

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums
für Literaturforschung Berlin

Herausgegeben von
Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

TopoGraphien der Moderne

Medien zur Repräsentation und
Konstruktion von Räumen

Herausgegeben von
Robert Stockhammer

Wilhelm Fink Verlag

2005

Umschlagabbildung:
André Baumunk, *topoi*
Braunschweig 2003

Inhalt

ROBERT STOCKHAMMER
Einleitung 7

I. DREI SPATIAL TURNS

WERNER KÖSTER
Deutschland, 1900–2000: Der »Raum« als Kategorie der
Resubstantialisierung. Analysen zur deutschen Semantik und
Wissenschaftsgeschichte 25

PATRICK SÉRIOT
UdSSR, 1920: Raum oder Zeit? Die Theorie der Korrespondenzen
bei Jakobson 73

EDWARD W. SOJA
USA, 1990: Die Trialektik der Räumlichkeit 93

II. BESCHREIBUNGEN

MICHEL DE CERTEAU
Die See schreiben 127

JUSTUS FETSCHER
Paris – die namenlose Stadt. Literarisierungen
des urbanen Raums in Rilkes *Aufzeichnungen des
Malte Laurids Brigge* (1910) und Apollinaires »Zone« (1912) 145

J. HILLIS MILLER
Die Ethik der Topographie 161

STEFAN WILLER
Fallen, Stellen. Örter der Lektüre 197

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und
Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es
nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2005 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 3-7705-4170-7

III. KINETOGRAPHIEN

MARIANNE STREISAND Rhythmische Räume	229
DOROTHEA LÖBBERMANN Weg(be)schreibungen: <i>Transients</i> in New York City	263
DIRK NAGUSCHIEWSKI Kinematographie im afrikanischen Kino. Dakar in Filmen von Sembene Ousmane und Djibril Diop Mambety	287
IV. KARTOGRAPHIEN	
ROBERT STOCKHAMMER Verortung. Die Macht der Kartographie und die Literatur	319
KARL-HEINZ MAGISTER New York und die Macht der Karten: Kartographie von Urbanisierung, Migration und Ethnizität	341
ROLF F. NOHR »Nun haben wir endlich in unserem Heim ein Fenster zur Welt.« Kartographien und Topographien des Fernsehens	383
Abbildungsverzeichnis	403
Sachregister	407
Personenregister	409

Kinematographie im afrikanischen Kino. Dakar in Filmen von Sembene Ousmane und Djibril Diop Mambety

Im Sommer 2001 fand im Berliner Martin-Gropius-Bau eine Ausstellung statt, die den Titel *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa, 1945–1994* trug. Sie wurde von Okwui Enwezor konzipiert, jenem in Nigeria geborenen und heute in den USA lebenden Kurator, der auch für die *Documenta 11* im Jahr 2002 verantwortlich zeichnete. Nicht ganz fünfzig Jahre sind in der Tat ein kurzes Jahrhundert, gleichwohl markieren die von Enwezor gewählten Daten – 1945 Ende des Zweiten Weltkriegs, 1994 Ende der Apartheidpolitik in Südafrika und Übernahme der Regierungsverantwortung durch Nelson Mandela – einschneidende Momente auf dem Weg Afrikas in die Unabhängigkeit. Die Originalität des Konzepts bestand darin, historische und politische Entwicklungen mit künstlerischen ausdrücklich in Beziehung zu setzen¹; ein Ansatz, der auch Enwezors Auswahl afrikanischer Künstler für die *Documenta 11* beeinflusste: Georges Adéagbos Rauminstallationen, die utopisch-phantasievollen Stadtmodelle Bodys Isele Kingelez' oder die sozialkritischen Filme Jean-Marie Tenos – um nur einige Beispiele zu nennen – bezogen in Kassel Stellung zur Konfrontation Afrikas mit der Ikonologie der Moderne und mit den Folgen der Globalisierung.²

Diese Kunst inszeniert und reflektiert als zentralen Ort mannigfaltiger Verschränkungen von Diachronie und Synchronie die afrikanische Stadt. Die rasante Urbanisierung Afrikas kreiert Orte, an denen sich einerseits soziale Probleme drängen, andererseits aber viel Platz für Kreativität entsteht.³ Auch in der Ausstellung *The Short Century* waren Räume eingerichtet, die diese Entwicklung veranschaulichen sollten, auch hier wurden Kingelez' Stadtentwürfe gezeigt, darüber hinaus dokumentarisches Material wie Photographien und Monographien zur Stadtplanung von Nairobi oder Algier. In einer Ecke lief ein Film des senegalesischen Schriftstellers und Filmemachers Sembene Ous-

¹ Vgl. den Katalog zur Ausstellung: Okwui Enwezor (Hg.): *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994*, München – London – New York 2001.

² Vgl. auch hier den Ausstellungskatalog: *Documenta 11, Platform 5: Exhibition*, hg. v. Documenta-und-Museum-Fridericianum-Veranstaltungs-GmbH. Red.: Gerti Fietzek, Ostfildern-Ruit 2002.

³ Eine der im Vorfeld der Documenta ausgetragenen Plattformen widmete sich gleich vier dieser post-kolonialen Städte, vgl. Okwui Enwezor (Hg.): *Under Siege: four African Cities: Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos. Documenta 11 – Platform 4*, Ostfildern-Ruit 2002.

mane, *Borom Sarret*. In diesem 1962, unmittelbar nach der Unabhängigkeit Senegals entstandenen Film verklammert sich eine sozialkritische Perspektive mit dem künstlerischen Entwurf einer paradigmatischen Großstadtextistenz. Sembene zeigt das Nebeneinander zweier sichtlich voneinander geschiedener urbaner Lebensräume innerhalb ein- und derselben Stadt: Dakar. Repräsentation und Bedeutung dieser Stadt im afrikanischen Kino bilden das Zentrum der folgenden Überlegungen.

»Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander« – so charakterisiert Michel Foucault in einem 1967, in Tunesien geschriebenen Text eine Epoche, die vielleicht nicht mehr ganz unsere ist, auf die zurückzublicken sich aber nach wie vor lohnt.⁴ Bei der Lektüre dieses mittlerweile klassischen Textes über die Heterotopien, die »anderen Räume«, darf man nicht vergessen, daß Foucault noch ganz unter dem Eindruck zweier maßgeblicher geopolitischer Entwicklungen steht. Zum einen herrschen jene »ideologischen Konflikte«⁵, die die Welt metaphorisch in Ost und West unterteilen, zum anderen haben die weltweiten Unabhängigkeitsbewegungen, die zur Auflösung des französischen (wie auch des britischen) Kolonialreichs beigetragen haben, ein ebenso metaphorisch aufgeladenes Nord/Süd-Spannungsfeld eröffnet. Daß Frankreich seine Kolonien als Ort möglicher Heterotopien eingebüßt hatte, ist auch in Foucaults Text präsent: »Heutzutage setzt sich die Lagerung an die Stelle der Ausdehnung, die die Ortschaften ersetzt hatte.«⁶ Dieses Postulat läßt sich als eine Kurzfassung der französischen Kolonialgeschichte lesen. Der Ausdehnung Frankreichs zum Kolonialreich folgt nun, nach der Unabhängigkeit beinahe sämtlicher Kolonien, ein Zustand, in dem sich Prä-, Post- und Neo-Koloniales auf dem Boden der ehemaligen Kolonien überlagert. Diese Simultaneität bleibt nicht ohne Konsequenzen, das Nebeneinander der Lagerung führt zu einer Mischung der Elemente, die sich bis heute als konfliktuell erweist. Im französischen Sprachraum wird diese Mischung entweder als *créolisation* (dort, wo eine Kreolsprache entstanden ist), oder als *métissage* (früher vor allem auf den afrikanischen Kontinent bezogen, heute auch auf Frankreich selbst) bezeichnet.⁷

⁴ Michel Foucault: »Des espaces autres«, in: Michel Foucault: *Dits et écrits 1954–1988*, Bd. IV, 1980–1988, hg. v. Daniel Defert/François Ewald/Jacques Lagrange, Paris 1994, S. 752–762, dt. v. Walter Seiter als »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetik. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1998, S. 34–46, hier S. 34 – ich zitiere die deutsche Übersetzung des erst 1984 veröffentlichten Textes.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd., S. 36.

⁷ Das englische *hybridity* hat sich im Französischen nicht wie in den angelsächsischen Postcolonial Studies als Schlüsselwort etablieren können, da sich *hybridité* in der Regel nicht auf anthropologische bzw. kulturelle Phänomene beziehen läßt.

Foucaults Epoche ist im wesentlichen auch die Epoche jener frühen Filme von Sembene Ousmane und Djibril Diop Mambety⁸, anhand derer ich zeigen möchte, wie senegalesische Filmkünstler die Simultaneität von Eigenem, Traditionellem, Afrikanischem einerseits und dem Fremden, Modernen, Europäischen andererseits inszenieren. Die Thematisierung dieser Oppositionen, ihre Bestätigung wie ihre Verwerfung, ist aufs engste mit Fragen des Raums verknüpft, geht es doch in jenen Jahren vor allem darum, die von kolonialen Machtstrukturen durchwirkten Räume (öffentliche wie private) neu zu gestalten. Die »Wiederaneignung des Raumes« (»réappropriation spatiale«) wird von dem Filmwissenschaftler André Gardies gar zu der Hauptkonstituente des »cinéma négro-africain« erklärt.⁹ Wenn sich also mit Foucault Simultaneität als »Lagerung oder Plazierung« begreifen läßt, die »durch die Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten und Elementen definiert« wird¹⁰, so geht es in den hier zu »lesenden« Klassikern des afrikanischen Kinos, *Borom Sarret*, *Xala* und *Touki-Bouki*, um die räumliche Konfiguration von Lagebeziehungen in eben jener Stadt, die vielen als europäischste Stadt des sub-saharischen Afrika gilt: Dakar.

Grenzverschiebungen, Grenzverstoße

Zum Zeitpunkt seiner Unabhängigkeit 1960 existiert in Senegal eine vielfältige Literaturtradition. Neben den Überlieferungen oraler Textformen besitzt das Wolof beispielsweise eine Schrifttradition, die bis ins 11. Jahrhundert zurückreicht. Die ersten Zeugnisse einer Literatur in französischer Sprache stammen demgegenüber aus dem 19. Jahrhundert. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist es Léopold Sédar Senghor (1906–2002), der von Paris aus mit seinen Gedichten, in denen er die Geschichten, Mythen und Dichtungsformen seines Volkes, der Serer, mit den Ausdrucksmitteln französischer Lyrik und Sprache zu verbinden sucht, der für die Ankunft der Moderne in den Kulturen Senegals steht. Senghors Vorstellung von *négritude* – er meint damit Werte und soziale Deutungsmuster schwarzer Menschen – ist die Grundlage seiner Forderung nach kultureller Anerkennung und Ausgangspunkt für das

⁸ Das filmische Werk Sembenes wird schon seit langem wissenschaftlich diskutiert, die erste Monographie über ihn als Filmmacher stammt von Paulin Soumanou Vieyra: *Ousmane Sembene. Cinéaste. Première période 1962–1971*, Paris 1972. Vgl. zuletzt Sheila Petty (Hg.): *A Call to Action. The Films of Ousmane Sembene*, Trowbridge 1996; David Murphy: *Sembene. Imagining Alternatives in Film & Fiction*, Oxford 2000. Zu Diop sind erst kürzlich die beiden ersten Werkmonographien erschienen: Sada Niang: *Djibril Diop Mambety. Un cinéaste à contre-courant*, Paris 2002; Anny Wynchank: *Djibril Diop Mambety ou le voyage du voyant*, Ivry-sur-Seine 2003.

⁹ André Gardies: *Cinéma d'Afrique noire francophone: l'espace-inoir*, Paris 1989, hier S. 13.

¹⁰ Ebd.

Recht auf Re-Präsentation des Eigenen. Eine solche Forderung läßt sich konkret gegen die französische Filmpolitik richten: So wurde beispielsweise Paulin Soumanou Vieyra, dem ersten afrikanischen Absolventen des Pariser Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC), aufgrund des »décret Laval«, wonach afrikanische Filmemacher eine Erlaubnis der französischen Behörden einholen mußten, wenn sie in Afrika drehen wollten, die Genehmigung verweigert. Deshalb mußte Vieyra seinen ersten Film (1955) in Paris drehen¹¹, der folgerichtig den Titel *Afrique sur Seine* erhielt – ein sprechender Ausdruck einer ganz spezifischen Lagerungsbeziehung. Aus dieser topologischen Zusammenlegung gibt es keinen Ausweg, auch Senghors Negritude war nicht auf eine Rückkehr in die Vergangenheit aus, sondern eine bewußte Hinwendung zu dem Phänomen der Vermischung. Schon 1950 hatte er unmißverständlich darauf hingewiesen, daß das Schicksal Afrikas fortan mit demjenigen Europas unauflösbar verknüpft sei, die Menschen (in Afrika wie in Europa) nunmehr in einem Daseinsmodus der *métissage* lebten. Die Existenzform des modernen Afrikaners – und er war sich selbst das beste Beispiel – ist demgemäß die des *Métis*, »qui choisit, où il veut, ce qu'il veut pour faire, des éléments réconciliés, une œuvre exquise et forte«¹², der sich also, wo er will, was er will aussucht, um aus den so zusammengefühten Elementen ein erlesenes und starkes Werk entstehen zu lassen.

Während Senghor zum ersten Präsidenten der Republik Senegal wurde, entwickelten sich andere Strömungen in der Literatur, die dem Senghorschen Lyrismus einen sozialkritischen Realismus entgegensetzten. So konzentriert vor allem Sembene Ousmane (geb. 1923) seine marxistisch geschulte Gesellschaftskritik auf aktuelle politische und ökonomische Entwicklungen, insbesondere die Entstehung neuer Machteliten und einer neuen Unterschicht.¹³ Nicht nur als Hintergrund bedient er sich dabei in seinen Romanen, Erzählungen und Filmen der Topographie Dakars. Sembene schildert die Stadt vielmehr als einen Ort, dessen Ausmaße und Gesetze zum einen zwar erst durch die Aktivitäten seiner Bewohner gestaltet werden (besser: einem geringen Teil davon), zum anderen diese aber auch maßgeblich determiniert.¹⁴

¹¹ Vgl. hierzu das Kapitel »France's Contribution to the Development of Film Production in Africa«, in: Manthia Diawara: *African Cinema, Politics & Culture*, Bloomington – Indianapolis 1992, S. 21–34, besonders S. 23.

¹² Léopold Sédar Senghor: »De la liberté de l'âme ou éloge du métissage« (1950), in: ders.: *Liberté I, Négritude et humanisme*, Paris 1964, S. 98–103, hier S. 103.

¹³ Heinz Hug: »Vom alltäglichen Leben des Volkes und seiner Größe sprechen«. Der Schriftsteller und Filmemacher Ousmane Sembène«, in: Papa Saniba Diop u.a. (Hg.): *Ousmane Sembène und die senegalesische Erzählliteratur*, München 1994, S. 53–147.

¹⁴ Vgl. in bezug auf Sembènes literarisches Werk Anne-Barbara Ischinger: *Kulturidentität und Frankographie: eine komparatistische Untersuchung über den Roman der Wolof und der Manding*, Köln 1995, S. 212–224, die u.a. *Le dernier de l'Empire* und *Ninawa* behandelt.

Als *Borom Sarret*¹⁵, Sembènes erster Film, im Januar 1963 auf dem Filmfestival von Tours zum ersten Mal gezeigt und sogleich prämiert wurde, war der 40jährige als Schriftsteller bereits bekannt: 1956 war in Frankreich ein erster, stark autobiographisch gefärbter Roman erschienen, *Le docker noir*. 1957 folgte *O Pays mon beau peuple* (dt. *Meines Volkes schöne Heimat*, 1958, auch *Stromauf nach Santhiaba*, 1970) und im Jahr der Unabhängigkeit sein vielleicht wichtigster Roman, *Les bouts de bois de dieu*. *Banty mam yall* (dt. *Gottes Holzstücke*, 1988). Darin erzählt Sembene die Geschichte eines am Ende erfolgreichen Streiks der Eisenbahnarbeiter der Strecke Dakar-Bamako aus dem Jahre 1947/48, an dem er auch selbst teilgenommen hatte.

Heute gilt Sembene vor allem als wegweisender Pionier des afrikanischen Kinos.¹⁶ 1961/62 hatte er auf Vermittlung des französischen Filmhistorikers Georges Sadoul eine Regie-Ausbildung in den Moskauer Gorki-Studios bei Mark Donskoj und Sergej Gerassimov erhalten. *Borom Sarret*, von vielen Kritikern und Filmhistorikern als erster afrikanischer Spielfilm bezeichnet, der von einem Afrikaner in Afrika gedreht wurde, muß kurz darauf entstanden sein. Sein 1966 gedrehter Film *La noire de ...* (dt. *Die Schwarze aus Dakar*) gilt als der erste lange Spielfilm Afrikas; *Mandabi/Le mandat* (dt. *Die Überweisung* bzw. *Die Postanweisung*) von 1968 ist der erste in Westafrika entstandene Farbfilm. Im Laufe der Zeit hat sein Ruhm als Filmemacher so sein Ansehen als Schriftsteller in den Hintergrund gedrängt.¹⁷ Dabei hatte Sembene sich bewußt für das Medium des Films entschieden, nachdem er erkennen mußte, daß er mit seinen Romanen und Erzählungen seine Landsleute wegen nicht ausreichender Sprach- und Lesefähigkeiten im Französischen nicht würde erreichen können. Mit dem Film bedient sich Sembene zwar einerseits eines künstlerischen Mediums, das als Kolonialimport auf keine autochthone Tradition zurückblicken kann (was im übrigen für die Form des Romans ebenfalls gilt), er verbindet damit aber die Hoffnung, daß der Film dank seines vi-

¹⁵ *Borom Sarret* (1963), Regie & Drehbuch: Sembene Ousmane, Kamera: Christian Lacoste, Darsteller: Abdoulaye Ly (Borom Sarret), Alhourah (Pferd), Sprache: Französisch – 19 min., s/w, 35mm – Produktionsfirma: Les Actualités Françaises (Frankreich), Film Doooinrew (Senegal), unter Beteiligung des Ministère de Coopération. Ich beziehe mich in meinen Verweisen auf das Einstellungsprotokoll von Maxime Scheiffele: »Borom Sarret. Un film d'Ousmane Sembène«, in: *Avant Scène Cinéma* 229 (1979), S. 35–42. Vgl. zu diesem Film auch: dies.: »Borom Sarret: la fiction documentaire«, in: Daniel Serceau (Hg.): *Sembène Ousmane*, Condé 1985 [= *Cinéma d'Afrique* 34], S. 32–34; Gardies: *Cinéma d'Afrique noire francophone* (Ann. 9), S. 17–19.

¹⁶ »Afrikanisches Kino« ist das gängige Label für die Filmproduktion des subsaharischen Kontinents. Dadurch werden zum einen das arabischsprachige Kino der maghrebischen Staaten sowie die historisch bedeutsame Filmindustrie Ägyptens ausgeklammert. Zum anderen bleibt aus dieser Perspektive das südafrikanische Kino ausgespart. Die Filme senegalesischer Regisseure spielen in diesem Feld traditionell eine herausragende Rolle.

¹⁷ Vgl. z.B. eine Würdigung Sembènes zum 80. Geburtstag: Gerhard Schoenberger: »Ohr und Stimme Afrikas. Der senegalesische Filmemacher und Erzähler Ousmane Sembène wird achtzig«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 31.12.2002, S. 36.

suellen Charakters auch ohne Sprache (zumindest in großen Teilen) verständlich ist.

In dem Kurzfilm *Borom Sarret* zeigt Sembene den Arbeitstag eines *Karrenbesitzers* (dies die wörtliche Übersetzung des Titels), der des Morgens mit Pferd und Karren von zu Hause aufbricht, um in der Stadt den Lebensunterhalt für sich und seine Frau zu verdienen. Unerlaubterweise begibt er sich aber in das Wohnviertel der Europäer, woraufhin sein Karren von einem Polizisten konfisziert wird und er mit leeren Händen zurückkehrt.¹⁸ Der Film macht deutlich, daß die völkerrechtliche Unabhängigkeit der afrikanischen Staaten nicht dazu geführt hat, daß in der post-kolonialen Stadt die kolonialen Strukturen außer Kraft gesetzt worden wären. Er zeigt, daß Tradition und Moderne sich nicht im Einklang befinden; mehr noch: daß das Leben in der Stadt zwar Freiheit und Wohlstand verheißen mag, die Verheißung aber keine Erfüllung findet.

Die Eingangssequenz ist programmatisch zu verstehen: Noch vor der ersten Bild-Einstellung, die eine Moschee zeigt, hört der Zuschauer die Stimme des Muezzins, die bereits über der schwarzen Leinwand einsetzt¹⁹ – am Anfang steht hier das Wort der Religion. Gleich darauf wird ein Mann beim Gebet in seinem Hof gezeigt, während man seine Frau in der Mitte des Bildhintergrunds in einem Mörser Mehl stampfen sieht [2]. Während des ganzen Films wird diesem Mann, dessen Tag der Film erzählt, kein Eigenname zugewiesen, sein individuelles Schicksal somit stellvertretend für ein Kollektivschicksal gezeigt. In der nächsten Einstellung blendet Sembene den Titel des Films über einer Aufnahme ein, die als Kontrast das moderne Dakar zeigt [3/1]²⁰: Eine asphaltierte Straße schneidet vertikal durch das Bild, im Hintergrund befindet sich der in die Höhe ragende Obelisk von Colobane, ein Monument de

¹⁸ Auf die Ähnlichkeit von Sembenes Filmen zum italienischen Neorealismus ist oft hingewiesen worden. Franziska Thun-Hohenstein verdanke ich den Hinweis, daß *Borom Sarret* sowohl inhaltlich wie auch stilistisch dem russischen Film *Živet takoj paren'* (dt. *Von einem, der auszog, die Liebe zu finden*) von Vasilij Šukšjin ähnelt. Ein genauerer Vergleich von Sembenes frühen Filmen mit den russischen Filmen der 1950er Jahre würde möglicherweise die immer wieder vorgetragene Behauptung relativieren, daß Sembene mit seinen Filmen eine *originär afrikanische* Filmästhetik geschaffen habe; vgl. z.B. Sheila Petty (»Introduction«, in: dies. [Hg.]: *A Call to Action. The Films of Ousmane Sembene*, Frowbridge 1996, S. 1–10, hier S. 7): »what might be considered as Sembene's own lasting contribution to African film: the emergence of a truly indigenous African cinema aesthetic. Sembene's pioneering use of narrative structure, cinematic grammar and unique African context in many ways broke the ground for present-day African cinema«. Die Suche nach Indigenität oder Authentizität führt unweigerlich in den Mythos.

¹⁹ Dieser – nicht-visuelle – Anfang des Films ist in dem Protokoll von Scheinfeigel: *Borom Sarret* (Anm. 15), auffälligerweise nicht verzeichnet. In der Folge beziehe ich mich auf die von ihr angegebenen Einstellungen in eckigen Klammern.

²⁰ Scheinfeigel: »Borom Sarret« (Anm. 15), verzeichnet unter 3 nur eine Einstellung. Die mir vorliegende Fassung des Films (*Three African Shorts*, London [Connoisseur Video] 1995) enthält jedoch zwei.

l'Indépendance, das die Geschichte in der Gegenwart symbolisiert. Tradition und Moderne, Handwerk und Technik, Meditation und Flektik werden so in der Montage der Bilder zusammengefügt und bestimmen die Lesart des Films. Wenn in der Mitte der Straße die fahrenden Autos die am Straßenrand spazierenden Fußgänger überholen, ist aus der Juxtaposition eine Lagerungsbeziehung entstanden, deren Bedeutung in der nächsten Einstellung deutlich wird [3/2]. Diese zeigt die Gegenrichtung des Verkehrs, das fortwährende Hin und Her der Autos. Die Motorengeräusche und das Geknurre sind der kakophone Ausdruck einer erhöhten Mobilität und Schnelligkeit des Stadtlebens, bei dem der Mensch auf der Strecke bleibt.

Dakar ist das Resultat einer bewußten kolonialen Stadtplanung, es war im engeren Sinne niemals eine »afrikanische« Stadt, sondern immer schon ein hybrider Ort, an dem sich Afrikanisches mit Europäischem mischte.²¹ Es wurde 1857 unter dem französischen Gouverneur Pinet-Laprade an der Südspitze der Halbinsel Cap-Vert gegründet, die ursprünglich von Lebu-Fischern besiedelt war. 1862 entwarf der Gouverneur einen ersten Bebauungsplan, wonach Dakar in Zonen eingeteilt wurde, denen spezielle Funktionen zugewiesen wurden (öffentliche Einrichtungen, *réserves foncières*, Privathäuser). Die günstige Küstenlage war dabei Voraussetzung für die koloniale Erschließung des Kontinents durch die Franzosen. Der Schiffsverkehr gewährleistete die Verbindung mit dem »Mutterland«, der Ausbau der Eisenbahnlinien zwischen Dakar und dem Hinterland ermöglichte dessen wirtschaftliche Erschließung. Größe und Bedeutung Dakars wuchsen im Vergleich zu den älteren Städten Rufisque und Saint-Louis allerdings nur langsam. 1878 lebten 4.116 Menschen in Dakar, 1902 waren es 8.737 und 1903 dann 15.000. 1905 stieg die Zahl bereits auf knapp 25.000, was vor allem darauf zurückzuführen ist, daß Dakar 1904 anstelle von Saint-Louis zur Hauptstadt der AOF (Afrique occidentale française) erklärt wurde, was u.a. den Ausbau des Hafens zur Folge hatte. In den 1910er Jahren begannen die Arbeiten an den ersten Repräsentationsbauten wie dem Palast des Generalgouverneurs und damit die symbolische Aufwertung Dakars zu einer *ville impériale*.

Die hygienischen Zustände blieben allerdings katastrophal; wegen einer Pest-Epidemie im Jahre 1915 stieg die Bevölkerungszahl bis zur nächsten

²¹ Zur Stadtgeschichte Dakars vgl. insbesondere Alain Sinou: *Comptoirs et villas coloniales du Sénégal. Saint-Louis, Gorée, Dakar*, Paris 1993; ders.: »Le Sénégal«, in: Jacques Soullou (Hg.): *Rives coloniales. Architectures, de Saint-Louis à Douala*, Paris 1993, S. 31–62. Die Bevölkerungszahlen sind einem Aufsatz von Raymond E. Betts entnommen: »Dakar: ville impériale (1857–1969)«, in: Robert J. Ross/Gerard J. Telkamp (Hg.): *Colonial Cities*, Dordrecht 1985; S. 193–206, besonders S. 196.

Zählung nur leicht an, 1921 zählte Dakar 32.400 Einwohner. In der Folge wurden Maßnahmen zur Reglementierung der Stadterweiterung ergriffen, die die Trennung zwischen der einheimischen und der französischen Bevölkerung intensivierten: Es kam zur Einrichtung eines Viertels für die Einheimischen, dem zum Ausweis seiner zugewiesenen Indigenität die traditionelle Bezeichnung arabischer Altstädte verliehen wird: La Médina. In einer Broschüre der Stadtverwaltung von 1982 heißt es, es sei »le quartier le plus pittoresque de Dakar; le plus authentiquement africain, où les gens se regroupent par ethnies«.²² Dabei verkörpert die Médina ein durch und durch koloniales Raumerschließungskonzept und könnte weniger »authentisch afrikanisch« kaum sein: die Straßen verlaufen rechtwinklig, eine diagonale Achse durchschneidet das Viertel, um den schnellen Verkehr von der Peripherie in das wirtschaftliche und administrative Zentrum Dakars und umgekehrt zu gewährleisten. Hier wie dort eignet den Räumen der Stadt der Charakter einer Imitation: Imitation der europäischen Stadt, Imitation des afrikanischen Dorfs.

Der Medina gegenüber steht in dieser dualen Stadt Le Plateau, *la ville blanche*. Der Name *Le Plateau* geht auf die natürliche Anhebung des Geländes zurück, das auch aus hygienepolitischen Gesichtspunkten ausgewählt wurde. Im Stile europäischer Gartenstädte wurden hier für die zivilen und Militärbeamten – bis 1920 fast ausschließlich Männer – großzügig Grundstücke mit Häusern aus dem Katalog bebaut. Im Gegensatz zur Medina, wo der Bevölkerungszustrom pauschal geregelt wurde und die Hütten unbefestigt blieben, herrschten hier strenge Vorschriften, die auch für die aus Sicht der Kolonialherren »zivilisierten« Schwarzen, die sogenannten *évolués* galten, die dort in befestigten Häusern wohnen durften. Auf dem Plateau schlägt bis heute das wirtschaftliche, administrative und politische Herz der Stadt.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs – zu Beginn des *Short Century* – wurde ein neuer Plan entworfen, der den Aufbruch Dakars in die Moderne ankündigt. Der Plan für Grand-Dakar – mittlerweile ein Ballungsraum, dessen Grenzen sich unaufhörlich ins Landesinnere verschoben – sah unter anderem eine moderne Infrastruktur mit Schnellstraßen, Brücken und einem Großflughafen vor, die das städtische Agglomerat aus Wohngebieten, Industrie- und Handelszentren erschließen sollte. Vergessen wurden dabei weitgehend jene Wohngebiete, die ausschließlich von Afrikanern bevölkert wurden und die immer mehr zu Slums verkamen, Pekine, Grande-Médina, Guédiawaye. Im Jahr der Dreharbeiten zu *Borom Sarret* dürfte die Stadt eine gute halbe Million Ein-

²² M.-J. Calvet/Ch. Ragon: *Histoire de Dakar*, Mairie de Dakar, Mai 1982; zit. nach Myriam Dumont: *Les enseignes de Dakar. Un essai de sociolinguistique africaine*, Paris – Montréal 1998, S. 33.

wohner gehabt haben (die genaue Zahl für 1964 beträgt 517.000), heute sind es wohl bereits mehr als zwei Millionen.

Sembene zeigt in seinem Film die Stadterfahrung eines Mannes, von dem anzunehmen ist, daß er erst kürzlich mit Frau und Kind in der Stadt angekommen ist. Die Narration des Filmes, sowohl auf der visuellen wie auch auf der sprachlichen Ebene, wird strukturiert von Dichotomien (Europa/Afrika, weiß/schwarz, reich/arm, Moderne/Tradition, usw.), deren Bestätigung, Überwindung oder Verletzungen den dualen Charakter der kolonialen Stadt verstärken.²³ Das Nebeneinander der beiden Stadtteile wirkt post-kolonial fort und wird von Sembene einer sozialkritischen Analyse unterzogen, die zudem den Anspruch eines afrikanischen Filmemachers auf Repräsentation einer »Nation« in *statu nascendi* mitsamt ihren Problemen untermauert.

Der Zuschauer folgt dem Borom Sarret Etappe für Etappe auf seinem Arbeitsweg: Nachdem sich der Mann von seiner Frau verabschiedet hat, zeigt Sembene Bilder des Viertels, wo die Familie zu Hause ist und dessen Sandwege in deutlicher Opposition zu den asphaltierten Straßen der Innenstadt stehen (9–13). Die Hütten stehen dichtgedrängt, die Wege sind unbefestigt, der Zuschauer, der mit der Topographie Dakars nicht vertraut ist, sieht hier lediglich ein ärmliches *quartier indigène*. Auf dem Weg in das Stadtzentrum befördert der Borom Sarret seine ersten Passagiere, von denen er weiß, daß sie nicht werden zahlen können und die ihm wie selbstverständlich am Zielort den Rücken zukehren. Aus einer Solidarität, die als »traditionell« konnotiert wird, nimmt er sie dennoch mit (15–24). Im Laufe des Tages findet er schließlich doch zahlende Kunden: ein Mann beauftragt ihn, Baumaterial und Blechtonnen zu befördern (28–32), ein anderer bringt seine hochschwängere Frau in eine moderne Entbindungsklinik, die Maternité Mandel (33–47). Beide Aufträge veranschaulichen materiellen Fortschritt, das Baumaterial dient dem weiteren Ausbau der Stadt, das werdende Leben steht für eine Zukunft, in der auch Humankapital die nötige Pflege erfährt. Die glatte Fassade der Maternité Mandel samt der vorgelagerten Blumenrabatte werden von Sembene wiederum als Statthalter einer sauberen Modernität inszeniert, die aber nur für diejenigen erreichbar ist, die sie auch bezahlen können. Die Bilder der Klinik belegen aber auch ein weiteres Mal, daß der Einbruch der europäischen Moderne das Leben eines jeden Afrikaners in Zukunft von der Geburt an mitprägt.

²³ Gardies: *Cinéma d'Afrique noire francophone* (Anm. 9), insb. S. 31–35, stellt in seiner strukturalistischen Analyse der afrikanischen Filme u.a. die Oppositionspaare Europa/Afrika, Vergangenheit/Gegenwart, Stadt/Dorf, Geld/Handel, Wissen/Unwissen, Individualismus/Solidarität, Schnelligkeit/Langsamkeit, usw. als grundlegend heraus.

Das Geld seiner Kunden, ihre Kleidung, ihr Tun, stehen in einem starken Kontrast zu der Misere, in der der Borom Sarret und seine Frau leben. So bleibt ihm zur Mittagszeit, um seine Hungergefühle zu unterdrücken, nur das Kauen einer Kola-Nuß [49]. Dabei wird er von einem Griot überrascht, der ihm ein Loblied singt, damit an seinen Stolz appelliert und ihm quasi dazu nötigt, ihm dafür das ganze bisher verdiente Geld in die Hand zu drücken [51–60]. Der nächste Kunde möchte zum Friedhof gefahren werden; eingewickelt in ein Tuch trägt er die Leiche eines Babys mit sich. Am Friedhof angekommen, läßt der Wärter den Mann aber nicht eintreten, da ihm das richtige Papier fehlt [63–69]: Diese Szene ist als Kritik Sembenes an der Macht der Schrift zu lesen, denn sie zeigt, daß Menschen, die nicht lesen können und nicht die nötigen Papiere besitzen, in der Stadt von den elementaren Vorgängen des Lebens ausgeschlossen bleiben.

Schließlich kommt es zu der für den Borom Sarret entscheidenden Begegnung [70–73]: Ein junger Mann in schwarzem Anzug – das Kostüm des sozialen Aufstiegs – möchte in das Viertel Le Plateau gebracht werden. Da sie jedoch wegen ihrer geringen Geschwindigkeit den Verkehr behindern, sind die Pferdekarren dort verboten. Der tapfere Borom Sarret lehnt den Auftrag zunächst ab, »Au Plateau! Oooh! C'est interdit aux Borom Sarret [...] Non, moi j'irai jamais!«. Doch nachdem er sich von dem Mann mit der Aussicht einer großzügigen Entlohnung hat überreden lassen, schwenkt die Kamera langsam über das Stadtzentrum und zeigt den Wohlstand dieses Viertels [74]. Besonders ragen die erst in den 1950er Jahren gebauten Hochhäuser rund um den Place de l'Indépendance hervor. Im Gegensatz zu den Flachbauten der einfachen Bevölkerung steht die in die Höhe strebende Vertikalität der Gebäude für die Ankunft der Moderne, der Name des Platzes für die Gegenwart, und führt doch – quasi archäologisch – die Vergangenheit mit sich: Während der Kolonialzeit hieß dieser zentrale Platz Dakars noch Place Protet, so benannt nach dem Kapitän, der das Land für die Franzosen in Besitz genommen hatte. Die Unabhängigkeit ist eingebettet in eine Architektur, die nicht die eigene ist. Dies wird im Film noch durch die Musik unterstrichen, die von den traditionellen Klängen, die das Geschehen seit dem Aufbruch des Borom Sarret von zu Hause begleitet haben, zu einem Stück von Mozart wechselt.

»Regarde-moi ces rues, Albourah! Ces maisons, il doit être agréable de vivre dedans«, sagt der Borom Sarret zu seinem Pferd, als sie die verbotenen Straßen dieses Viertels durchqueren [76–77]. Da hört er plötzlich den Pfiff [80] eines schwarzen Polizisten [81–83], der die »neue« Ordnungsmacht verkörpert, die nun nicht mehr weißer Hautfarbe ist. Rude befiehlt der junge Mann (das neue Senegal) dem Wagenführer abzusteigen und seine Papiere vorzuzeigen. Während der Kunde die Gelegenheit nutzt, um ohne zu zahlen in ein Auto umzusteigen und davonzufahren [90], kramt der Borom Sarret in seinen Ta-

schen, wobei ihm eine Medaille aus der Tasche fällt [84–85]. Hier deutet Sembene an, daß der Borom Sarret möglicherweise ein *Tirailleur sénégalais* war, einer jener französischen Soldaten, die in der französischen Armee gedient haben – doch die individuelle Geschichte hat hier keinen Wert mehr. In der nächsten Einstellung [86] sieht man die Medaille am Boden liegen und den Fuß des Polizisten, der sich darauf stellt. Aus einer starken Untersicht wird sodann das Gesicht des Polizisten gezeigt [87], ein Symbol der Macht, dessen Ungerührt-heit durch eine parallele Untersicht auf eines der Hochhäuser zum Ausdruck gebracht wird. In den Städten des unabhängigen Afrikas haben sich bereits neue soziale Hierarchien ausgeprägt. Schließlich wird der Wagen des Borom Sarret konfisziert.

Auf dem Nachhauseweg führt er sein Pferd inmitten des Autoverkehrs nun zu Fuß über die asphaltierten Straße [93–105]. In einer zirkulären Bewegung kehrt der Film so zurück zu seiner Ausgangssituation. Das Resümee des Mannes kommentiert unmißverständlich die gezeigten Bilder: »Ça, c'est la vie moderne!« [99].²⁴ Für ihn steht dem Stadtleben das Leben in seinem Wohnviertel gegenüber, das für ihn nichts weiter als die Neuaufgabe des Lebens im Dorf zu sein scheint: »Ici c'est mon quartier, c'est mon village, ici je me sens bien, c'est pas comme là-bas, ici on ne voit pas d'agent de police, on voit personne, on est bien entre nous« [106–107]. Erneut kommt als ironischer Kommentar das Monument de l'Indépendance in den Blick [107], das schon als Fluchtpunkt der Eingangssequenz (3) diente.

Nach Hause zurückgekehrt, ist seine Frau noch immer bzw. schon wieder am Arbeiten. Als Antwort auf den Verlust des Karrens überreicht sie ihm das gemeinsame Kind und verläßt den Hof mit dem Versprechen, daß es am Abend etwas zu essen geben wird [108–113]. Auch ohne daß dies ausdrücklich gezeigt würde, wird doch deutlich, daß für sie Prostitution die wohl einzige Option darstellt. Es bleibt offen, wie die Zukunft dieses Kindes aussehen wird: Wird es so früh versterben wie das Kind des Mannes am Friedhof? Oder wird es wie die beiden Jungen betteln müssen, die in der Schlusssequenz den Hof betreten, von der Frau aber weggeschucht werden, ohne ein Almosen zu erhalten [111]? Damit wird auch das Thema der Religion auf den Anfang des Films zurückbezogen, der ja von der Stimme des Muezzin [1] und der Ansicht einer Moschee [2] bestimmt war: Den religiösen Verpflichtungen (hier: ein Almosen zu geben) kann angesichts der neuen ökonomischen Verhältnisse nicht mehr nachgegangen werden.

Wie paradigmatisch die Erfahrungen geworden sind, die Sembene hier am Beispiel eines fiktiven Borom Sarret vorführt (dessen Darsteller aber angeblich den Beruf des von ihm porträtierten Mannes teilte), zeigt sich knapp 20

²⁴ Ausgerechnet dieser Satz fehlt in dem Protokoll Scheinfiegels, »Borom Sarret« (Anm. 15).

Jahre später während eines Symposiums, das 1982 im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Architectural Transformations in the Islamic World* in Dakar veranstaltet wurde. In dem unter dem Titel *Reading the Contemporary African City* daraus hervorgegangenen Band läßt sich nachlesen, wie sehr sich die Erfahrung einer Stadt wie Dakar an genau jenen Erfahrungsmustern orientiert, die Sembene seinem Film zugrunde gelegt hat. So heißt es in einem Beitrag von Jacques Bugnicourt:

»The gravest problem is perhaps not the insertion of imported models into Dakar but how this process influences public attitudes. It suggests that the European concepts are not merely the methods imposed by a particular civilization, but that they are constructions and ways of creating order which constitute the city, the only possible image, and thus help to influence national behavior and aspirations. The effects can be seen on the humblest citizens of Dakar and on the inland villages, which began to request planned new settlements (*lotissements*). It is as though the geometric plans for lots and the lines of street lamps and trees constituted a guarantee of permanence and a promise of modernization. Together with multi-story construction, they symbolize another world of power and money which many hope to share, however rural their life-style remains.«²⁵

Und es klingt geradezu wie eine Erinnerung an Sembenes Film, wenn Maki Sall, zum Zeitpunkt des Symposiums verantwortlich für die Stadtentwicklung Dakars im »Ministère de l'Urbanisme«, sich in der Diskussion zu Bugnicourts Beitrag einen Borom Sarret vorstellt:

»Let us imagine a cart-driver, a poor man of the people who is not familiar with urban customs. The Plateau is the city for him, with all of its constraints, laws, regulations, and organization ... From the outset one can observe an opposition between the European city and the village. There does exist in Dakar a part which was totally created from inside the country, through emigrations from the interior and, according to purely Senegalese habits. And, there is Dakar-Plateau which was established through importation from the exterior. [...] So where is the real city?«²⁶

Ankunft, Aufbruch, Abbruch

Real city Dakar spielt in der Literatur und im Film senegalesischer Schriftsteller und Filmemacher eine überragende Rolle. Oft genug – wie in *Borom*

²⁵ Jacques Bugnicourt: »Dakar Without Bounds«, in: *Reading the Contemporary City. Proceedings of the Seminar Seven in the Series Architectural Transformations in the Islamic World*, held in Dakar, Senegal, November 2-5, 1982. Singapore 1983, S. 27-42, hier S. 33-34.

²⁶ In den »Comments« zum Beitrag von Bugnicourt, ebd., S. 44.

Sarret – steht sie für die Unvereinbarkeit der in ihr aufgehobenen Elemente, für eine klare strukturelle Opposition entlang der Scheidelinie Afrika/Europa. Und die Stadt als »lieu d'exercice de l'activité humaine«²⁷ ist die Voraussetzung für individuelles Scheitern. Sembenes kritischer Realismus war stilbildend für das afrikanische Kino, die von ihm inszenierten Oppositionen durchziehen auch noch aktuelle Filme. Seiner Ästhetik, die stets eine offen didaktische Perspektive aufweist, wird von der Kritik nur allzu gern die sehr viel experimentellere Ästhetik seines jüngeren Landsmanns Djibril Diop Mambety (1945-1998) gegenüber gestellt, wobei nicht nur das intertextuelle Verweisspiel der beiden übersehen wird, sondern auch, daß die Antworten, die die beiden auf die Frage nach der Neuordnung des Raumes und der Funktion seiner Bewohner geben, sich gar nicht so sehr voneinander unterscheiden lassen.²⁸

Diop Mambety war nach einer kurzen Schauspiel-Ausbildung in Dakar am Nationaltheater Daniel Sorano tätig, er hat in einigen italienischen Filmproduktionen als Nebendarsteller mitgewirkt, aber offenbar keine spezielle Regie-Ausbildung erhalten. Bereits in seinem ersten Kurzfilm, *Contras' City* (1969), vermischt Diop Mambety in einer Collage, die dokumentarische Bilder mit Tonaufnahmen mischt, Ernsthaftigkeit und Ironie: Am Ende entsteht so das Bild einer Stadt, deren auffälligstes Merkmal eben gerade ihr hybrider Status ist. Doch da Diop Mambety darauf verzichtet, dem Film eine Spielhandlung beizugeben, läßt sich nicht erkennen, bis zu welchem Maße die Stadt ihre Bewohner prägt. Dies ist Thema in *Touki-Bouki*²⁹, seinem ersten langen Spielfilm von 1973, der von dem Filmkritiker Manthia Diawara nicht nur als postmoderne Collage, sondern als erster afrikanischer Avantgarde-Film überhaupt bezeichnet wird.³⁰ Die Art und Weise, wie hier die Geschichte zweier junger Leute dargestellt wird, die in der Schiffspassage nach Frankreich die Erfüllung ihrer Sehnsüchte vermuten, erinnert an die Filme der Nouvelle Vague, an amerikanische Gangsterfilme wie *Bonnie and Clyde* (1967) oder an die afrikanischen Western des aus Niger stammenden Moustapha Alassane. Die Pionierin der filmwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem afrikanischen Ki-

²⁷ Gardies: *Cinéma d'Afrique noire francophone* (Ann. 9), S. 20.

²⁸ Vgl. z.B. Wynchank: *Djibril Diop Mambety* (Ann. 8), S. 55.

²⁹ *Touki-Bouki* (1973), Regie & Drehbuch: Djibril Diop Mambety, Kamera: Georges Bracher, Ton: El Hadji M'Bow, Musik: Joséphine Baker, Mado Robin, Aminata Fall, Schnitt: Siro Asteni, Emma Monenti, Darsteller: Magaye Niang (Mory), Mareme Niang (Auta), Christophe Colomb (Verkehrspolizist), Moustapha Toure (Taxifahrer), Aminata Fall (Tante), Ousseynou Diop (Charlie), Sprache: Wolof, Französisch – 85 min., Farbe, 35mm – Produktion: Cinégit. Die Angabe der Einstellungen richtet sich nach meiner eigenen Zählung gemäß der Fassung, die am 5.10. 1995 auf Arte gezeigt wurde.

³⁰ Vgl. Manthia Diawara: »The Iconography of West African Cinema«, in: June Givanni (Hg.): *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image*, London 2000, S. 81-92, hier S. 84-85.

no, Françoise Pfaff, versteht den Film als »an autobiographical statement intended to disrupt the rules of conventional narrative African cinema and denounce the sociocultural alienation suffered by young Africans«.³¹ Dabei ist es gar nicht nötig, Diop Mambety gegen Sembene (seine Filme sind mit »conventional narrative African cinema« gemeint) auszuspielen, den einen moderner als den anderen zu finden, denn beiden gemeinsam ist vor allem das Thema der sozialen Entfremdung: »j'ai voulu vraiment faire œuvre utile, essayer d'enlever les illusions des mes compatriotes qui ne sont pas partis et restent malades de l'Europe«, sagt Diop Mambety 1979 in einem Interview.³² Doch im Vergleich zu Sembene sind bei Diop Mambety die Lagerungsbeziehungen tatsächlich komplexer und weniger durchsichtig gestaltet, weil er nicht auf deren dialektische Anordnung als Hintergrund seiner Geschichte angewiesen ist. So entsteht in dem Film *Touki-Bouki* der Ort einer gänzlich anderen Moderne: Elemente der europäischen bzw. amerikanischen Moderne(n) sind über die im Film gezeigte Stadt gekommen und haben ihre Spuren hinterlassen, doch ist sie deshalb noch lange nicht ein Abbild einer europäischen oder amerikanischen Stadt geworden. Die moderne Architektur, die auch bei Diop Mambety als Irritation gezeigt wird, fungiert als ein dauerhaftes Erinnerungsmal der Kolonisierung, die moderne Technik ist auch hier nicht immer beherrschbar, doch die Aneignung des einstmaligen Fremden hat das Bild der Stadt verändert, und mit ihm die Lebensweisen seiner Bewohner. Die »real city« ist nicht entweder oder, sondern sowohl als auch, Ort einer tiefgreifenden und andauernden *Métissage*.

Touki-Bouki erzählt die Geschichte eines jungen Paares, Anta und Mory, die von Dakar aus versuchen, einen Traum zu verwirklichen: Paris. Dakar hat in diesem Film somit die Funktion eines doppelten Transitraums: Hier schneiden sich die Wege von der Vergangenheit in die Zukunft, von einem entlegenen afrikanischen Dorf in die weite Welt. Das leitmotivisch wiederkehrende Lied »Paris, Paris« von Josephine Baker³³ gibt dem Traum einen Namen; auch

³¹ Françoise Pfaff: *Twenty-five Black African Filmmakers. A critical study, with filmography and bio-bibliography*, New York – Westport, CT – London 1988, S. 220. Vgl. auch Michel Amar-gier: *Djibril Diop-Mambety ou l'ivresse irrépressible d'images*, Paris o. J., S. 17–20, der diese autobiographische Lesart unterstützt, wenn er von einem Versuch Diop Mambetys berichtet, als blinder Passagier auf einem Schiff nach Marseille zu gelangen, dabei aber erwischt und wieder nach Senegal zurückgeschickt wird. In seinem informativen Beiheft zur DVD mit seinen beiden letzten Kurzfilmen *Le Franc* und *La petite vendange de Soleil* [Paris: ATM-MTM] findet sich auch eine »Témoignage sur la réalisation du film« des damaligen Assistenten Diop Mambetys, Ben Diogaye Beye (S. 21–26).

³² »Ich wollte wirklich ein nützliches Werk schaffen, versuchen, die Illusionen meiner Landsleute aufzuheben, die nicht weggegangen sind und sich nach Europa verzehren«, zit. nach Amar-gier: *Djibril Diop-Mambety* (Anm. 31), S. 19.

³³ Eine einzige Liedzeile wird daraus immer wieder verwendet: »Paris, Paris, Paris, c'est sur la terre un coin du paradis«.

das Filmplakat greift diesen Topos auf, indem es den Eiffelturm, seinerseits eines der herausragenden Symbole der europäischen Moderne, vom Himmel baumeln läßt.³⁴ Die einstige *ville impériale* Dakar wird als Schnittstelle konstruiert zwischen einem armen Land und der weiten Welt, von der die beiden Protagonisten des Films abseits klischeehafter Vorstellungen allerdings kaum Kenntnis zu haben scheinen. Sie befinden sich vielmehr auf der Flucht vor ihrer Umwelt, die sowohl in ihrer Traditionalität wie auch in ihren modernen Ausprägungen bedrohlich desorientierend und wenig verheißungsvoll erscheint.

Auch hier ist die Eingangssequenz programmatisch zu verstehen, denn Diop Mambety inszeniert darin eine Passage vom Dorf in die Stadt: Zu einer ruhigen, aus dem Off erklingenden Flötenmusik treibt ein Hirtenjunge eine Rinderherde der Kamera entgegen, direkt auf den Betrachter zu [1–2]. Die pastorale Stimmung wird durch einen harten Schnitt jäh beendet: In der anschließenden, mit einer Handkamera gedrehten Sequenz wird der Zuschauer Zeuge, wie Rinder in einem Schlachthof getötet werden [3–16].³⁵ Dann wird erneut der Hirtenjunge gezeigt, der nach offenbar vollbrachter Arbeit allein auf seinem Tier reitet. Über diese Einstellung legt sich ein Motorengeräusch, das ein Motorrad ankündigt und zunehmend lauter wird [17]. Von diesem Motorrad sehen wir in den nächsten Einstellungen zuerst einmal ... die Hörner! Mory, der männliche Protagonist, hat nämlich sein Motorrad mit zwei Symbolen verziert: am Lenkrad ist die Schädeldecke samt Hörnern eines toten Rindes befestigt, am Sattel das Symbol, das auch der Pariser Verlag *Présence Africaine* sich als Signet ausgewählt hat. Insofern ist das Motorrad zu einem perfekten Symbol von *Métissage* geworden, bei der das moderne europäische Element (die Technik) das entscheidende ist (schnelle Fortbewegung im Raum), aber die afrikanischen Elemente (die hier zweckfreien, ästhetischen Zugaben) seine Besonderheit ausmachen.

Dieses Motorrad fährt auf einer asphaltierten Schnellstraße, die einen effektvollen Kontrast zu dem staubigen Weg bilden, den der Hirtenjunge durch die Savanne genommen hat. Gleich zwei Einstellungen beginnen mit einem Bild, auf dem nur Asphalt zu erkennen ist [27, 28], hier bestätigt sich der hohe Wert, den die Straße als Symbol der Moderne besitzt (der ja auch schon von Sembene in *Borom Sarret* in Szene gesetzt wurde). Den entscheidenden Interpre-

³⁴ Eine Abbildung des Plakats findet sich z.B. in Wynchank: *Djibril Diop Mambety* (Anm. 8), letzte Seite.

³⁵ Hier erinnert Diop Mambety zum einen an George Franjus legendären Kurzfilm von 1949, *Le sang des bêtes* (dt. *Das Blut der Tiere*), in dem dieser ebenfalls das brutale Töten auf einem Pariser Schlachthof mit der Sorglosigkeit der Menschen in den Pariser Vorstädten kontrastiert. Aber man kann ebenso an den Aufstakt von Charlie Chaplins *Modern Times* (1936, dt. *Moderne Zeiten*) denken, in dem die Menschen mit einer Herde Schafe gleichgesetzt werden.

tationshinweis liefert aber wohl die folgende Sequenz [29–32]: Von einer Fußgängerbrücke, die über die Straße führt, blickt die Kamera auf ein Wohnviertel hinunter, das man als Slum bezeichnen könnte. Wenn hinter dem Briefträger eine schweigende Menschenmenge die Brücke überquert, suggeriert die Nachbarschaft dieser Szene mit den Bildern aus dem Schlachthof, daß hier, in dieser Stadt, Menschen wie Vieh zur Schlachtbank geführt werden.

In der folgenden Einstellung wird die zweite Protagonistin des Films eingeführt: Anta [33]. Allerdings ist sie nicht so ohne weiteres als Frau zu erkennen: Groß und schlank gewachsen, ist die Schauspielerin Mareme Niang zu Beginn des Filmes stets in dunkle Hosen und Jacken gekleidet. Ihre Haare trägt sie kurz. Dadurch unterscheidet sie sich deutlich von den anderen, den traditionellen Bubu tragenden Frauen, die bislang zu sehen waren. Wenn wir Anta zum ersten Mal sehen, sitzt sie an einer Art Tisch und schreibt; später wird sie gezeigt, wie sie die Universität besucht, wo sie aber von jungen Männer beschimpft wird [74–75]. Es ist deutlich, daß sie mit ihrer Umwelt in keiner harmonischen Beziehung steht: Während sie versucht, sich auf ihren Text zu konzentrieren [34], ist auf der Tonspur erst Flugzeuglärm zu hören, dann anhaltendes Babygeschrei und schließlich die Stimme eines Muezzins. Mit der traditionellen Vorstellung von Geschlechterrollen oder Religion will sie nichts zu tun haben – Konzentration auf eigenes Denken wird aber von der Umwelt sabotiert.

Nach der langen Exposition, die die beiden als Liebespaar und Outcasts etabliert, beginnt die eigentliche Handlung des Films mit einer Ankündigung Morys: »Morgen läuft ein Schiff aus ...« [167–169].³⁶ Anta und Mory sind den Verlockungen der europäischen Moderne gegenüber aufgeschlossen: Mory ist in sein Motorrad vernarrt, Anta in die Vorstellung eines Lebens in Luxus: In einer als Phantasie markierten Sequenz sitzen die beiden in einer blau-weiß-rot lackierten Luxuslimousine, deren Muster Elemente der amerikanischen Flagge aufnimmt (wobei die Trikolore bekanntlich die gleichen Farben verwendet), und winken huldvoll in eine von ihnen imaginierte Menge [430–450]. Anta und Mory werden dabei in der Art von Bonnie und Clyde dargestellt, sie tragen ähnliche Kostüme wie das amerikanische Gangsterpaar und sind ebenso charmant wie kriminell. Nicht einmal die Zurschaustellung von Homosexualität, in der Regel als gänzlich unafrikanisch angesehen³⁷, verursacht den beiden moralische Probleme – so haben sie die Zuneigung eines vermögenden Schwulen für Mory ausgenutzt, um in dessen Villa das nötige Geld und die entsprechende Kleidung zu entwenden [360–387].

³⁶ Anta und Mory sprechen Wolof miteinander – mein Zitat gibt also die deutschen Untertitel wieder.

³⁷ Vgl. Dirk Naguschewski: »Autoren in Schwarzafrika«, in: Alexandra Busch/Direk Linek (Hg.): *Frauenliebe, Männerliebe. Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts*, Stuttgart – Weimar 1997, S. 20–27.

Für Anta und Mory, die beiden Anti-Helden, führt aus dieser Stadt, in der sie ganz offensichtlich nicht ihre Bestimmung sehen, nur ein einziger Weg hinaus, die Schiffspassage nach Frankreich. Ironischerweise verkehrt dieser Ausweg die koloniale Situation, die dadurch gekennzeichnet war, daß Franzosen nach Afrika kamen, um es auszubeuten und dann in die Heimat zurückzukehren. Anta und Mory suchen den entgegengesetzten Weg und wollen sich dabei jenes Verkehrsmittels bedienen, das am Beginn der europäischen Kolonialisierung Afrikas stand und das von Foucault als »schaukelndes Stück Raum« bezeichnet wurde, als »Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist«, weshalb es »für unsere Zivilisation vom 16. Jahrhundert bis in unsere Tage nicht nur das größte Instrument der wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist [...], sondern auch das größte Imaginationsarsenal.«³⁸ In *Borom Sarret* war nichts davon zu spüren, daß es sich bei Dakar um eine Hafenstadt handelt, dort fehlte der Stadt die Öffnung ins Ungewisse, Utopische und dem Karrenbesitzer die Vorstellungskraft sowie die Voraussetzung, um an dem Aufbruch in die Moderne teilzunehmen. In *Touki-Bouki* hingegen wird dem Hafen eine entscheidende strategische Funktion zugewiesen, denn von dem Augenblick an, da Mory und Anta den Entschluß fassen, nach Frankreich aufzubrechen, orientiert sich all ihr Streben in seine Richtung. Fast die gesamten letzten 20 Minuten des Films spielen im Hafen [ab 470]. Die Hafensequenz beginnt, nachdem Mory und Anta in einem am Place de l'Indépendance gelegenen Reisebüro Tickets für die Überfahrt nach Frankreich gekauft haben; ein Schild mit der Aufschrift »Port Autonome de Dakar« leistet die lokale Referenz, während wiederum Josephine Bakers Lied erklingt, »Paris, Paris«, das allerdings nie zu Ende gespielt wird und wie in einem immerwährenden Loop gefangen bleibt.

Hat Diop Mambety zuvor die Phantasien, die Anta und Mory mit der Vorstellung der Schiffspassage verknüpfen, mit Witz und Zuneigung in Szene gesetzt, nimmt er zum Ende des Films eine sehr viel kritischere Distanz ein, die sich offensichtlich auf seine erwähnten eigenen Erfahrungen stützt. Als sie am Ziel ihrer Wünsche angekommen scheint, zeigt Diop Mambety nun vor allem die glänzend weiße Außenhaut des luxuriösen Dampfers [509, 512], die zu Fratzen verzerrten Gesichter weißer Franzosen [513–525] und deren borniert-abfällige Bemerkungen über die Afrikaner (»l'art africain est une plaisanterie inventée par les journalistes« [519] – die afrikanische Kunst ist ein Witz, den sich die Journalisten ausgedacht haben). Und als sie es endlich geschafft hat, zeigt er eine einsam und nachdenklich auf dem blanken Deck sitzende Anta [585], deren Träume an den glatten Oberflächen des Schiffes keinen Halt mehr

³⁸ Foucault: »Andere Räume« (Anm. 4), S. 46.

zu finden scheinen. Vor allem: Sie sitzt dort allein, denn Mory hat sich in letzter Sekunde gegen den Aufbruch ins Offene entschieden. Als nämlich das Signal für die Abfahrt des Schiffes ertönt [536], wird er durch das Schiffshorn an das Brüllen der Rinder erinnert, was sich gleich zweifach deuten läßt: Zum einen rufen ihm die Bilder der Rinder seine Vergangenheit in Erinnerung, zum anderen wird aber auch erneut der Gedanke aufgegriffen, daß in dieser Gesellschaft, die in einem geradezu ortlosen Transitraum gefangen ist, die Menschen wie Rinder auf die Schlachtbank geführt werden. Wenn Anta später mit ihrem breitrempigen Hut, der Sonnenbrille und dem violetten Hosenanzug verloren auf dem Deck des Schiffes sitzt, gerät die wiederum einsetzende Musik, »Paris, Paris, Paris«, vormals Sirene, nun zu einem bitteren Abgesang [586]. Denn statt seine Freundin zu begleiten, ist Mory in die Stadt zurückgelaufen [545–564].

Seine innere Zerrissenheit wird noch durch das Schicksal einer weiteren Figur verdoppelt, »le toubab du baobab« (dem weißen Mann vom Affenbrotbaum). Diese rätselhafte Gestalt wird als ebenso hybrid wie das Motorrad dargestellt, das ihm als Fortbewegungsmittel dient, seit Anta es nach einem Unfall liegenlassen hat [409]. Als Mory wieder in der Stadt ankommt, wird er zum Zeugen, wie der Baobab-Mann bei einem Unfall schwer verletzt wird und sein Motorrad zu Schrott gefahren wurde. Die moderne Technik wird so wiederholt als nicht beherrschbar dargestellt. Das Verstörende der Großstadterfahrung wird schließlich durch eine eindrucksvolle Bild-Ton-Collage ausgedrückt: Mit der entfesselten Kamera aufgenommene Bilder der Hochhäuser, die um den Place de l'Indépendance herum stehen, werden mit den bereits bekannten Bildern von Rindern kombiniert, die im Schlachthof in die Knie gezwungen und getötet werden [568–582]. Dazu erklingt dissonante Musik, die die Unfähigkeit des Baobab-Manns wie auch die eigene illustriert, sich zu orientieren. Die Métissage Afrika/Europa, Tradition/Moderne, Natur/Technik ... – in diesen Filmbildern endet sie in Zerstörung [589–592]: »C'était un joli bête« kommentiert einer der Sanitäter am Unfallort das Geschehen [591], doch es bleibt unklar, wer das »schöne Tier/Biest« war: das Motorrad, der Baobab-Mann oder die afro-französische Métissage.

Bei Diop Mambety, ähnlich wie bei Sembene, finden sich die Geschlechterrollen am Ende des Films merklich verkehrt: Anta ist *dressed for success*. Sie ist es, die nach Frankreich übersetzt, um dort ihr Glück zu suchen. Üblicherweise war diese Rolle den afrikanischen Männern vorbehalten: Während diese in Frankreich Verdienstmöglichkeiten suchten, blieben die Frauen zurück und warteten auf Geldsendungen. Hier nun bleibt Mory in der Stadt zurück, deren oberflächlich saubere Modernität ein letztes Mal in einem Panorama-Schwenk [593] gezeigt wird. Der Briefträger, der schon einleitend zu sehen war und am Ende des Films nun an Mory vorbeigeht (ohne in der Zwischen-

zeit eine Rolle gespielt zu haben) [595], ist eine leicht zu erkennende Reminiscenz an den Briefträger aus Sembenes Film *Mandabi/Le mandat*. Vielleicht wird er eines Tages eine Postanweisung von Anta bringen – doch wir wissen, daß auch eine solche Geldsendung sich nicht als Segen entpuppen muß.

Mit Bezug auf Diop Mambetys früheren Film *Contras' City* hat Sada Niang, ein Literatur- und Filmwissenschaftler, der selbst aus Senegal stammt, behauptet, daß der Regisseur die Stadt feiern würde: »La modernité n'y est plus symbole de force de l'autre, preuve de sa capacité à oblitérer tout ce qui ne correspond pas à sa manière d'être, mais devient motif ou prétexte de contact avec les bribes de l'Europe, l'Amérique, ou l'Orient«.³⁹ Dieser optimistischen Einstellung zur Stadt stellt er ein gänzlich anderes Stadtbild Sembenes gegenüber: »Dakar, dans les films de Sembène, est un ogre aux tentacules impardonnables, un volcan irrésistible épanchant ses laves brûlantes sur des victimes qui, pour des raisons de survie, ne peuvent se passer de la lumière de son cratère.«⁴⁰ Der Borom Sarret ist sicherlich ein Opfer, ein klassischer Modernisierungsverlierer, aber bei allem Optimismus, der Mory und Anta antreibt, wird in *Touki-Bouki* doch auch eine gehörige Portion Skepsis und Verzweiflung darüber deutlich, daß die Stadt der jungen Generation offensichtlich nicht den Raum bietet, der für ein Fortkommen wünschenswert ist.

Machträume

»Vielleicht«, so vermutet Foucault,

»ist unser Leben noch von Entgegensetzungen geleitet, an die man nicht rühren kann, an die sich die Institutionen und die Praktiken noch nicht herangewagt haben. Entgegensetzungen, die wir als Gegebenheiten akzeptieren: z.B. zwischen dem privaten Raum und dem öffentlichen Raum, zwischen dem Raum der Familie und dem gesellschaftlichen Raum, zwischen dem kulturellen Raum und dem nützlichen Raum, zwischen dem Raum der Freizeit und Raum der Arbeit.«⁴¹

Es ist diese Raumaufteilung der bürgerlichen Gesellschaft, die Sembene 1974 in *Xala* so gesellschaftskritisch wie moralsatirisch in Szene setzt; eine Raumaufteilung, die in einem Land wie Senegal keine Tradition hat, aber in einer

³⁹ Niang: *Djibril Diop Mambety* (Anm. 8), S. 53. – Die Modernität ist hier nicht mehr ein Symbol für die Stärke des Anders, Beweis seiner Fähigkeit alles zu entwerfen, was nicht seinen Lebensweisen entspricht, sondern wird zu einem Motiv bzw. einem Vorwand des Kontakts mit Bruchstücken Europas, Amerikas oder des Orients.

⁴⁰ Ebd. – In Sembenes Filmen ist Dakar ein Menschenfresser mit unachgiebigen Tentakeln, ein unwiderstehlicher Vulkan, der seine glühende Lava auf Opfer ergießt, die aus Gründen des Überlebens nicht ohne das Licht aus seinem Krater auskommen.

⁴¹ Foucault: »Andere Räume« (Anm. 4), S. 37.

Stadt wie Dakar gleichwohl das neue Modell abgibt. Sembenes größter Filmerfolg folgt weitgehend seinem gleichnamigen Roman, der im Jahr zuvor erschienen war – es ist wohl davon auszugehen, daß Sembene an beiden Werken gleichzeitig gearbeitet hat.⁴² Die Geschichte des El Hadji Abdul Kader Bèye, der in der Hochzeitsnacht mit seiner dritten Ehefrau von einer auf einen Fluch zurückgeführten Impotenz heimgesucht wird, läßt sich auf verschiedenen Ebenen lesen: Pfaff sieht in ihm vor allem eine Kritik der Polygamie⁴³, Marcia Landy, Laura Mulvey und an letztere anknüpfend auch David Murphy betrachten ihn vor allem in Hinblick auf die Verknüpfung von sexueller und ökonomischer Impotenz der Hauptfigur.⁴⁴ John Mowitz interessiert an dem Film vor allem die Zweisprachigkeit Wolof/Französisch als Ausdruck einer gespaltenen Gesellschaft.⁴⁵ Mir geht es im folgenden vor allem um zwei Aspekte, die die Frage des Raums betreffen: zum einen die afrikanische Rückeroberung des öffentlichen Raums⁴⁶, zum anderen die Inszenierung von Außen- und Innen-Räumen als Räume einer neuen Art. Sembene ist in *Xala* sichtlich um die symbolische Ausgestaltung vor allem der privaten, aber auch sonstigen Innen-Räume bemüht, in denen ganz spezifische Lagerungsbeziehungen dargestellt werden. Vor allem die Räume der Frauen erfahren eine symbolische Aufladung, die den weiblichen Figuren eine soziale Rolle zuweist, die unübersehbar an den Aufbruch der Frau in *Borom Sarret* anknüpft, aber auch an den Aufbruch Antas nach Paris in *Touki-Bouki* erinnert.

Im Incipit des Romans offenbart sich die anti-koloniale Stoßrichtung von *Xala*, die sich schon bald nicht mehr nur gegen die hier nicht näher bezeichneten »adversaires« richtet, sondern auch gegen die eingangs noch gepriesenen »Hommes d'affaires«:

⁴² Der Roman: Sembene Ousmane: *Xala*, Paris 1973; dt. v. Inge M. Artl als *Chala*, Wuppertal 1979. Der Film: *Xala* (1974) – Regie & Drehbuch: Sembene Ousmane, Kamera: Georges Caristan, Ton: El Hadji M'Bow, Musik: Samba Diabara Samb, Schnitt: Florence Eymon, Darsteller: Thierno Leye (El Hadji), Seune Samb (Adja Awa Astou), Miriam Niang (Kanna), Younouss Seye (Cumi), Makhourédia Guèye (Präsident), Sprache: Französisch, Wolof – 118 min., Farbe, 35mm – Produzent: Paulin Soumanou Vieyra, Produktion: Société Nationale de Cinématographie/Filmi Domireew (Senegal). Vgl. zur Entstehung von Roman und Film ein Buch des ausführenden Produzenten Paulin Soumanou Vieyra: *Le Cinema au Senegal*, Bruxelles 1983, S. 87.

⁴³ Françoise Pfaff: *The Cinema of Ousmane Sembene, a Pioneer of African Film*, Westport, CT – London 1984.

⁴⁴ Marcia Landy: »Political Allegory and »Engaged Cinema«: Sembene's *Xala*«, in: *Cinema Journal* 23.3 (1984), S. 31–46; Laura Mulvey: »The Carapace That Failed: Ousmane Sembene's *Xala*, 1974«, in: *Tbird Text* 16/17 (1991), S. 19–37; und an letztere anknüpfend auch Murphy: *Sembene* (Anm. 8), S. 98–123.

⁴⁵ John Mowitz: »Sembene Ousmane's *Xala*: Postcoloniality and Foreign Film Languages«, in: *Camera obscura* 31 (1993), S. 73–94.

⁴⁶ Merkwürdigerweise erfährt *Xala* bei Gardies: *Cinéma d'Afrique noire francophone* (Anm. 9) nur am Rande Berücksichtigung.

»Die »Geschäftsmänner« hatten sich versammelt, um zu feiern und diesen Tag mit einem weißen Stein zu markieren, denn das Ereignis war bedeutend. In der Vergangenheit des Landes, des Senegal, war die Industrie- und Handelskammer noch nie zuvor von einem Afrikaner geleitet worden. Zum ersten Mal saß heute ein Senegalese auf dem Präsidentenstuhl. An diesem Sieg hatten sie alle Anteil. Zehn Jahre lang hatten diese dynamischen Männer gekämpft, um ihren Gegnern die letzte Bastion des Kolonialismus zu entreißen.«⁴⁷

Sembene nimmt zwar eine genaue lokale und temporale Referentialisierung vor (Senegal, Industrie- und Handelskammer, zehn Jahre nach dem Ende des Kolonialismus), entscheidet sich aber in bezug auf die personale Referentialisierung für die Kollektivbezeichnung »Hommes d'affaires«. Dabei betonen die Führungszeichen zugleich einen offenbar ambivalenten Status dieser Gruppe. Mit diesem Verfahren erhebt Sembene wie in *Borom Sarret* seine Figurenzeichnung ins Exemplarische. Was vordergründig wie die Akklamation eines gesamtgesellschaftlichen Fortschritts in Richtung einer »vollständigen« Unabhängigkeit wirkt, verändert sich in Roman und Film jedoch schon bald in einen ironisch-kritischen Kommentar zu der »neuen« Gesellschaft.

Die ungewöhnlich lange Eingangssequenz des Films – erst nach zehn Minuten beginnt der eigentliche Vorspann mit Nennung des Titels und der Credits – erweitert die Aussage des Romananfanges, denn sie stellt den Kampf um die politische und ökonomische Macht im postkolonialen Senegal auch bildlich als ein Ringen um den Raum dar, als einen Kampf, den die Afrikaner nun unter den Augen der Franzosen mit- bzw. gegeneinander austragen.⁴⁸ Dabei offenbart sich in der Überlänge Sembenes gesellschaftskritische Programmatik. In der ersten Einstellung ist die Kamera auf eine Trommel gerichtet, die von einem Mann gespielt wird [1]. Eine halbnackte Tänzerin tanzt ausgelassen dazu [2], und der Schwenk mit der Handkamera über die Feiernden [3] schließt den Zuschauer unmittelbar in das Geschehen mit ein. Schnitt, Bewegung und Musik bringen das Turbulente der Feier zum Ausdruck. Musik, Tanz, Kostüm und Maske verweisen auf das, was die Geschäftsmänner später, dann aber in ideologischer Verzerrung, »Afrikanität« nennen: Zum Auftakt seines Films zeigt Sembene eine quasi »unschuldige« Afrikanität, die weder isla-

⁴⁷ Sembene: *Chala* (Anm. 42), S. 5; »Les »Hommes d'affaires« s'étaient réunis pour festoyer, et marquer ce jour-là d'une pierre blanche, car l'événement était de taille. Jamais, dans le passé de ce pays, le Sénégal, la Chambre de Commerce et d'Industrie n'avait été dirigée par un Africain. Pour la première fois, un Sénégalais occupait le siège de Président. Cette victoire était la leur. Pendant dix ans, ces hommes entrepreneurs avaient lutté pour arracher à leurs adversaires ce dernier bastion de Père colonial.« (Sembene: *Xala* [Anm. 42], S. 7).

⁴⁸ Die Kinofassung, die in Senegal gezeigt wurde, enthält mehrere Schnitte. Vor allem in der Eingangssequenz sind alle Einstellungen, in denen die Demontage französischer Staatssymbolik gezeigt wird, der Zensur zum Opfer gefallen; vgl. Sembene Ousmane: »Les coupures dans »Xala«, in: *Ecran* 43 (1976), S. 50. Meine Zählung richtet sich nach der Fassung, die seit 2004 auf DVD (Paris: Médiathèque des Trois Mondes) erhältlich ist.

misch noch christlich konnotiert ist, die in ihrer Lebensfreude als prä-kolonial ausgewiesen wird. Es wird aber nicht lange dauern, und die Tänzer und Musiker werden gemeinsam mit ihrem Publikum von Ordnungskräften zurückgedrängt [17]. Im urbanen Raum können sie offensichtlich keinen eigenen Platz mehr beanspruchen.

Denn wie sich in der Folge herausstellt, befinden sich die Musiker und die Tänzerin auf der Straße vor der Handelskammer von Dakar, um die dortige Machtübernahme der Kammer durch eine Gruppe senegalesischer Geschäftsleute zu feiern. Der Schriftzug »Chambre de Commerce« wird von der Kamera in einer langsamen Parallelfahrt geradezu buchstabiert [5], dabei kommt der Pastiche-Charakter der Architektur des in den 1910er Jahren am Place de l'Indépendance errichteten Gebäudes in den Blick, dessen Fassade mit antikisierenden Elementen ausgestattet ist. Dort, im Inneren des Gebäudes, tagen in einem repräsentativen Sitzungsraum drei weiße Männer [6, 7], die die koloniale Ordnung repräsentieren. Sembenes Inszenierung haftet hier etwas Slapstickhaftes, Chaplineskes an, denn die Männer sprechen fürs erste nicht, sondern gestikulieren nur. Im Off tönt dazu eine Stimme, die auf französisch und mit großem Tremolo die Ereignisse kommentiert. Diese Rede ist unschwer als Parodie auf den damaligen Staatspräsidenten Senghor⁴⁹ und seine Idee eines genuin afrikanischen Sozialismus zu verstehen, ebenso wie das Kostüm des Schauspielers Makhouredia Guèye, der den Präsidenten der Handelskammer spielt, ganz eindeutig dessen Erscheinungsbild imitiert. Bei den weißen Männern läßt sich zwar mutmaßen, daß es sich um Franzosen handelt (einer von ihnen wird später als Dupont-Durand angesprochen, wodurch seine Austauschbarkeit gleich zweifach verdoppelt wird), doch in erster Linie werden sie zu Beginn über ihre weiße Haut und den schwarzen Anzug als diejenigen gekennzeichnet, die das Sagen haben ... und dabei durchaus während des gesamten Films stumm bleiben dürfen, denn sie haben ja das Sagen, weil sie die Kontrolle besitzen. Sie sind also nicht »nur« Franzosen, sondern fremde Machthaber.

An einer der Wände dieses Sitzungsraums ist eine Art Altar aufgebaut; keine Fetisch-Collage wie im Falle von Morys Motorrad, sondern Ausdruck europäisch-christlicher Ordnung: Eine Anrichte wurde dafür mit einem blauen und einem roten Stück Stoff überworfen, wodurch im Zusammenspiel mit der weißen Wand die Trikolore nachgestellt und dieser Raum als ein französischer ausgewiesen wird [besonders 8, 12]. Als handle es sich hier um ein französisches Rathaus, befindet sich auf der Anrichte unter anderem eine Büste der Marianne. Die weißen Männer werden von einer Gruppe afrikanischer Männer allein durch Zeige-Gesten des Raumes verwiesen [12]. Zuvor bereits wa-

⁴⁹ Bereits in *Contras' City* (1969) hatte Diop Mambety Senghors Stimme imitieren lassen.

ren die Reliquien der französischen Kolonialmacht entfernt [8] und auf den Stufen der Treppe, die ins Gebäude wie in einen Tempel hineinführt, nun quasi entweiht und wie Fetischobjekte zur Anschauung plaziert worden [9]. Das Auf und Ab der Treppe ruft nicht nur die pyramidale Metaphorisierung sozialer Hierarchien auf, sondern erinnert auch daran, daß das Viertel der Weißen ja Le Plateau genannt wird. Sembene benutzt in dieser Szene den Treppenaufstieg, der die Verbindung zwischen der Öffentlichkeit und dem Machtzentrum herstellt, wie eine Theaterbühne.⁵⁰ Fortan wird dem Verhalten der Männer etwas Theatralisches, Unechtes, anhaften, erst recht, wenn sie in dem Innenraum endlich mit eigener Stimme zu sprechen beginnen [28], dabei aber übertrieben deklamieren.

So erweisen sich Musik und Tanz rückblickend weniger als Reminiszenz eines mythischen Ursprungs, denn als ganz und gar aktuelle Feier der (Rück-) Eroberung eines Raumes, der zuvor durch die Franzosen besetzt wurde – doch wird im Laufe des Films immer deutlicher, daß diese Feier verfrüht ist, die Rückeroberung der Macht so temporär ist wie die Belagerung der Straße durch die begeisterte Menge. Daß es nicht bei einer harmlosen Persiflage auf die neue Mächtelite Dakars und damit des Senegal bleibt, macht die folgende Szene deutlich, in der sich herausstellt, daß einer der geschäftigen Weißen immer noch für die Ordnungskräfte verantwortlich ist. Dieser läßt – wiederum ohne einen Ton zu sagen – einen Trupp von Soldaten aufmarschieren, um die Menge zurückzudrängen und die Straße bzw. den Platz (ein Ergebnis kolonialen Straßenbaus und nun also Place de l'Indépendance genannt) wieder freizugeben. Der öffentliche Raum steht also nach wie vor unter Kontrolle der Weißen, die sodann mit Aktenkoffern beladen über die Treppe in das Gebäude zurückkehren.

Unterdessen haben im Sitzungssaal die *schwarzen* Männer Platz genommen, allerdings nicht ohne ihre afrikanische Kleidung gegen Anzüge getauscht zu haben und somit einen Akt der Mimikry vollzogen haben [19]. Jeder von ihnen erhält einen der Koffer, die alle, wie sich zeigen wird, voller Geld sind. Die Weißen nehmen im Hintergrund Platz – und es gibt wohl kaum einen über die Verhältnisse im Senegal informierten Zuschauer, der dabei nicht an Jean Collin gedacht hat⁵¹, einen Franzosen, der die senegalesische Staatsbürgerschaft angenommen hatte und der sowohl Senghor als auch dessen Nachfolger als Berater zur Seite stand. Was also anfänglich als Schritt in die Unabhän-

⁵⁰ Ebenfalls in *Contras' City* hatte Diop Mambety das Aussehen der Handelskammer mit dem eines Theaters verglichen, wohingegen das Dakarer Theater paradoxerweise eher an eine französische Mietskaserne erinnerte; vgl. hierzu auch Amarger: *Djibril Diop-Mambety* (Ann. 31), S. 15.

⁵¹ Vgl. Josef Gugler: »African Writing Projected onto the Screen: Sambizanga, Kala, and Kongi's Harvest«, in: *African Studies Review* 42.1 (1999), S. 79–104, hier S. 88.

gigkeit gefeiert wurde, erweist sich immer mehr als Kostümwechsel. Die Bilder sprechen der Rede Hohn, in der es heißt »notre indépendance est complète« – die Unabhängigkeit ist mitnichten komplett. Nicht nur der Präsident, die ganze Elite präsentiert sich als Abbild der Franzosen. Die neuen, nun also schwarzen Machthaber sitzen wie ihre Vorgänger hinter verschlossenen Türen, die alten Machthaber stehen auch weiterhin als Berater zur Seite und verbleiben somit im Zentrum der Macht. Diese Kontinuität wird visuell bekräftigt durch eine an der Wand hängende Karte von Afrika mit seinen im Gefolge der Berliner Kongo-Konferenz entstandenen Grenzen [28]. Während der Präsident der Handelskammer spricht, sieht man im Hintergrund des Bildes die Karte, an deren Seite sich Dupont-Durand postiert hat.

Dies ist der geopolitische Hintergrund, vor dem Sembene die Geschichte des El Hadji Abdul Kader Bèye erzählt. El Hadji ist ein typischer Vertreter der städtischen Bourgeoisie Dakars und als einer der »Geschäftsmänner«, die, wie sich zeigen wird, rücksichtslos in die eigenen Taschen wirtschaften und dabei öffentliche Gelder veruntreuen, Mitglied eben jener Handelskammer. Zum Abschluß ihrer erfolgreichen Übernahme lädt er seine Kollegen zur Hochzeitsfeier mit seiner dritten Frau ein. Daß die Polygamie vordergründig nicht zur Vorstellung von modernem Kapitalismus paßt, ist den Männern klar. Der auch von ihnen wahrgenommene Widerspruch von Moderne und Tradition wird deshalb in ihrer *offiziellen* Sprache kommentiert: »la modernité ne doit pas nous faire perdre notre africanité« [30]⁵² und emphatisch: »Vive l'africanité!« [32]. Die hier beschworene Afrikanität zeichnet sich allerdings nicht mehr durch jene vermeintliche Ursprünglichkeit und Authentizität aus, die Sembene in den ersten Einstellungen aus einer durch und durch empathischen Perspektive gezeigt hat. Durch den Kontakt mit den Kolonialisten ist sie längst zu einer mythischen Konstruktion geworden, die von diesen Männern funktionalisiert werden kann, um so gänzlich eigennützige Ziele durchzusetzen. Die Konstruktion von Tradition dient hier der Legitimation einer nicht-europäischen Moderne.

Erst im Anschluß an die Großaufnahme des Gesichtes seiner dritten Frau unter einem weißen Hochzeits Schleier, akustisch unterlegt durch aufdringliches Autohupen und einen einsetzenden Wolof-Gesang aus dem Off [42] blendet Sembene über einer Totale des Place de l'Indépendance endlich den Titel des Films ein [43]. Danach zeigt er noch breite asphaltierte Straßen, auf denen reger Verkehr herrscht, Hochhäuser und den Turm einer Moschee [44–47]. Ähnlich dem Vorspann von *Borom Sarret* verdeutlicht die Überblendung von Stadtbildern und Titel auch hier, wie sehr diese Geschichte von sexueller und

ökonomischer Impotenz – *Xala* ist eine Chiffre für das sexuelle Versagen El Hadjis in seiner Hochzeitsnacht und den sich daran anschließenden Niedergang seines Geschäfts – an die veränderten Bedingungen des modernen Stadtlebens geknüpft ist.

Von Beginn an wird Dakar von Sembene so als eine postkoloniale Stadt konstruiert. Zum einen gibt es den offenen Stadt-Raum, bestehend aus Straßen, Bürgersteigen und Plätzen; hier bewegen sich die Scharen von Bettlern und Angehörige niederer Schichten zumeist zu Fuß. Zum anderen zeigt Sembene geschlossene Räume, wie den Sitzungssaal, in denen die Verhandlungen über ökonomische und politische Machtverteilungen geführt werden und aus denen El Hadji am Ende von seinen Kollegen ausgewiesen wird [538]. Schließlich zeigt Sembene eine Reihe von ebenfalls abschließbaren, aber privaten Innenräumen, die den Angehörigen der neuen post-kolonialen Elite vorbehalten sind – und es wäre sicher aufschlussreich, die Frequenz zu untersuchen, mit der in *Xala* an Türen geklopft wird, diese geöffnet und wieder geschlossen werden: Das Leben in dieser Stadt spielt sich ganz offensichtlich nicht mehr unter freiem Himmel, sondern nur noch hinter verschlossenen Türen ab.

El Hadji steht zwischen seinen drei Frauen, bei denen er turnusmäßig einkehrt, und er steht zwischen den Religionen. Der Roman vereinfacht in Worten, was der Film in Bildern ausdrückt, denn er reduziert den Konflikt El Hadjis auf einen schlichten Antagonismus:

»El Hadji Abdul Kader Bèye était, si l'on peut dire, la *synthèse* de deux cultures. Formation bourgeoise européenne, éducation féodale africaine. Il savait, comme ses pairs, se servir adroitement de ses deux pôles. La fusion n'était pas complète.«⁵³

Wiederholt ist in dem Roman die Rede von »synthèse« oder »fusion«, die aus »deux pôles« bewerkstelligt werden soll. In bewußter Abgrenzung zu Senghor vermeidet Sembene den Begriff der *Métissage*, auch wenn er letztlich das gleiche meint. Was zu fusionieren wäre, wird eindeutig bezeichnet: eine afrikanische Erziehung, die sich an feudalen Organisationsprinzipien ausrichtet, mit einer aufgeklärten bürgerlichen Ausbildung europäischer Prägung. Von all dem finden sich Spuren in den Überzeugungen und Handlungsweisen des Geschäftsmannes. Wie unvollständig die Fusion geblieben ist, wird deutlich, als El Hadji keine der traditionellen Heilungspraktiken unversucht läßt, als es ihm nicht gelingt, seine Impotenz zu überwinden. Die Bipolarität Afrika/Europa mag zwar grundlegend für das ganze Werk Sembenes sein, dennoch las-

⁵³ Sembene: *Xala* (Anm. 42), S. 12, Herv. D.N. – »El Hadji Abdul Kader Bèye war sozusagen das Produkt zweier Kulturen. Eine europäische und bürgerliche Ausbildung, und dazu eine afrikanische und feudale Erziehung. Wie seine Kollegen verstand er es, sich geschickt beider Systeme zu bedienen. Die *Verschmelzung* war keineswegs vollständig.« (Sembene, *Chala* [Anm. 42], S. 8).

⁵² »Wir sind für die Modernität, aber das bedeutet nicht, daß wir auf unsere afrikanischen Traditionen verzichten«, heißt es im Roman (Sembene: *Chala* [Anm. 42], S. 6).

sen sich die Protagonisten nicht schematisch dem einen oder anderen Pol zurechnen – und möglicherweise bietet der Film im Unterschied zum Roman sehr viel eindrücklicher Gelegenheit, Hybridität, die Bedeutung von Phänomenen der *Métissage* im Leben seiner Protagonisten zum Ausdruck zu bringen, da er sehr viel stärker die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in einer Bild-Ton-Synthese inszenieren kann.

Systematisch setzt Sembene in diesem Film das Auto als privilegierten Fetisch einer technisch geprägten Modernität ein. Bereits in *Borom Sarret* stand das Auto stellvertretend für »la vie moderne«, fortwährend wurde der Karren von gesichtslosen Autos überholt, der Regelung durch die Ampeln gehorchte der Karrenbesitzer selbst dann noch, als er nur noch sein Pferd am Zügel führte. Auch in *Touki-Bonki* gehörte das Auto zum Arsenal der Konsumgüter und ließ sich blau-weiß-rot lackieren. In *Xala* nun wird das Auto, vor allem aber El Hadjis weißer Mercedes, als bevorzugtes Statussymbol der städtischen Bourgeoisie gezeigt. Das Auto ist in der sich stetig ausdehnenden Stadt einerseits eine Notwendigkeit geworden: Wohnort und Arbeitsplatz sind voneinander getrennt, und El Hadjis drei Frauen besitzen – anders als auf dem traditionellen Hof, wo der Mann mit seinen Frauen und Kindern auf einem gemeinsamen Hof lebte – jede eine eigene Villa. Einen Chauffeur zu beschäftigen und den Kühler des Wagens mit Evian-Wasser auffüllen bzw. waschen zu lassen [419, 421], wird andererseits als übertriebener Luxus dargestellt. Der Kleinwagen, den El Hadji seiner dritten Ehefrau zum Geschenk machen will, und der während des Vorspanns auf einem Lkw durch das Bild gefahren wird [45, 47], bleibt für die Dauer des Films jedoch auf dem Laster stehen. So wird das fetischisierte Objekt zum Symbol seiner Impotenz. Die rot-weißen Schleifenbänder, die seinen Geschenkcharakter bezeugen, werden nicht gelöst werden, ebenso wenig wie es je zum Vollzug des Geschlechtsverkehrs zwischen El Hadji und seiner dritten Frau kommen wird.

Sembenes Männer werden in der Regel als Verlierer des Zusammenpralls von Tradition und Moderne charakterisiert. Trotz der proklamierten Unabhängigkeit gelingt es ihnen nicht, die Macht verantwortungsvoll zu gestalten, für sie scheinen die »Sonnen der Unabhängigkeiten«⁵⁴ (Kourouma) nicht. El Hadji ist ein Vertreter einer Generation, deren Ausbildung primär französisch geprägt war, er treibt Handel mit Frankreich, besitzt Häuser, in deren Wohnzimmer Ledercouchgarnituren (z.B. [51]) und in deren Gärten Hollywood-

⁵⁴ »Die Sonnen der Unabhängigkeiten« wäre die wörtliche Übersetzung von Ahmadou Kouroumas *Les soleils des indépendances* (Paris 1968), einem der Klassiker der afrikanischen Literatur, in denen post-koloniale Veränderungen scharf kritisiert werden. Deutsche Verlage entschieden sich in gewohnt exotisierender Manier für eine andere Titelübertragung. In der DDR kam der Roman als *Der Fürst von Houngonou* (Berlin 1978), in der BRD als *Der schwarze Fürst* (Wuppertal 1980) in die Buchläden.

Schaukeln stehen [160]. Er verkörpert eine ihrer Religion entfremdete, säkularisierte Oberschicht, die ungeniert mit Sekt anstößt und Bettler als »menschlichen Abfall« betrachtet [»déchets humains«, 260]. Er hat sich in dem Nebeneinander von Tradition und Moderne verloren, da er Dakar mit Paris verwechselt. In dem Maße, wie er und seine Kollegen sich als Karikaturen der Franzosen gerieren (wie im übrigen ja auch die *androgyn*e Anta in *Touki-Bonki*), büßen sie jedoch jeglichen Respekt ein.

Im Gegensatz dazu gewinnen die Frauen an Einfluß, Macht und Selbstbewußtsein – in *Xala* ist es insbesondere El Hadjis Tochter Rama. Hiermit nun soll nicht impliziert werden, daß die Frauen in der traditionellen Gesellschaft nicht auch Macht und Einfluß ausgeübt hätten. In den Romanen und Filmen Sembenes wird aber deutlich, daß sie diese neue Verantwortlichkeit jetzt auch selbstbewußt nach außen demonstrieren. In *Borom Sarret* verläßt am Ende die Frau den gemeinsamen Hof, um nun ihrerseits für den Lebensunterhalt aufzukommen, und sei es auch durch Prostitution. In *Xala* verkörpert El Hadjis erste Frau Adja Awa Astou das alte Senegal, religiös geprägt (ihr Name, Adja, zeigt bereits an, daß sie eine Pilgerreise hinter sich hat) und traditionelle Geschlechterverhältnisse bewahrend. Die Zweitfrau Oumi, mit ihrer Perücke, der überdimensionalen Sonnenbrille und den eng geschnittenen Kleidern repräsentiert das neue Senegal, das nicht viel mehr als ein schwarzer Abklatsch Frankreichs ist. Während Adja Awa Astou ihrem Mann auch nach seinem finanziellen Bankrott beisteht, ist Oumi vor allem auf ihren persönlichen Vorteil bedacht und enthält sich der Solidarität mit ihrem Ehemann: Direkt im Anschluß an El Hadjis Rauswurf aus der Handelskammer [542] verläßt sie mit Hab und Gut und den Kindern ihr Haus [544–549]. Keine der beiden Frauen bietet indessen ein Modell für die nachfolgende Generation. Dies zeigt sich *in extremis* an der Figur von N'Goné, der dritten Frau, die während des ganzen Films kein einziges Wort spricht und im wesentlichen auf ihre Anmut und Schönheit reduziert wird: Im Schlafzimmer hängt eine Photographie von ihr, auf der sie mit entblößtem Oberkörper abgebildet ist. Kurz nachdem El Hadjis Geschäft von einem Gerichtsvollzieher geschlossen und sein Mercedes gepfändet wird [555–575], teilt ihm N'Gonés Mutter mit, daß ihre Tochter nicht mehr seine Frau sei und läßt die Schneiderpuppe mit dem Hochzeitskleid zurückgeben [605–607].

Allein Rama verkörpert mithin einen anderen Frauentypus und läßt sich als Ausdruck der Hoffnungen Sembenes auf ein neues Afrika verstehen.⁵⁵ Sie ist

⁵⁵ Diese These vertritt auch schon Françoise Pfaff: *The Cinema of Ousmane Sembene* (Ann. 43), S. 158: »Rama is hope, hope for the future when Senegal will be ruled by leaders able to keep the positive aspects of traditional Africa while making good use of Western technology. She is the only character in *Xala* who has succeeded in assimilating both traditional African and European cultures into a coherent symbiosis. She embodies Sembene's wishes for a modern and truly independent Africa.«

wahrlich eine Fusion nicht nur zweier Pole, es gelingt ihr, diese so miteinander zu vereinen, daß das neue Ganze mehr als die Summe seiner Teile ergibt. Man könnte wohl mit einiger Plausibilität von ihr als einer »Figur des Dritten« sprechen.⁵⁶ Rama wird von der Schauspielerin Miriam Niang verkörpert, die auch die Anta in *Touki-Bouki* spielte⁵⁷, und sie stellt hier wie dort einen ganz ähnlichen Typus Frau dar, die zur Universität geht, gegen überkommene Verhaltensmuster aufbegehrt und sich über die Erwartungen hinwegsetzt, die in der senegalesischen Gesellschaft an eine Frau gestellt werden. In der Mode orientiert sie sich am Stil der europäischen bzw. amerikanischen Frauenbewegung und trägt kurze Haare und lange Hosen. Doch im Gegensatz zu Anta argumentiert Rama offensiv für die Befreiung der Frau von der Polygamie und versucht, ihre Mutter zur Scheidung von ihrem Mann zu überreden, als dieser seine dritte Frau heiratet [48–51]. Als Agitatorin der Gleichberechtigung wagt sie es, ihrem Vater die Stirn zu bieten und erhält dafür von ihm eine Ohrfeige [61]. Obwohl sie also einerseits Errungenschaften der Moderne für sich in Anspruch nimmt, weigert sie sich andererseits, im Privaten Französisch zu sprechen (an der Universität hat sie in den Seminaren ja keine Wahl). Selbst mit ihrem Vater redet sie konsequent Wolof, was diesen durchaus verärgert [429–442]. So unterscheiden sich die beiden Frauenfiguren in dem Vertrauen, das sie in ihre Lebensentwürfe legen, und in ihrem Willen, diese durchzusetzen: Anta hat Illusionen von einem Leben in Luxus, die am Ende des Films zu platzen beginnen, Rama glaubt daran, daß sie ihre aufgeklärten Vorstellungen von Gleichberechtigung und eigenbestimmter Identität vor Ort in die Tat umsetzen kann. Anta bewegt sich in gestohlenen Limousinen oder auf Luxusdampfern, Rama nimmt das Moped.

Das eigene Zimmer im Haus ihrer Mutter ist eine Konkretisierung dessen, was man als einen neuen, einen dritten Raum bezeichnen könnte – oder, um die Terminologie Edward Sojas aufzugreifen: als »Dritt-Raum«. Denn neben dem öffentlichen Raum und den verschlossenen Räumen der Macht, die beide nach wie vor als hierarchisch reglementierte, koloniale Räume funktionieren, hat Sembene für Rama eine Art Raum eingerichtet, der zumal vor dem Hintergrund der muslimischen Tradition im Senegal als ein neuer Raum gelten muß, ein privater Raum, in dem sie sich ihre eigene Umgebung gestalten kann. Jede der drei Frauen besitzt in *Xala* ihre eigene Villa, die Familienange-

⁵⁶ In dem Sinne beispielsweise, wie Claudia Bregler und Tobias Döring diese populäre Kategorie verstehen. Vgl. das gemeinsame Vorwort zu dem von ihnen herausgegebenen Band *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*, Amsterdam – Atlanta, GA 1998, S. 1–18, hier S. 2: »Denn obwohl die Dritten zwischen Kulturen, Geschlechtern oder Sexualitäten lokalisiert werden können, sind sie doch selbst immer schon geschlechtlich wie kulturell signifiziert und bieten sogar privilegierte Felder zur Einschreibung von Differenzen.«

⁵⁷ Dort ist ihr Name im Vorspann als »Marieme Niang« angegeben – diese Bemerkung nur als Hinweis auf den instabilen Charakter des schriftsprachlichen Wolof.

hörigen haben zusätzlich eigene Zimmer, die durch Türen zu verschließen sind – ein Prinzip, das im Widerspruch zur Offenheit des traditionellen Hofes steht, in dem die Kinder stets gemeinsam einen Raum bewohnten. Den Männern, zumal El Hadji, fehlen solche Räume des Rückzugs; der einzige Raum, in dem er für sich sein kann, ist sein kleines fensterloses Büro, in dem gleich zwei Afrika-Karten hängen: jene Karte, die die koloniale Aufteilung des Kontinents bestätigt und die auch im Sitzungsraum in der Handelskammer zu sehen war, und eine zweite Karte, die auf einem seidig glänzenden lilafarbenen Stoff die bunten Konturen Afrikas zeigt, ein inhaltliches, rein folkloristisches Afrika, vergleichbar der zu Anfang beschworenen *africanité*. El Hadjis Raum ist eben gerade kein »Dritt-Raum«. Für Soja sind unter Rückgriff auf Henri Lefebvre Dritt-Räume

»die Räume der Repräsentation [...] übertoll mit Politik und Ideologie, mit Realem, das ins Imaginäre verschränkt ist, und mit Kapitalismus, Rassismus, dem Patriarchat sowie anderen materiellen räumlichen Praktiken, welche die gesellschaftlichen Produktions-, Reproduktions-, Ausbeutungs-, Herrschafts- und Unterwerfungsbeziehungen konkretisieren. Es sind die beherrschten Räume, die Räume der Peripherie, der Ränder und der Marginalisierten, die »Dritten Welten«, die auf allen Ebenen anzutreffen sind, in der Körperwirklichkeit von Leib und Seele, in der Sexualität und Subjektivität, in individuellen und kollektiven Identitäten von der lokalsten zu der globalsten Ebene. Es sind die bevorzugten Räume des Kampfes, der Befreiung, der Emanzipation.«⁵⁸

Aus Sembenes Perspektive läßt sich allein Ramas Zimmer zu dem geographischen Raum, den der Staat Senegal einnimmt und für den in der Zeit nach der Unabhängigkeit die Möglichkeit einer neuen Ausgestaltung besteht, in Beziehung setzen. Ramas Zimmer steht so gleich in zweifacher Hinsicht exemplarisch für die Lagerbeziehungen, von denen schon Foucault spricht. Es läßt sich nach eigenem Ermessen abschließen, aber vor allem läßt es sich nach eigenen Vorstellungen einrichten: An den Wänden finden sich Poster von Amílcar Cabral, dem portugiesischen Befreiungskämpfer und -theoretiker, von Samori, einem Freiheitskämpfer der Mandingo gegen die Franzosen, und von Charlie Chaplin! Kampf, Befreiung und Emanzipation sind hier allgegenwärtig. In den Regalen stehen Bücher und Aktenordner, in denen Wissen in schriftlicher Form gespeichert ist, ihr Arbeitsplatz ist der Schreibtisch [297–304]. Hier lebt und arbeitet ein Kind der Unabhängigkeit mit den Strukturen, die der Kolonialismus und seine Nachlaßverwalter den Menschen in Afrika auferlegt haben, und zugleich gegen sie. Hier ist aber auch der Raum, in dem die Tochter ihre Mutter zu intimen Gesprächen treffen kann, um die Probleme zu diskutieren, denen Frauen und Männer in einer Gesellschaft ausgesetzt ist, die sich

⁵⁸ Edward W. Soja: »Die Triade der Räumlichkeit«, oben, S. 109.

im Übergang von Tradition und Moderne befindet. Denn nicht nur sind die Frauen bei Sembene aufgerufen, die Probleme der Männer zu lösen, auch obliegt es der jungen Generation, Perspektiven für eine Zukunft zu entwickeln, in der Unabhängigkeit nicht nur zelebriert, sondern verwirklicht wird. Die konkrete Realität Dakars selbst ist für diesen Film nicht ausschlaggebend. Während Diop Mambety in *Touki-Bouki* mehrfach ein Schild mit der Aufschrift »Port Autonome de Dakar« zeigte, beläßt es Sembene dabei, einen Stadtraum zu konstruieren, der stellvertretend für eine jegliche unter neo-kolonialen Machtverhältnissen leidende afrikanische Metropole steht.

Coda

Noch immer geht es in Afrika darum, in der Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit und bei einer zeitgemäßen Bewertung der eigenen prä-kolonialen Traditionen, die postkoloniale Gesellschaft, die doch immer auch neokolonial ist, neu zu gestalten. Dieses Projekt verfolgen nicht nur die beiden senegalesischen Filmemacher, sondern auch die eingangs erwähnten Künstler, die unausgesprochen die aktuelle Kunstszene Afrikas repräsentierten. Die dabei entworfenen Dritten Räume sind geprägt von ihrer historischen Verfaßtheit, doch aktuell unterliegen sie der Gestaltungskraft ihrer Bewohner. Hier läßt sich ansetzen.

