanischer – Kulturen affiziert. Während afrikanische Schriftsteller diesen zu Stereotypen und Klischees geronnenen Repräsentationsmustern spätestens seit dem Aufkommen der Négritude-Bewegung im Paris der 1930er Jahre wirkungsmächtig differenziertere Eigendarstellungen entgegenzusetzen konnten, blieb das Medium Film afrikanischen Künstlern bis in die 1950er Jahre als Ausdrucksmöglichkeit im wesentlichen versperrt. Noch hatten die Kolonialmächte die ausschließliche Verfügung über die aufwendigen technischen Produktionsapparate und so konnte sich erst nach der Unabhängigkeitswelle 1960/61 langsam ein afrikanisches Filmschaffen entwickeln.

*Africa Shoots Back* – der Titel dieses überaus lesenswerten Buches ist nicht nur ein Wortspiel mit der Polysemie des Verbs *to shoot* (1. [er]schießen; 2. Bilder, einen Film schießen), sondern auch eine Übertragung des postkolonialen Slogans »The Empire Writes Back«, mit dem der Triumph der Peripherie über das Zentrum kommentiert wird. Melissa Thackway beschreibt in ihrer Studie die Geschichte des frankophonen afrikanischen Kinos als eine Suche nach adäquaten Formen der Repräsentation des Eigenen; und sie zeichnet dafür, wie es im Untertitel heißt, »Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film« nach, wobei sich der alternative Charakter dieser Perspektiven im Vergleich zu europäischen bzw. amerikanischen Repräsentationen Afrikas einstellt. Dabei geht es auch darum zu überprüfen, inwieweit das Medium Film zu einer eigenen ästhetischen

Ausdrucksform afrikanischer Filmemacher und -macherinnen geworden ist. Die Autorin, die auch als Dokumentarfilmerin arbeitet, ist sich der Ambivalenz ihres Vorhabens bewußt: Erneut versucht eine Europäerin zu analysieren, was afrikanische Filme »bedeuten«. Sie hält aber daran fest, daß auch ihre Untersuchung eine Berechtigung habe und im Ergebnis eine legitime Lesart dieser Filme unter mehreren darstelle. Methodisch ist ihr unter diesen Vorzeichen daran gelegen, die afrikanischen Filme kontextbezogen zu verstehen: Hierzu gehört vor allem die Überzeugung, daß Kunst in Afrika traditionell keinen Eigenzweck verfolge, sondern im sozialen Raum stets und für alle offenkundig konkrete Funktionen besitze. Flankierend ergibt sich aus dieser methodischen Vorüberlegung ihre Hauptthese, daß die afrikanischen Filme in Form und Inhalt in starkem Maße durch die traditionelle Oratur geprägt seien. Resümierend heißt es bei Thackway: »As this book's focus on the relations between orature and film has demonstrated, the relatively recently imported film medium has been very much integrated into the existing cultural environment. Local narrative traditions and aesthetic codes have inspired or been adapted and integrated into the universal film medium to reflect African cultural sensibilities. This has given Francophone African film its specificity without limiting or confining its expressive possibilities« (180). In der Tat: Es geht in filmwissenschaftlichen Untersuchungen momentan in besonderer Weise darum, das Spezifische des frankophonen afrikanischen Kinos bzw. des afrikanischen Kinos allgemein zu bezeichnen.

Nach einer konzentrierten, informationsreichen Einleitung zur Entwicklung des sub-saharischen frankophonen Films hat Thackway ihre Darstellung in sechs Kapitel unterteilt. Im ersten Kapitel, »Critical Paradigms«, rekonstruiert sie das problematische Erbe des Eurozentrismus und formuliert ihre Vorbehalte in bezug auf die Übernahme euro-amerikanischer kritischer

Kategorien für die Analyse afrikanischer Filme. Dabei hat sie sicherlich recht, wenn sie zusammenfassend warnt, daß »the universal application of Western paradigms can produce misguided or reductive readings of culturally divergent works by failing to recognise their own specific influences and models« (5). Allerdings ist es wohl auch nicht sinnvoll, fortwährend von »Western paradigms« oder »Western scholarship« (19) zu reden, sind diese Wissensfelder doch keinesfalls so homogen strukturiert, wie die Autorin, wohl der Prägnanz ihrer Argumentation zuliebe, hier ein wenig vereinfachend formuliert. Nuancierter sind ihre Überlegungen zum Gebrauch der beiden Schlüsselwörter »postmodernism« und »postcoloniality« (21 ff.): Thackway warnt vor einem allzu leichtfertigen Umgang mit den Begriffen »Modernismus« und »Postmoderne«, da diese ihrer Meinung nach nicht ohne weiteres auf die Entwicklungen in Afrika übertragbar seien und schlägt als kritisches Paradigma statt dessen das der »Postkolonialität« vor, da es sowohl die Situation politischer Unabhängigkeit zu denken erlaube als auch das Streben nach neuen Repräsentationsformen, dabei aber nicht kaschiert, daß auch neokoloniale Beziehungen zwischen Afrika und dem Rest der Welt forbestehen.

Im folgenden Kapitel, »Cultural Identity, Representation & Voice«, skizziert sie zentrale Fragestellungen, die sie in den Filmen aufgeworfen sieht. Scheint auch die Frage nach kultureller Identität aus europäischer Sicht ein vielleicht schon etwas älterer Hut, so ist sie doch in Afrika nach wie vor überaus relevant. Denn anders als in Europa, wo kulturelle Identitäten ethnischer oder nationaler Konfigurierung seit Jahrhunderten und kontinuierlich in Wort und Bild reflektiert werden, haben sich in Afrika durch die kolonialen Grenzziehungen doch neue, auch für die Alltagserfahrung relevante Konstellationen ergeben, die als problematisch erfahren werden und deshalb bis heute andauernd Gegenstand des Nachdenkens sind. Die rasante Entwicklung der

Medien – Europa hatte für seine Reflexion über die Entwicklung des Buchdrucks, über die Entwicklung von Verfahren der technischen Bildreproduktion, speziell der Erfindung des Films bis hin zur Explosion des Internets mehr als 500 Jahre Zeit, Afrika wenig mehr als 100 – schafft zuerst einmal Unsicherheit.

Das dritte Kapitel, »Screen Griots: Orature & film«, kann man als das Herzstück des Buches bezeichnen. Hier wird die zentrale These entwickelt, daß sich die Spezifität des (frankophonen) afrikanischen Kinos vor allem daraus ergibt, daß es Inhalte, Strukturelemente und stilistische Verfahren der traditionellen Oratur aufnimmt. Ich möchte nicht behaupten, daß Thackway an dieser heiligen Aufgabe scheitert, mir scheint aber, als würde sie doch manches ausblenden, um ihre These entsprechend stark erscheinen zu lassen. Die Autorin nimmt für die sub-saharischen Kulturen Afrikas eine Reihe von Eigenheiten an, darunter maßgeblich die soziale Funktion von Kunst und die »centrality of the oral traditions« (55). Davon leitet sie unter anderem ab, daß die Figur des Griot einen »point of reference« auch für die Filmemacher darstellt. Mag sie damit auch recht haben, so kann doch die folgende Analyse der Filme, die auf die eine oder andere Art dieses Erbes der Oratur reflektieren sollen, nicht ganz überzeugen. Das liegt meiner Meinung nach daran, daß die von ihr mit der *master trope* »Oratur« begründeten Kriterien, nach denen die Filme untersucht werden, nicht ausreichen, um das Spezifische frankophoner afrikanischer Filme (so es dieses in der angedachten Form überhaupt gibt) hinreichend zu erklären. Denn weder die von ihr genannten stilistischen und strukturellen Einflüsse der Oratur auf den Film (Aktualisierung von aus Märchen bekannten Erzählstrukturen, der Gebrauch von Allegorie und Satire, fragmentarische Schichtung von Erzählsträngen, Zirkularität, Wiederholung von musikalischen Leitmotiven u. ä.), noch die thematischen Einflüsse (das Thema der

Reise, die Aufnahme traditioneller Motive, die zum Beispiel die Darstellung von Geschlechterverhältnissen betreffen, die Bedeutung übernatürlicher Glaubensvorstellungen), sind letztlich zwangsläufig und ausschließlich auf die Oratur zurückzuführen. Zweifelsohne lassen sich in vielen Filmen implizite oder auch explizite intermediale Bezugnahmen auf die Oratur im Sinne einer Systemreferenz nachweisen, doch handelt es sich dabei nicht um Systemaktualisierung. Die einseitige Betonung dieses Erbes des afrikanischen Kinos verdeckt somit dessen inhärent synkretistisches Wesen. Es ist ja nicht so, daß afrikanische Filmemacher aus einer vor-modernen Raum-Zeit in die Aktualität katapultiert worden wären und ausschließlich die Erinnerung an die Erzählungen der Kindheit mit sich brächten. Einflüsse moderner Medien (Literatur, Photographie, Film etc.) und nicht zuletzt auch die Kenntnis anderer kultureller Formsprachen gehören ebenso zur Erfahrungswelt heutiger Filmemacher – nur werden diese bei Thackway in dem Bemühen, etwas spezifisch Afrikanisches dieser Filme auszumachen, zu sehr an den Rand gedrängt. So kommt sie – um ein besonders sinnfälliges Beispiel zu nennen – zu der Einschätzung, daß der Film *Hyènes* des Senegalesen Djibril Diop Mambety, eine Verfilmung von Dürrenmatts *Besuch der alten Dame*, nur »loosely adapted« sei (70). Unter anderen Voraussetzungen könnte man aber durchaus zu dem Ergebnis kommen, daß dies eine sehr werktreue Verfilmung ist, die bis in die Reproduktion der Akteinteilung geht. Wäre der Film deshalb weniger afrikanisch, weil er auf ein Stück eines Schweizer Dramatikers und nicht ein Zeugnis oraler Kultur der Wolof oder Peul zurückzuführen ist? Doch wohl kaum.

Das nächste Kapitel behandelt den Umgang mit Geschichte: In »Memory, History: Other stories« macht Thackway vor allem zwei Strategien des afrikanischen Kinos im Umgang mit Geschichte aus. Zum einen versteht sie unter »Colonial confrontati-

on« genre« (94) Filme, in denen Episoden der Kolonialgeschichte dargestellt werden, die in der offiziellen französischen Historiographie unberücksichtigt bleiben, und die durch diese Neu-Aneignung afrikanischer Geschichte dazu beitragen, eine gegen die dominante Historiographie gerichtete »counter-memory« (94) zu begründen (dazu gehören u. a. Med Hondos *Sarraounia* oder Sembene Ousmanes *Emitai* und *Camp de Thiaroye*). Zum anderen bezeichnet sie Filme wie Jean-Marie Tenos *Afrique, je te plumerai* oder François Woukoaches *Asientos* als »Memory-history films« (97), in denen Regisseure versuchen, Geschichte visuell zu »schreiben«, indem sie dokumentarische mit Spielfilmszenen mischen, um darüber mitunter persönliche Geschichte(n) ins Bild zu setzen, die über ihre Individualität hinaus als exemplarische Fallgeschichten verstanden werden können.

Von Interesse für (Kultur-)Historiker der Neuzeit ist besonders das fünfte Kapitel: »Filming the Immigrant Experience: Francophone African cinema in Europe«. Anhand von Filmen, die von afrikanischen Filmemachern in Frankreich gedreht wurden, zieht Thackway eine Verbindungslinie vom ersten Film eines frankophonen Westafrikaners, Paulin Vieyra *Afrique sur Seine* (1955), in dem die Schicksale einer Gruppe von afrikanischen Studenten in Paris gezeigt werden (Vieyra bekam damals noch keine Erlaubnis, in Afrika selbst zu filmen!), hin zu den Filmen der Nach-Unabhängigkeitszeit, in denen Immigrantenschicksale thematisiert werden. Dabei macht sie zwei Etappen aus: In die erste Phase, die mit Sembenes *La Noire de...* (1966) einsetzt und bis Mitte der 1970er Jahre reicht, fallen Filme, in denen es vor allem um Erfahrungen der Desillusionierung oder des alltäglichen Rassismus geht, die die Beziehungen der Protagonisten zu ihrer Umwelt regeln. Nach einer Zeit der Stille widmen sich Filmemacher seit den 1990er Jahren erneut der Situation von afrikanischen Immigranten in Frankreich, doch haben die Protagonisten in neueren Filmen

ein ganz anderes Problembewußtsein, das sich nicht mehr allein mit enttäuschten Hoffnungen erklären läßt. Statt dessen stehen übergeordnete Konfliktkonstellierungen im Vordergrund, die das soziale Ganze in den Blick nehmen. Dadurch verwischen zunehmend die Grenzen zwischen »afrikanischen« und »französischen« Filmen; besserer Ausdruck hierfür sind nicht zuletzt die zahlreichen »métissage«-Filme, die seit den 1980er Jahren in Frankreich entstanden sind und die ethnische Heterogenität der französischen Bevölkerung thematisieren. So hat sich in den Filmen afrikanischer Regisseure im Laufe der Zeit auch die Darstellungsweise von »interracial relationships« verändert (139 – man beachte: die Vorstellung von »Rasse« wird bei Thackway nicht grundsätzlich in Frage gestellt). Während in den früheren Filmen Beziehungen zwischen Schwarzen und Weißen als äußerst problematisch gezeigt werden, werden sie in neueren Filmen nicht nur als weniger brisant dargestellt, sondern geradezu als konstitutiv für das heutige Frankreich.

Das letzte Kapitel, »African Women & Film: On screen & behind the camera« widmet sich hauptsächlich den drei bekanntesten Regisseurinnen Afrikas, Safi Faye, Anne Laure Folly und Fanta Régina Nacro, denen es nicht allein darum geht, Repräsentationsstrategien zur Eigendarstellung von Afrikanern zu entwerfen, sondern verstärkt auch darum, afrikanische Frauen als relevante soziale Akteure zu zeigen. (Gerade afrikanische Frauen bleiben in europäischen oder amerikanischen Filmen bis heute zumeist stumm...). Daß dies hingegen nicht allein eine Angelegenheit bzw. ein Anliegen der Frauen ist, zeigt sich daran, daß Thackway in diesem Kapitel auch Filme von Männern berücksichtigt – sie nennt sie in Anlehnung an einen Neologismus der afro-amerikani-

schen Schriftstellerin Alice Walker »Womani-  
st Films« –, in denen ebenfalls Frauen als gesellschaftliche Akteure im Zentrum der Handlung stehen.

Thackways Darstellungen und Analysen der Filme sind überaus präzise und auch dort nachvollziehbar, wo kein Bildmaterial ihre Ausführungen zusätzlich illustriert. Sie versteht es, ihre Lesarten der Filme mit Bemerkungen zur Bildgestaltung zu verknüpfen und so auch immer die spezifische Medialität des Films in den Blick zu nehmen. Diskussionswürdig bleibt aber ihre These zur überragenden Bedeutung der Oratur für Afrikas Filmemacher. Ihrer Interpretation der Geschichte des frankophonen afrikanischen Kinos sind acht Interviews mit Regisseuren und Regisseurinnen beigelegt, die die Autorin 1995 während des FESPACO, des größten afrikanischen Filmfestivals in Ouagadougou (Burkina Faso), geführt hat. Die Frage, ob sie sich als Griots fühlen, wird beispielsweise von Adama Drabo und Dani Kouyaté bejaht – alles andere wäre aber auch eine Überraschung. Eine Frage, die Thackway und auch andere Filmwissenschaftler gar nicht oder viel zu selten stellen, ist die nach den Einflüssen von französischem Autorenkino, Hollywood oder Weltliteratur. Mit einiger Sicherheit würde dieser Einfluß genauso wenig geleugnet werden, nur würde sich dann eventuell als Charakteristikum des frankophonen afrikanischen Kinos just das Synkretistische erweisen. Derartige Feststellungen, so offenbar die Befürchtung, könnten das afrikanische Kino aber in gewisser Weise ent-afrikanisieren. Zum jetzigen Zeitpunkt, wo es darum geht, die Anerkennung dieses Filmschaffens als ein eigenes überhaupt erst zu festigen, scheint dies aber ein unerwünschter Effekt zu sein.

Dirk Naguschewski, Berlin