

MARIE-HÉLÈNE GUTBERLET, SISSY HELFF (Hg.)

Die Kunst der Migration

Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs.

Material - Gestaltung - Kritik

[transcript]

Mit freundlicher Unterstützung des ZIAF, Zentrum für Interdisziplinäre Afrika-Forschung der Goethe-Universität Frankfurt/Main



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2011 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Unter Verwendung eines Filmstills aus »Arlit, deuxième Paris« (2005), © Idrissou Mora-Kpai

Lektorat: Marie-Hélène Gutberlet, Sissy Helff

Korrektur: Kirsten Hellmich, Bielefeld

Redaktionelle Mitarbeit: Jan Wilm

Satz: Joachim Fischer

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1594-4

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Einleitung | 9

FILMISCHE PARALLAXEN

Inner Voice Over

Skizze zu grenzüberschreitenden Bewegungen in Bild und Ton
in BOROM SARRET (1966), CONTRAS' CITY (1968) und LEOPOLDVILLE (1946)
Annett Busch | 21

Meine Filme, meine Orte

Gedanken eines schwarzen Filmemachers im Exil
Idrissou Mora-Kpai | 33

Ortswechsel

Transsaharische und transmediterrane Reisen
in zeitgenössischen Filmen
Marie-Hélène Gutberlet | 39

Warten auf Glück

Der Film HEREMAKONO von Abderrahmane Sissako
Julien Enoka Ayemba | 61

Schmerzenswanderungen

Zu Cheikh Hamidou Kanes Roman *L'Aventure ambiguë* und
Alain Gomis' Film *L'AFRANCE*
Dirk Naguschewski | 69

Cheikh Hamidou Kane L'aventure ambiguë



10
18

Schmerzenswanderungen

Zu Cheikh Hamidou Kanes Roman *L'Aventure ambiguë*
und Alain Gomis' Film L'AFRANCE

DIRK NAGUSCHEWSKI

1961, im Jahr eins der Unabhängigkeit vieler afrikanischer Staaten, wurde in Frankreich ein heute klassischer Text der französischsprachigen Literatur Afrikas veröffentlicht: *L'aventure ambiguë* des Senegalesen Cheikh Hamidou Kane. Er steht stellvertretend für die Auseinandersetzung afrikanischer Eliten mit den Einflüssen eines europäischen Bildungssystems, das durch die Kolonialmacht Frankreich auf dem ganzen Kontinent Fuß gefasst hat. Seither wurde Kanes Buch – auf Deutsch unter dem Titel *Der Zwiespalt des Samba Diallo* veröffentlicht – immer wieder gelesen und neu interpretiert. In Senegal gehört es zur schulischen Pflichtlektüre, Literaturwissenschaftler in aller Welt loten die kulturphilosophischen Dimensionen des Textes aus und Regisseure bearbeiten den Stoff für das Kino, wie zuletzt Alain Gomis, dessen Film L'AFRANCE 2002 uraufgeführt wurde. Dieser Spielfilm kreiert mit seinem maßgeblichen literarischen Prätext ein Spannungsfeld, dem ich mich hier widmen möchte. Dabei geht es mir um das Aushandeln von kulturellen Gegensätzen, das sich im Selbstmord als Reaktion auf einen fundamentalen Zwiespalt identitärer Zugehörigkeit kristallisiert.

Wir befinden uns gegen Ende des Films:¹ Ein schwarzer Mann steht auf dem Dach einer Pariser Baustelle. Er geht vor bis zur Sicherheits-

¹ L'AFRANCE (2002). Ich zitiere den Film unter Angabe der Einstellungen, die auf ein Einstellungsprotokoll zurückgehen, das von der 87-minütigen Fassung angefertigt wurde, die mir von der Produktionsfirma zur Verfügung

abspernung, nimmt eine der Stangen aus der Halterung und legt sie zu Boden. Die Kamera steht hinter ihm und offenbart die Höhe des Gebäudes, indem sie auf die fünf Stockwerke des gegenüberliegenden Hauses hinunterblickt. Von der Tonspur kommen überdeutliche Atemgeräusche. Die Spannung dieser Szene resultiert aus der Frage, ob er sich durch einen Sprung in den Tod stürzen wird. – Schnitt. – Die nächste Einstellung fokussiert in einer Großaufnahme die vor Anspannung geballte Hand des Mannes und wandert dann seitlich an seinem Körper hoch, über das weiße, aber verschmutzte T-Shirt, bis sie schließlich auf seinem Gesicht haltmacht. Er atmet weiterhin schwer. – Schnitt. – Die Kamera ist nun am Fuß des Gebäudes positioniert und blickt in einer Halbtotale aus extremer Untersicht auf den an der oberen Kante des unfertigen Gebäudes stehenden Mann, der so zu einer kleinen Figur in einem großen Spiel wird. Auf der Tonspur ist es still. – Schnitt. – Die Kamera ist wieder bei dem Mann auf dem Dach, man sieht ihn in einer Nahaufnahme, seine Augen sind geschlossen. Er dreht sich um und geht zurück.

Der Mann springt also nicht. Selbstmord ist eine Option, die er zwar ins Auge fasst, aber schließlich verwirft. Selbstmord würde bedeuten, dem Leben davonzulaufen, nicht: sich ihm zu stellen. Der Film *L'AFRANCE* zeigt, so meine These, wie ein Individuum, dessen Lebensumstände von Strukturen der (Post-)Kolonialität geprägt sind, sich anschickt, diese etwas besser zu begreifen, ihre Relevanz für das eigene Leben anzuerkennen und eine ausreichende innere Balance zu suchen, sich diesem Leben zu stellen.

Differenz und Ambivalenz, Distanz und Nähe

Der Mann heißt El Hadj und in seinem Namen wird seine Religion gleich mitbenannt, ist dieser doch eine Ehrenbezeichnung für Muslime, die die Pilgerfahrt nach Mekka unternommen haben. El Hadj stammt aus Dakar und studiert in Paris Geschichte. Sein ursprünglicher Plan sah vor, nach Abschluss des Studiums nach Senegal zurück zu kehren, um dann dort als Lehrer zu arbeiten und das an der französischen Universität gesammelte Wissen den Schülern im Land seiner Herkunft zu vermitteln. Frankreich ist also nicht Ziel einer Migration, sondern ein Ort des Transits. In Paris wohnt er in einem Studentenwohnheim, er ist Teil einer Gemeinschaft

gestellt wurde. Die Sequenz umfasst die Einstellungen 317-320 [1:15:55-1:17:30].

von Studenten, die alle aus Ländern stammen, die einst zum französischen Kolonialreich gehörten. Die Wohnheimküche ist ihr bevorzugter Raum der Begegnung, ein Fußballplatz der Ort, wo die studentischen Regionalmannschaften gegeneinander im Spiel um den Sieg kämpfen. Differenzen werden in diesem auf Zeit ausgerichteten Miteinander nicht gemäß einer überholten revolutionären Gleichheitsdoktrin aufgehoben, sondern spielerisch ausagiert.

Schauplatz der Inszenierung von Differenz ist auch die als fröhliches Vielvölkergemisch ins Bild gesetzte Hochzeitsfeier eines schwarzen Freundes, der eine weiße Frau heiratet. Dort lernt El Hadj die weiße Französin Myriam kennen, mit der sich eine Liebesgeschichte entspinnt. Das stellt sein Vorhaben, nach der Rückkehr in den Senegal seine in Dakar zurückgebliebene Verlobte zu heiraten, aber vorerst nicht in Frage. Zum einen ist seine bisherige Lebensplanung Teil einer ihm von seinem Vater auferlegten Selbstverpflichtung, die er aus Überzeugung annimmt. Zum anderen aber empfindet er die klischeehafte Weise, wie Afrikaner mitunter in Frankreich angesehen werden, als »positive Diskriminierung«: »On dit, les blacks sont fantastiques, ils ont le rythme dans le sang, j'en ai marre d'être black, je suis sénégalais.« (Man sagt, die Blacks sind super, sie haben den Rhythmus im Blut, ich habe die Nase voll davon, ein Black zu sein, ich bin Senegalese) [78]. Gomis führt so in hohem Maße ideologisierte Konzepte wie Rassismus und Nationalismus in seinen Film ein. Während El Hadj aber rassistische Stereotypen zurückweist, identifiziert er sich als Senegalese mit einer nationalistischen Kategorisierung.

Gleichzeitig ist das aus *Afrique* und *France* amalgamierte *Afrance* Ergebnis einer Imagination, ein durch und durch fiktionaler Raum, dem der Film Sichtbarkeit verleiht.² El Hadjs Welt ist die eines mehrfachen Sowohl-als-auch, dessen Ambiguitäten er aber vorerst ignoriert: Er lebt zwischen Paris und Dakar, zwischen der schwarzen Senegalesin Awa, die wir nur aus einer weichgezeichneten Erinnerungssequenz kennen, und der weißen Französin Myriam, die als Restauratorin wie El Hadj mit der Rekonstruktion von Geschichte beschäftigt ist, aber im Gegensatz zu ihm den Eindruck zufriedener Selbstgenügsamkeit vermittelt. Und er lebt zwischen den Erwartungen seiner Eltern im heimatlichen Dakar, die in ihren muslimisch geprägten Traditionen leben; und den Freunden in

2 Momar Kane: »Littérature, cinéma et quête identitaire en Afrique francophone: du biologique au textuel« (2005) deutet die Konstruktion anders: Für ihn handelt es sich um die Präfigierung von *France* mit einem privaten *a*. El Hadj würde Frankreich somit entzogen werden (S. 139). Gegen Ende seines Artikels (S. 141) wechselt Kane dann zu der obigen Lesart.

Paris, die sich wie er an das kosmopolitische Leben in einer westeuropäischen Großstadt gewöhnt haben. Sie alle werden spätestens bei Beendigung ihres Studiums genötigt sein, eine Entscheidung zu treffen, wie und vor allem wo sie ihren weiteren Lebensweg gestalten wollen: als Rückkehrer in dem Land, das sie einst verlassen haben, oder als Einwanderer in Frankreich, deren Integration von einem hohen Anpassungsdruck begleitet sein wird. Migranten sind sie allemal. Der im Film entworfene Raum ist somit auch kein a priori positiv besetzter Raum des Dritten. Die alternierende Montage von Stadtbildern aus Paris und Dakar, die so geschickt miteinander kombiniert werden, dass sie kaum mehr zuzuordnen sind [18-27], kreiert zwar einen neuen filmischen Raum, doch wäre dieser realiter nicht bewohnbar. Denn schließlich lenkt die Montage die Aufmerksamkeit des Zuschauers vor allem auf die technische Voraussetzung der Bilder: Die Kamera kann nur an *einem* der beiden Orte gestanden haben.

Als wäre dieses Leben im Raum einer existenziellen Ambivalenz nicht schon Prüfung genug, ereignet sich ein Zwischenfall, der El Hadj aus seiner Balance wirft und auf eine doppelte Reise schicken wird: Als er seine Aufenthaltsgenehmigung verlängern will, stellt sich heraus, dass diese bereits abgelaufen ist, er sich somit illegal in Frankreich aufhält und infolgedessen von der Polizei in Gewahrsam genommen wird, um abgeschoben zu werden. Da der Termin für die Ausweisung noch nicht feststeht und er nach spätestens zehn Tagen aus dem »Centre de rétention« (Untersuchungshaft) entlassen werden muss, stellt sich ihm zurück in der gar nicht mehr selbstverständlichen Freiheit die Frage, wie er auf diese Herausforderung reagieren soll: Ohne Abschluss nach Senegal zurückkehren und sich resignierend in sein Schicksal fügen? In Frankreich bleiben und den Weg in die Illegalität gehen? Eine Französin heiraten, um auf diesem Wege seinen Aufenthalt zu legalisieren?

L'AFRANCE zeigt die fundamentale Verunsicherung eines Mannes, der nicht erwartet hätte, dass eine meldetechnische Unachtsamkeit dazu führen würde, seine selbst-proklamierte Identität als »senegalesischer Student in Paris« in Frage zu stellen. El Hadj wird zum einen gezwungen, eine *äußere Reise* anzutreten, die durch institutionelle Bestimmungen geprägt ist und an deren Ende eine wie auch immer geartete administrative Regelung stehen muss. Und er begibt sich auf eine *innere Reise*, die von der Frage geprägt ist, ob sein ursprünglicher Plan, mit dem er von Dakar aus nach Paris aufgebrochen ist, für ihn noch Gültigkeit besitzt. El Hadjs Verunsicherung wird von der Montage des Films unterstrichen und auf den Zuschauer übertragen. Der Film verweigert sich von Anfang an ei-

ner einfachen Chronologie, er macht häufigen Gebrauch von Flashbacks und Flashforwards und es gibt wiederholt Sequenzen, deren unbestimmte Raum- und Zeitgebundenheit sich erst bei intensiver Beschäftigung mit der narrativen Struktur des Films genauer bezeichnen lässt. L'AFRANCE zeigt zuerst einmal den Raum einer Verwirrung.

Damit steht die Narration des Films in einem produktiven Spannungsverhältnis zu der Arbeit El Hadjs. Denn als Historiker ist El Hadj eigentlich mit der Ordnung und Interpretation geschichtlicher Fakten beschäftigt. Seine kurz vor dem Abschluss stehende Arbeit (mémoire du DEA) trägt den Titel »Sekou Touré, des origines de l'action syndicale à l'émancipation nationale« (Sekou Touré, von den Anfängen gewerkschaftlicher Aktion zur nationalen Emanzipation) und verspricht somit die wissenschaftliche Rekonstruktion einer Episode des afrikanischen Unabhängigkeitskampfes. Tagtäglich ist er – auch visuell – mit afrikanischer Kolonialgeschichte konfrontiert: Bereits in Einstellung [7], die El Hadj in seinem Wohnzimmer zeigt, ist im Hintergrund deutlich eine Fotografie von Patrice Lumumba zu erkennen, die als translokales ebenso wie als transtemporales Sinnbild eingesetzt wird. Der auf diesem Bild schon entmachtete Premierminister des Kongo trägt ein kurzärmeliges weißes Hemd mit einem V-Ausschnitt (nicht unähnlich dem Hemd, das El Hadj in der eingangs beschriebenen Szene trägt): Seine Hände sind hinter dem Rücken gefesselt, seine Augen blicken starr auf einen Punkt außerhalb des Bildrahmens, die ausgestreckte Hand eines nicht weiter sichtbaren Mannes packt ihn am Schopf und scheint ihn nach unten zu drücken. Lumumba ist unbestritten eine Ikone des afrikanischen Unabhängigkeitskampfes, sein Konterfei gehört zu jenen universell zirkulierenden Bildern, die überall verstanden werden. Die genauen Umstände, die zu diesem Foto geführt haben, müssen im Film deshalb auch gar nicht erörtert werden.³

Die Bedeutung dieser Fotografie für den Film wird zusätzlich in einer nur aus zwei Einstellungen bestehenden Sequenz akzentuiert, die weder mit der vorhergehenden noch mit der nachfolgenden narrativ verbunden ist: Aus einem Kopiergerät kommt eine Kopie eben jenes Fotos [54/55] und aus dem Off erklingt dabei die Stimme El Hadjs, die sich unmittelbar

³ Das Bild zeigt den Lumumba nach seiner Festnahme am 1. Dezember 1960 auf dem Flughafen von Elisabethville, wo er vor den Kameras der Weltpresse gedemütigt und erniedrigt wurde, um der internationalen Öffentlichkeit zu demonstrieren, wer in Kongo das Sagen hat. Der Regisseur Raoul Peck stellt diese Szene in seinem Film LUMUMBA (F/Be/D/Ha 2000) nach.

an den Zuschauer zu richten scheint: »Regarde Lumumba, il sait que c'est fini, qu'il va être exécuté bientôt, mais t'as vu son regard?, il sait qu'il a raison« (Schau Dir Lumumba an, er weiß, dass es vorbei ist, dass er bald hingerichtet werden wird, aber hast Du seinen Blick gesehen? er weiß, dass er im Recht ist). Der Augenblick, in dem dieses Foto geschossen wurde, wird in seiner unendlichen Reproduzierbarkeit aufgehoben. Aus einem Bild individuellen Leidens ergibt sich so aufgrund der reflexiven Potenz des Films, die sich hier durch Verfahren des Zitierens und Reproduzierens ergibt, eine Matrix: Ein Mann erträgt die Ungerechtigkeit der ihm zugefügten Gewalt, obwohl er weiß, dass er nichts Unrechtes getan hat, er im Recht ist. Und nimmt – das lehrt die Geschichte – darüber den Tod in Kauf. Die sowohl visuelle wie akustische⁴ Vergegenwärtigung Lumumbas als Märtyrer erlaubt es, dessen individuelle Erfahrungen als stellvertretend für die Erfahrungen jener Generation zu sehen, die um die Unabhängigkeit Afrikas gekämpft hat, und mit den gegenwärtigen Erlebnissen El Hadjs und seiner Kommilitonen zu parallelisieren. Doch der Film verbleibt nicht beim Schicksal Lumumbas. Als Historiker ist sich El Hadj der geschichtlichen Distanz bewusst, die zwischen ihm und Lumumba bzw. Sekou Touré, den Heroen des Befreiungskampfes, liegt. Es ist nicht mehr sein Problem, für die politische Unabhängigkeit seines Landes zu kämpfen. Ihm geht es gleichwohl noch immer darum, sein Land auf dem Weg in eine bessere Zukunft voranzubringen – nur dieses Mal mittels von Bildung, zu der die Kenntnis der eigenen Geschichte ebenso gehört wie der Auftrag, die Fehler der Vergangenheit nicht zu wiederholen.

Deshalb erfährt El Hadj, ein Kind des unabhängigen Senegal, postkoloniale Gewalt auch nicht in Form von politischer Isolation (Touré) oder geheimdienstlicher Meuchelei (Lumumba), sondern als bürokratische Schikane. Die Gewalt, die aus seinem spezifischen Status als »senegalesischer Student in Frankreich« resultiert, vervielfältigt sich jedoch bald. Sie äußert sich zuerst als Einschränkung seiner Bewegungsfreiheit, die durch das Gewaltmonopol des Staates legitimiert ist: Als El Hadj sich auf der Ausländerbehörde in seiner Empörung den Beamten widersetzt, die ihn abführen wollen, werfen diese ihn zu Boden, pressen seinen Kopf auf den Stein und legen ihm Handschellen an [93-95]. Nach der Fahrt

4 Der Film gibt auch einen Auszug aus einer Rede Lumumbas wieder, die auf der Schallplatte zu hören ist, die dem Buch *Lumumba parle* beigelegt ist. Vgl. G. Heinz/H. Donnay: *Lumumba Patrice: les cinquante derniers jours de sa vie* (1966).

in einem Gefangenentransporter findet er sich in dem auf der Île da la Cité gelegenen »Centre de retention« (Untersuchungshaft) wieder, wo er auf die Abschiebung wartet. Wie die anderen Männer, die die ethnische Vielfalt des einstigen französischen Kolonialreichs verkörpern, wird er gezwungen, sich auszuziehen [100-105]. Ein Beamter zwingt den Gefangenen mit Nachdruck der weißhandschuhten Hand in die Knie. Für den einen ist die rektale Untersuchung unangenehme Routine – »Tu crois que ça m'amuse?« (Glaubst Du, mir macht das Spaß?) [107] –, für El Hadj ist die anale Penetration eine entwürdigende Invasion seines Körpers, der von nun an wie ein Seismograph alle Verletzungen registrieren wird, die ihm zugefügt werden. Denn im Anschluss an dieses gewaltsame Eindringen setzt eine andere Form von Gewalt ein: Psychosomatische Störungen kündigen von der Revolte seines Körpers. Die Symptome verweisen indes nicht auf eine zu diagnostizierende Krankheit, sondern vor allem auf die verletzte Psyche eines Subjekts, das einer aus der Kolonialzeit stammenden Gewalt unterworfen ist, die ihre zerstörerische Kraft bis heute bewahrt hat.

Postkoloniale Somatik

Die Kamera fokussiert immer wieder eindrücklich den Körper des Schauspielers Djolof Mbengue, der allmählich zu einer »Passionsfigur« wird. Bereits das Filmplakat wirbt mit einem Bild, auf dem in einer Profilansicht nicht viel mehr zu sehen ist als seine hohe Stirn, sein starr blickendes Auge und eine direkt über der Augenbraue befindliche Wunde, die sich im Zentrum des Bildausschnitts befindet. Dem Gesicht Mbengues ist auch der Establishing Shot gewidmet, in dem sein Körper als allen Sinnen gegenüber außerordentlich empfindlich dargestellt wird: Die 72 Sekunden lange erste Einstellung [5] zeigt sein Gesicht in einer extremen Nahaufnahme. Der unbestimmte Hintergrund ist von gelblich-grünlicher Farbe, das Licht gedämpft und aus dem Off ertönen Geräusche; Autohupen, Grillenzirpen, Kindergeschrei, Donnerrollen, das zusätzlich von Lichtreflexen untermalt wird. Die disparaten Geräusche wirken der Vorstellung einer Einheit des Ortes entgegen; Einheit wird nur in Bezug auf die Wahrnehmung von Empfindungen des Protagonisten hergestellt. Konzentriert registrieren Mbengues Ohren und Augen die äußeren Stimuli, mit sparsamen Bewegungen reagiert sein Kopf auf die verschiedenen Reize. Schließlich verdunkelt sich das Bild, einzelne Wassertropfen fallen auf sein Gesicht und der Mann kann sich entspannt der Berührung

des Wassers hingeben. *Afrance* ist von Beginn des Filmes an also weniger ein Ort, sondern vielmehr ein Zustand.

Während El Hadj sich in Untersuchungshaft befindet, beginnt sein Körper zu somatisieren. Als er dem Beamten gegenüber sitzt, der ihm seine Möglichkeiten erläutert – »Monsieur Diop, vous serez reconduit à la frontière. Si vous voulez, vous pouvez refaire une demande de visa pour continuer vos études« (Herr Diop, wir werden Sie an die Grenze zurückbringen. Wenn Sie wollen, können Sie erneut ein Visum beantragen, um ihr Studium fortzuführen) – schwenkt die Kamera in einer Halbnahaufnahme an El Hadj hinunter und verharrt am Ende auf seinem zuckenden Bein: Die Nerven seines Körpers unterliegen nicht mehr seiner Kontrolle [108]. Da kann auch der Arzt wenig ausrichten, der die irritierte Haut mit einer Salbe einschmiert, den Blutdruck misst, ihm Schlaftabletten mitgibt, aber ansonsten nur feststellen kann, dass sein Leiden »nicht sehr schlimm« sei [144, 161]. Mit der Schulmedizin ist dem Leiden El Hadjs nicht beizukommen. Dass sein Körper krank ist, wird noch stärker in den Vordergrund gerückt, als er, nachdem er nicht sofort abgeschoben wurde, aus dem »Centre de rétention« entlassen wird. Ein Landsmann verhilft ihm zwischenzeitlich zu einem illegalen Job auf dem Bau – jenem Bau, auf dessen Dach El Hadj sich später die entscheidende Fragen nach Leben oder Tod stellen wird. Doch auch auf das Leben in der Illegalität reagiert der Körper El Hadjs mit Abwehr: Vom Schleppen der Zementsäcke schmerzt sein Hals [201], zudem verträgt er keine Heißgetränke mehr. Seine Selbstdiagnose erfolgt in einer der wenigen Passagen, in denen er auf Wolof spricht; in den Untertiteln heißt es: »J'ai le bide en feu« (Mir zerfrisst's den Magen). Schließlich schlägt er so lange mit seiner Hand gegen die Duschwand, bis diese anschwillt und er nicht mehr arbeitsfähig ist [279].

Die Symptome seines Leidens an der *condition postcoloniale* gipfeln schließlich in der eingangs beschriebenen Szene auf dem Dach, die ihrerseits nur das letzte Glied einer längeren Kette von Sequenzen ist, in denen El Hadj seinen verstörten Körper bewusst weiteren Verletzungen aussetzt, als sei dies unabdingbare Voraussetzung seiner Selbsterkenntnis. Auf seinem ziellosen Weg durch die nächtliche Stadt betritt er ein Café, in dem er die dort anwesenden Männer zu einer Schlägerei provoziert. Hier holt er sich die Verletzung, die er auf dem Filmplakat trägt. Das Blut verschmutzt sein weißes T-Shirt, und endlich sind seine inneren Verletzungen sichtbar. Als er zufällig einen seiner Kommilitonen vor dem Centre Beaubourg trifft, stellt dieser sogleich fest: »T'as l'air d'un cadavre« (Du siehst aus wie eine Leiche). El Hadj antwortet darauf mit

einer Redewendung, die auf den Anfang seiner Verletzungen zurückweist: »J'encule le El Hadj que tu connais, tu comprends? Je l'encule, l'El Hadj que j'étais« (Ich scheiß' auf den El Hadj, den du kennst, verstehst Du? Ich scheiß' auf den El Hadj, der ich mal war) [313]. Diesen Selbsthass bekommt auch Myriam zu spüren, die er im Anschluss an diese Begegnung aufsucht. Als sie seine Verletzung reinigen will, greift El Hadj ihre Finger und presst diese mit ganzer Kraft in die Wunde.⁵ In dem Moment, wo sie ihre Diagnose gestellt hat – »Mais, qu'est-ce que tu fais? Eh, arrête! T'es malade? Mais t'es complètement cinglé!« (Was machst Du denn da? Hör auf damit! Spinnst Du? Du bist ja völlig krank!) – und sich aus seinem Griff befreien will, stößt er sie gegen die Wand. Seine Aggressionen suchen Abfuhr, indem sie sich jetzt gegen die Person richten, die ihm bisher zur Seite stand. Die sich aber zu wehren weiß: Myriam wirft ihn hinaus [315, 316].

So steigt er schließlich auf das Dach jenes Pariser Hauses, auf dessen Baustelle er als illegaler Bauarbeiter ausgeholfen hat. Das Haus steht für ein Frankreich, das ohne die Mithilfe der »kolonialen Untertanen« nicht hätte aufgebaut werden können, das jedoch nicht errichtet wurde, damit auch diese gleichberechtigt in seinem Zentrum leben können. Koloniale Machtverhältnisse prägen also auch diesen Raum mitten im heutigen Paris, denn die *condition postcoloniale* hat nicht nur das Leben der vormals Kolonisierten beeinflusst, sondern selbstverständlich auch das der kolonisierenden Gesellschaft.

Die Entscheidung, nicht zu springen, markiert den abschließenden Wendepunkt, denn sie führt dazu, dass El Hadj sich einen neuen Plan entwirft. Er wird nach Senegal zurückkehren, ein neuerliches Visum beantragen, um später legal nach Frankreich zurückkehren zu können. Um dort gemeinsam mit Myriam seine Zukunft zu gestalten, ein eigenes Haus zu bauen. Am Ende des Films sehen wir den nach Dakar zurückgekehrten El Hadj, wie er mit seinem Vater ein klärendes Gespräch führt. Der (Selbst-)Zerstörung seines Körpers ist Einhalt geboten und zum Zeichen des Neuanfangs rasiert Myriam El Hadjs Kopf in einer Sequenz [335-338], die durch die Konzentration auf sein Gesicht den Vorspann wieder aufnimmt. Fortan – so das optimistische Fazit des Films – wird El Hadj sich nicht mehr von elterlichen Vorstellungen, romantischen Sehnsüch-

5 Zu dieser Szene existiert auch ein Filmstill, wobei hier, ebenso wie bei der Aufnahme von El Hadj mit dem Beamten, der bei ihm die Leibesvisitation durchführt, der Effekt in hohem Maße von der Kontrastwirkung abhängt, die sich aus dem schwarzen Gesicht El Hadjs und den weißen Händen Myriams ergibt.

ten oder administrativen Vorschriften zwingen lassen. Bis zu welchem Punkt dies überhaupt möglich ist, kann der Film nicht beantworten. Um aber die historische Komplexität dieser Problemlage – der afrikanische Student in Europa im Spannungsfeld der Kulturen – zu verdeutlichen, inszeniert Gomis in L'AFRANCE jenen intertextuellen Bezug, von dem eingangs die Rede war und der in der Folge vertieft werden soll.

Intertextuelle Referenzen

Die Erfahrungen des von der Ausweisung bedrohten senegalesischen Studenten stehen in einer langen Tradition von literarischen Erzählungen, die bis in die Anfänge der afrikanischen Literatur in französischer Sprache zurückreichen. Im Zentrum steht der (in der Regel männliche) »étudiant noir« als prototypischer Grenzgänger zwischen den Kulturen. Die bereits in den 1920er Jahren von Léopold Sedar Senghor und einigen Kommilitonen in Paris ins Leben gerufene Zeitschrift hieß nicht umsonst *L'étudiant noir* und spiegelte auch die eigene Lebenssituation wider. In Romanen wie Ousmane Socés *Mirages de Paris* (1937), Bernard Dadiés *Un nègre à Paris* (1959), Aké Lobas Kocoumbo, *l'étudiant noir* (1960) oder Saidou Boukoums *Chaîne* (1974) werden diese fiktionalen Lebenswege im Wesentlichen als Narrative des Kulturkonflikts gestaltet. Gleiches gilt für die Filmgeschichte. Hier lässt sich bereits über den Titel des Films L'AFRANCE ein direkter Bogen zu den Anfängen des westafrikanischen Filmschaffens schlagen, hin zu Paulin Soumanou Vieyras Debütfilm AFRIQUE SUR SEINE (F 1955). Vieyra, der erste afrikanische Absolvent der Pariser Filmhochschule IDHEC, erhielt von den Kolonialbehörden nicht die Erlaubnis, vor Ort in Afrika zu filmen, und musste sich darauf beschränken, vom Leben afrikanischer Studenten in der französischen Hauptstadt zu erzählen. Doch nie zuvor wurde in einer Gestaltung dieses paradigmatischen Narrativs des »afrikanischen Studenten in Paris« so sehr auf die psychosomatischen Reaktionen und damit auf die Individualität des Protagonisten insistiert wie in Alain Gomis' Film.

Die Option, auf die ungelösten Probleme eines Lebens in zwei Kulturen mit Selbstmord zu reagieren, wird auch in dem zentralen literarischen Referenztext des Films erörtert, Cheikh Hamidou Kanes Erzählung *L'aventure ambiguë*.⁶ 1961 in Paris veröffentlicht, wurde dieser Text nach

6 Cheikh Hamidou Kane: *L'aventure ambiguë* (1961), zit. nach der Taschenbuchausgabe Paris: U.G.E. coll. 10/18, 1985.

Aussagen seines 1928 in Senegal geborenen Autors bereits in den 1950er Jahren geschrieben, als Kane in Paris studierte.⁷ Dass 40 Jahre später ein junger, 1972 geborener Regisseur⁸ diesen Roman aufgreift, um eine zeitgenössische Geschichte filmisch zu erzählen, verdeutlicht nicht nur das anhaltende Interesse an diesem literarischen Schlüsseltext, sondern auch die andauernde Brisanz der Problemlage.⁹ Kane ging es in seiner Erzählung darum, den Einbruch der kolonialfranzösischen »nouvelle école« in die Gesellschaften Afrika und deren Folgen zu reflektieren – jedoch ohne eindeutig Stellung zu beziehen, wie dieser zu begegnen sei. Zum einen nutzte er dafür die Form des philosophischen Dialogs, zum anderen erzählte er in einem vergleichsweise realistischen Stil die Geschichte von Samba Diallo, der als erster seiner Familie auf die französische Schule geschickt wird. Am Ende steht die Frage, inwiefern es jungen Afrikanern, die nach Frankreich kommen, um dort zu studieren, noch möglich ist, wieder den Weg zurück in die Gesellschaft zu finden, aus der sie einst aufgebrochen sind.

Der Film stellt wiederholt Verbindungen zwischen El Hadjs Schicksal und dem Lebensweg von Samba Diallo her: Die Bezugnahmen erfolgen sowohl explizit durch Nennung bzw. In-Bild-Setzung von Autornamen und Buchtitel bzw. durch die Wiedergabe wörtlicher Zitate, als auch implizit durch die Nachgestaltung von Konstellationen und Ideen, die der Erzählung entnommen sind und in das Filmgeschehen eingepasst werden, bzw. als Paraphrase. Auf diese Weise bestätigt er nicht nur die paradigmatische Bedeutung von Kanes *Aventure ambiguë*. Er zieht auch in Zweifel, dass sich in den Jahrzehnten der Unabhängigkeit eine tiefergreifende Dekolonisierung vollzogen habe. Der Bezug auf den Intertext

7 In einem Interview mit Boniface Mongo-Mboussa: »Cheikh Hamidou Kane ou le gardien du temple« (2000), hier S. 84, gibt Kane an, er habe die Erzählung 1959 abgeschlossen. In älteren Interviews finden sich hiervon abweichende Angaben. Entscheidend ist allerdings, dass das Manuskript bereits vor der Unabhängigkeit Senegals vorlag.

8 An dieser Stelle ein kurzer Hinweis zum Regisseur: Alain Gomis wurde als Sohn eines Senegalesen und einer Französin in Frankreich geboren und wird von der Kritik im Allgemeinen als »Frankosenegalese« bezeichnet – ist aber französischer Nationalität. Er studierte Kunstgeschichte und Film an der Pariser Sorbonne, absolvierte ein Praktikum bei der Filmproduktionsgesellschaft von Idrissa Ouédraogo und leitete Video-Workshops für die Stadt Nanterre, wo er u.a. Reportagen über die Kinder von Einwanderern drehte. Insofern lässt Gomis sich dem französischen Kino der Métissage zuordnen.

9 Dies ist auch die Pointe von Sathya Rao: »L'esthétique de l'ambiguïté: De L'Afrance à L'Aventure ambiguë« (2006).

wird schon in einer sehr frühen, deutlich als Rückblick erkennbaren Einstellung inszeniert [14]: Die Kamera zeigt ein Klassenzimmer: An der Tafel [in der Bildmitte] hängt eine Karte von Senegal, rechts davon steht an der Tafel geschrieben: »L'Aventure ambiguë«, darunter der Name »Cheikh Hamidou Kane« und »1961«. Links der Karte steht der Lehrer, rechts davon ein kleiner Junge, im Bildvordergrund sehen wir die Hinterköpfe von Schülern, die in Reihen sitzen, die Kamera ist also inmitten des Klassenzimmers positioniert. Der Lehrer schlägt mit seinem Stock auf den Pult und sagt zur Klasse: »Silence! El Hadj, continue!« Der Junge beginnt zu lesen, seine Stimme tritt aber sofort in den Hintergrund, da eine zweite Stimme (die Stimme des erwachsenen El Hadj) als Voice-over den gleichen Text spricht: »Ils y apprendront à lier le bois au bois, à vaincre sans avoir raison, mais ce qu'ils apprendront, vaut-il ce qu'ils oublieront?«¹⁰ (Sie lernen dort Holz und Holz zusammenzubinden, zu siegen ohne Recht zu haben, aber ist das, was sie lernen, so viel Wert wie das, was sie vergessen?)

Dass die aus der Zeit des Kolonialismus stammende Frage nach dem Nutzen der Neuen Schule auch noch in der erzählten Zeit des Films – der Zeit der gerade gewonnenen Unabhängigkeit – relevant ist, wird durch das Verfahren der Stimmverdopplung wirkungsvoll bekräftigt. Während die Stimme des Jungen schnell leiser wird, legt sich die Stimme des erwachsenen El Hadj aus dem Off darüber, die die Frage in die Aktualität transportiert.¹¹ Stand in Kanes Buch anfänglich noch die Frage im Mittelpunkt, ob Samba Diallo überhaupt auf die Neue Schule geschickt werden sollte, und welche Konsequenzen diese Entscheidung haben könne, ist das französische Schulsystem zur Zeit von El Hadjs Kindheit bereits fest etabliert.

Die gleiche Szene wird später erneut in einer veränderten, sehr viel näheren Einstellung gezeigt: Geht es in [14] vor allem um den Entwurf einer Gewinn-Verlust-Rechnung, so wird in [171] die Rolle der Institution Schule als zentraler Instanz und Waffe der Kolonisation insgesamt

10 Es handelt sich hierbei nicht um ein zusammenhängendes wörtliches Zitat. Im Roman heißt es: »Ils y apprendront toutes les façons de lier le bois au bois que nous ne savons pas. Mais, apprenant, ils oublieront aussi. Ce qu'ils apprendront, vaut-il ce qu'ils oublieront?« (Kane, *Aventure*, S. 44.)

11 Es liegt durchaus nahe, in dieser Stimme die des Autors des gesamten Films zu vermuten, wodurch an dieser Stelle auch die Frage von Autorschaft gestellt wird. Dass die Verdoppelung der Stimmen zugleich zu einer Identifikation von Regisseur und Erzähler bzw. Protagonist führt, wird hier zumindest in Aussicht gestellt.

kritisiert: Die Kamera zeigt El Hadj als Jungen (halbnahe), er liest aus dem Buch, links ist noch ein Ausschnitt der Landkarte zu sehen, rechts auf der Tafel sind nur noch die Wortanfänge zu erkennen: »L'Ave«, »Cheikh«. Als er zu lesen anfängt, setzt als Voice-over sogleich die zweite Stimme ein; dieses Mal wird die doppelte Kolonisierung von Körper und Seele artikuliert: »L'école nouvelle participait de la nature du canon et de l'aimant à la fois. Du canon, elle tient son efficacité d'arme combattante. Mieux que le canon, elle pérennise la conquête.«¹² (Die Neue Schule hatte sowohl die Eigenschaften der Kanone wie des Magnets. Mit der Kanone teilte sie die Wirksamkeit einer Kampfmaschine. Besser als die Kanone es kann, verleiht die Schule der Eroberung Dauer. Die Kanone bezwingt nur den Leib, die Schule erobert die Seelen.)¹³

Die Schlüsselstellung von Kanes Buch für den Film und für die Bewusstwerdung El Hadjs wird in einer späteren Sequenz explizit gemacht.¹⁴ Im Bett mit Myriam liegend (also in einer Situation, die wiederum stark von der körperlichen Präsenz der Darsteller geprägt ist), entdeckt El Hadj einen Flyer für die Inszenierung einer Theateradaption von *L'aventure ambiguë*, der wie die Taschenbuchausgabe des Buches gestaltet ist. El Hadj nimmt dies als Anlass, Myriam von der Bedeutung des Romans in Senegal zu berichten. Die Erklärung erfolgt einerseits zum Nutzen Myriams, deren Verständnis für seine Situation er fördern möchte; aber selbstverständlich ist sie auch an den Zuschauer gerichtet.

[290] Halbnahe, El Hadj (EH) und Myriam (M) liegen im Bett, der Kamera entgegengestreckt, El Hadj (links) betrachtet den Flyer, den er in der rechten Hand hält: »Où est-ce que tu as trouvé ça?« (Wo hast du das her?) M: »Une amie m'a dit que c'est très bien« (Eine Freundin hat mir gesagt, dass das sehr gut sei). EH: »Pourquoi je n'en vois jamais de tes amis?« (Warum sehe ich nie deine Freunde?) M: »J'en ai peu, un jour peut-être je te présenterai« (Ich habe nicht viele, vielleicht stelle ich Dich ihnen eines Tages vor). EH: »Un jour peut-être« (Eines Tages vielleicht). M: »Pourquoi je te donnerai tout, moi?« (Warum sollte ich Dir

12 Kane, *Aventure*, S. 60. An dieser Stelle wird wortwörtlich zitiert, das Zitat geht weiter: »Le canon contraint les corps, l'école fascine les âmes.«

13 Cheikh Hamidou Kane: *Der Zwiespalt des Samba Diallo* (1980), S. 54.

14 Es gibt noch eine Reihe weiterer Einstellungen, auf die ich im Rahmen dieses Aufsatzes nicht näher eingehen kann, die El Hadj und seinen Vater beim Gespräch zeigen. Diese gehören zum einen zur Backstory, indem sie die familiäre Verpflichtung El Hadjs zeigen. Zugleich lassen sie sich aber auch als Illustrationen des Romans begreifen.

alles geben?) EH: »T'as raison, tu vas y aller?« (Du hast Recht, wirst Du hingehen?) M: »J'sais pas« (Weiß nicht).

[291] Beide liegend von der Seite, bis zur Hüfte, die Beine sind zum rechten Bildrand hin ausgestreckt und nicht mehr zu sehen, EH dreht sich auf dem Rücken: »D'abord, c'est pas une pièce de théâtre, c'est un roman, tu sais? J'ai étudié ce bouquin à Dakar, c'est le roman le plus célèbre au Sénégal, on l'a tous étudié« (Also, erst mal ist es kein Theaterstück, sondern ein Roman, verstehst Du? Ich hab das Buch in Dakar durchgenommen, es ist der bekannteste Roman in Senegal, wir haben ihn alle in der Schule gelesen). M: »C'est votre Madame Bovary?« (Eure Madame Bovary?) EH dreht sich zu ihr hin: »En quelque sorte, oui. Lui, il s'appelle Samba Diallo, c'est l'histoire d'un jeune qu'on envoie à l'école nouvelle, l'école occidentale, pour aller apprendre la science, (eine zweite männliche Stimme setzt ein: »apprendre à lier le bois ...«) mais aussi à vaincre sans avoir raison (»à vaincre sans avoir raison« – hier endet die zweite Stimme), parce que nous avons été vaincu alors que nous n'avions pas tort. D'abord son père qui est le chef des Diallobé, hésite à le renvoyer à l'école, et il demande, ce qu'ils vont apprendre, vaut-il ce qu'ils vont oublier. Il l'envoie finalement à l'école nouvelle, et puis, plus tard, Samba Diallo va faire ses études en France. Ça te rappelle des trucs, hein?« (In gewisser Weise, ja. Sein Name ist Samba Diallo, es ist die Geschichte eines Jungen, den man auf die Neue Schule schickt, die westliche Schule, um dort Wissenschaft zu lernen [eine zweite männliche Stimme setzt ein: »Sie lernen dort Holz und Holz zusammenzubinden«], aber auch um zu siegen, ohne Recht zu haben [»zu siegen ohne Recht zu haben« – hier endet die zweite Stimme], denn wir wurden besiegt, ohne dass wir im Unrecht gewesen wären. Am Anfang zögert sein Vater, das Oberhaupt der Diallobé, ihn auf diese Schule zu schicken, und er fragt, ob das, was sie dort lernen werden, aufwiegt, was sie vergessen werden. Schließlich schickt er ihn auf die Neue Schule, und später dann geht Samba Diallo zum Studium nach Frankreich. Das kommt Dir bekannt vor, oder?)

[292] Beide haben ihre Füße zur linken Seite gestreckt, El Hadj liegt im Vordergrund, gestützt auf seinen Arm, man sieht von hinten seinen Rücken, Myriam im Hintergrund blickt ihn an, M: »Hmhm, continue!« (Hm, mach weiter!) EH: »Comme le dit l'auteur, l'école pérennise la conquête, elle finit le travail du canon, elle transforme l'esprit des vaincus, qui ainsi deviennent semblable aux vainqueurs, donc inoffensifs. [Myriam legt ihr Kinn auf ihre gefalteten Hände.] Le jeune Samba Diallo se sent perdu entre deux cultures, il dit: je ne suis pas un pays Diallobé distinct« (Der Autor sagt, dass die Schule der Eroberung Dauer verleiht,

dass sie die Arbeit der Kanonen beendet, dass sie den Geist der Besiegten verändert, die so den Siegern ähnlich werden, also nicht mehr bedrohlich sind. [Myriam legt ihr Kinn auf ihre gefalteten Hände.] Der junge Samba Diallo fühlt sich zwischen den beiden Kulturen verloren, er sagt: Ich bin nicht ein Vertreter des Landes der Diallobé).

[293] Ein Griot in einem glänzend blauen Prachtbubu vor einem dunklen Hintergrund ohne Tiefe, halbnah, spricht direkt in die Kamera hinein: »Non, objecta Samba Diallo. [...] Je ne suis pas un pays des Diallobé distinct, face à un Occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce que je puis lui prendre et ce qu'il faut que je lui laisse en contrepartie. Je suis devenu les deux. Il n'y a pas une tête lucide entre deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange, en détresse de n'être pas deux.« (»Nein, wandte Samba Diallo ein. Gerade eine solche Haltung scheint mir unmöglich, außer in der Theorie. Ich stehe nicht als Vertreter des Landes der Diallobé einem genau begrenzten Europa gegenüber und überlege mit kühlem Kopf, was ich ihm nehmen kann und was ich ihm als Gegenleistung überlassen kann. Ich bin beides geworden. Mein Kopf ist nicht so klar, dass er einfach zwischen zwei Möglichkeiten entscheiden könnte. Ich bin ein seltsames Wesen, unglücklich darüber, mich nicht in zwei Wesen aufspalten zu können.«)¹⁵

[294] El Hadj und Myriam auf dem Bett, El Hadj auf seine Hand gestützt, er spricht zu Myriam, das Buch liegt mittig vor ihnen am Boden, unterhalb der Matratze. EH: »Puis, à la fin de ses études, il décide de rentrer au pays diallobé, où il se sent complètement perdu, hybride.« (Am Ende seines Studiums entschließt er sich dann, in das Land der Diallobé zurückzukehren, wo er sich völlig verloren fühlt, hybrid.) Myriam wendet ihren Kopf zu El Hadj: »Et qu'est-ce qu'il se passe?« (Und was passiert dann?) EH: »Il se suicide« (Er bringt sich um). El Hadj dreht sich auf den Bauch, stützt sich auf die Unterarme und blickt jetzt ebenfalls in die Kamera und lächelt: »Ce qui est marrant, c'est qu'on a tous étudié à l'école ce qui allait nous arriver, c'est au programme« (Was wirklich komisch ist, ist dass wir alle in der Schule gelernt haben, was mit uns geschehen würde, es gehört zum Lehrplan).

Das in [290] nunmehr zum dritten Mal verwendete Verfahren der Stimmenverdopplung bindet die Sequenz [290-294] zum einen an die beiden Klassenzimmer-Szenen. Zum anderen entfaltet die Einstellung [293]

15 Hierbei handelt es sich – von der im Film nicht kenntlichen Auslassung einmal abgesehen – um ein wörtliches Zitat aus Kane, *Aventure*, S. 164, dt. S. 156-157.

eine ganz besondere Wirkung, da sie in dem ganzen Film einzigartig und ohne Korrespondenz bleibt. Der einen Griot darstellende Schauspieler spricht direkt in die Kamera und dadurch zum Publikum: So kommt als dritte Bezugnahme auf den Prätext (vgl. S. 1) zur Nacherzählung und zum Zitat die der Inszenierung in einer Art szenischer Darstellung.¹⁶ Gomis präsentiert hier eine Erzählerfigur, dessen Funktion in der Überlagerung mehrerer Erzähler- bzw. Autorinstanzen besteht. Innerhalb der Narration des Films ist dieser Erzähler ein Alter Ego El Hadjs, insofern er dessen Text übernimmt. Im Raum der Intertextualität wird er zu einem Interpreten Cheikh Hamidou Kanes, dessen Text er hier vorträgt. Und im Rahmen der filmischen Kommunikation, die Gomis mit seinem Publikum führt, lässt sich der Griot auch als ein Platzhalter des Regisseurs Gomis betrachten, insofern sein szenischer Auftritt vor einem schwarzen Vorhang aus der filmischen Narration hervorragt. El Hadjs Nacherzählung des Romans besteht sowohl aus Paraphrasierungen als auch aus wortwörtlichen Zitaten. Interessant ist hierbei, dass die Nacherzählung eines literarischen Textes El Hadj an dieser zentralen Stelle als wesentliche Etappe auf dem Weg zur Selbsterkenntnis dient. El Hadjs Stimme ist nicht frei von Ironie, wenn er zu verstehen gibt, dass ihm die Parallelen bewusst sind. Doch wenn er die Geschichte Samba Diallos zu Ende bringt, reimt sich bei ihm *hybride* auf *suicide*: »il se sent complètement perdu, hybride [...] il se suicide« (er fühlt sich völlig verloren, hybrid [...] er bringt sich um) [294]. Damit ist diese Sequenz zum einen Ankündigung der eingangs wiedergegebenen Selbstmord-Szene, zum anderen ist sie aber auch eine Auslegung des Endes von Kanes Erzählung.

Beides sein, zwei sein oder tot sein

Der Filmkritiker Sid Salouka, der auf den intertextuellen Bezug bereits im Titel seines Artikels für die *FESPACO-News* hinweist, spielt just auf diese Äußerung El Hadjs an, wenn er die Erzählung des Films als »drame de l'hybridité« (Hybriditätsdrama) charakterisiert, mit dem vor allem »folie« und »suicide« verbunden seien.¹⁷ Mit der Rede von der Hybridität

16 In seinem Kurzfilm *TOURBILLONS* (F 1999), der nicht nur inhaltlich mit *L'AFRANCE* korrespondiert, sondern auch auf zum Teil identisches Filmmaterial zurückgreift, spielt der Griot eine zentrale Rolle.

17 Sid L. Salouka: »L'Afrance« ou la nouvelle »Aventure ambiguë« (2003), S. 4. Nur wenige der in französischen Printmedien erschienenen Kritiken haben den Status von Kanes Intertext für den Film erörtert. Da ihnen die

wird eine der zentralen Debatten der *Postcolonial Studies* aufgerufen. El Hadj selbst benutzt das Wort *hybride* nur dieses eine Mal in adjektivischer Form (wie ja überhaupt im Französischen kaum von *hybridité*, sondern von *métissage* die Rede ist). Auch im Roman wird *hybride* lediglich ein einziges Mal benutzt, dort allerdings als Substantiv: Zu Beginn des zweiten Teils des Romans befindet sich Samba Diallo in Paris. Er ist zu Gast bei dem Vater seiner Freundin, der ihn fragt, ob es richtig sei, dass er Lehrer werden wolle. Seine Antwort lässt sich ohne Schwierigkeiten auf das Schicksal El Hadjs übertragen:

– Peut-être enseignerai-je en effet. Tout dépendra de ce qu'il sera advenu de moi au bout de tout cela. Vous savez, notre sort à nous autres, étudiants noirs, est un peu celui de l'estafette. Nous ne savons pas, au moment de partir de chez nous, si nous reviendrons jamais.

– Et de quoi dépend ce retour? demanda Pierre.

– Il arrive que nous soyons capturés au bout de notre itinéraire, vaincus par notre aventure même. Il nous apparaît soudain que, tout au long de notre cheminement, nous n'avons pas cessé de nous métamorphoser, et que nous voilà devenus autres. Quelquefois, la métamorphose ne s'achève pas, elle nous installe dans l'hybride et nous y laisse. Alors, nous nous cachons, remplis de honte.¹⁸ (– Vielleicht werde ich an eine Schule gehen. Das wird aber davon abhängen, was am Ende aus mir geworden ist. Wissen Sie, der schwarzen Studenten Los ähnelt ein wenig dem des Kuriers. Wenn wir von zu Hause losziehen, wissen wir nicht, ob wir je zurückkommen werden.

– Und wovon hängt die Rückkehr ab? fragte Pierre.

– Es kommt vor, dass wir am Ende unseres Weges gefangen genommen und von unserem Abenteuer selbst besiegt werden. Es wird uns plötzlich deutlich, dass wir uns auf dem langen hinter uns liegenden Weg unablässig verändert haben und dass wir mit einem Mal andere Menschen geworden sind. Manchmal kommt diese Veränderung nie zu einem Ende, und wir verbleiben in einem Zwiespalt. Dann schämen wir uns und verstecken uns.)¹⁹

Sowohl in El Hadjs Darstellung wie auch im Roman ist Hybridität – und dies ist entscheidend, da es so gar nicht den Konventionen der angelsäch-

zentrale Bedeutung dieses intertextuellen Spiels für den Film nicht der Rede wert zu sein scheint, stellt sich die Frage, inwieweit Kanes Erzählung aktuell einem französischen Zuschauer gegenwärtig ist.

18 Kane, *Aventure*, S. 125.

19 Kane, *Zwiespalt*, S. 118.

sischen Debatten entspricht – negativ konnotiert. Ihr fehlt das emanzipatorische, liberatorische Potenzial, dass postkoloniale Kritiker wie Homi Bhabha in diesem Zustand sehen.²⁰ Hybridität ist die »désire de n'être pas deux«, das »Unglück, sich nicht in zwei Wesen aufspalten zu können«, die nicht vollendete Metamorphose.²¹ Man kann diese Stelle als eine der zentralen Aussagen des Buches begreifen, auch der Arabist Vincent Monteil greift diese Bemerkung Samba Diallos in seinem Vorwort der Taschenbuchausgabe auf (S. 9), um die Situation des »nach Paris verpflanzten jungen Toucouleur« (S. 8) zu beschreiben. Monteil bezeichnet *L'aventure ambiguë* zusammenfassend als ein »ernstes und trauriges Buch« (S. 9), dessen Ende »ohne Hoffnung« (S. 10) sei.

Denn Samba Diallo kehrt in sein Heimatland zurück, wo es zu einer Auseinandersetzung mit dem Narren kommt, der als *tirailleur sénégalais* ebenfalls in Kontakt mit dem Okzident geraten war. Bei diesem Streit, in dem es nicht zuletzt darum geht, dass Samba Diallo keinen Trost mehr in der Religion finden kann, kommt er zu Tode:

Le fou était devant lui.

– Promets-moi que tu prieras demain.

– Non ... je n'accepte pas ...

C'est alors que le fou brandit son arme, et soudain, tout devint obscur autour de Samba Diallo.²²

(Der Narr, der hinter ihm hergelaufen war, stand plötzlich vor ihm:

– Versprich mir, dass du morgen betest.

– Nein ... ich bin nicht bereit.

Unachtsam hatte Samba Diallo diese Worte laut ausgesprochen. Der Narr zückte seine Waffe, und plötzlich wurde es um Samba Diallo herum dunkel.)²³

Monteil bietet in seinem Vorwort mit aller Vorsicht eine gewagte Interpretation dieser Stelle an, wenn er schreibt, dass sein Tod einem Selbstmord ähnele.²⁴ Im islamischen Denken wird von vielen ein göttliches Verbot des

20 Vgl. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture* (1994).

21 Diese Beobachtung macht auch die darüber enttäuschte Kritikerin Obioma Nnaemeka: »Marginality as the Third Term: A Reading of Kane's Ambiguous Adventure« (1998): »Why is this ambiguous space always viewed as a site of loss, impotence, and disenfranchisement instead of as a location of gain, contestation, and empowerment?«, S. 313.

22 Kane, *Aventure*, S. 187.

23 Kane, *Zwiespalt*, S. 180.

24 Vincent Monteil, »Préface«, in: Kane, *Aventure*, S. 8.

Selbstmords postuliert, Selbstmörder kämen demzufolge nicht ins Paradies. Da Samba Diallo den Tod durch sein Verhalten in gewisser Weise selbst herbeigeführt hat, herrscht über die Frage, ob sein Tod als Selbstmord zu interpretieren ist, bei Literaturwissenschaftlern Uneinigkeit. Bei Kane dürfte die Darstellung bewusst in dieser Ambivalenz verharren, wobei das anschließende letzte Kapitel eher zu suggerieren scheint, dass Samba Diallo ins Paradies gelangt sei. Der Autor selbst versteht den Tod seines Protagonisten ausdrücklich nicht als Selbstmord:

Der Tod meines Helden Samba Diallo, der von dem Narren umgebracht wird, ist ein Warnschuss, eine Warnung, denn der Narr hat das Gefühl, dass seine Identität vom Okzident verhöhnt wurde und ist deshalb entsetzt von dem, was er in Europa gesehen hat. Da er nicht die Möglichkeit und die Zeit gehabt hatte, diesen Okzident wie Samba Diallo mittels der Bücher usw. zu studieren, verbindet der Narr mit dem Okzident eine traumatische Erfahrung. Was dazu führt, dass er bei der Rückkehr in sein Land Sambas Toleranz gegenüber der westlichen Zivilisation nicht verstehen kann. Ihm zufolge ist sie völlig abzulehnen. [...] Wir, die für eine Öffnung hin zur Welt, hin zur Moderne sind, wir sehen uns unnachgiebigen, fanatischen Leuten gegenüber.²⁵

Samba Diallos Tod ist möglicherweise die einzig adäquate Art, dieses »widersprüchliche Abenteuer« zu beschließen. Sich dem Leben in der Fremde auszusetzen, stellt enorm hohe Anforderungen an einen Menschen mit einer von klar bestimmbareren Werten geprägten kulturellen Verankerung. Nicht immer lässt sich das Neue ohne Verlust des inneren Gleichgewichts assimilieren. Samba Diallo ist nach Hause zurückgekehrt, kann aber den dortigen Gesetzen nicht mehr nachkommen. Er widersetzt sich der Aufforderung des Narren zum Gebet und wird dafür von ihm niedergestreckt. Von der Kritik wurde dieser Tod mitunter als Appell

25 Boniface Mongo-Mboussa: *Désir d'Afrique* (2002), S. 90-91: »[...] la mort de mon héros Samba Diallo, assassiné par le fou, est un coup de semonce, un avertissement, parce que ce fou, c'est quelqu'un qui, ayant le sentiment que son identité a été bafouée par l'Occident, est effrayé par ce qu'il a vu en Europe. N'ayant pas eu comme Samba Diallo la possibilité et le temps nécessaire d'étudier cet Occident à travers les livres etc., le fou a de l'Occident une expérience traumatisante. Ce qui fait que, lorsqu'il revient au pays, il ne comprend pas la tolérance de Samba à l'égard de la civilisation occidentale. Pour lui, il faut totalement la rejeter. [...] nous qui sommes pour l'ouverture sur le monde, sur la modernité, nous sommes exposés à nous retrouver en présence de gens qui sont pour l'intransigeance, le fanatisme.« [Übers.d.A.].

verstanden, an den traditionellen Werten festzuhalten.²⁶ Kane hingegen scheint dies anders gemeint zu haben: Für ihn verkörpert Samba Diallo Offenheit und Toleranz, die aber gleichwohl problematisch sind, weil sie an den Grundfesten des Wertesystems der Diallobé rütteln.

Was aber bedeutet Samba Diallos Tod für die Gemeinschaft der Diallobé? Es gibt eine andere Stelle im Roman selbst, an der explizit von »suicide« die Rede ist: Dort bezieht sich die Rede vom Selbstmord interessanterweise nicht auf ein Individuum (Samba Diallo), sondern auf die Gemeinschaft, deren Teil er ist. An dieser Stelle geht es darum, dass Samba Diallo nun doch, nicht zuletzt aufgrund des Drängens seiner Tante, der Grande Royale,²⁷ auf die Kolonialschule (statt wie bisher die Koranschule) geschickt werden soll:

Une lettre avait annoncé au chevalier⁷ que les aînés de la famille des Diallobé – la Grande Royale ainsi que le chef – avaient décidé de lui renvoyer Samba Diallo afin qu'il le mit à l'école nouvelle.

En recevant cette lettre, le chevalier sentit comme un coup dans son cœur. Ainsi, la victoire des étrangers serait totale! Voici que les Diallobé, voici que sa propre famille s'agenouillait devant l'éclat d'un feu d'artifice. Eclat solaire, il est vrai, éclat méridien d'une civilisation exaspérée. Le chevalier se sentit une grande souffrance devant l'irréparable qui s'accomplissait là, sous ses yeux, sur sa propre chair. Que ne comprennent-ils, tous ceux-là, jusque dans sa famille, qui se précipitent, que leur course est un suicide, leur soleil un mirage!²⁸

(Ein Brief hatte dem Vater Samba Diallos angekündigt, daß die Familienältesten – die Grande Royale und das Oberhaupt der Diallobé – beschlossen hatten, seinen Sohn zurückzuschicken, um ihn für die neue Schule anzumelden.

Als der Ritter diesen Brief erhielt, traf ihn diese Nachricht wie ein Schlag. Damit war der Sieg der Fremden über den innersten Kern des Landes besiegelt!

Nun knieten selbst die Diallobé, sogar seine eigene Familie, vor dem fremden Blendwerk im Staube. Es war also wahr, daß der Glanz der fremden Zivilisation wie die Mittagssonne im Zenit stand. Der Ritter verspürte einen großen Schmerz angesichts des nicht Wiedergutzumachenden, das an seinem eigenen Fleische geschah. Warum verstand man nicht, nicht einmal seine eigene Fami-

26 Vgl. z.B. Paul Egbuna Modum: »L'Aventure ambiguë: La folie ou le refus de l'ambiguïté« (1995), hier S. 73.

27 Damit folgt auch El Hadj – wie M. Kane, »littérature, cinéma et quête«, a.a.O., S. 140, zu Recht bemerkt – der Argumentationslogik der Grande Royale.

28 Kane, *Aventure*, S. 79-80.

lie, daß ihr Handeln übereilt, ihre Hast selbstmörderisch und ihre Sonne eine bloße Fata Morgana war?)²⁹

Folgt man diesem Verständnis, so befindet sich das Volk der Diallobé ohnehin in einer Dynamik des Untergangs, seit es akzeptiert hatte, Samba Diallo, den Sohn des Chefs, auf die Neue Schule zu schicken. Es geht also weniger um Samba Diallos Tod, sondern um das Ende einer ganzen Kultur, die einerseits von den Kanonen eines übermächtigen Gegners niedergestreckt wird, die sich andererseits aber auch aus freien Stücken aufgibt, indem sie die Bedingungen akzeptiert, und die sich nun in jedem Fall transformieren wird.

Dies wirft für den Roman wie für den Film die Frage der Beispielhaftigkeit auf: Steht Samba Diallo für das Volk der Diallobé? Oder ist er eine Ausnahme? Steht El Hadj für die Gesamtheit afrikanischer Studenten, die nach Frankreich kommen – oder ist seines nur ein singuläres Schicksal? Der Filmkritiker Sid L. Salouka interpretiert den Tod Samba Diallos als Selbstmord und sieht deshalb zwischen Film und Roman einen folgenreichen Unterschied: »El Hadj a le sentiment d'être pris au même piège que Samba Diallo, le héros de »L'aventure ambiguë«. [...] Samba Diallo s'est suicidé parce qu'il était une tête de proue. Lui ne le peut pas parce qu'il ne représente que lui-même.« (El Hadj hat das Gefühl, dass er in der gleichen Falle wie Samba Diallo steckt, der sich umgebracht hat, weil er ein Stellvertreter war. Er aber kann das nicht, weil er nur für sich selbst einsteht.)³⁰ El Hadj lernt auf seiner Reise, dass er nicht (oder: nicht mehr) als Repräsentant seines Volkes agieren muss. Er ist in erster Linie für sich selbst verantwortlich und kann daraufhin prüfen, inwieweit er Verantwortung für die Gesellschaft übernehmen will, aus der er stammt. Damit gibt er allerdings das als traditionell afrikanisch ausgewiesene Verantwortungsgefühl für die Gemeinschaft zugunsten der westlich konnotierten Selbstverwirklichung auf. Dass es sich bei Samba Diallos Tod um einen Selbstmord handelt, um eine Art Opfer, mag zwar El Hadjs Lesart entsprechen, aber auf jeden Fall nicht der Intention Kanes.

Es scheint, als laufen viele der Lektüren von Kanes *Aventure ambiguë* eher darauf hinaus, primär den Verlust zu betonen, den die Gesellschaft der Diallobé erleidet. In dieser Logik ist die Interpretation von Samba Diallos Tod als Selbstmord eine letzte Bestätigung dafür, dass das Abenteuer der kolonial induzierten Interkulturalität zum Scheitern verurteilt

29 Kane, *Zwiespalt*, S. 72-73.

30 Sid L. Salouka, »L'Afrance...«, S. 4.

ist. Dem steht zum einen der Lebensweg Kanes entgegen, der ja gerade ein Beispiel dafür ist, dass ein Studium in Frankreich nicht automatisch auf Dekulturalisierung, Desorientierung und Selbstverneinung hinauslaufen muss:³¹ »Je puis, quant à moi, revendiquer le droit de n'être ni un Occidental, ni son négatif photographique, et d'être cependant, d'être authentiquement.« (Ich kann für mich das Recht in Anspruch nehmen, weder ein Mann des Okzidents zu sein, noch sein fotografisches Negativ, und gleichwohl authentisch zu sein.³²) Diesen Weg zu einer ausbalancierten Selbstwahrnehmung und Eigenverantwortlichkeit schlägt auch El Hadj ein. Eine der Stärken des Films liegt darin, diesen Weg vorerst als Ziel auszuweisen. Es bleibt abzuwarten, wie das Abenteuer weitergeht; welche Konsequenzen El Hadj aus seiner Entscheidung erwachsen. Sein Entschluss, nach Frankreich zurückzukehren, wird vom Vater offenbar akzeptiert – auch hier entspricht die Reaktion von El Hadjs Vater strukturell dem Entschluss von Samba Diallos Vater, seinen Sohn in die Neue Schule zu schicken. Doch auf die Frage seines Vaters, »Crois-tu que nous avons déjà disparu?« (Denkst Du, dass wir schon verschwunden sind?), hat El Hadj noch keine Antwort: »Je ne sais pas encore.« (Ich weiß es noch nicht.) [339] Nicht als Stellvertreter einer Generation antwortet El Hadj also, sondern als Individuum, das in erster Linie für sich die Verantwortung trägt.

Literatur

- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, London: Routledge 1994.
 Boukoum, Saidou: *Chaîne*, Paris: Denoël 1974.
 Dadié, Bernard Binlin: *Un nègre à Paris*, Paris: Présence Africaine 1959.
 Heinz, G./H. Donnay: *Lumumba Patrice: les cinquante derniers jours de sa vie*, Bruxelles: C.R.I.S.P. 1966.
 Kane, Cheikh Hamidou: *L'aventure ambiguë*, Paris: Julliard, 1961, zit.n. der Taschenbuchausgabe Paris: U.G.E. coll. 10/18, 1985, mit einem Vorwort von Vincent Monteil; dt. u. d. T. *Der Zwiespalt des Samba Diallo*, übers. von János Riesz u. Alfred Prédhumeau, Frankfurt a.M.: Lembeck 1980.

31 Diese Dimension des kulturellen Wandels bleibt im Roman interpretationsbedürftig, in einem anderen Text aus der gleichen Zeit hat Kane diese Einstellung sehr viel deutlicher geäußert, vgl. Cheikh Hamidou Kane: »Comme si nous nous étions donnés rendez-vous« (1961).

32 Ebd., S. 380.

- Kane, Cheikh Hamidou: »Comme si nous nous étions donnés rendez-vous«, in: *Esprit* 299, 1961, S. 375-387.
 Kane, Momar: »Littérature, cinéma et quête identitaire en Afrique francophone: du biologique au textuel«, in: *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire* Bd. 53, 2005, S. 136-142.
 Loba, Aké: *Kocoumbo, L'étudiant noir*, Paris: Flammarion 1960.
 Modum, Paul Egbuna: »L'Aventure ambiguë: La folie ou le refus de l'ambiguïté«, in: Papa Samba Diop (Hg.): *Sénégal-Forum. Littérature et histoire. Werner Glinga in memoriam (1945-1990)*, Frankfurt a.M.: IKO 1995, S. 69-82.
 Mongo-Mboussa, Boniface: »Cheikh Hamidou Kane ou le gardien du temple«, in: Boniface Mongo-Mboussa: *Désir d'Afrique*, Paris: Gallimard 2002, S. 83-97.
 Mongo-Mboussa, Boniface: *Désir d'Afrique*, Paris: Gallimard 2002.
 Nnaemeka, Obioma: »Marginality as the Third Term: A Reading of Kane's *Ambiguous Adventure*«, in: Leonard A. Podis/Yakubu Saaka (Hg.): *Challenging Hierarchies. Issues and Themes in Colonial and Postcolonial African Literature*, New York [u.a.]: Peter Lang 1998, S. 311-323.
 Rao, Sathya: »L'esthétique de l'ambiguïté: De *L'Afrique* à *L'Aventure ambiguë*«, in: Françoise Naudillon/Janusz Przychodzen/Sathya Rao (Hg.): *L'Afrique fait son cinéma. Regards et perspectives sur le cinéma africain francophone*, Montréal: Mémoire d'encrier 2006, S. 115-131.
 Saïouka, Sid L.: »L'Afrique ou la nouvelle *Aventure ambiguë*«, in: *Fespaco-News* 8, 1.3.2003, S. 4.
 Socé, Ousmane: *Mirages de Paris*, Paris: Nouvelles Éditions latines 1937.

Filme

- L'AFRANCE
 Regie und Buch: Alain Gomis; F 2002, 35mm, Farbe, 87min. Franz. OF
 LUMUMBA
 Regie und Buch: Raoul Peck; F/Be/D/Ha 2000, 35mm, Farbe, 115min. Franz. OF
 TOURBILLONS
 Regie und Buch: Alain Gomis; F 1999, 16mm/Beta, 13min. Franz. OFmeU