



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Empowerment im Westafrikanischen Kino

Audiovisuelle Kunst als Instrument für ein kulturelles, soziales und politisches Bewusstsein

Verfasserin

Jarvis Essandoh Hannelore

angestrebter akademischer Grad

Magistra (Mag.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 057 390

Studienrichtung lt. Zulassungsbescheid:

Internationale Entwicklung

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Christian Kravagna

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Methode.....	5
1. Empowerment	12
1.1. Definition	12
1.2. Diverse Verwendungsbereiche.....	18
1.2.1. Im sozialen Bereich.....	18
1.2.2. In der Arbeitswelt – Personalmanagement.....	19
1.2.3. Empowerment in der Entwicklungszusammenarbeit (EZA)	20
1.2.4. Empowerment in der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung	24
1.3. Was bedeutet Empowerment nun?	29
2. Film	32
2.1. Third Cinema.....	34
2.2. Westafrikanische Filmgeschichte.....	36
2.3. Anglophone Filmproduktion	37
2.4. Frankophone Filmproduktion.....	38
2.5. Nationale Filmentwicklung	41
2.6. FESPACI – FESPACO	43
3. Historischer Überblick Senegals	48
3.1. Pioniere des (West-) Afrikanischen Kinos.....	52
3.1.1. Ousmane Sembene	53
3.2. Filmbeispiele	59
3.2.1. Borom Sarret (1963).....	59
3.2.1.1. Plot	60
3.2.1.2. Empowerment und <i>Borom Sarret</i>	62
3.2.2. La Noire de (1966)	66
3.2.2.1. Plot	67
3.2.2.2. Empowerment und <i>La Noire de</i>	72
3.2.3. Xala (1974).....	77
3.2.3.1. Plot	78
3.2.3.2. Empowerment und <i>Xala</i>	82
3.3. Inhalte.....	88
3.4. Die Frage nach der Kategorie des afrikanischen Films.....	95
3.5. Aktuelle Situation und Aussichten.....	99
4. Conclusio.....	105
5. Quellen	110
5.1. Filmographie	110
5.2. Bilderindex	110
5.3. Interviews	110
5.4. Literatur.....	111

5.5. Internetquellen.....	118
Abstract	119
Anhang 1	121
Anhang 2	128
Lebenslauf	132

Erklärung:

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den benutzten Quellen wörtlich und inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Einleitung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Diskurs um *Empowerment* und der Frage, ob dieser Zugang in seiner Bedeutung in den ersten westafrikanischen Filmen der frühen 1960er Jahre thematisiert beziehungsweise filmisch dargestellt wurde. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema dringt in viele andere Teilbereiche ein, von historischen Ereignissen, wie z.B. die Unabhängigkeitswelle in Westafrika, bis hin zu dem Einfluss der visuellen Kunstform, dem Film.

Empowerment ist ein Konzept, das häufig in der Entwicklungszusammenarbeit (EZA) verwendet wird. Ein anderer großer Bereich, in dem Empowerment eine größere Rolle spielt, ist die Bürgerrechtsbewegung der Afro-AmerikanerInnen seit den 1950er Jahren. Es gibt heutzutage kaum mehr einen Projektantrag, in dem nicht der Empowerment-Ansatz zu finden ist. Und ohne den Begriff als solches verwendet zu haben, waren der Widerstand, die Demonstrationen, die Organisationen, die mediale Verbreitung und die täglichen Diskriminierungen, die Afro-AmerikanerInnen erfahren und durchlaufen mussten, wichtige Bestandteile des Empowerment-Konstrukts.

Seither sind die Forderungen nach Macht, Selbständigkeit, Mitspracherecht, Recht auf Partizipation und Eigenermächtigung ein fixer Bestandteil von Empowerment. In der Entwicklungszusammenarbeit ist Empowerment v.a. in Bezug auf Gender und die Gleichberechtigung von Frauen eine wichtige Aufgabe. Da der Begriff sehr vielseitig ist und in verschiedenen Themenbereichen eingesetzt werden kann, gibt es mehrere Definitionsmöglichkeiten, auf die im ersten Kapitel eingegangen wird.

Dieser vorliegende Text soll v.a. die filmische Umsetzung von Empowerment in der westafrikanischen Gesellschaft untersuchen. Ziemlich bald nach der Unabhängigkeit von Ländern, wie Senegal, Nigeria, Ghana oder Côte d'Ivoire (Elfenbeinküste) kehrten einige ExilafrikanerInnen mit einer Ausbildung zum/r Regisseur/in und zum/r Filmproduzent/in in ihre Heimat zurück. Dort begann eine Welle von Produktionen, die die neuen Umstrukturierungen und die neugewonnene „Unabhängigkeit“ thematisierten.

Die Schwerpunkte dieser Werke umfassen die kulturelle Reflexion der eigenen Gesellschaft und politische, wirtschaftliche und soziale Problematiken. Ein wichtiges Thema in all diesen Inhalten war die neue Beziehung zwischen den ehemaligen Kolonialmächten und deren ehemaligen Kolonien.

Nachdem Senegal die Unabhängigkeit erreicht hatte, entwickelte das Land trotzdem eine Assimilationspolitik, in welcher es angeblich darum ging, dass die ehemaligen Kolonien einen westlichen Status erreichen sollten (vgl. Goldfarb 2010: 84).

Zusätzlich war die senegalesische Wirtschaft hauptsächlich auf die kolonialen Handels- und Wirtschaftsbeziehungen ausgerichtet und angewiesen.

Doch die Erziehungsmaßnahmen, die während der Kolonialzeit seitens der Kolonialmächte aufoktroziert wurden, dienten letztendlich dazu, sich eine Machtposition zu sichern: „Sie versorgten vielmehr eine auserwählte koloniale Elite mit gerade so viel europäischer Kultur und Autorität, wie diese benötigte, um bestimmte imperiale Interessen zu bedienen, wie etwa die Verwaltung und Beherrschung anderer kolonialer Subjekte“ (Goldfarb 2010: 84).

Künstler wie der senegalesische Filmemacher Ousmane Sembene versuchten mittels Literatur und Film, trotz der Finanzierung durch die französische Filmkommission, genau diese Abhängigkeitsstrukturen aufzuzeigen. Durch die Analyse solcher Filme soll der Versuch einer weniger radikalen, aber dennoch politischen Widerstandsbewegung und Bewusstseinsbildung einer gesellschaftlichen Entwicklung erforscht werden.

Auf eine kurze Einleitung zur Methodik dieses Textes folgt ein direkter Einstieg in den ersten Teil der Arbeit. Diese erste Hälfte beschäftigt sich ausschließlich mit den unterschiedlichen Definitionen von Empowerment. Nach einer Herleitung und einer etymologischen Analyse folgt eine Auseinandersetzung unterschiedlicher Auslegungsmöglichkeiten. Nachdem verschiedene Bereiche, in denen Empowerment bereits als Konzept verwendet wird, beschrieben wurden, gibt es zusammenfassend einen Kommentar, der über die weitere Verwendung des Begriffes in dieser Arbeit aufklären soll.

Im zweiten Teil der Arbeit geht es um die Entstehung des westafrikanischen Kinos. In diesem Zusammenhang muss zunächst einmal auf die Geschichte des Films und die Entwicklungen, sowohl kurz vor als auch nach der Unabhängigkeit, in Westafrika eingegangen werden. Die Analyse der politischen, wirtschaftlichen und sozialen Schwierigkeiten in der Phase der Endkolonisierung wird durch die Inhalte der Filme freigelegt. In weiterer Folge soll untersucht werden, welche Ursachen und welche Motivation hinter der Produktion dieser visuellen Medien stecken. Bevor dies jedoch möglich ist, wird auf den bedeutenden Regisseur Ousmane Sembene eingegangen. Der Schriftsteller und große Denker seiner Zeit steht in dieser Arbeit auch als Stellvertreter für viele andere westafrikanische FilmemacherInnen, die im selben Zeitraum Filme produziert haben.

Die Arbeit von Sembene ist durch seine Einfachheit in der Ausführung, aber auch durch seine gleichzeitig anspruchsvollen Inhalte signifikant für das Afrikanische Kino. Er spricht damit nicht nur die senegalesische Bevölkerung an, sondern überzeugt auch ein internationales Publikum und bringt seine Zuseher zum Staunen, Lachen und v.a. zum Nachdenken. Da er ein wichtiger Vertreter des westafrikanischen Filmes ist, wird im Rahmen dieser Forschungsarbeit der Schwerpunkt auf seinen Arbeiten liegen.

Abseits dieser Rahmenbedingungen beschäftigt sich diese Arbeit v.a. damit, aus bestimmten Filmsequenzen und Bildmaterialien von drei ausgewählten Filmen von Ousmane Sembene, die Bedeutung des Empowerment-Konzeptes herauszufiltern.

Die daraus resultierende Forschungsfrage lautet: Gibt es Empowermentbestrebungen in den Filmen von Ousmane Sembene und wenn ja, wie äußern sie sich? Die Hypothese hierzu ist die Annahme, dass in allen drei Filmen ein Empowermentanspruch gestellt wird.

Abschließend soll in der Conclusio geklärt werden, ob sich die Hypothese dieser Analyse bewahrheitet, nämlich, ob es Verbindungen zwischen den Inhalten der untersuchten Filme und dem Diskurs über Empowerment gibt.

Methode

In dieser Arbeit wird mit Hilfe der qualitativen Sozialforschung gearbeitet. Zusätzlich wird die Methode der Filmanalyse zur Unterstützung genommen, um eine bessere Annäherung zur Hauptforschungsfrage zu generieren.

Nachdem in den 1960er Jahren die amerikanische Sozialforschung Mängel an der bisher verwendeten, normierten und quantifizierten Methode feststellte, gewann in den 1970er Jahren auch im deutschsprachigen Raum, v.a. durch den Philosophen und Soziologen Habermas, die Kritik an standardisierter Sozialforschung an Bedeutung (vgl. Flick 2005: 21). Die qualitative Forschung untersucht soziale Zusammenhänge von empirisch erforschten Gegenständen und entwickelt aus diesen heraus eine Theorie. Dabei gibt es laut Flick gewisse Kennzeichen, die bei einer qualitativen Methode beachtet werden sollten:

- Der zu untersuchende Gegenstand ist Bezugspunkt für die Auswahl von Methoden und in ihrer Komplexität und Ganzheit zu untersuchen
- Zu berücksichtigen sind auch die unterschiedlichen subjektiven Perspektiven und die sozialen Hintergründe, die damit verknüpft sind
- Es wird eine gewisse Reflexivität des Forschers verlangt, um die Einflüsse, Irritationen, Eindrücke etc. zu Daten einer Interpretation zu verarbeiten (vgl. Flick 2005: 17f)

Die Kritik, dass diese Methode der sozialen Forschung nicht genau arbeitet und willkürliche Wahrheiten präsentiert, besteht bereits seit ihrer Einführung in die Sozialwissenschaften.

„The most serious and central difficulty in the use of qualitative data is that methods of analysis are not well formulated. For quantitative data, there are clear conventions the researcher can use. But the analyst faced with a bank of qualitative data has very few guidelines for protection against self-delusion, let alone the presentation of ‘unreliable’ or ‘invalid’ conclusions to scientific or policy-making audiences.” (Miles 1983: 118)

Trotz Skepsis an der Zuverlässigkeit und der Verallgemeinerung ihrer Ergebnisse macht die qualitative Sozialforschung im Gegensatz zur quantitativen in vielen Bereichen überhaupt erst eine Auseinandersetzung mit empirischen Fragestellungen möglich.

„Qualitativer Forschung geht es nicht um eine große Zahl von Fällen, sondern um für die Fragestellung *typischer Fälle*. *Theoretical sampling* statt *statistical sampling*.“ (Lamnek 1993: 195) Genau diesen Anspruch versucht diese Arbeit durch die Auswahl und Eingrenzung der gewählten Filme (*Borom Sarret*, *La Noire de* und *Xala*) zu erreichen.

In diesem Zusammenhang ist der gewählte Zugang der qualitativen Forschung für diesen Untersuchungsgegenstand wichtig, explorativ und hypothesengenerierend.

„Ziel der Forschung ist dabei weniger, Bekanntes (etwa bereits vorabformulierte Theorien) zu überprüfen, als Neues zu entdecken und empirisch begründete Theorien zu entwickeln.“ (Flick 2005: 19) Das Erkenntnispotenzial der qualitativen Forschung ermöglicht es ohne eines vorgeschriebenen „Rezeptes“ zu einem Forschungsziel zu gelangen.

Ein wichtiges Merkmal dieser Form der Untersuchung ist, dass die qualitative Sozialforschung immer objektspezifisch und nicht „standardisierbar“ ist (vgl. Lamnek 1993: V).

Die *Grounded Theorie* besagt darauf aufbauend, dass Fälle (Untersuchungsgegenstand) willkürlich unter dem Aspekt ausgewählt werden, eine Theorie zu entdecken und/oder zu erweitern (vgl. Lamnek 1993: 195). Durch die Verwendung nicht standardisierter Daten werden eigens geschaffene Kriterien für eine Auswertung der gestellten Hypothese festgelegt. Ein großer Teil der Analyse ist eine inhaltliche Filmanalyse, welche hauptsächlich zur Interpretation der drei ausgesuchten Filme dienen soll.

Natürlich werden trotz einer gewissen Freiheit [auch Offenheit, siehe *Prinzip der Offenheit* nach Flick (2005) oder Lamnek (1993)] Anforderungen einer wissenschaftlichen Arbeit bei der Datenerhebung beachtet und tragend für die Ausführung der Methode sein. Dazu zählen theoretische Vorannahmen des Untersuchungsgegenstandes, eine Fragestellung und ihre Eingrenzung, die Annäherung an das Forschungsfeld, Datensammlung und vieles mehr (vgl. Flick 1991: 148). Arbeitsschritte der Sozialforschung wie *Konzeptualisierung*, *Operationalisierung*, *Auswertung und Theoriebildung* (Diekmann 1983: 48) werden zwar eingebunden sein, Hauptaufgabe einer qualitativen Sozialforschung ist es aber, „dem naturwissenschaftlichen Vorbild zu folgen und bestimmte Forschungsstrategien und Methoden zur Grundlage zu nehmen, die ihrerseits aus Alltagsverfahren entwickelt wurde“. (Lamnek 1993: 13)

Die Idee dieser Analyse ist es also, der These, ob Empowerment einen Bestandteil in den drei Filmen von Ousmane Sembene darstellt, mittels einer Filmanalyse im Rahmen einer qualitativen Sozialforschung zu dem Themenkomplex Empowerment nachzugehen. Laut einem Beitrag von Marotzki und Schäfer wurde noch keine Methode entwickelt, die es erlaubt, fiktionale Filme im Rahmen einer qualitativen Sozialforschung zu untersuchen (vgl. Marotzki/Schäfer in Bohnsack/Matrotzki/Meuser 2003: 66).

Da dies aber der Anspruch dieser Arbeit ist, bedient sie sich zusätzlich einer Dokumentenanalyse, die ebenfalls Teil einer qualitativen Sozialforschung sein kann (vgl. Lamnek 1995: 193). In dieser Studie kommt die Dokumentenanalyse in Form einer inhaltlichen Filmanalyse vor. Der Autor Denzin macht in einer Recherche über den *Film als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial* die Entdeckung, dass Filmschaffende wie z.B. die vietnamesische Regisseurin Trinh T. Minh-ha durchaus das visuelle Medium und v.a. nicht-dokumentarische Formen des Films sozialwissenschaftlich nutzen (vgl. Denzin 2000: 416ff).

Dem Beispiel folgend versucht die Analyse im vorliegenden Text sowohl die Bedeutung der Filme zu interpretieren, als auch das Projizierte in Zusammenhang mit sozialen Räumen zu erörtern, denn „Filme sind kulturelle und symbolische Formen und können dazu genutzt werden, wichtige Merkmale des sozialen Lebens aufzudecken und zu beleuchten.“ (Marotzki/Schäfer in Bohnsack/Marotzki/Meuser 2003: 62)

Empowerment ist Hauptuntersuchungsgegenstand und fungiert hier als ein sozialwissenschaftlicher Begriff. Folglich geht es bei dieser qualitativen Forschung nicht nur um die Beobachtung eines Subjektes oder gar einer sozialen Gruppe, sondern v.a. um die Untersuchung eines Begriffes.

Immanent ist auch, dass die Untersuchung nicht mit traditionellen Methoden wie qualitative-, narrative Interviews oder Gruppendiskussionen erfolgt.

Obwohl es in der qualitativen Sozialforschung audiovisuell unterstützte Beobachtungen gibt, handelt es sich bei den Filmanalysen in dieser Arbeit um keine Analysen des menschlichen Verhaltens (vgl. Ellgring in Flick/v.Kardorff/Keupp/v.Rosenstiel/Wolff 1991: 203-208).

Es werden zwar Aussagen zu verschiedenen Individuen in den Filmen gemacht, jedoch nur um die Überlegungen des Regisseurs in Zusammenhang mit Empowerment zu diskutieren und nicht um allgemeine Aussagen über die Verhaltensweisen der aufgenommenen Personen zu machen. Trotzdem kann man sagen: „Vielfach wird man die audiovisuellen Medien als Instrument der Exploration, zur Hypothesengewinnung nutzen, und darin liegt wahrscheinlich ihre Stärke im Zusammenhang mit qualitativen (Verhaltens-) Beschreibungen.“ (Ellgring in Flick/v.Kardorff/Keupp/v.Rosenstiel/Wolff 1991: 208)

Ungeachtet dessen, dass ein visuelles Medium Bestandteil einer qualitativen Forschung sein kann und die Daten dabei helfen können, durch Aufzeichnung und Transkription, in Texte umformuliert zu werden, erfolgt in dieser Arbeit die Analyse der Aufnahmen nach dem Modell einer inhaltlichen Filmanalyse. Um zu einer inhaltlichen Untersuchung der genannten Filme zu gelangen, braucht es eine umfangreiche Auseinandersetzung mit bestimmten Ausgangspunkten, wie z.B. der Entstehung des westafrikanischen Filmes.

Zuvor muss jedoch der Begriff und der Diskurs des Empowerments behandelt werden.

Diese Annäherungen an die Schlüsselemente (die untersuchten Filme) sind genauso wichtig, wie die Analyse der Filme selbst. „Die Methode empirischer Wissenschaft umfasst offensichtlich die gesamte Bandbreite des wissenschaftlichen Aktes; sie schließt sowohl die Ausgangsprämissen als auch das ganze Arsenal von Durchführungsschritten ein, die in diesem Akt enthalten sind.

All diese Bestandteile sind wesentlich für die wissenschaftliche Studie, und sie müssen alle analysiert und bei der Entwicklung der Prinzipien einer Methodologie berücksichtigt werden.“ (Blumer 1979: 42)

Empowerment dient hier als theoretischer Ausgangspunkt und soll helfen, durch seine Bedeutung in den verschiedenen Bereichen einige Fragestellungen der Arbeit zu untersuchen. Die im ersten Teil der Arbeit zu klärenden Fragen nach der Herleitung des Begriffes an sich, wäre: Was bedeutet Empowerment nun? In welchen (sozialwissenschaftlichen) Bereichen findet man Empowerment? Und findet man dieses Konzept z.B. in allen Phasen der Bürgerrechtsbewegung der USA seit Ende der 1950er Jahre?

Die Filmanalyse soll helfen den Diskurs um Empowerment im Zusammenhang mit dem Afrikanischen Kino zu diskutieren und einen Einblick in diese Kategorie geben. Dieser Text behilft sich mit inhaltlichen Anforderungen einer systematischen Inhaltsanalyse im Rahmen einer „klassischen“ Filmanalyse.

„Filmanalyse ist ein vieldeutiger, Missverständnissen und gegensätzlichen Auffassungen ausgesetzter Begriff. Bereits so simple Fragen, wie ob die Filmanalyse das konkrete Beispiel ergänzende Aussagen über Personen und Werk des Regisseurs machen darf, ob sie die Wertung und Wirkung ausklammern muss, sind strittig. Ganz zu schweigen von Fragen der Methodik, die selbst bei routinierten Autoren ausführlicher Filmuntersuchungen häufig dem Zufall überlassen bleiben.“ (Everschor 1964: Vorwort) Mit diesem Hintergrund versucht diese Arbeit sich einiger bereits vorhandener Methoden des filmischen Kommunikationsfeldes zu bedienen.

Um zu einer systematischen Inhaltsanalyse zu gelangen sind zentrale „Instrumente“ notwendig. Hierfür ist z.B. die Auseinandersetzung mit dem Leben des Regisseurs wesentlich. Historisch gesehen ist die Situation, in der sich die Filmindustrie im Produktionsland befunden hat, sowohl politisch, geschichtlich und gesellschaftlich relevant und sollte erörtert werden (vgl. Dietel 2005: 2). Zudem sind auch die Zeit der Produktion und die Distributionssituation zu beachten, ebenso der Stellenwert des Films in der Weltproduktion sowie die Produktionsbedingungen. Um ein besseres Verständnis für die Reaktion der Zuschauer zu bekommen, ist auch die Auseinandersetzung mit der Rezeption des Filmes von Bedeutung. Die Zuordnung der Filme und die Genrezugehörigkeit, sind ebenso wichtige Punkte für den Empowerment-Diskurs. Für eine klassische Filmanalyse interessant sind weitere Untersuchungskriterien, wie wiederkehrende thematische Elemente der ausgewählten Filme und die Art der Darstellung (vgl. Silbermann/Schaaf/Adam 1980: 73ff).

Es existieren verschiedene Methoden einen Film zu interpretieren, in dieser Arbeit werden einige ausgesuchte Kriterien zusammengestellt.

Für die sozialen Züge ist es wichtig, auf die Darstellung der gezeigten Gesellschaft, die Institutionen, in denen sie sich bewegen, und die Stereotypen zu achten.

Auch die Repräsentation von Vergangenheiten und Gegenwart (z.B. durch eine Konfliktsituation), das Verhältnis zwischen Individuum, Ideologie und/oder Gesellschaft ist zu beachten.

Die projizierte soziale Wirklichkeit zeigt manchmal auch Auswege oder Resultate der geschilderten Situation. „Die vermittelnden Faktoren und Einflüsse [...] machen den Film und seine Inhalte zu einem beitragenden Element innerhalb des Prozesses der Verfestigung von Zuständen, Gewohnheiten und Lebensbedingungen aller Arten sowie nicht zuletzt im Rahmen des Sozialisationsprozesses.“ (Silbermann 1980: 29)

Bei der praktischen Umsetzung der systematischen Inhaltsanalyse ist im ersten Schritt eine theoretische Grundlage aufzubauen, in der man eine Hypothese formuliert. Für diese Arbeit wäre die Hauptfrage: Ist in den drei Beispiel Filmen von Ousmane Sembene „Empowerment“ als Konzept wiederzufinden? Diese Arbeit greift v.a. auf eine Forschungsweise zurück, die die sozialen und historischen Inhalte in den Vordergrund rücken. Bei historischen Darstellungen sind Hintergründe, Kulisse, Symbole, Materialien, Zeitangaben oder Situationen meist eine Widerspiegelung der gegebenen Zeit. Diese aufgezählten Eigenschaften bezeichnet man in der Filmanalyse als Normen- und Werteanalyse (vgl. Dietel 2005: 2).

Auf eine typische Bauanalyse mit Berücksichtigung auf Einstellungsgröße, Montage, Perspektiven, Licht, Schnitt und Bildkomposition (vgl. Matrotzki/Schäfer 2003: 62ff) wird allerdings nur minimal eingegangen, dafür wird eine ausführlichere Filmabhandlung in Form einer inhaltliche Wiedergabe des Plots erstellt.

In weiterer Folge einer „klassischen“ Filmanalyse wird erst nachdem eine Fragestellung formuliert wurde das entsprechende Bildmaterial ausgesucht, um zu entscheiden, ob man nur mit Stichproben arbeiten möchte. In diesem Falle sind die Beispiele die drei bereits selektierten Filme von Ousmane Sembene. Das Operationalisieren hilft ausgesuchte Kategorien an Hand von Merkmalen der gegebenen empirischen Situation zuzuordnen. Es werden folglich inhaltsanalytische Einheiten festgelegt, die entscheiden, ob man z.B. Großaufnahmen, Schnitte, Bildsequenzen oder Geräusche analysiert; aber wie bereits erwähnt geht diese Arbeit nicht allzu detailliert auf diesen Teil der Analyse ein.

Im Anschluss werden die ausgesuchten Daten ausgewertet. Gegen Ende einer systematischen Inhaltsanalyse wird über die Filmwirkung nachgedacht (vgl. Korte 2001: 17).

Ein mögliches Resultat dieser Analyse könnte ergeben, dass die behandelten Filme das Ziel haben bewusste und unbewusste Reaktionen beim Publikum hervorzurufen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich diese Arbeit hauptsächlich dem Verfahren der qualitativen Sozialforschung sowie der qualitativen Medienforschung bedient und sie als Fundament benutzt.

Letztlich erlauben diese Methoden gewisse Freiheiten: „Anwendung, Durchführung und Bewertung der mit qualitativen Methoden durchgeführten Forschungsarbeiten sollten jedoch nach eigenen (ggf. noch zu entwickelnden) Standards und nicht im ängstlichen Vergleich zu den Normen der vorherrschenden quantitativen Forschungstraditionen erfolgen.“ (Kardorff 1991: 4)

1. Empowerment

1.1. Definition

Bei der Recherche unseres Untersuchungsgegenstandes wird deutlich, dass sich Empowerment einer allgemeingültigen Definition entzieht.

Etymologisch gesehen kommt das Wort Empowerment vom anglo-amerikanischen Verb „to empower“ und kann in der deutschen Sprache, je nach Kontext „jmd./sich selbst ermächtigen“ oder „jmd./sich selbst befähigen“ bedeuten. Der Begriff kann sowohl transitiv (z.B.: jemandem Macht weiter-/geben) als auch reflexiv (z.B.: Macht über jemanden haben) benutzt werden. Je nachdem in welchem Bereich man sich befindet; sei es im Bereich der Sozialarbeit, im Gesundheitsbereich, im Bereich der Entwicklungszusammenarbeit, der Erziehungswissenschaften, der Politik, der Wirtschaft, der Psychologie, der Philosophie, der Invalidenhilfe oder in Selbsthilfegruppen und feministischen Gruppen – erlaubt der Kontext eine andere Begriffsbedeutung.

Mitte des 17. Jh. tauchte der Begriff erstmals in einem juristischen Kontext auf.

In englischen Gesetzestexten bedeutet er, vom Staat oder per Gesetz die Erlaubnis zu haben einen Akt durchzuführen bzw. autorisiert zu sein etwas zu tun (vgl. Sadan 1997: 73). Laut dieser Quelle hat sich diese transitive Bedeutung erweitert und kann auch ausdrücken, Kontrolle über das eigene Leben zu haben; entweder durch sich selbst, oder durch die Hilfe von jemand anderen. Der Soziologe Rappaport verdeutlicht dies mit einer Studie, in welcher er als beobachtender Psychologe fungiert: „By empowerment I mean that our aim should be to enhance the possibilities for people to control their lives.“ (Rappaport 1981: 15) Der Autor spielt darauf an, dass er in dieser Studie als Mediator fungierte, um Empowerment unter den Untersuchungssubjekten zu vermitteln.

In den ersten Verwendungsebenen wurde das Konzept nur als ein Endergebnis wahrgenommen, doch durch die Weiterentwicklung des Begriffes erkannte man, dass Empowerment ebenfalls ein Akt bzw. eine Entwicklung sein kann. „The process of empowerment means a transition from a state of powerlessness to a state of more control over one’s life, fate, and environment.“ (Sadan 1997: 13) Folglich kann Empowerment nicht als statischer Zustand gesehen werden.

Das Prinzip kann auch durch einen längeren Verlauf – nämlich den Prozess des „empowerns“ – erreicht werden. Wie im nächsten Schritt erklärt wird, verknüpft sich das Individuum mit seiner Außenwelt und wird aktiv im Gegensatz zum vorher erwähnten Gesetzesparagrafen.

In dieser nachstehenden Erklärung wird unser Untersuchungsgegenstand bereits in den Bereich der Politik verwiesen. „Empowerment is a political concept because it comes out against these views, and connects the individual with a public, a community, and with politics.” (Sadan 1997: 81)

Einige Quellen behaupten, der Terminus entsprang v.a. den Anfängen der amerikanischen Demokratie und der Bürgerrechtsbewegung und sei deshalb ein politischer Begriff (vgl. Herriger, 2002: 19ff). Die in den USA radikal-politische gemeinschaftliche Bürgerrechtsbewegung versuchte damals, v.a. für Gruppen, die im US-amerikanischen Machtapparat wenig Vertretung fanden, ein demokratisches Mitgestaltungsrecht zu erkämpfen. Der Begriff 'Empowerment', bezogen auf eine bestimmte politische Philosophie oder Praxis, tauchte erstmals im Jahre 1976 auf, und zwar in einer Niederschrift über Empowerment als Konzept in „Black communities“, geschrieben von der Autorin Barbara Levy Simon. In diesem Werk geht es darum, Empowerment als ein Mittel einzusetzen, um soziale Ungerechtigkeiten aufzuzeigen und zu bekämpfen (vgl. Sadan 1997: 73). Nicht nur Simon, sondern auch die Soziologin Barbara Solomon legten zusammen mit unterdrückten Afro-AmerikanerInnen Wert darauf, Empowerment als eine Methode gegen sozialpolitische Ungerechtigkeiten einzusetzen. Näheres dazu befindet sich in einem späteren Unterkapitel „Empowerment in der Afro-Amerikanischen Bürgerrechtsbewegung“. Der Autor Herringer bezeichnet die Bürgerrechtsbewegung der schwarzen Minderheitsbevölkerung in den USA ebenfalls als *Geburtsort der Philosophie und der Praxis des Empowerments* (vgl. Herringer 2002:20). Der Autor bezieht sich hier auf David Garrow und Irving Solomon, welche deutlich machen, dass diese Minderheitenbewegung an Vorläufer anknüpfen würde, die weiter zurück lägen als Martin Luther King.

Hier ist v.a. die 1909 gegründete NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) gemeint. Diese Organisation hatte acht Gründungsmitglieder, von denen nur ein einziges Mitglied schwarz war, nämlich William E.B. Du Bois¹.

Nicht nur diese Gegebenheit, sondern auch die jüngere Geschichte der Bürgerrechtsbewegung (v.a. in Zusammenhang mit dem späteren Wirken von Martin Luther King) ist eng mit Empowerment als politisches Konzept verbunden. Sowohl William Du Bois aber allen voran Martin Luther King symbolisierten das neue politische Selbstbewusstsein der "black nation" (vgl. Herriger 1997: 20).

¹ William Eduard Burghardt Du Bois ist 1868 in Massachusetts geboren. Der Soziologe, Historiker, Autor und Professor war ein wichtiger Aktivist in Gleichberechtigung von Schwarzen auf der ganzen Welt. Er organisierte 1919 den ersten Pan-Afrikanischen Kongress in Paris. Er starb 1963 in Ghana, nachdem er zwei Jahre lang bei seinem Mitsstreiter und Freund Dr. Kwame Nkrumah gelebt hatte.

Weitere Autoren, die Empowerment als Entwicklungskonzept in früheren Werken erwähnten, waren Peter Berger und Richard Neuhaus 1977. Diese Wissenschaftler schlugen vor, Empowerment als eine weiterführende Arbeitsweise zu nutzen, um soziale Einrichtungen zu verbessern.

Auch Julian Rappaport entwickelte 1981 in seinem Werk *“In Praise of Paradox: A Social Policy of Empowerment Over Prevention”* ein theoretisches Konzept zu Empowerment. Für ihn ist Empowerment universell und im Bereich der Sozialpolitik als Lösung sozialer Probleme, die auf Machtlosigkeit aufbauen, sehr hilfreich. „The root of the evil, they (Rappaport, Berger, Neuhaus ect.) claimed, is that local knowledge and resources are ignored in the course of corrective intervention, and that the missing resources are provided insensitively, without consideration for what is already there.“ (Sadan 1997: 74)

All diese Autoren haben in ihren Niederschriften Empowerment als eine Lösung für soziale oder politische Missstände vorgeschlagen, sei es auf individueller oder gemeinschaftlicher Ebene. Auf diese Dimensionen (jene des Individuums oder der Gemeinschaft) von Empowerment soll nun näher eingegangen werden.

Die israelische Professorin und Soziologin Sadan unterscheidet in ihrem Werk *„Empowerment and Community Practice/Planning“* drei Kategorien: Individual Empowerment, Community Empowerment und Empowerment as a professional practice.

Unter individual Empowerment versteht die Autorin das interaktive Zusammenwirken des Individuums mit seiner Umgebung.

Hier gibt es zum einen den „internal process“, der bedeutet, die Fähigkeit zu haben eigene Entscheidungen treffen und seine Probleme selbst lösen zu können. Im Gegensatz dazu existiert der „external change“, in welchem man sich bewusst wird, welche Entscheidungs-, Mitgestaltungs- und Veränderungsmacht man hat und wie man seine Umwelt mit vorhandenem Wissen und Ressourcen verändern kann.

Individual Empowerment heißt demnach auch eine persönliche Entwicklung durchzumachen. In den 70er und 80er Jahren begann man mit dem Konzept der Selbsthilfegruppen. Diese führten dazu, dass ein Individuum aus einer Gruppe positive Erkenntnisse schöpfen konnte. Das bedeutet, dass man als Teil einer solchen Gruppe sowohl einen „internal process“ als auch einen „external change“ durchmachen konnte (vgl. Sadan 1997: 75ff).

Community Empowerment, so erklärt die Autorin weiter, ist letztendlich die Fähigkeit und Macht einer Gruppe sich politische und soziale Ressourcen anzueignen und diese zu verwerten.

Bei Community Empowerment geht es darum, eine aktive Partizipation, gemeinschaftliche Bestimmungen, solidarische Zielsetzungen (und deren Durchführung) zu erreichen, um eine politisch, kulturelle und soziale Veränderung im eigenen Umfeld herbeizuführen. Professional Empowerment bezieht sich auf den Arbeitsplatz und bedeutet, sein gesamtes Wissen einzusetzen, kreativ, innovativ und motiviert zu sein. Nicht nur ein Angestellter, sondern auch der Arbeitgeber ist zufriedener, wenn die Mitarbeiter sich stetig verbessern, konkurrenzfähiger sind, sich selbst herausfordern und Risiken eingehen (vgl. Sadan 1997: 130). Empowerment am Arbeitsplatz wird etwas später in dieser Arbeit in seinen unterschiedlichen Anwendungsgebieten analysiert werden.

Die sozial- und politikwissenschaftlichen Ansätze des Konzeptes Empowerment, von denen bisher die Rede war, bieten viele Zugangsmöglichkeiten. Für diese Arbeit ist der theoretische Ansatz der Autorin Sadan deswegen interessant, weil sich Empowerment auf verschiedenen Ebenen bewegt: Empowerment des Einzelnen, Empowerment einer Gesellschaft oder z.B. auch politisches Empowerment.

Im nächsten Teil soll genauer auf die Herkunft des Wortes eingegangen werden. Ausgehend von dem Wort bzw. unserem Diskurs von Empowerment werden nun seine unterschiedlichen sprachwissenschaftlichen Komponenten untersucht. In der Bezeichnung Empowerment findet man bereits einen anderen Begriff, nämlich „power“. Das englische Wort „power“, zu Deutsch „Macht“, hat inhaltlich je nach Anwendungsbereich, wie bereits erwähnt, verschiedene Bezugs- und Anwendungsmöglichkeiten. In der Theorie über Macht in Zusammenhang mit Empowerment gibt es einige unterschiedliche Auslegungen. Eine Erklärung, mit der diese Niederschrift arbeiten wird, gibt der Sozialwissenschaftler Jo Rowlands. Seine These bezieht sich auf verschiedenen Machtbeziehungen, die sowohl individuell als auch innerhalb einer Gemeinschaft stattfinden können (siehe Tabelle).

Table 1: Implications of different dimensions of power

Type of power relation	Implications for an understanding of empowerment
Power Over: ability to influence and coerce	Changes in underlying resources and power to challenge constraints
Power To: organise and change existing hierarchies	Increased individual capacity and opportunities for access
Power With: increased power from collective action	Increased solidarity to challenge underlying assumptions
Power from Within: increased individual consciousness	Increased awareness and desire for change

Source: Rowlands (1997).

Quelle: <http://www.odi.org.uk/resources/docs/5500.pdf>

Diese Tabelle erklärt die verschiedenen Machtypologien, die in Verbindung mit Empowerment in entwicklungspolitischen Debatten zustande gekommen sind.

„Power Over“ (die Fähigkeit zur Beeinflussung und des Aufzwingens) bedeutet demnach das Interesse der Mächtige(re)n durch Kontrolle zu schützen. Die Schwächeren werden mit Entscheidungen übergeben und das Gestalten, Handeln und Bestimmen von Unternehmungen liegt in den Händen der manipulierenden Mächtige(re)n.

„Power To“ (die Fähigkeit zu organisieren und zu mobilisieren bis zur Veränderung bestehender Hierarchien) heißt die Möglichkeit zu nutzen individuell zu gestalten und mitzubestimmen, aber auch sich nur in einem gewissen Entscheidungsrahmen bewegen zu können. Je nach Situation (z.B. Zugang zu Bildung) einer Person sind seine Gestaltungsmöglichkeiten dementsprechend weit gefasst oder auch eingeschränkt.

„Power With“ (die Fähigkeit gemeinsam etwas zu verändern) bezieht sich auf die Zusammenschlüsse von Gruppen mit gleichem Interesse, um eine kollektive Macht, die wirkungsvoller als die individuelle Macht ist, zu erreichen.

„Power Within“ (die Fähigkeit zur Selbstbestimmung) beschreibt die eigenständige psychische Macht, die man braucht, um selbstständig und auch selbstbewusst seine Interessen zu verfolgen und individuelle Antriebskraft zu produzieren (vgl. Rowlands 1997: 13& Luttrell/ Quiroz/ Scrutton/ Bird 2009:6).

All diese verschiedenen Typologien können allerdings nur erreicht werden, wenn die Urgenz nach einer gewissen Macht besteht. Um dieses Verlangen zu haben, muss jedoch zunächst ein Bewusstsein da sein. „Bewusstseinsbildung ist eine Grundvoraussetzung, damit existierende Benachteiligungen als solche wahrgenommen und Denkalternativen formuliert werden können.“ (Rachbauer 2010: 72) Empowerment ist nach dem Autor Rachbauer ein „Problem“ von benachteiligten Personen. Auf diesen Ansatz wird in der folgenden Definition der Weltbank eingegangen werden.

Die meisten Quellen zu diesem Thema sehen die im obigen Zitat erwähnte Notwendigkeit eines Bewusstwerdens als den ersten Schritt beziehungsweise als Ausgangspunkt an, um die verschiedenen Ebenen von Empowerment überhaupt erreichen zu können. Gemeint ist in einem weiteren Schritt die eigene geistige Kraft und Stärke, aber auch die eigenen Ressourcen, wie Wissen gezielt eingesetzt werden kann. Der gesellschaftspolitische Anspruch in diesem Fall wäre: “more control over one’s life of every human being, and citizens who are in control of their lives and participate in decision-making with regard to their environment make an important contribution to democratic society as a whole.” (Sadan 1997: 15)

Die Weltbank macht ebenfalls den Versuch einer Definition:

In its broadest sense, empowerment is the expansion of freedom of choice and action. It means increasing one's authority and control over the resources and decisions that affect one's life. As people exercise real choice, they gain increased control over their lives. Poor people's choices are extremely limited, both by their lack of assets and by their powerlessness to negotiate better terms for themselves with a range of institutions, both formal and informal. [...] Empowerment is the expansion of assets and capabilities of poor people to participate in, negotiate with, influence, control, and hold accountable institutions that affect their lives. (PREM Word Bank 2002: 10f)

Die Problematik der Gruppenbezeichnung „poor people“ schränkt Empowerment bei der Definition der Weltbank extrem ein. Die Auslegung der Weltbank geht davon aus, dass Empowerment nur für eine gewisse Gruppe von Menschen als ein Werkzeug benutzt werden kann. Diese Erklärung meint auch, dass durch den sozialen Status und die finanziellen Defizite „arme“ Menschen keine Entscheidungsträger sind oder sein können und demnach Empowerment nicht ausüben können. Sie haben keine Macht und somit auch keine Chance gehört zu werden. Laut dieser Erklärung steht Empowerment nur „Reichen“ beziehungsweise „Nicht-Armen“ zur Verfügung, da diese den Zugang zu diversen Ressourcen haben. Vor allem ist die Weltbank überzeugt davon, dass durch bestimmte Instanzen oder Berater „armen“ Menschen besser geholfen werden kann.

In dieser Auslegung gibt es vier Elemente, die die Weltbank zusammenfasst, um die Durchsetzung von Empowerment zu ermöglichen: Zugang zu Informationen, Inklusion und Partizipation, Übernahme von Verantwortung und zu guter Letzt die Fähigkeit sich lokal zu organisieren und zu mobilisieren. Diese Bedingungen dienen dazu, das überstehende Ziel der Weltbank in Zusammenhang mit „poor people“ und Empowerment zu erreichen, nämlich Marktintegration, gute Regierungsführung und ökonomischer Aufschwung (vgl. Rachbauer 2010: 73).

Eine Gegenmeinung zu dieser gegebenen Definition der Weltbank bietet nicht nur Rachbauer sondern auch die Autorin Sadan: „Empowerment means liberation of people from the oppression and deprivation they are subject to, and is oriented to populations which do not obtain social justice.“ (Sadan 1997: 101) Ihrer Ansicht nach, stellt Empowerment oft die einzig Methode für Unterdrückte und „poor people“ dar, um sich zur Wehr zu setzen. Die Wissenschaftlerin schränkt den Empowerment-Begriff nicht nur auf eine bestimmte Gruppe ein, sondern dehnt seinen Geltungsbereich auf alle Menschen aus. „It is important to make clear to all the citizens the extent to which empowerment is relevant to their lives as well...“ (Sadan 1997: 16) Sie sieht das Konzept als ein Grundbedürfnis.

Jeder Mensch hat laut Sadan Anrecht auf ein Bewusstsein für die eigenen Bedürfnisse und auf Freiheit. Rappaport ergänzt: „This means that empowerment will not only look different on what sort of problem in living on is confronting, but it may even look different in each setting that operates.” (Rappaport 1981: 17) Der Soziologe meint, dass sich Empowerment je nach Umstand verändern kann und je nach Umstand unterschiedliche Ansprüche an verschiedene Personen stellt. Auch deshalb stellt der Begriff Empowerment einen der wichtigsten Zielorientierungspunkte in einem Projektantrag der EZA dar. In einem späteren Kapitel wird Empowerment in der Entwicklungszusammenarbeit detaillierter analysiert werden.

Nach dieser Einführung in die Herkunftstheorien des Konstrukts Empowerment werden verschiedene Bereiche vorgestellt und diskutiert, in denen der Terminus seine Anwendung findet. Dies soll einen Einblick in die verschiedenen Verwendungsbereiche bieten.

1.2. Diverse Verwendungsbereiche

1.2.1. Im sozialen Bereich

In diesem Bereich geht es oft darum, körperlich oder geistig benachteiligte Gruppen bewusst zu machen, wozu sie ohne fremde Hilfe fähig sind. „Es bedeutet, dass ein Individuum die unterdrückenden Umstände erkennt, in denen es sich befindet, und beschließt, diese aktiv zu verändern. Dazu ist ein Rollenwechsel vom bevormundeten Objekt zum handelnden Subjekt nötig“ (Brunner 2009: 86).

In der Literatur existieren etliche Versuche, die Bedeutung von Empowerment (hier wörtlich übersetzt: Selbstbemächtigung; Selbstbefähigung; Stärkung von Eigenmacht und Autonomie) im sozialen Bereich auf den Punkt zu bringen (vgl. Herringer 2009: 1). Dabei geht es oft um Handlungsmöglichkeiten sowie um Entscheidungsmacht, die man erkennen und nutzen soll.

Selbstbestimmtheit oder Autonomie bedeuten, dass eine Willensfreiheit besteht betreffend der eigenen Lebensbereiche [...]. Selbstbestimmtes Leben als Idealnorm enthält Elemente von Gleichheit, wenn sie für alle gelten soll, von Würde, weil sie Respekt fordert, von Freiheit und Individualität, weil sie das Recht auf Anderssein beinhaltet, sicher auch von Gesundheit, da sie eine Rolle für das Wohlbefinden spielt. Für behinderte Menschen spielt Helfen eine besonders große Rolle, Hilfe bedeutet dann Unterstützung und Assistenz. Selbstbestimmung ist somit unabhängig von Selbstständigkeit und beruht auf Gleichheit und Individualität wie auf Wahlfreiheit. (Dommermuth 2004: 27)

Für den Bereich der psychosozialen Praxis wird der Zweck von Empowerment so beschrieben: „Ziel der Empowerment-Praxis ist es, die vorhandenen (wenn auch vielfach verschütteten) Fähigkeiten der Menschen zu kräftigen und Ressourcen freizusetzen, mit deren Hilfe sie die eigenen Lebenswege und Lebensräume selbstbestimmt gestalten können.“ (Herringer 2009: 1) Von diesen zwei angeführten Anleitungen zu Empowerment lässt sich feststellen, dass es sich bei den beschriebenen Subjekten um Menschen handelt, die manchmal psychisch oder physisch benachteiligt sind und sich selbst „empowern“, indem sie ihre Benachteiligung anerkennen und selbstbewusst genug sind zu entscheiden, wer, wann, wie und wo helfen darf. Allein die Erkenntnis, dass man Hilfe braucht und sich helfen lässt wird als ein Akt des Empowerments angeführt. Bei den angeführten Quellen wird deutlich, dass Personengruppen mit körperlichen und/oder geistigen Einschränkungen oft auch Hilfe von anderen Personen benötigen, um in dieses Stadium zu kommen.

Ihnen wird zunächst angeboten sich mit Empowerment auseinanderzusetzen und dann erst gewichtige Entscheidungen zu treffen. Aus diesem Auszug aus der Sozialarbeit lässt sich zusammenfassen, dass Empowerment dazu dienen kann Menschen mit gewissen Nachteilen zu helfen. Hier ist aber kein „individual Empowerment“ angeführt, denn laut den untersuchten Quellen brauchen die betroffenen Personen meistens Hilfe von außen um ihr Empowerment-Potenzial voll ausschöpfen zu können.

1.2.2. In der Arbeitswelt – Personalmanagement

Bereits in den 1960er Jahren begann man darüber nachzudenken, wie man durch die Partizipation der MitarbeiterInnen eines Betriebes die Effizienz steigern kann. So begannen etliche Firmen zu dezentralisieren und gaben Macht und Verantwortung ab. In den 1980er Jahren erkannte man allmählich die Vorteile einer solchen Unternehmensführung.

Im unternehmerischen Sinne kann Empowerment bedeuten, MitarbeiterInnen mehr Macht und Verantwortung zuzusprechen, um deren Fähigkeiten auszubauen. Das kann z.B. bedeuten, dass Angestellte Verbesserungsvorschläge in verschiedenen Bereichen machen können und mit neuen Ideen über eine gewisse Entscheidungsmacht (z.B. Arbeitsplatzgestaltung) verfügen können. Die Autoren Clutterbuck und Kernaghan behaupten, dass sich ein/e Mitarbeiter/in, die sich verantwortlich für den Ausgang seiner Arbeit fühlt, gewillt ist nach dem bestmöglichen Erfolg zu streben und seine Produktivität zu steigern (vgl. Clutterbuck/Kernaghan 1995: 24).

In den verwendeten Quellen über Empowerment in der Arbeitswelt sind sich alle darüber einig, dass Empowerment ein Prozess ist und kein Zustand, da man nur durch die gemeinsame Entwicklung von Konzepten und Ideen zum erhofften Ziel kommen kann. Die oberste Entscheidungsinstanz ist bereits die Unternehmensführung und somit wird Macht von dieser Position weitergeleitet – dies wäre ein klassischer Fall von „power over“. Dadurch, dass es bereits eine bestehende Hierarchie zwischen ArbeitgeberIn und ArbeitnehmerIn gibt, geht es nicht nur darum „Macht zu verteilen, sondern gezielt zu übertragen“. (Clutterbuck/Kernaghan 1995: 18)

In weiterer Folge sollen somit Profite erzielt werden, die längerfristig anhalten. In einem Unternehmen wird Empowerment der MitarbeiterInnen von außen dazu genutzt, den Gewinn zu maximieren und dadurch dem Betrieb zum höchstmöglichen Erfolg zu verhelfen. Dieser Verwendungsbereich der Arbeitswelt kann ebenfalls ein Beispiel für einen „external change“ in Bezug auf individual Empowerment laut der Definition von Sadan sein, denn nachdem die Macht abgegeben wurde, ist jeder Mitarbeiter aufgefordert sich zu empowern.

1.2.3. Empowerment in der Entwicklungszusammenarbeit (EZA)

Im Zuge sozialer Bewegungen in Lateinamerika in den 1960er und 1970er Jahren, die eine Bildungsreform zum zentralen Thema hatten, stellte Paulo Freire in einigen Projekten Empowerment als notwendiges Konzept zur Verbesserung des Bildungssystems vor. Er setzte sich für die Reintegration und Bildung von ärmeren Bevölkerungsschichten durch eine individuelle Unterrichtsmethode ein. Für ihn ging es aber nicht nur um eine bestimmte Erziehungsstrategie oder eine reine Bildungsreform, er versuchte zu vermitteln, dass Wissen für ein Individuum viel Macht bedeuten kann.

Der Schlüsselbegriff in Freire's Konzeption ist *conscientização* (etwa: Bewusstwerdung). Das ist der Lernvorgang, "der nötig ist, um soziale, politische und wirtschaftliche Widersprüche zu begreifen und um Maßnahmen gegen die unterdrückerischen Verhältnisse der Wirklichkeit zu ergreifen". (Freire 1971: 53) Freire engagierte sich nicht nur in seiner Heimat Brasilien, sondern reiste mit seinen Ideen auch in die USA und nach Afrika. Er ist der Ansicht, nur wer Wort und Schrift beherrscht, kann die Welt, in der er oder sie lebt, auch verändern. Mit Paulo Freire und durch feministische Diskussionen fand Empowerment seine Anfänge im Bereich der Entwicklungszusammenarbeit.

Der Terminus „Gender“ wurde erstmals in den 1970er Jahren in den „women's studies“ (Frauenforschung) etabliert und machte sich in den 1990er Jahren dann als „gender studies“ (Geschlechterforschung) einen eigenen Namen. Der Begriff Gender bezeichnet das kulturelle und soziale, von der Gesellschaft konstruierte, Geschlecht (vgl. Achs 1998: 23ff). Die Debatte um Gleichberechtigung und Chancengleichheit der Frauen in der Arbeitswelt, führten zu einer Welle von Diskussionen über Genderkompetenz, in der es v.a. darum geht Frauen und Männer für die gleiche Tätigkeit gleich zu entlohnen (vgl. Merz 2001: 13).

In der Entwicklungsplanung wurde dann das Gleichberechtigungskonzept als eine zu erfüllende Maßnahme eines genderrelevanten Projektes eingeführt. In einigen Organisationen und Institutionen, wie z.B. der Deutschen Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit (GTZ), ist dieser Programmpunkt verbindlich (vgl. Frey 2007: 74). Dabei wird Gender-Training praktiziert und als Entwicklungspraxis hinzugefügt. Diese Strategie wurde und wird unter anderem verfolgt um eine Plattform für emanzipatorische Politik zu bieten. Seit den 1980er Jahren ist für die meisten Organisationen im Bereich der EZA ein Projekt ohne ein Gender- oder Empowerment-Konzept undenkbar geworden.

Doch die Interpretationen gehen von einer sozialen Bedeutung, wie die eines eigenmächtigen und selbstständigen Handelns (siehe human and social empowerment), über eine politische Bedeutung, wie die des politischen Mitsprache- und Gestaltungsrechts (siehe political empowerment) bis hin zu einer kulturellen Bedeutung, wie der Bewusstmachung der eigenen Rechte im Allgemeinen (siehe cultural empowerment), weit auseinander.

In der unten angeführten Tabelle werden diese drei genannten Kategorien des Empowerment von dem Overseas Development Institute (odi) nochmals genauer erläutert.

<i>Human and social empowerment:</i> Empowerment as a multidimensional social process that helps people gain control over their own lives. This is a process that fosters power (that is, the capacity to implement) in people, for use in their own lives, their communities and their society, by being able to act on issues that they define as important (Page/Czuba 1999: 1-6).

<i>Political empowerment:</i> The capacity to analyze, organize and mobilize. This results in the collective action that is needed for collective change. It is often related to a rights-based approach to empowerment and the empowering of citizens to claim their rights and entitlements (Piron/Watkins 2004).

Cultural empowerment: The redefining of rules and norms and the recreating of cultural and symbolic practices (Stromquist, 1993). This may involve focusing on minority rights by using culture as an entry point.

Quelle: vgl. <http://www.odi.org.uk/resources/docs/5500.pdf>

In einer Studie über vier Nichtregierungsorganisationen (NGO's) in Südostasien, stellten sich folgende Faktoren als unerlässlich dar, um Empowerment im Rahmen der Entwicklungszusammenarbeit zu erreichen:

- Die Fähigkeit, Politik und deren Entwicklungsmacht mitzubestimmen und zu beeinflussen
- Die Fähigkeit, sich zu organisieren
- Die Notwendigkeit und die Kompetenz ein Oberhaupt zu bestimmen und Aktivisten zu mobilisieren
- Die Förderung von Lesen und Schreiben, um sein Einkommen steigern zu können
- Effektivität und Selbstbewusstsein
- Kontrolle und Management von Ressourcen
- Nachhaltigkeit

(vgl. Sharma 2003: 185-186)

Der Autor Sharma gibt aber auch zu verstehen, dass die gelisteten Indikatoren Erfahrungswerte der NGO's sind und folglich nur eine Hilfe zum Verständnis für das Konzept Empowerment darstellen. Dementsprechend führt diese Auflistung keine allgemeinen Voraussetzungen an, um Empowerment in der EZA zu erreichen. Die hier angeführten Punkte wurden speziell für dieses Projekt als erforderlich angesehen. Der Autor beschreibt Empowerment in Zusammenhang mit EZA als „essential tool for the destitute, the hungry and the vulnerable, in order to solve their problems.” (Sharma 2003: 185f) In einem anderen Beispiel wird erklärt, dass Empowerment als Modewort der Entwicklungszusammenarbeit benutzt wird. Gemeint ist, dass Antragsteller und Akteure genau wissen, dass wenn sie Empowerment nicht als Zielsetzung anführen, sie keine Finanzierung erhalten. Das Konzept Empowerment wird in der EZA als Synonym für gute Absichten, die Dringlichkeit von Veränderungen und der Verteilung von Macht verstanden (vgl. Rowlands 1997: 7).

Der Wissenschaftler erklärt weiter, dass dieses Phänomen in den Projektanträgen der letzten Jahre zu beobachten war. In solchen Fällen wird selten darauf eingegangen, was die genaue Bedeutung von Empowerment ist, weil davon ausgegangen wird, dass der/die Leser/in sich mit dem Konzept auskennt. Rachbauer geht in seinem Werk „Partizipation und Empowerment“ besonders darauf ein, dass Empowerment einen Rechtfertigungs- und „Gute Laune“-Entwurf darstellt.

„P&E (Partizipation und Empowerment) gehören ebenso zu den „neuen“ Legitimationsstrategien wie Hilfe zur Selbsthilfe, Gender oder Nachhaltige Entwicklung, PRSP (Poverty Reduction Strategy Papers), MDG (Millennium Development Goals), Harmonisierung der Geberpolitiken und Good Governance.“ (Rachbauer 2010: 52) Trotz dieser Kritik laufen nicht alle Projekte darauf hinaus diese Begrifflichkeiten alleine für den Erhalt einer Finanzierung zu benutzen. Besonders bei wirtschaftlich und sozial schwächeren Gruppen aus der Peripherie (allen voran Frauen) wird ein Entwurf für die Gleichberechtigung durch Selbstermächtigung und Eigeninitiative gefördert. Doch in den meisten Fällen funktioniert diese Idee nur durch ein Zusammenspiel von Ressourcenmanagement, funktionierenden Netzwerken vor Ort und einer partizipierenden und unterstützenden Regierung.

Wie bereits erwähnt ist der Standpunkt der Weltbank hierzu, dass ohne Ressourcen, wie Macht und Geld, es keine nachhaltigen Verbesserungen für bestimmte Bevölkerungsgruppen gibt. In ihrer Erläuterung wurde auch verdeutlicht, dass durch Empowerment alleine keine komplette Struktur verändert werden kann. Das Bewusstsein sei zwar geöffnet, aber kein globalisiertes und politisches System würde sich auf Grund dessen (Empowerment) ändern. Schlussfolgernd kann man sagen, dass Empowerment ein hilfreiches und dringliches Konzept der EZA ist, obwohl seine Anwendung und Ausführung häufig Kritik findet. In den meisten Projekten gibt es die Absicht und das Ziel, das Bewusstsein der Menschen zu stärken. Es besteht allerdings auch nach der Umsetzung dieser Idee die Gefahr, dass z.B. Strukturen einer Regierung oder wirtschaftliche Verhältnisse alleine dadurch nicht verändert werden.

Dies bedeutet, für eine reale Chance auf soziale Gerechtigkeit, politische Gleichheit und kulturelle Freiheit in einer Gesellschaft muss mehr als das Konzept „Empowerment als Bewusstseinsbildung und Selbstermächtigung“ passieren. Ein solches Beispiel wird im folgenden Kapitel im Kontext der afro-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung analysiert werden.

1.2.4. Empowerment in der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung

In diesem Abschnitt sprechen wir von der modernen Bürgerrechtsbewegung², welche im Zeitraum von 1909 mit der Gründung der National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), „which made it possible to receive tax-free contributions for its campaign in the courts against segregation“ (Harris Jr./ Terborg Penn 2006: 7) - wie bereits am Anfang des Kapitels Empowerment erwähnt, seine Anfänge nahm.

Obwohl die Sklaverei durch Abraham Lincoln 1863 abgeschafft wurde, lebten nach wie vor fast alle afroamerikanischen BürgerInnen in einem System der Entrechtung, ökonomischen Abhängigkeit, Massengewalt und Segregation. Afro-AmerikanerInnen wurde zu dieser Zeit keine Gleichheit vor Gericht und auch kein Versammlungsrecht gewährt. Höhere Bildung wurde ihnen ebenfalls verwehrt (vgl. Franklin 1969: 3ff).

Die Anhäufung von Ungerechtigkeiten nahm nach Abschaffung der Sklaverei nicht ab, sondern äußerte sich teilweise viel brutaler und gesetzloser als zuvor. „Die Tatsache der Sklaverei musste starken Einfluss auf die spätere Haltung der Allgemeinheit gegenüber dem schwarzen Mann haben, so trug sie dazu bei, das Gefühl der Gruppenüberlegenheit (des weißen Mannes) zu festigen.“ (Carmichael/Hamilton 1967: 30)

Die schwarze Bevölkerung erlebte individuellen und institutionellen Rassismus, der sich z.B. dadurch äußerte, dass schwarze Familien in baufällige Mietwohnungen, in sogenannten Slums, gedrängt wurden, oder Kirchen von schwarzen Gemeinden in Brand gesteckt wurden. In den Ghettos gab es keine richtige ärztliche Versorgung und zwischen 1948 und 1965 nahm die Zahl der Arbeitslosen der männlichen schwarzen Jugendlichen zwischen 14 und 19 Jahren von 7,6% auf 22,6% zu. Währenddessen stieg in der gleichen Zeit die Arbeitslosenrate der weißen Jugendlichen im gleichen Alter 1948 von 8,3% auf 11,8% (vgl. Carmichael/Hamilton 1967: 25).

In Schulen, Universitäten und generell im öffentlichen Raum, wie z.B. in öffentlichen Verkehrsmitteln, herrschte das Prinzip der Rassentrennung. Einer der berühmtesten Vorfälle und ein wichtiges Ereignis der Bewegungen ist die Geschichte des Widerstandes durch Rosa Parks, einer Schneiderin, die sich 1955 in Montgomery weigerte ihren Sitzplatz in einem Linienbus für einen weißen Fahrgast freizumachen und daraufhin verhaftet wurde.

² “The term refers to the black movement that emerged in the 1950s, when large masses of black people became directly involved in economic boycotts, street marches, mass meetings, going to jail by the thousand, and a whole range of disruptive tactics commonly referred to as nonviolent direct action. The word that best expresses the spirit of this period is confrontation.” (Morris 1984: ix)

Zum damaligen Zeitpunkt gehörte sie bereits zur NAACP und war Sekretärin in der lokalen Zweigstelle. Nach diesem Busboykott gab es fast ein Jahr lang ein Gerichtsverfahren, bei dem es im ersten Moment danach aussah, als würden die afro-amerikanischen BürgerInnen wieder einmal verlieren. Im Jahre 1956 wurde klar, dass „The city asked for a rehearing of the decision, and the Supreme Court on December 20 gave its final order that bus segregation was unconstitutional“. (Harris Jr./Terborg-Penn 2006: 255) Schwarze BürgerInnen waren auch vom Wahlrecht *de facto* ausgeschlossen (vgl. Giebler 2008: 33).

Um sich gegen solche Diskriminierungen zu wehren und sich als ebenbürtige BürgerInnen zu fühlen, kam es verstärkt zu verschiedenen Demonstrationen, Boykottmaßnahmen und Formierungen von Bürgerrechtsorganisationen.

„Es ist klar, was auf dem Spiel steht: wenn wir dies nicht tun, müssen wir darauf gefasst sein, weiterhin von einer weißen Gesellschaft unterdrückt zu werden, die nicht die Absicht hat, freiwillig oder leicht ihre Vormachtstellung und Autorität aufzugeben. Gelingt es uns aber, dann werden wir unser Leben politisch, wirtschaftlich und geistig –seelisch bestimmen können.“ (Carmichael/Ch.V.Hamilton 1969: 7)

Carmichael sah sich als Nachfolger von Malcom X und verbreitete nicht nur dessen Ansichten, sondern schaffte mit dem *Black Power*-Konzept eine neue Bürgerrechtswelle.

Ein anderer bekannter Kämpfer vor den Zeiten von Malcom X war der Visionär und sich selbst als Prophet bezeichnende Markus Garvey. Er vertrat in den 1920er und 1930er Jahren eine separatistische und nationalistische Ansicht und war somit einer der auffälligsten Vorreiter der Bürgerrechtsbewegung. Mit seiner *Universal Negro Improvement Association* und den *Black Muslims* warb er dafür, dass sich alle Schwarzen zusammenfinden und zurück nach Afrika pilgern (vgl. Merelman 1993: 332).

Unter den *Black Muslims* (wie die Gruppierung anfangs noch genannt wurde) war einer der bekanntesten Kämpfer Malcom X, ein Anhänger der 1934 unter der Leitung von Elijah Muhammad umgetauften *Nation of Islam* und bekennender radikaler Bekämpfer der Diskriminierungen gegen Afro-AmerikanerInnen.

Die Ideologie der Nation of Islam bestand darin zu predigen, dass die weiße Bevölkerung kriminell sei und alle schwarzen BürgerInnen zur einzig „wahren“ Religion der Schwarzen - dem Islam - zurückkehren sollten (vgl. Giebler 2008: 47). Für die Diskussion um Empowerment in dieser Arbeit werden die weniger religiösen Forderungen dieser Bewegung im Vordergrund stehen. Für die Bewegung der Afro-AmerikanerInnen war v.a. die Aufforderung ihre eigene Identität zu finden und sich selbst zu befreien, enorm wichtig.

Sie rekrutierte auch Kriminelle, Alkoholiker, und Drogensüchtige. Es gab eine Zeitung namens *Muhammad Speaks*, die täglich verkauft wurde. Unter den 500.000 Mitgliedern wurde die Botschaft verbreitet, ein sauberes Leben zu führen, schwarze Frauen zu beschützen, ein Sparkonto anzulegen, eine ausgewogene Ernährung zu befolgen und Selbstverteidigung zu lernen (vgl. Harris Jr./Terborg-Penn 2006: 49). Neben diesen Aufforderungen versuchte Malcom X sich aber später von der Nation of Islam durch die 1964 gegründete Pan-Afrikanische *Organization of Afro-American Unity* (OAAU) ideologisch zu entfernen. Einer der bedeutsamsten Momente dieser Zeit war der berühmte Marsch nach Washington D.C am 28. August 1963, bei dem sich eine viertel Millionen Menschen versammelten, um vom Washington Monument zum Lincoln Memorial zu pilgern und zu demonstrieren.

Die Forderungen waren unter anderem die Aufhebung der Segregation in öffentlichen Schulen, allgemeines Wahlrecht, Schutz vor Polizeibrutalität bei öffentlichen Demonstrationen, Sicherung der Arbeitsplätze und die Selbstverwaltung des Columbia-Bezirks, wo die Mehrheit aus einem schwarzen Bevölkerungsanteil bestand. Aus der Bürgerrechtsbewegung heraus entstanden einige Gruppierungen, wie z.B. die Congress of Racial Equality (CORE), Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC), Brotherhood of Sleeping Car Porters, National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), National Urban League und der Southern Christian Leadership Conference (SCLC) mit seinem berühmten Anführer Martin Luther King Jr. An diesem Tag trug er auch seine bekannteste Rede vor: die „I have a Dream“-Rede. Es waren bekannte Vertreter dabei wie Paul Newman, Bob Dylan, Sidney Poitier, Josephine Baker, Sammy Davis Jr., Harry Belafonte und Marlon Brando. Wegen ihnen aber alleine auch auf Grund dieses gewaltigen Ansturms von Menschenmassen genoss diese Bewegung große Aufmerksamkeit durch internationale und nationale Medienpräsenz (vgl. Ross 2007 und Giebler 2008: 47ff).

Eine konkrete Aufforderung zu Empowerment findet man z.B. im Werk „Black Power“ von Stokely Carmichael und Ch.V. Hamilton, in dem sie im Endkapitel schreiben:

„Wir müssen beginnen, uns bei unserem Denken und Handeln völlig neuer und im Wesen verschiedener Ausdrucksformen zu bedienen...Also müssen die Schwarzen sich organisieren ohne Rücksicht darauf, was nach den Erfahrungen der Vergangenheit möglich ist, gerade weil die traditionellen Versuche erfolglos waren...wir meinen deshalb, dass in diesem Land die Gruppe der unterdrückten Schwarzen am meisten berechtigt und geeignet ist, das System auf die Probe zu stellen und es mit den schwerwiegenden und unbequemen Fragen zu konfrontieren.“ (Carmichael/Hamilton 1969: 126)

Es wurde verlangt sich bewusst zu werden in was für einer (unfairen) Situation die Afro-AmerikanerInnen leben. In weiterer Folge wurde vorgeschlagen sich zusammenzuschließen, sich zu organisieren und etwas gegen die immer schlechter werdende Situation der Schwarzen zu unternehmen.

Während von den meisten Gruppierungen Empowerment gefordert wurde, gingen einige, wie beispielsweise die Black Panther Party einen Schritt weiter und befürworteten auch Gewalt als Mittel zur Beseitigung der Ungerechtigkeiten.

In rapid succession, Huey Newton and Bobby Seale in October 1966 formed the Black Panthers in Oakland, California, organizing, black self-defence groups, armed with rifles and shotguns, dedicated to defending our black community from racist police oppression and brutality, to patrol ghetto streets. (Edsall/Edsall 1991: 59)

Die Forderungen der Black Panther Party war in einem 10-Phasen-Programm zusammengefasst:

-) Selbstbestimmung für Afro-Amerikaner/Innen
-) der Polizeibrutalität ein Ende setzen
-) Gerichtsverfahren gegen Afro-AmerikanerInnen sollten vor ebenbürtigen und gerechten Geschworenen geführt werden
-) Recht auf Vollbeschäftigung
-) Entschädigung und Wiedergutmachung für die ungerechte und diskriminierende Behandlung
-) anständige Wohnungen
-) ein ordentliches (Aus-)Bildungssystem
-) Befreiung vom Militärdienst
-) Befreiung der gefangenen Afro-AmerikanerInnen, die zu Unrecht verurteilt wurden
-) Mitsprache- und Wahlrecht für Afro-AmerikanerInnen, um ihre Zukunft in den Vereinigten Staaten von Amerika und überall sonst zu bestimmen (vgl. Harris Jr./Terborg-Penn 2006: 255)

Um diese Forderungen durchzusetzen, waren die Black Panthers zu allem bereit und scheuten nicht davor zurück die Waffen, die sie zur Verfügung hatten, auch einzusetzen.

All diese Gruppierungen hatten zwar verschiedene Ideen und Mittel, um gegen die Diskriminierungen der schwarzen Bevölkerung anzukämpfen, gemeinsam war ihnen aber das Ziel der Erreichung von Gleichberechtigung, politischem Mitspracherecht, die Bewusstmachung, dass man gemeinsam gegen eine größere und unterdrückende Gruppe und Institutionen vorgehen muss.

Diese Kriterien zählt auch die Pädagogin Christine Sleeter in ihrem Aufsatz „The Content of our Character: A new Vision of Race in America“ als Notwendigkeit zur Erlangung von Empowerment auf (vgl. Sleeter 1991: 8).

Die Bewegung war nicht nur eine Suche nach Solidarität unter den Afro-AmerikanerInnen, sondern gleichzeitig auch ein Kampf für alle Schwarzen, die in der Geschichte unterdrückt, versklavt oder kolonisiert wurden. Diesen Zusammenhalt und Panafrikanismus³ zeigt Martin Luther Kings Reise nach Ghana zur Unabhängigkeitsfeier Anfang März 1957.

Dieser Einladung von Kwame Nkrumah, der Ghana in die Unabhängigkeit führte, folgten nicht nur die Kings⁴, sondern viele VertreterInnen der Schwarzen Freiheitsbewegung auf der ganzen Welt. Auf dieser Reise wurden auch gemeinsame Ziele für alle schwarzen Menschen auf der ganzen Welt diskutiert.

Martin Luther King Jr. reiste auch nach Nigeria und nach Europa und erkannte: „both colonialism and racial segregation were based on white supremacy...the oppressor never voluntarily gives freedom to the oppressed...Freedom only comes through persistent revolt, through persistent agitation, through persistently rising up against the system of evil“. (Harris Jr./ Terborg-Penn 2006: 37) Einige seiner Anforderungen können bereits als Bestandteile des Konzepts Empowerment gesehen werden.

1957 wurden Afro-AmerikanerInnen, während den Vorbereitungen der bestehenden Präsidentschaftswahlen, mehr Rechte zugesprochen und verstärkt in politische Aktivitäten eingebunden.

Dies ging sogar soweit, dass Präsidentschaftskandidat Kennedy einiges in Bewegung setzte, um den inhaftierten Martin Luther King Jr. aus dem Gefängnis zu holen. Nachdem ihm das gelungen war, waren dem Politiker zahlreiche afro-amerikanische Wählerstimmen sicher.

Zu diesem Zeitpunkt wurde auch der Civil Rights Act 1957 durchgesetzt, der u.a. den Versuch eine/n BürgerIn (egal welcher Hautfarbe) am Wählen zu hindern, bestrafte.

Eine andere große Errungenschaft waren die am 2. Juli vom damaligen Präsidenten unterzeichneten *Civil Rights Act 1964*. „The Civil Rights Act prohibits discrimination of all kinds based on race, color, religion, or national origin. The law also provides the federal government with the powers to enforce desegregation.“ (Brunner/ Haney 2007:3)

³ Panafrikanismus beschreibt die Vereinigung aller Schwarzen auf der ganzen Welt (allen voran Nachfahren von ehemaligen SklavInnen, die aus dem afrikanischen Kontinent in andere Regionen der Welt gebracht wurden) und allen AfrikanerInnen. Der Zusammenschluss richtete sich gegen Kolonialismus, Aristokratie, Imperialismus, gegen das Monopol des Kapitals und das Gesetz des Privatvermögens. Man kämpfte auch für Freiheit, Demokratie und soziale Besserstellung. (Wilson 1994:101-102)

⁴ Gemeint ist die Familie des Bürgerrechtsaktivisten Martin Luther King Jr.

Diese Verabschiedung hob auch alle bestehenden Jim Crow⁵-Gesetze auf. Ein anderer Erlass namens *Civil Rights Act 1968* verbot die Diskriminierung beim Verkauf, der Rente oder der Finanzierung bei einem Häuserkauf (vgl. Brunner/ Haney 2007:5).

In dieser historischen Entwicklung kann man von individuellem Empowerment (Führungskräfte wie Malcom X, Martin Luther King oder Rosa Parks), aber auch gemeinschaftlichem Empowerment (durch verschiedene Organisationen) sprechen. In diesem Fall ist auch auffällig, dass alle Individuen Teil einer größeren Gemeinschaft waren, und die Parteien erkannt haben, dass sie gemeinsam mehr erreichen konnten.

1.3. Was bedeutet Empowerment nun?

Allen Quellen, die zu Empowerment untersucht wurden, ist gemeinsam, dass sie akzentuieren wie unterschiedlich das Konzept gebraucht werden kann. Es gab keine einheitliche Definition; dennoch sind viele Inhalte und Schwerpunkte, die Empowerment ausmachen, immer wiederkehrend. So z.B. das Konzept von Macht und ihrer Nutzung. Einig ist man sich auch darüber, dass Empowerment sowohl dynamisch, also als Prozess, aber auch statisch, als Ergebnis einer dann abgeschlossenen Entwicklung, gesehen werden kann. Auch eine Unterscheidung zwischen individuellem, psychischem und kollektivem Empowerment ist den Erläuterungen vorhanden.

Als wichtiges Kriterium wurde immer wieder die Schaffung eines gemeinsamen Bewusstseins angeführt, bei dem es darum geht, über welche Rechte und welche Ressourcen der Einzelne verfügt und wie darum gekämpft werden soll und werden kann. Empowerment kann somit auch als Mittel gesehen werden, um sich aus einer Unterdrückung zu befreien. Empowerment hat keine Grenzen und kein konkretes Ziel. „Empowerment kann im Alltag erlebt werden, in privaten Räumen, mit Freunden, durch Musik oder Filme, aber auch wenn wir uns mit anderen zusammenschließen, um z.B. eine Demo zu machen.“ (Bello 2012: 30ff)

Etwas das bei einigen Definitionsversuchen zwischen den Zeilen lesbar war, aber nie ausdrücklich herausgestrichen wurde und für diese Untersuchung sehr wichtig ist, ist die Unabhängigkeit, in der Empowerment praktiziert werden muss. Dies gilt allerdings nicht für alle angeführten Bereiche; ausgenommen sind z.B. die Arbeitswelt, da in diesem Fall der Vorgesetzte Empowerment von seinen MitarbeiterInnen fordert und gezielt Macht abgibt,

⁵ Rassendiskriminierung durch Segregationsgesetze seit Ende des 19. Jhdt.

und die Sozialarbeit, wo körperlich oder geistig schwächere Menschen teilweise auf Hilfe von außen angewiesen sind.

Für den weiteren Gebrauch dieses Begriffes in dieser Arbeit ist es wichtig zu erkennen, dass Empowerment erst dann auftreten kann, wenn es freiwillig passiert oder man aus freiem Willen daran interessiert ist, seine Situation zu verändern und durch Hilfe auf das Konzept des Empowerment zurückgreifen kann.

Eine letzte zusammenfassende Definition erklärt nahezu alle hier aufgezählten Facetten und kommt der hier gebrauchten Verwendung des Begriffes inhaltlich am nächsten.

„Der Begriff ‘Empowerment’ bedeutet Selbstbefähigung und Selbstermächtigung, Stärkung von Eigenmacht, Autonomie und Selbstverfügung. Empowerment beschreibt mutmachende Prozesse der Selbstermächtigung, in denen Menschen in Situationen des Mangels, der Benachteiligung oder der gesellschaftlichen Ausgrenzung beginnen, ihre Angelegenheiten selbst in die Hand zu nehmen, in denen sie sich ihrer Fähigkeiten bewusst werden, eigene Kräfte entwickeln und ihre individuellen und kollektiven Ressourcen zu einer selbstbestimmten Lebensführung nutzen lernen. Empowerment – auf eine kurze Formel gebracht – zielt auf die (Wieder-)Herstellung von Selbstbestimmung über die Umstände des eigenen Alltags.“ (Herriger 2002: 18)

Sehr selten zu finden war eine Definition von Empowerment, die von jemandem ausgeht, der weder unterdrückt wird, noch sich aus einer ungerechten sozialen Situation befreien muss.

Für die weitere Verwendung in dieser Untersuchung wird dieser Aspekt jedoch inkludiert, da Empowerment nicht nur in den oben genannten Fällen praktiziert werden soll, sondern auch als Ziel gelten kann, wenn man sich nicht in einer „schlechten oder unfairen“⁶ Lage befindet.

Für die weitere Analyse dieser Arbeit ist die oben zusammengefasste Erklärung mit den vorhergegangenen Aspekten unsere Definition für Empowerment. Es werden sowohl Auslegungen verwendet, die inhaltlich überall vorgekommen sind, als auch nur bestimmte Teilaspekte beachtet, die nicht in jedem Bereich dieses Kapitels zu Empowerment zu finden waren. Demnach gehört zum Verständnis von Empowerment die Beschreibung des kulturellen, sozialen und politischen Empowerments, wie es im obigen Kapitel (siehe Seite 21-24) im Bereich der Entwicklungszusammenarbeit beschrieben wird.

⁶ Soll in diesem Zusammenhang alle angeführten Situationen, in denen sich Personen befunden haben, um Empowerment auszuüben, repräsentieren.

Genauso ist das Auftreten des Konzepts in der afro-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung essenziell, v.a. was die Zielsetzungen wie Selbstermächtigung, Selbstbestimmung, kulturelle Freiheit, Transparenz in der Politik, soziale Gerechtigkeit, wirtschaftliches und politisches Mitspracherecht, das Recht der Versammlung und der Organisation, Wahlrecht, Recht auf Bildung und Recht auf Ressourcen, betrifft.

Diese Forderungen sind Teil einer emanzipatorischen Revolution und ein Akt des Empowerments. Ob dies auch die Ansprüche in unseren zu untersuchenden Filmen sind, soll in den folgenden Kapiteln erörtert werden.

2. Film

Film ist nicht nur ein Phänomen in der Technik, sondern gleichzeitig auch ein Kulturprodukt. Es ist ein Ventil, welches eine Geschichte oder einen Ausschnitt der Gesellschaft, in der sie entstanden ist, auf künstlerische Weise wiedergeben kann.

„Der Film bedient sich Abbildungen von Gegenständen (Personen, Handlungen, Dingen) und ist durch seinen Bildcharakter im höheren Grad ‚allgemeinverständlich‘ als hochkonventionelle Zeichensysteme, wie beispielsweise das der Nationalsprachen, der Schriften, mathematischer Symbole oder des Morse-Codes.“ (Kuchenbuch 1978: 11)

Die Analyse eines Films kann auf verschiedene Art und Weise erfolgen, wie bereits im Abschnitt zur Methodik erwähnt wurde. Die Untersuchung des audiovisuellen Mediums war allerdings nicht immer selbstverständlich:

„Die Analyse von Dokumentarfilmen, von Fernsehsendungen, von Informationsfilmen und den zahlreichen anderen Filmtypen, bei denen es darum geht, eine spezifische Information zu vermitteln, war bislang unpopulär.“ (Silbermann/Schaaf/Adam 1980: 47)

Auch heute noch werden verschiedene Methoden entwickelt, die dabei helfen sollen, die Kriterien einer Filmanalyse festzumachen.

Wie in der Einleitung⁷ bereits erläutert wurde, arbeitet diese Untersuchung mit einer systematischen Inhaltsanalyse im audiovisuellen Bereich. Für eine Weiterführung der Analyse muss jedoch noch geklärt werden, in welchen Genres die behandelten Filme sich bewegen. Diese Arbeit spricht vom „Afrikanischen Kino“ und von afrikanischen Filmen. Was bedeuten diese Begrifflichkeiten eigentlich und wie werden sie in dieser Analyse benutzt?

Der Autor Shaka definiert: „The term ‘African cinema’ should be understood as a descriptive term in a plural sense to refer to the cinematic institutions of Africa as opposed to individual national cinemas.” (Shaka 2004: 28)

Zusätzlich sind sowohl die Art und die Entstehung der behandelten Filme als auch der geschichtliche Entstehungskontext für die Bezeichnung „Afrikanisches Kino“ von großer Relevanz. Laut Shaka bedeutet „Afrikanischer Film“, dass ein afrikanischer Regisseur in Afrika einen Film produziert, der primär für ein afrikanisches Publikum gedreht wurde und im weiteren Sinne die sozialen und kulturellen Erfahrungen in dieser Region widerspiegelt. Film wird hier als „afrikanisches“ Produkt wahrgenommen (vgl. Shaka 2004: 12).

⁷ Siehe Kapitel 2.1. Methode (Seite 7-13)

Diese Arbeit lehnt sich an diese beiden Definitionen. Nicht ignoriert werden sollte jedoch die Kritik an der Bezeichnung des Afrikanischen Films/Kinos im westlichen Diskurs und somit auch in der Filmindustrie an sich. Europäische Filme werden nach anderen Kriterien beurteilt und kategorisiert. Filmemacher wie Idrissa Ouedraogo aus Burkina Faso und Tahar Cheeria, einer der ersten Filmtheoretiker des afrikanischen Kinos, kritisieren die Stigmatisierung und die konstruierte Homogenität. Allen voran heben beide hervor, dass Afrika keine gesamt-afrikanische Industrie besitzt und nicht jedes Land die gleiche Entwicklung, Geschichte und Kultur hat (vgl. Koger 2005: 34).

Die afrikanischen Filme, die im Folgenden analysiert werden, sind in dieser Arbeit im Genre des Afrikanischen Kinos zu verorten. Einer „westlichen“ oder internationalen Filmkategorie zugeordnet, bewegen sich die untersuchten Werke im Bereich der Fiction-, Kurz- oder Spielfilme. Eine nähere Zuordnung erfolgt in den nächsten Absätzen und im Kapitel 5.4.

Im Bereich des Films gab es eine Neuinterpretation des Autorenfilms. Während diese Einordnung zu Beginn des 20sten Jhdts. einen Autor im Film beschrieb, bekam die Bezeichnung ab den 1940er Jahren eine andere Bedeutung. In dieser ausdrucksstarken Form des Filmemachens geht es darum den/die RegisseurIn eines Filmes an seinem Stil wiederzuerkennen. In der Zeit der Freiheitsbewegungen erkannte man, dass ein Film nicht immer strikt nach Skript oder nach einer Literaturvorlage umgesetzt werden musste. Dem audiovisuellen Medium wurde nun zugetraut mehr als nur ein Werkzeug der Translation zu sein. Der Autorenfilm beschreibt also die genaue Sichtweise des/r Filmdirektors/in und des/r Regisseurs/in durch seine persönliche Interpretation des Materials. Der eigene Ausdruck eines/r Filmemachers/in ist seither fester Bestandteil der verschiedenen Film - Rubriken. Vor allem in Frankreich in der „Nouvelle Vague“-Bewegung etablierte sich der Autorenfilm als eigenständiges Genre.

Nicht nur wurde diese Sparte als eine neue Entwicklung gegenüber der konventionellen Auslegung einer traditionellen Filmproduktion empfunden, Fans und Kritiker hatten jetzt auch die Möglichkeit, den Stil eines Regisseurs an Hand seiner Ästhetik wiederzuerkennen (vgl. Stam 2000: 83ff).

Die Epoche des „Cinéma Vérité“ wurde in den 1960er Jahren eingeläutet. Dieser Begriff beschreibt unter anderem eine neue Form des Dokumentarfilms in der, eine/e Regisseur/in und der/die Gefilmte direkt vor der Kamera interagieren.

Auch durch die Erweiterung der Kameraausrüstung waren nun weitere Umsetzungen möglich.

„With the development of lightweight, portable cameras and sound equipment, nonfictional filmmakers were able to film events with a freedom and spontaneity previously unknown in filmmaking. This new equipment contributed to an enthusiasm for filming the unmanipulated scene and recording natural sound – to observe rather than to teach, argue, or create.” (Plantinga 1997: 37)

Diese Art des Filmes ist besonders im Bereich des Dokumentarfilms relevant, wo das Leben den Film und nicht der Film das Leben bestimmt. Eine verwandte Filmkategorie ist die des „Direct Cinemas“ wo es ebenfalls darum geht Momente des „echten“ Lebens einzufangen und ungeschnitten im Original wiederzugeben. „Das oberste Prinzip war, weder während der Dreharbeiten in das Geschehen einzugreifen, noch durch spätere filmische Kommentare oder durch manipulierte Montagen die Meinungsbilder des Publikums zu bestimmen.“ (Karch 1968: 15)

All diese Filmsparten sind relevante und einflussreiche Vorreiter des Afrikanischen Kinos, die in derselben Zeit entstanden sind und die Filmindustrie komplett verändert haben.

Der nächste Absatz beschäftigt sich mit einer Kategorie des Films, die uns inhaltlich noch näher zum Untersuchungsgegenstand Empowerment im westafrikanischen Kino bringt.

2.1. Third Cinema

Der Begriff des „Third Cinema“ leitet sich aus der 1955 auf der Bandung Konferenz festgehaltenen Bezeichnung „Dritte Welt“⁸, die damals für die nicht partizipierenden Länder des Kalten Krieges stand, ab. Zu ihnen gehörten Teile Asiens, die unabhängig werdenden „jungen“ Staaten Afrikas, die Karibik, der Südpazifik und sonstige „nicht geblockte Regionen“.

Doch nach und nach stand diese Benennung für Regionen, die sich nach der Entkolonisierung mit politischen und ökonomischen Schwierigkeiten konfrontiert sahen (vgl. Stam 2000: 93).

„Mit Dritte Welt werden nunmehr die wirtschaftlich unterentwickelten Staaten in Asien, Afrika, Lateinamerika und Europa den industrialisierten hochentwickelten Ländern mit marktwirtschaftlicher oder planwirtschaftlich-bürokratischer Wirtschaftsordnung (1. Und 2. Welt) gegenübergestellt.“ (Komlosy in Fischer/Manal-Hanak/Hödl/Parnreiter 2004: 62)

⁸ Der Begriff der ‚Dritten Welt‘ hatte aus geostrategischer Sicht noch einen Sinn, weil es eine westlich-kapitalistische ‚Erste Welt‘ und eine sozialistische ‚Zweite Welt‘ gab, obwohl diese ‚Dritte Welt‘ schon längst in verschiedene ‚Entwicklungswelten‘ auseinandergefallen war. (Nuscheler 2004:11)

Die Filmkategorie „Third Cinema“ wurde inspiriert von dem Sieg Vietnams über Frankreich (1954), der Kubanischen Revolution (1959) und der erlangten Unabhängigkeit Algeriens (1962). Durch das ins Leben gerufene brasilianische „Cinema Novo“ belebt, verfassten die argentinischen Filmveteranen und Theoretiker Octavio Getino und Fernando Solanes 1968 den Entwurf eines Manifestes namens „Towards a Third Cinema“.

Glauber Rocha schrieb bereits 1965 in diesem Zusammenhang den Aufsatz „Aesthetics of Hunger“ und auch der kubanische Regisseur Julio García Espinosa verfasste 1969 passend zur neuen Bewegung ein Manifest mit dem Titel „For an Imperfect Cinema“. In dem ersten erwähnten Manifest sprachen die Autoren ihre Bedenken über der Dominanz der amerikanischen Hollywood Filmindustrie aus und schlugen eine neue ideologische und revolutionäre Filmrichtung vor. Diese Art des Films sollte dazu genutzt werden dem Kolonialismus entgegenzuwirken. Es sollte auch den Prozess von Unabhängigkeitskämpfen unterstützen und dazu dienen neue Ideologien und ein nationales Bewusstsein zu verbreiten. So gesehen war es auch eine Ansage gegen Klassendenken, Rassismus und Imperialismus.

In einem weiteren Schritt ging es nicht nur darum einen Autorenfilm zu produzieren, der sich auf den Stil des Regisseurs konzentrierte, sondern das Third Cinema forderte stattdessen sein Publikum auf, als aktive Gestalter zu fungieren. Genderspezifische Themen wurden ebenfalls nach und nach in die Filme hineingearbeitet, um in weiterer Folge eine sozialpolitische Transformation zu erreichen. Durch eine teilweise radikale Ästhetik in den Filmen wurde Empowerment, Emanzipation, ein demokratischer Zugang zu Medien, künstlerische Freiheit, Innovation und kulturelle Selbstbestimmung verlangt. Konkret ging es auch darum eine Alternative zu den Inhalten des „First und Second Cinema“ zu bieten. Während das profitorientierte „First Cinema“ Hollywood repräsentierte und neben Klassendenken auch imperialistische und kapitalistische Ideologien transportierte, wurde das durch den Autorenfilm etwas harmloser wirkende „Second Cinema“ zwar als künstlerischer Filmzweig verstanden, doch die Vertreter/innen des Third Cinemas sahen letzteres trotzdem als Filmgenre für die „petit Bourgeoisie“ (vgl. Willemsen 1987: 14).

Ein weiteres Charakteristikum dieses Genres ist die nicht-perfekte Ausführung des Filmes. Obwohl eine neue Wahrnehmung der Ästhetik vorliegt, wurden die Filme technisch nicht perfekt umgesetzt. Sowohl die finanziellen Förderungen als auch das Filmequipment entsprach nicht immer dem gewünschten Anspruch einer „modernen“ Produktion.

Das Third Cinema spricht, gerade weil es sich gegen Ungerechtigkeiten wehrt, als Publikum nicht nur „die Machtlosen“ an, sondern vermittelt auch den MachtinhaberInnen eine relevante Botschaft. Espinoza schrieb in seinem Manifest, dass amerikanische Filme für die Unterhaltung zuständig seien, der europäische Film eine Kunstform im audiovisuellen Medium darstelle und das Third Cinema geboren sei, politisches Bewusstsein und Aktivismus zu verbreiten. Eine erste konkrete Verbindung zwischen der gegründeten Bewegung des Third Cinemas und den Regionen in Sub-Sahara Afrika, Nordafrika und Lateinamerika fand 1973 in einer Konferenz in Algerien statt, an der u.a. auch Med Hondo und Ousmane Sembene teilnahmen (vgl. Pasley in Ekotto/ Koh 2009: 112).

“Cinema plays an essential role because it is a means of education, information, awareness and at the same time an incentive to creativity. The achievement of such objectives means a questioning of the African movie-maker or the image he has of himself, of the nature of his function, of his social status, and in general of his situation in society.”

The Algiers Charter of African Cinema, 1974⁹

2.2. Westafrikanische Filmgeschichte

Schon zu Beginn des 20. Jhdt. wurden Filme aus Europa in Dakar (Senegal) und Lagos (Nigeria) gezeigt. Diese Ausstrahlungen dienten primär der Kolonialpolitik; es ging darum eine möglichst breite Reichweite für bestimmte Botschaften zu besitzen. Der Autor und Filmemacher Ferid Boughedir fasst zusammen: „Cinema reached Africa with colonialism. Its principal role was to supply a cultural and ideological justification for political domination and economic exploitation.“ (Boughedir 1987:26/ Armes 2006: 3)

Afrika wurde als exotisch und seine indigene Bevölkerung als `Fremde, die darauf warteten von den Europäern beschützt und dirigiert zu werden`, dargestellt.

Zur gleichen Zeit wurden die Landschaften Afrikas als Hintergrundkulissen für europäische und amerikanische Filme verwendet. Paradebeispiele wie *The Kings of the Cannibal Islands* (1908) oder die erste Tarzan-Verfilmung *Tarzan of the Apes* (1918) wurden genau mit diesen Einstellungen produziert (vgl. Murphy& Williams 2007: 11).

⁹ Quelle: Armes 2006:67. Fußnote: Reprinted in Ibrahim M. awed, Dr Hussein M. Adam and Lionel ,Ngakane (eds), *First Modadishu Pan African Film Symposium* (Mogadishu: Mogpafis Management Committee, 1983), pp. 109-110

Es wurden auch Filme gedreht, die die Erfahrungen eines Kolonisators, meist durch die Perspektive eines heroischen Europäers, widerspiegeln, so z.B. im französischen Streifen *Les Cinq Gentlemen maudits* (1931) oder in *L'Homme du Niger* (1939)¹⁰. Vor allem wurden in diesen Filmen gegensätzliche Figuren in Form eines Kolonisierten und eines überlegenen europäischen Kolonialherren gegenübergestellt.

Die Handlung dieser Filme war meist sehr einfach gestrickt und wiederholte sich oft in ihren Themen. Ein häufig auftauchendes Thema war die Akzeptanz des französischen „Mutterlandes“ durch die kolonisierte Bevölkerung. Wurde das Leben eines Einzelnen (Europäers) portraitiert, erlitt dieser z.B. einen dramatischen Tod durch Malaria („einer exotischen afrikanischen Krankheit“) (vgl. Armes 2006: 22).

Diese Kombination von abstrakt und vereinfacht gezeichneten Figuren und idyllischen Landschaften war die Darstellungsweise des afrikanischen Kontinents und seiner Bevölkerung vieler europäischer oder andere Regisseure außerhalb.

2.3. Anglophone Filmproduktion

1935 wurde im heutigen Tansania ein Projekt namens Bantu Educational Cinema Experiment gestartet. Der Direktor dieses Programms Major Leslie Allen Notcutt verstand sich als Vermittler und Lehrer der „Wahrheit“. Er glaubte, dass den „analphabetischen und generell unwissenden Afrikanern“ (vgl. Murphy/ Williams 2007: 11f) durch das Medium Film gezeigt werden konnte, wie die Welt zu funktionieren hatte. Die bis dahin gedrehten Filme in Sub-Sahara Afrika dienten einem Eigenzweck der EuropäerInnen und AmerikanerInnen. Diese Institution des Bantu Educational Cinemas versuchte durch sogenannte „Bildungsfilme“, z.B. über das Bankwesen, die „richtigen“ Anbaumethoden, Malaria und andere Krankheiten, die indigene Bevölkerung in das westliche System zu integrieren.

Zusätzlich konnten Filmemacher, wie Major Notcutt, der für seine Erfahrungen im Bereich Filmproduktion in Afrika bekannt war, billige Arbeitskräfte vor Ort gewinnen. Durch die Anstellung und Mitarbeit der lokalen Bevölkerung profitierten AfrikanerInnen ebenfalls von diesen Entwicklungen und kamen zum ersten Mal in Berührung mit der Kunst und der Technik des Filmemachens. 1939 wurden in verschiedenen britischen Kolonien in Sub-Sahara Afrika „Colonial Film Units“, also Werkstätten für Filmproduktionen, geschaffen.

¹⁰ Ausschnitt des Filmes *L'Homme du Niger* (1939), vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=Y0jGbnWb94o> (15.04.12)

Jean Rouch, ein französischer Filmemacher, meinte dazu, dass die verschiedenen Stationen der Produktionsstätten z.B. in Ghana, Nigeria, Zimbabwe oder Kenia, eine taktische Überlegung in Hinblick auf den Zweiten Weltkrieg von Seiten der Briten gewesen sei (vgl. Diawara 1992: 2ff). So konnten nämlich Propagandafilme, aber auch die technische, politische und medizinische Überlegenheit des Westens demonstriert werden. Die meisten „Colonial Film Units“ wurden nach einer langjährigen finanziellen Unterstützung (während der Kolonialzeit) aus Großbritannien sich selbst überlassen. Rouch vermutet, dass dies bewusst in Hinblick auf die baldigen Unabhängigkeitsbewegungen geschah (vgl. Diawara 1992: 2ff). Diese Institutionen dienten den EuropäerInnen unter anderem als Werbeinstrument. Die lokale Bevölkerung wurde nur mit minimaler Information zur Technik und Produktion eines Filmes versorgt, die aber trotzdem ausreichte, großartige afrikanische FilmemacherInnen für die Zukunft zu inspirieren. Jedoch stellten außer Ghana und Nigeria die anderen anglophonen Länder die Betriebe bald nach der Unabhängigkeit ein (vgl. Diawara 1992: 2ff). Während Großbritannien sich weigerte StudentInnen aus seinen ehemaligen Kolonien für den Bereich des Films aufzunehmen, ging Frankreich ganz anders mit seinem ehemaligen Siedlungsgebiet, wie z.B. Senegal, um.

2.4. Frankophone Filmproduktion

Ungleich den ehemaligen britischen und portugiesischen Kolonien, hatte Frankreich eine ganz besondere Beziehung zur Filmindustrie im frankophonen Sub-Sahara Afrika.

Jean Rouch, einer der ersten und erfolgreichsten Filmemacher im Bereich der Ethnographie und des Dokumentarfilms, setzte sich bereits vor der Unabhängigkeit dafür ein, dass in Westafrika, v.a. in den französischen Kolonien, Einrichtungen angeboten wurden, durch die sich afrikanische FilmemacherInnen verwirklichen konnten. Er forderte von der französischen Regierung eine Postproduktionsstätte, um Fertigstellungen der westafrikanischen RegisseurInnen im eigenen Land zu ermöglichen (vgl. Diawara 1992: Vorwort).

Bevor Rouch allerdings für sein Engagement bekannt wurde, mussten alle Produktionen nach dem „Le Décret Laval“, benannt nach dem damaligen französischen Kolonialminister, untersucht werden. Diese Verordnung von 1934 besagte, dass alle Filme, die produziert wurden, auf Inhalt, Skript, Sprache und Partizipierende untersucht werden mussten, bevor sie autorisiert werden durften.

So wurden die ersten kolonialkritischen und politischen Filme über Afrika, wie jene der kritischen Filmemacher Robert Vautier (*Afrique 50*), Alain Resnais oder Chris Marker (*Les statues meurent aussi*), zensiert. 1955 wurde der Film *Afrique sur Seine* von Le Groupe Africain du Cinéma, mit einem der wichtigsten Pioniere im afrikanischen Film, Paulin S. Vieyra, in Paris gedreht. Es war das erste Mal, dass ein Westafrikaner in einer Dokumentation Regie führte. Der Film beschrieb die Situation afrikanischer StudentInnen in Frankreich und ihre Art mit Rassismus, Diskriminierung und Entfremdung umzugehen. Zu dieser Zeit durften afrikanische Filmemacher allerdings, laut dem Dekret, ihre Filme weder in Afrika drehen noch zeigen (vgl. Diawara 1992: 23f).

In diesem Zeitraum entstanden eine ganze Reihe Kurzfilme von Regisseuren aus Mali, Guinea, Senegal und Niger (siehe Anhang 1). Alle Filme, die meist von westafrikanischen ExilstudentInnen gefertigt wurden, wurden in Form von Lehr- oder Dokumentarfilmen, oder Nachrichtenmagazinen gedreht und genossen die Unterstützung des Ministeriums für Information. 1961 schloss Senegal einen Wochenschau- und Nachrichtenvertrag mit dem Consortium Audiovisual International (CAI) ab und bekam so technische, finanzielle und personale Unterstützung.

Der Filmtheoretiker Diawara schreibt in seinem Werk *African Cinema* (1992), dass Frankreich nach der Unabhängigkeit seiner früheren Kolonien sehr daran interessiert gewesen sei sowohl wirtschaftlich, kulturell als auch politisch weiterhin eine enge Beziehung zu pflegen. Nicht selten kam es vor, dass politische Oberhäupter in den ehemaligen französischen Kolonien nach der Unabhängigkeit von „Angepassten“ verkörpert wurden. „The French system, in West Africa as elsewhere, produced 'educated' Africans who where known as assimilés – those who could be assimilated into the superior culture and administration which France had brought to Africa.” (Reader 1998: 627) In diesem Interesse finanzierte und unterstützte das französische Kulturministerium für Kooperationen einen der ersten von einem Afrikaner gedrehten Kurzfilme. Die Rede ist von dem 1963 von Ousmane Sembène gedrehten Film *Borrom Sarret*. Durch diese Zusammenarbeit wurde das Ministerium zum größten Förderer und Produzenten im Bereich des frankophonen afrikanischen Films (vgl. Diawara 1992: 24). Im selben Jahr wurde die „Association pour le développement des échanges artistiques et culturels (ADEAC)“ mit seinem Vorsitzenden Jean-René Debrix gegründet.

Diese Institution hatte zwei Aufgaben im Bereich der Filmproduktion: Zum einen konnte sie nach dem Vorlegen und Prüfen eines Skriptes den Film finanzieren und realisieren, zum anderen konnte sie für die Kosten nach einer Produktion aufkommen. Zwischen 1963 und 1975 wurden 125 von 185 Filmen technisch und finanziell von dieser Einrichtung betreut (vgl. Armes 2006:54). ADEAC war ebenfalls die Einrichtung, die Ousmane Sembènes Film *La noire de ...* (1966) zunächst nicht finanzieren wollte, aber alle Rechte aufkaufte, nachdem der Regisseur die Produktion mit eigenen Mitteln finanziert hatte. Als Débrix 1978 starb, wurde bald darauf versucht, unter Druck des damaligen Ministerpräsidenten Giscard, das *Bureau du Cinéma*, das zur Regulierung der Filmproduktionen diente, zu schließen. Auch die Weiterproduktion des später preisgekrönten Films *Finye* (1982) von Souleymane Cissé wurde gesperrt.

Zur Zeit des Kolonialismus durften die afrikanischen Filmemacher ihre Filme nicht im eigenen Land drehen (siehe *Afrique sur Seine* 1955). Andere Einschränkungen wie z.B. dass die Filme in den gedrehten Ländern nicht gezeigt werden (z.B. *Finye* 1982) durften, fanden sich auch noch bis in den 1980er Jahren.

Während der Mitterrand-Ära ab 1980 war der Umgang mit der afrikanischen Filmproduktion ein gänzlich anderer. Die FilmemacherInnen, die zuvor große Schwierigkeiten hatten, gehörten jetzt zur gesellschaftlichen Elite (vgl. Armes 2006: 8). Die westafrikanischen, darunter vor allem die frankophonen Regierungen versuchten die Filmindustrie so gut wie möglich zu unterstützen - in der Hoffnung gefestigtere Beziehungen zum Westen und im eigenen Kontinent aufzubauen. Dafür wurde die Organisation "Commune Africaine et Mauritienne" (OCAM), mit seinen Mitgliedern bestehend aus zwölf ehemaligen französischen Kolonien in Afrika¹¹, ins Leben gerufen. Mit dieser "interafrikanischen" Institution gab es für RegisseurInnen eine neue Möglichkeit sich zu entfalten. Nichtsdestotrotz: "Independent directors would then have to be recommended by their government or the OCAM before France could help them." (Diawara 1992: 30)

Alles in Allem besteht eine sehr enge Verbindung zwischen Frankreich und seinen ehemaligen Kolonien im Bereich Filmproduktion, Distribution und Verwaltung, dennoch ist diese Beziehung „an attempt to maintain their strategic `presence´ in Africa“. (Murphy/Williams 2007: 6)

¹¹ Zu diesen Ländern (mit ihren heutigen Namen) gehörten: Tschad, Kamerun, DR Kongo, Benin, Gabun, Burkina Faso, Mauretanien, Niger, Madagaskar, Zentral Afrikanische Republik, Senegal und Elfenbeinküste.

2.5. Nationale Filmentwicklung

Die unabhängigen Länder erhielten relativ bald nach der Wende technisches Filmequipment geschenkt; z.B. erhielt Togo von den Vereinigten Staaten, Guinea von Westdeutschland und Mali von Polen, der Sowjet Union und Jugoslawien Materialien und Werkzeuge zur Filmproduktion. Diese Instrumente konnten zu diesem Zeitpunkt allerdings vorwiegend nur von RegisseurInnen, TechnikerInnen und IngenieurInnen des Geberlandes bedient werden (vgl. Diawara 1992: 51f). Als die senegalesische Regierung das bewegte Bild als eines der wichtigsten Nachrichtentools entdeckte, musste man auch gleichzeitig erkennen, dass es keine qualifizierte Arbeitskraft, wie TechnikerInnen oder RegisseurInnen, gab. So mussten für Feature-Filme (z.B. Spielfilme mit einer Dauer von mindestens 50min) FilmemacherInnen aus dem Westen geholt werden (vgl. Diawara 1992: 56). Da dies sehr kostspielig war, verweigerten zunächst viele westafrikanische Regierungen diese Art von (Nachrichten-) Übermittlung und sahen es nicht als nationale Notwendigkeit. Durch künstlerische Freiheiten, die man den ausländischen RegisseurInnen ließ, wurden oft aber auch falsche bzw. verzerrte Botschaften übermittelt. Obwohl viele westafrikanische Länder seit den 1960ern Zugang zu einer Ausrüstung hatten, mit denen sie Filme produzieren konnten, hatten sie noch keinen nationalen Nachrichtensender oder lokale Filmproduktionsstätte.

Die Kritik, trotz der Unabhängigkeit von Frankreich, in vielen anderen Bereichen abhängig zu sein, wurde immer lauter und so wurde 1973 die FESPACI, die panafrikanische Vereinigung der Filmschaffenden, und die Société de Cinema (SNC) gegründet. „Finally, the Pan-African Federation of Filmmakers had stepped up the pressure on African governments to liberate production, distribution, and exhibition of film in Africa.“ (Diawara 1992: 60)

Während Gabun, die Elfenbeinküste und Niger Produktionseinrichtungen für Fernsehproduktionen um 1963 aufgebaut hatten, drehte Senegal mit Hilfe Frankreichs weiterhin überwiegend Kurz- und Dokumentarfilme.

Obwohl viele Länder in Westafrika eine eigene Geschichte und einen eigenen Bezug zur nationalen Filmproduktion haben, gab und gibt es Probleme, die alle Länder gemeinsam hatten. So hatten die Länder, die schon früh über eine nationale Fernsehstation verfügten, dafür z.B. einen großen Mangel an Fachkräften und Postproduktionsstätten. FilmemacherInnen in all diesen Ländern hatten gemeinsam, dass ihre Regierungen keine große Unterstützung waren, da Film und dessen Produktion im eigenen Land als Luxus galt. Es fehlte an konsequenten und organisierten Überlegungen, die diese Industrie günstig und erfolgreich gemacht hätte.

Auch der Wunsch aufklärerische Filme mit kritischen, politischen, kulturellen und sozialen Inhalten zu produzieren und anschließend im eigenen Land auszustrahlen und vermarkten zu dürfen, wurde nicht gehört (vgl. Armes 2006: 38).

Sich auf nur ein Filmformat (entweder 16mm oder 35mm) spezialisieren zu können und v.a. mit seinen Nachbarländern zu kooperieren, blieb ein unrealisierbarer Traum.

Diawara schlägt in seinem Buch *African Cinema* ähnlich wie die FESPACI vor, dass es sinnvoller gewesen wäre die (west-)afrikanischen Filminstitutionen zum Zwecke der Kostenminimierung an einem einzigen Standort zusammenzubringen (vgl. Diawara 1992: 81). Kurz nach der Unabhängigkeit waren insgesamt 180 Theater und Kinoschauräume ausgestattet mit 35mm-Projektoren, in den Händen des französischen Unternehmens COMACICO (Compagnie Africaine Cinématographique Industrielle et Commerciale) und der SECMA (Société d'Exploitation Cinématographique Africaine); alle übrigen gehörten privaten Geschäftsmännern aus dem Libanon oder Syrien (vgl. Diawara 1992: 105f).

Es gab verschiedene Arten von Kinos – meist bevorzugte man aber das „first-, second- and third class“-Prinzip. Die „erste Klasse“ wurde meist von EuropäerInnen oder reichen AusländerInnen besucht, die sich die teuersten Eintrittskarten leisten konnten.

Die „zweite Klasse“ wurde überwiegend von den lokalen Eliten repräsentiert, während in der „dritten Klasse“ diejenigen zu finden waren, die unbedingt einen Kurzfilm, Nachrichten oder einen Feature-Film sehen wollten, aber nicht genug Geld hatten, um in den vorderen Reihen zu sitzen. 1960 stammten 50% der gezeigten Filme im frankophonen Westafrika aus den USA, 30-40% aus Frankreich; der Rest bestand aus Filmen aus dem arabischen Raum und anderen Ländern.

In dem Film „*Camera d'Afrique*“ (1983) werden dutzende Werbeplakate vor einem der Kinos, dem Cine Riale mit Titeln von ausländischen Filmen wie „*L'homme a L'Albatros*“, „*Asian Kung-Fu*“, „*Le boxeur de Shantang*“ oder „*Vie secret au vatican*“ gezeigt (vgl. Boughedir 1983: min 31:20).

Die USA hatten zu diesem Zeitpunkt noch kein Interesse daran, durch die American Motion Picture Export Association (AMPEA) Filme in Westafrika zu kontrollieren. Frankreich importierte dementsprechend Filme in seine ehemaligen Siedlungsgebiete. Die Einnahmen und der Absatz auf der Seite der USA war so gering (bis gar nicht vorhanden), dass Amerikas Interesse den afro-frankophonen Markt zu kontrollieren erst dann geweckt wurde, als zu erkennen war, dass durch die Kinos auch propagandistische Nachrichten verbreitet werden konnten (vgl. Diawara 1992: 105f).

Durch die Nationalisierungsbewegungen wurden Bestrebungen gemacht, die Theater in westafrikanische Hände zu bringen, doch in den meisten Fällen schaffte man es nur wenige Projektionseinrichtungen zu erhalten. Vor allem aber blieb der Vertrieb von heimischen Filmen nach wie vor in ausländischen Händen.

Die SIDEK (Société internationale de distribution et d'exploitation cinématographique) blieb neben SOCOFILMS, ursprünglich ein schwedisches Unternehmen, hauptverantwortlich für die Ausstrahlungen und Verteilung der nationalen und internationalen Filme im frankophonen Afrika südlich der Sahara.

Allerdings gab es bald schon eine Organisation, die sich mit einigen dieser Problematiken auseinandersetzte und sich dafür einsetzte die westafrikanische Filmindustrie weiterzuentwickeln.

2.6. FESPACI – FESPACO

FESPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes) ist eine im Jahr 1969 gegründete Vereinigung, die sich zunächst dafür einsetzte, dass es nationale Filmzentren in Afrika gab. Zusätzlich trat sie für die Entstehung einer interafrikanischen Filmproduktionsstätte ein und dafür, dass afrikanische Filme auch an ihren Ursprungdrehorten gezeigt wurden. In Planung war auch ein Filmfestival, bei dem nur afrikanische Filme gezeigt und honoriert werden sollten. Von den lokalen Regierungen forderte die Vereinigung eine Nationalisierung des Filmvertriebes, finanzielle Unterstützung durch Erhöhung der Steuern für importierte Filme, zusätzliche Einnahmen durch den Ticketverkauf und das Werben bei ausländischen Investoren, um in die afrikanische Filmproduktion zu investieren. Neben der FESPACI entstand die „Semaine du Cinéma“¹², das durch Unterstützung von Frankreich und den Niederlanden dazu beitrug, afrikanische Filme zu produzieren und zu zeigen.

1972 präsentierte das FESPACO (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou) in Ouagadougou 25 Filme aus den teilnehmenden Ländern Frankreich, den Niederlanden, Senegal, Mali, Kamerun, Niger und Burkina Faso. Der Grundgedanke war: „to show that there exists an African cinema, which was made in Africa, by Africans, on African subjects“. (Sidwaya 1985: 6ff)

¹² Das „Semaine du Cinéma Africain“ gilt als erstes Filmfestival (01.-15.02.1969) südlich der Sahara aus dem die FESPACO entstanden sein soll. An diesem Filmfestival nahmen Senegal, Burkina Faso, Mali, Kamerun und Niger teil. (vgl. Gärtner 2003: 2)

Auf dieses kulturelle Ereignis wurde v.a. die nordafrikanische Filmindustrie, aber auch der Rest Afrikas aufmerksam. Die Forderung nach einem kontinentalen Film Festival wurde immer lauter, genauso wie die Idee das Festival durch Preisausschreibungen und eines Filmkomitees wettbewerbsfähig und interessanter zu machen.

Das neunte FESPACO zog 1985 eine halbe Millionen Menschen an, darunter internationale JournalistInnen, FilmemacherInnen und FilmexpertInnen. Magazine und Zeitungen aus aller Welt wurden auf dieses Ereignis aufmerksam, so z.B. das britische TV Netzwerk Channel 4 oder die Los Angeles Times (vgl. Diawara 1992: 128).

Der Wettbewerb wurde dann mit der Zeit nur für afrikanische Filme zugänglich. Die Statuten für die Teilnahmeberechtigung dabei waren:

- Jedes afrikanische Land darf zwei Filme von zwei verschiedenen Regisseuren einreichen
- Die Filme dürfen nicht älter als drei Jahre sein
- Ein Film darf nur ein Mal eingereicht werden
- Der Film muss im 16mm oder im 35mm gedreht sein

Unter diesen Bedingungen findet dieses Ereignis seit 1972 alle zwei Jahre statt. Gegenwärtig sind das FESPACO parallel mit einer Veranstaltung in Tunesien, dem Journées Cinématographiques de Cartage (JCC), die zwei größten Filmfestivals in Afrika. Dieses Zusammentreffen konzentriert sich v.a. auf liberale, antikoloniale, politische, geschichtliche, sozialkritische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Themen und allen voran Inhalte, die den Kontinent betreffen. Deswegen gibt es seit 1985 auch Themenschwerpunkte (siehe die unten angeführte Abbildung). FESPACO bietet auch eine Plattform für den Austausch von afrikanischen Intellektuellen, wie z.B. für AutorenInnen afrikanischer Literatur. Der Panafrikanismus, der das Festival prägt, wurde durch die Tatsache bestätigt, dass ab 1985 auch Afro-AmerikanerInnen partizipieren durften (vgl. Gärtner 2003: 3). Das Festival und die Organisation kämpfen trotz ihres Erfolges noch mit einigen Vorwürfen, z.B. dass FESPACO nach wie vor unter dem Einfluss der ehemaligen Kolonialmächte stünde, die ihnen zum Aufbau und Aufstieg dieses aufstrebenden Ereignisses verholten haben.

Burkina Faso hat zwar nicht die meisten FilmregisseurInnen und Produktionen im Land, sie nimmt dennoch eine besondere Stellung im Bereich des Afrikanischen Kinos ein. Zusätzlich das die Filmfestspiele in Ouagadougou stattfinden, erhält außer ihm nur noch Mali und Guinea staatlich Unterstützung im Bereich Filmproduktion.

FilmmacherInnen aus diesen genannten Ländern erhalten das Doppelte der Kino- oder Theatereinnahmen als in anderen westafrikanischen Ländern und ca. 15% aus den Importeinnahmen ausländischer Filme. Ein weiterer Vorteil in Burkina Faso ist, dass afrikanische Filme von der Steuer befreit sind (vgl. Gärtner 2003:4).

Themenschwerpunkte des FESPACO

Jahr	Motto	Symposium/Kolloquium
1973		Die Rolle der Filmmacher beim Erwecken des Bewusstseins einer afrikanischen Zivilisation
1976		Der afrikanische Filmmacher der Zukunft: Auswirkungen der Bildung
1979		Die Rolle der afrikanischen Kinokritik
1981		Afrikanische Filme – Produktion und Besetzung
1983		Der afrikanische Filmmacher vor seinem Publikum
1985	Kino und Befreiung der Völker	Literatur und afrikanisches Kino
1987	Kino und kulturelle Identität	Orale Tradition und neue Medien
1989	Kino und wirtschaftliche Entwicklung	
1991	Kino und Umwelt	Partnerschaft und afrikanisches Kino
1993	Kino und Freiheit	s. Motto
1995	Kino und Geschichte	s. Motto
1997	Kino, Kindheit und Jugend	s. Motto
1999	Kino und Verteilungskreisläufe in Afrika	s. Motto
2001	Kino und neue Technologien	s. Motto
2003	Der Schauspieler in der Schaffung und Förderung des afrikanischen Films	s. Motto

Quelle: erstellt nach Angaben der offiziellen FESPACO-Homepage

Quelle: vgl. Gärtner 2003: 3

Über die Jahre haben sich viele Sponsoren aus westlichen Ländern für dieses Festival interessiert: Etwa 80% der Finanzmittel stammen aus dem französischen Kooperationsministerium, der Agence International de la Francophonie (AIF) und von Arte.

Das Cotonou-Abkommen zwischen der EU und den AKP¹³-Staaten aus dem Jahre 2000 ermöglichte durch sein Programm mit den Zielen einer Verstärkung des kulturellen Dialogs und der Förderung einer Kulturindustrie einen Drei-Jahres-Plan mit einem Budget von 6 Mio. Euro. Mit diesem Geld wurden bereits 42 Projekte im Filmbereich realisiert, mit der Neuheit, dass keine Unterstützung der eigenen Regierung notwendig war. 11 dieser 42 Filme schafften es in den FESPACO-Wettbewerb von 2003 (vgl. Gärtner 2003: 8). Auch die Canadian International Development Agency (CIDA) kann auf eine 20-jährige Zusammenarbeit mit der FESPACO zurückblicken. Trotz dieser Investoren verzeichnet das Festival in den letzten Jahren einen Verlust von 30%.

¹³ Gruppe der afrikanischen, karibischen und pazifischen Staaten – zum Großteil ehemalige Kolonien der Mitgliedstaaten der Europäischen Union

Zusätzlich kommt hinzu, dass in den heimischen Kinos die eigenen Filme kaum gegen die Werke aus Hollywood, Bollywood und die asiatischen Spielfilme ankommen.

Teilweise werden westafrikanische Spielfilme vor dem offiziellen Kinostart bereits im heimischen Fernsehen ausgestrahlt. Dies liegt an französische Satelliten, die gewisse Filme in Afrika ausstrahlen können. Trotz der schwierigen Entwicklung gab es auch Fortschritte und westafrikanische Filme sind international bekannter geworden. Die Gewinnerfilme des FESPACOs können mittlerweile in Europa und Amerika auf Festivals teilnehmen und werden überwiegend in kleineren Kinos gezeigt. Das Radio France International (RFI) und die British Broadcast Cooperation (BBC) sind mittlerweile fixe Kommentatoren vor Ort. Obwohl der Anspruch des FESPACOS laut dem Generalsekretär Philippe Sawadogo ist, jedes Jahr besser zu sein als im vorherigen Festivaljahr (vgl. Hanak 2004:1), existiert die Angst, dass das Festival seinen Anforderungen nicht mehr gerecht wird und von Jahr zu Jahr mehr ZuschauerInnen und Interessierte verliert (vgl. Gärtner 2003: 9).

Nichtsdestotrotz hat dieses Festival vielen afrikanischen FilmemacherInnen Hoffnung auf die Verbreitung ihrer Ideen, Geschichten und Ideologien gegeben. Ohne diese Plattform gäbe es keinen Ort in Sub-Sahara Afrika, der als Archiv für die audiovisuellen Aufzeichnungen westafrikanischer Geschichte (v.a. in der vorkolonialen Zeit) benutzt werden kann. Nicht nur Filme, sondern auch Skripten, Poster, Bücher und andere Dokumente, die relevant für die Entstehung des afrikanischen Films sind, werden in Ouagadougou seit dem Jahre 1975 gelagert (vgl. FESPACI – Panafrican Federation of Film Makers 1995: 324).

Die Entstehung der westafrikanischen Filmgeschichte im Zusammenhang mit Frankreich lässt sich in einigen Punkten und Abhängigkeitsstrukturen zusammenfassen. Als einige AfrikanerInnen das Handwerk größtenteils im Ausland erlernt hatten und zur Zeit der Unabhängigkeit Filme über das eigene Land drehen wollten, sahen sie sich mit verschiedenen Problemen konfrontiert. Von der eigenen Regierung gab es für dieses künstlerische Medium meist keine Unterstützung. Stattdessen gab es monopolistische Anwendungen auf Seiten der ehemaligen Kolonialherren, wie z.B. die Kontrolle der Skripten und die Bestimmung der Inhalte (Ort der Ausstrahlung, Sprache, Technik etc.). So wurden weiterhin Nachrichten und Bilder transportiert, die Frankreich für sich vertreten konnte. Auch neokoloniale Strukturen wurden eingeführt, indem zunächst Postproduktionen [Kameramänner, Synchronisationsstudios, Cutter bzw. Schneideausrüstung, Soundingenieure, Elektriker waren zu diesem Zeitpunkt in den Produktionsländern kaum vorhanden (vgl. Diawara 1992: 34)] nur in Frankreich möglich waren. Technisches Equipment und finanzielle Mittel kamen ausschließlich aus Frankreich.

Im späteren Verlauf war es auch Frankreich, das die Filme freigeben konnte bzw. die Rechte kaufen konnte und auch bestimmen konnte, wann und wo diese ausgestrahlt wurden. Seit 1980 gibt es zahlreiche Investoren sowohl aus Frankreich als auch aus anderen, meist westlichen Ländern. Die Anforderungen an finanzierte Filme variieren von Geldgeber zu Geldgeber, sodass selten eine vollkommene künstlerische Freiheit gegeben ist.

Danny Glover, ein berühmter afro-amerikanischer Schauspieler, der sich seit Jahren für die Verbreitung und die Produktion afrikanischer Filme sowohl in Afrika als auch in den Vereinigten Staaten einsetzt und einen Gastauftritt im von dem berühmten Regisseur Abderrahmane Sissako produzierten Film *Bamako* von 2006 hatte, meint hierzu:

„Wir sollten das Kino als Kulturmedium schlechthin nutzen und so weit demokratisieren, dass es allen als Sprachrohr dient. Europa und der Westen verbrauchen einen Großteil der weltweiten Ressourcen. Das versuchen sie zu rechtfertigen, indem sie im Kino immer wieder das gleiche Bild von sich reproduzieren.“ (Beitrag in ARTE, Nov 2011)

3. Historischer Überblick Senegals

Auf der geografischen Karte war das präkoloniale Senegal ein guter Handels- und Austauschpunkt. Unter anderem verband dieses Gebiet den europäischen Westen mit dem islamischen Nordafrika. Senegal war ein Stammesfürstentum mit größeren politischen Einheiten und einer Abstammungs- und Familienhierarchie. Die Bevölkerung konnte autonom leben, solange sie die Herrschaft des Stammesführers anerkannte, ihre Männer für öffentliche und militärische Arbeit zur Verfügung stellte und ihre Steuern zahlten. Laut Clark und Phillips (1994) konnte man in drei Kategorien innerhalb der Gesellschaft geboren werden: als „Freeborn“, „Artisans“ oder als Sklave. „Freeborn“ bedeutete, z.B. dass man einen höheren Gesellschaftsstatus hatte und aus königlichem Hause stammte. Als „Artisans“ wurden vor allem Arbeiterfamilien bezeichnet, die handwerkliche Tätigkeiten ausübten. Wer in keine dieser Kategorien hineingeboren wurde, war zum Sklaven verdammt (vgl. Clark/Phillips 1994: 3).

Es gab drei existierende Gruppen von Sklaven: Diejenigen, die in die Sklaverei hineingeboren wurden, Kriegsgefangene und Diener des Herrschaftshauses (unter ihnen waren aber auch männliche Sklaven, die, wenn sie zum Militärdienst berufen wurden, bis zum obersten General hinaufsteigen konnten).

Mit der Niederlassung der Portugiesen Mitte des 15. Jhdt. im Senegal eröffnete sich zwischen dem westafrikanischen Land und Europa eine ernste Handelsbeziehung, bei welcher das wichtigste Gut Sklaven waren. Bis Ende des 18. Jhdt. wurden jährlich 2.000 - 3.000 Sklaven verschifft (vgl. Gellar 1982: 5). Ab 1885 verstand sich dann das politisch, kulturell, technologisch und wirtschaftlich „fortschrittlichere“ Frankreich als „Mutterland“ des Senegal und behauptete, dem „unterentwickelten“ Land Frieden, Wissen und Zivilisation bringen zu wollen (vgl. Wolf 2004: 323).

1902 wurde Dakar unter französischer Herrschaft zum administrativen Zentrum Westafrikas erklärt (vgl. Rathcke 1987: 15). Zu Zeiten der Kolonialherrschaft Frankreichs gab es eine enorme Abwanderung vom Land in die Stadt. Diese ist durch die Entdeckung des Erdnussbeckens (Erdnuss ist bis heute einer der wichtigsten Exportgüter Senegals) und des Handels mit Erdnüssen begründet.

Ein anderer wichtiger Grund für die Landflucht war der Verlust von Anbauflächen.

Dies wurde durch Versandung bzw. durch Versalzung der Böden, Bodenerosion, Ausbleiben der jährlichen Überflutungen und Desertifikation¹⁴ verschuldet. 1904 wurden dann nach Manier der Kolonialpolitik die Grenzen für Senegal und seine Nachbarländer gelegt. Die größten ethno-kulturellen Einheiten im Staatsgebiet sind bis heute Wolof, Pulaar, Sérèr, Toucouleur, Mandingo, Soninke und Diola. Seit Anfang des 20. Jhdt. leben die restlichen Völker meist in einer feudalistischen Klassenstruktur (vgl. Wiese 1995: 62).

Frankreich verweigerte all seinen Kolonien die BürgerInnen- und Grundrechte, welche in Europa alle französischen BürgerInnen besaßen. Mit dem Senegal gab es ein besonderes Abkommen, welches nicht nur lokale Generalversammlungen erlaubte, sondern auch ausgesuchten männlichen Bürgern, die in Städten wie Dakar, Gorée, Rufisque oder Saint Louis geboren wurden, die französische Staatsbürgerschaft ermöglichte (vgl. Gellar 1982: 9-10). Im Gegenzug verpflichteten sich diese Gebiete auch „le quatre communes/villes“ genannt dazu, sowohl im Ersten als auch im Zweiten Weltkrieg Frankreich mit Truppen zu versorgen und benötigte Materialien zu liefern (vgl. Rathcke 1987: 15). Dadurch hatten einige Senegalesen die Möglichkeit sich in Frankreich aus- und weiterbilden zu lassen und an der lokalen Kolonialpolitik zu partizipieren. So schaffte es 1914 Blaise Diagne, ein senegalesischer Offizier, als erster Delegierter ins französische Parlament (vgl. Maß 2006: 78). Wirtschaftlich gesehen hatte Senegal zwischen 1885 und 1914 das größte Einkommen mit dem Erdnussexport. Doch in den Kriegsperioden 1919-1939 erfuhren die Erdnussbauern einen starken Abfall des Erdnussweltmarktpreises. Zusätzlich verdiente Frankreich mehr am Export als die Erdnussbauern in Westafrika.

Religion ist seit dem transatlantischen Dreieckshandel besonders zwischen Nordafrika und Westafrika ein großes Thema. Unter dem Einfluss von Marabouts (geistliche Führer oder Heiler) verbreitete sich der Islam, der durch Nordafrika auch die westlichen Küstenstaaten erreichte. Besonders die muslimischen Anführer wehrten sich bis zum Ende heftig gegen die gewaltsamen Übernahme- und Kolonisationsversuchen Frankreichs (vgl. Clark/Phillips 1994: 9).

Im Jahre 1956 trat ein Gesetz in Kraft, welches sich „Loi Cadre“ nannte und den afrikanischen Kolonien eine Semi-Autonomie im Parlament zusprach. In dieser Zeit wurden auch nationalistische und sozialistische Stimmen im überall auf der Welt laut, während gleichzeitig die Entwicklungssituation im Zuge der Globalisierung in den meisten Industrieländern heftig diskutiert wurde.

¹⁴ Mit Desertifikation bezeichnet man die vom Menschen verursachte Landschaftsdegradation und die Ausdehnung wüstenhafter Bedingungen in den semiariden Regionen der Erde. (Wiese 1995:41)

Auch die Aufforderung nach Panafrikanismus wurde lauter: „At the end of the Second World War African nationalist were attacking existing European imperial systems as outdated, oppressive, inefficient and artificial.“ (Wilson 1994: 92)

Laut seiner Verfassung ist Senegal ein laizistischer Staat, obwohl 94% der Bevölkerung Moslems sind. Dies liegt sicherlich auch daran, dass Senegals erster Präsident Léopold Sédar Senghor in seiner Glaubensrichtung zur Minderheit der Christen gehörte. Ca. 4% der Bevölkerung sind Christen, eine katholische Minderheit ist z.B. in der Ethnie der Serer. Die übrigen 2% sind Anhänger traditioneller Religionen oder Animisten (vgl. Wiese 1995: 66/ Wolf 2004: 323). Religion spielt in der geschichtlichen und kulturellen Entwicklung Senegals eine äußerst wichtige Rolle. Sie nimmt auch einen besonderen Stellenwert in den Filmen ein, die in dieser Arbeit analysiert werden.

Senegals erster Präsident Léopold Sédar Senghor gründete mit Hilfe von muslimischen Geistlichen bereits 1948 seine eigene Partei namens „Bloc Démocratique Sénégalais“, die in weiterer Folge Senegal in die Unabhängigkeit führen sollte. Senghor hatte eine persönliche und enge Beziehung zu Frankreich – er verbrachte seine Zeit als junger Erwachsener dort, war im französischen Militärdienst und zur Zeit des Zweiten Weltkrieges in die Französische Résistance involviert (vgl. Ratcke 1987: 15).

In den Jahren der Unabhängigkeit musste sich Senegal mit extremen wirtschaftlichen Problemen auseinandersetzen. Der Marktpreis für Erdnüsse fiel, die ehemalige Kolonialmacht Frankreich unterließ die finanzielle Unterstützung zur Preisregulierung, der Ölpreis stieg an und es gab eine weltweite Inflation (vgl. Clark/Phillips 1994: 14f). Innenpolitisch wurde Senghor vorgeworfen, diktatorische Entscheidungen zu treffen, wie z.B. das Verbot von Oppositionsparteien. Senghor ernannte sich auch zum Staatspräsidenten, während er gleichzeitig das Amt des Regierungschefs bekleidete. Unter Vorwurf eines Putsches ließ er den damaligen Ministerpräsidenten Mamadou Dia für zwölf Jahre ins Gefängnis schließen.

Unter der Herrschaft von Senghor kam es immer wieder zu starken Studentenunruhen und zu politischen Skandalen (vgl. Wolf 2004:18-22). Nach seiner fast 20jährigen Alleinherrschaft wurde Abdou Diouf Nachfolger von Senghor. Diouf konnte die missliche Lage, in der Senegal sich befand, nicht wirklich verbessern und das Bruttosozialprodukt sank weiter. Doch seine Herrschaftsform war liberaler und ließ zum ersten Mal auch oppositionelle Parteien zu. Laut dem *Worldfactbook* der CIA (Central Intelligence Agency) lag die Bevölkerungsanzahl Senegals im Juli 2012 bei 12,969,606 Millionen Menschen.¹⁵

¹⁵ Vgl. <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/sg.html>

In der Stadt gab es eine nach französischem Vorbild organisierte Arbeits- und Sozialgesetzgebung. Die Anzahl von SchülerInnen der Grund- und Pflichtschulen betrug etwa 70%, am Land waren es nur 30% und die Analphabetenrate in diesem Gebiet lag bei 70% (vgl. Wolf 2004:22).

In der Hauptstadt Dakar waren 85% der Arbeitsplätze Industriearbeitsplätze, 92% der Bevölkerung, die in der Stadt lebten, hatten Zugang zu sauberem Trinkwasser und 63% der Haushalte verfügten über einen Elektrizitätsanschluss (vgl. Wiese 1995:53-58). Obwohl Senegal einige verändernde politische, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen hinter sich hat, gilt trotzdem: „the country remains dependent on groundnuts and foreign aid, mainly from France and the United States.“ (Clark/Phillips 1994: 16)

3.1. Pioniere des (West-) Afrikanischen Kinos

Oumarou Ganda (Niger/Wahlnigerianer), Paulin Soumanou Vieyra (Benin/Wahlsenegalese), Désiré Ecaré (Elfenbeinküste), Momar Thiam (Senegal), Ababacar Samb-Makharam (Senegal), Djibril-Diop Mambéty (Senegal), Tidiane Aw (Senegal), Jean-Michel Tchissoukou (DR Kongo), Richard de Medeiros (Benin), Pierre-Marie Dong (Gabon), Mamadou Djim-Kola (Burkina Faso), Souleymane Cissé (Mali), Dikongué Pipa (Kamerun), Henri Duparc (Elfenbeinküste), N'dabian Vodio (Elfenbeinküste), Solo Randrasana (Madagascar), Djingareye Maiga (Niger), Hadj Mohamed Giumale (Somalia), Kwaw Ansah (Ghana), Hailé Gerima (Äthiopien), Ousmane Sembene (Senegal), Moustapha Alassane (Niger), Med Hondo (Mauretanien/Senegal), Timité Bassori (Elfenbeinküste), Mahama Johnson Traoré (Senegal), Ola Balogun (Nigeria), Alkaly Kaba (Mali), Sega Coulibaly (Mali), Daniel Kamwa (Kamerun), Gnoan Roger Mbala (Elfenbeinküste), Inoussa Ousseini (Niger), Moussa Kémoko Diakité (Guinea), Kwate Nee Owoo (Ghana), Sao Gamba (Kenia), Ben Diogaye Beye (Senegal), Joseph Akouissone (Zentralafrikanische Republik).

Bei dieser Auflistung ist die Wahrscheinlichkeit mehr als fünf dieser Namen oder Filme von den besagten Personen zu kennen, sogar für „Filmexperten“ aus Europa oder Amerika, sehr gering. Tatsache ist, dass alle oben genannten Regisseure in Afrika geboren und mindestens einen Film dort gedreht haben. Jedoch sind die meisten, aufgrund ihrer Herkunft, Profession und der geringen Verbreitung des Afrikanischen Films, nicht einmal im eigenen Land als Filmschaffende bekannt. Nicht zuletzt liegt das auch an einer gewissen Unbekanntheit des Afrikanischen Films zum Zeitpunkt der Entstehung. Es erfordert eine gute Recherche, um einen Überblick über die afrikanischen Filmemacher zu bekommen. Im *Anhang 1* (siehe Seite 123-129) befinden sich weiterführende Hinweise wie Herkunftsland, ein oder zwei Filmtitel und etwas zusätzliche Hintergrundinformation der aufgelisteten Personen.

In den 1970ern gehörten die Filmemacher Med Hondo, Souleymane Cisse und Safi Faye zu den bekanntesten unter den afrikanischen Regisseuren. Diese Generation von Filmemachern beschäftigt sich zunehmend mit Themen wie Migration, Ausbeutung, Globalisierung und Kultur. Auch die täglichen Realitäten wie Armut, Tradition und Religion der eigenen Gesellschaft werden porträtiert.

Während andere FilmemacherInnen, wie Paulin Soumanu Vieyra, in jungen Jahren eine Ausbildung in europäischen Filmhochschulen wie der IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), CLCF (Conservatoire Libre du Cinéma Français), FEMIS (Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du Son), INSAS (Institut National des Arts du Spectacle et Technique de Diffusion en Belgique) oder FAMU (Film & Television Faculty of the Academy of Performing Arts in the Czech Republic) genossen, bekam Ousmane Sembene erst im Alter von 38 Jahren einen Platz an der Schule für Film in der damaligen Sowjetunion (vgl. Armes 2006: 61).

3.1.1. Ousmane Sembene

„Man kann nicht vom afrikanischen Film sprechen, ohne sich zuerst mit der Person Ousmane Sembenes auseinanderzusetzen.“ (Diawara 2010: 25)

Ousmane Sembene gilt als Pionier des Afrikanischen Films und seine Filme gehören zu den Klassikern in der westafrikanischen Geschichtskultur. Unter den Regisseuren zur Phase der Unabhängigkeitsbewegungen in Westafrika gilt Sembene als der sogenannte „Vater des Afrikanischen Kinos“. Ein wichtiger Grund, warum ein Filmemacher aus der Phase der Unabhängigkeit für diese Arbeit genommen wurde, ist die Tatsache, dass Sembene nach seiner Ausbildung im Ausland, sich bewusst dazu entschied in seine Heimat zurückzukehren (vgl. Armes 2006: 63).

Anders als andere FilmkollegInnen zur Zeit seines Aufstiegs, kam er nicht aus einem elitären Umfeld und brachte sich bis zu seiner Aufnahme an der Filmhochschule in der Sowjetunion das meiste selbst bei.

1923 in der provinziellen Hafenstadt Ziguinchor im Senegal geboren, galt er während der Schulzeit als Störenfried und sträubte sich gegen autoritäre Strukturen (vgl. Murphy/Williams 2007: 51).

Bevor er 1944 in die *tirailleurs sénégalais*¹⁶ als Soldat in Nordafrika und Deutschland in den Zweiten Weltkrieg einberufen wurde, arbeitete Sembene als Mechaniker, Steinmetz und Tischler. Nach einem kurzen Aufenthalt im Senegal, wo er an einem Streik der Eisenbahnarbeiter teilnahm, reiste Sembene 1960 nach Marseille.

¹⁶ *Tirailleurs Sénégalais* waren Kolonialtruppen, die unter der französischen Kolonialmacht im zweiten Weltkrieg kämpfen mussten (Murphy/Williams 2007: 53)

Als Dockarbeiter schloss er sich einer Gewerkschaft an, wodurch er Zugang zu Bibliotheken hatte. Dort entdeckte er seine Leidenschaft für die französische Literatur, aber auch für den Diskurs des Marxismus. Bevor er seine Karriere in der Filmbranche begann, war er bereits ein bekannter Schriftsteller. Seine Inspiration und Motivation zum Filmemachen fand er in den zahlreichen Kinobesuchen als Teenager in Dakar und den Schilderungen des Geschichtenerzählers, der ihm und seinen Freunden regelmäßig Volksgeschichten und Legenden erzählte. Die politische Komponente in seinem Schaffen wurde davon geprägt, dass er im Zuge der Unabhängigkeit die große Anzahl der analphabetischen Bevölkerung im Senegal wahrnahm, die an intellektuellen, durch afrikanische Literatur verbreitete, politischen und sozialen Debatten nicht teilnehmen konnten. Nach einigen Versuchen über verschiedene Länder eine Ausbildungsförderung zu bekommen, bot ihm 1961 schließlich die Sowjetunion einen Platz in den Gorki Studios der Moskauer Filmschule an (vgl. Armes 2008: 119). Murphy und Williams teilen in ihrem Werk *Postcolonial African Cinema* Sembene's filmischen Werke in drei Zeitphasen ein. In seinen ersten drei Filmen (*Borrom Sarret*, *Niaye* und *La Noire de..*) von 1962 bis 1970 erzählt er gezielt von sozialen Ungerechtigkeiten direkt nach der Unabhängigkeit. Die zwei Autoren meinen, dass diese Filme vom italienischen Neorealismus, im cineastischen Bereich auch als Neoverismus bezeichnet, beeinflusst sind. *Mandabi*, ebenfalls ein Film aus dieser Periode, fällt inhaltlich und stilistisch etwas heraus, da er größtenteils einen komödiantischen Charakter hat. Der Filmemacher ist sich in seinen ersten Produktionen auch der politischen Grenzen bewusst, welche ihn aber nicht davon abhalten, Realitäten wiederzugeben. Er geht v.a. sehr bewusst und bedacht auf verschiedenste traditionelle und mythische Werte der senegalesischen Kultur ein.

Ein wichtiges Merkmal ist die Sprache in seinen ersten Filmen. So sind die Stimmen aus dem Off überwiegend auf Französisch. Zwischen 1971 und 1976 produziert Sembene drei weitere wichtige Filme: *Emitai* (1971), *Xala* (1974) und *Ceddo* (1976). Ab 1988 kommen weitere Werke von ihm dazu, *Camp de Thiaroye* und *Guelwaar* (1992), letzterer Film behandelt den Widerstand während der Unabhängigkeit. Vor allem thematisieren sie die gefallenen Soldaten, die unter französischer Kolonialherrschaft kämpfen mussten. Im Jahr 2000 kommt der Film *Faat Kiné* heraus, der die Rolle der Frau in der senegalesischen Gesellschaft in den Mittelpunkt stellt. Der letzte Film vor Sembenes Tod ist *Moolaadé* (2004), welcher sich inhaltlich an *Faat Kiné* anlehnt (vgl. Murphy/ Williams 2007: 51ff).

Ousmane Sembene produzierte insgesamt neun Spielfilme und vier Kurzfilme. Sein unverwechselbarer Stil, der aus politisch radikalen und innovativen Mittel besteht, hat in seiner 40-jährigen Filmkarriere viele FilmemacherInnen inspiriert.

Er ist einer der wichtigsten Mitbegründer des afrikanischen Filmgenres, das gekennzeichnet ist durch alltägliche und realitätsbezogene Szenarien und gleichzeitig für afrikanisches Publikum einen bedeutenden Symbolwert hat. Die Ästhetik in Sembenes Werken besteht aus einer Mischung aus der Theater, der senegalesischen Oraltradition, einem intimen Alltagsrealismus, einer einzigartigen Symbolik, einem Hauch Komödie und der Erzählung einer nüchternen Sozialsatire.

In einem persönlichen Interview mit der Autorin Pfaff erzählt Sembene: „For us, African filmmakers, it was then necessary to become political, to become involved in a struggle against all the ills of man’s cupidity, envy, individualism, the nouveau-riche mentality, and all the things we have inherited from the colonial and neo-colonial systems.“ (Pfaff 1984: 11)

Obwohl Sembene sich vor und während seiner Filmlaufbahn politisch engagierte und in seinen Filmen Politik thematisierte, konzentrierte er sich mehr darauf, die soziale Unterschicht zu porträtieren, als darauf, eine Lösung für die von höheren Instanzen verursachten Probleme, anzubieten. Zwar befürwortete er marxistische Ideen, brachte sie in seinen Filmen jedoch nicht immer dezidiert zum Ausdruck. Die Ideologien und Einstellungen der Regierungen werden in seinen Werken kritisch beleuchtet – es werden aber keine revolutionären Gegenstrategien angeboten.

Eine wichtige politische Botschaft, die sich unterschwellig durch mehrere seiner cineastischen Arbeiten zieht, ist die Aufforderung zu einer panafrikanischen Einheit. Der Versuch alle afrikanischen Länder zu vereinen und gegen einen gemeinsamen „Feind“, nämlich die ehemaligen Kolonialmächte und noch wichtiger: die gemeinsamen innerstaatlichen Probleme, vorzugehen, ist eine von ihm bevorzugte Thematik (vgl. Murphy/ Williams 2007: 55).

Sembene hatte auch persönliche Differenzen mit dem von 1960 bis 1980 gewählten senegalesischen Präsidenten Léopold Sédar Senghor.

Laut Sembene führte Senghor eine „indirekte Herrschaft“. Der Harvard-Professor Martin Kilson erklärt, dass bei der Betrachtung der meisten westafrikanischen Regierungen kurz nach den Unabhängigkeitsbewegungen ein indirekter Kolonialismus sichtbar sei, welcher die Interessen der früheren Kolonialherren repräsentiere.

Indirekte Herrschaft nennt man die Methode örtlicher kolonialer Verwaltung mit Hilfe von Häuptlingen, in deren Händen die Exekutive liegt. Sie wurde in der einen oder anderen Form in allen britischen Kolonien Afrikas angewandt und war vom Standpunkt des Kräftehaushalts in den Hauptstädten aus gesehen ein Kolonialismus `auf billig´. (Kilson 1966: 24)

Senghor zensierte nicht nur Filme von Ousmane Sembene, sondern verbot auch den Film *Ceddo* (1977) mit der Begründung, der Titel des Filmes sei falsch geschrieben. Dieser Film über den katholischen und muslimischen Imperialismus im Senegal durfte daraufhin acht Jahre lang nicht gezeigt werden (vgl. Pfaff 1984: 24). Sembene sah Senghor als einen sogenannten „Onkel Tom“, wie Verräter in militanten Organisationen zur Zeit der Bürgerrechtsbewegungen der 60er und 70er Jahre in den USA genannt wurden. Sembene hat auch in einer regionale Zeitung namens *Kaddu*¹⁷, die er mitbegründet hatte, darauf aufmerksam gemacht, dass der Präsident ein Verbündeter der ehemaligen Kolonialmacht Frankreich sei und deren Interessen im eigenen Staat vertrete. Senghor hatte vor seiner politischen Karriere im Senegal an einer französischen Eliteuniversität seinen Abschluss gemacht und dadurch eine Sonderstellung in Frankreich erlangt. Sembene ließ als Retourkutsche für etliche Zensuren, in seinem Film *Xala* einige Charaktermerkmale des Präsidenten in der Figur des Oberhauptes der Wirtschaftskammer karikieren (vgl. Murphy/ Williams 2007: 55ff).

Ein wichtiges Anliegen war es ihm immer seine Werke auch speziell den Menschen nahe zu bringen, um die es in seinen Filmen geht. Er organisierte Filmabende, an denen seine Filme gezeigt wurden und bot den ZuschauerInnen anschließend die Möglichkeit, in einer Diskussion die gesehenen Inhalte zu reflektieren. Ihm war auch durch die hohe Analphabetenrate klar, dass er durch die visuelle Kunst mehr BürgerInnen erreichen konnte als durch seine literarische.

Auch deshalb bevorzugte er eine indigene Filmsprache, wie Diola (*Emitai*) oder Wolof (*Ceddo*). Französisch wurde oft für die Untertitel benutzt oder bewusst in der Darstellung des kolonialen Erbes (vgl. Pfaff 1984: 25).

Bis zu seinem Tod 2007 in Dakar sah er es als seine Aufgabe an, mit dem Publikum sozialpolitische, kulturelle und gesellschaftsrelevante Themen zu erörtern. „Sembene often uses the conclusion of his films [...] to suggest that the film itself is only the beginning of a process of reflection that should continue long after the film has ended, [...]” (Murphy/ Williams 2007: 62) Kurz vor seinem Tod war er in den Vorbereitungen zu einer Filmreihe *The Brotherhood of Rats*.

¹⁷ Regionalzeitung, die Ousmane Sembene mitbegründet und gefördert hat. Die Zeitung ist auf Wolof geschrieben und tritt u.a. für die gemeinsame Nationalsprache Wolof ein (vgl. Murphy/ Williams 2007: 55)

Weiters war er in Kontakt mit dem afro-amerikanischen Schauspieler Danny Glover, um mit ihm über die Verfilmung seines Romans *God's Bits of Wood* zu sprechen. Seine politischen Ansichten werden in seinen Filmen in verschiedenen Formen demonstriert; so stellt er z.B. die senegalesische Bourgeoisie oder die „weiße Oberschicht“ meist als Karikaturen dar, während er die städtische und ländliche Armut versucht so realistisch wie möglich zu porträtieren. Viele versuchen Sembene als einen Anhänger des Marxismus zu entlarven, da ein wiederkehrendes Motiv in seinen Filmen der Panafrikanismus und der Aufruf zu einem sozialeren Staat ist (vgl. Murphy/ Williams 2007: 55).

Sembene kritisierte auch, dass die senegalesische Regierung ihr Regime dazu benutzen würde, einer kleineren Elite Privilegien einzuräumen. In seinem Film *Xala* veranschaulichte er konkret Statements über den Neokolonialismus und der staatlichen Korruption. Sembene konzentrierte sich in seinen letzten Filmen auch verstärkt auf Gender-Thematiken, auf welche er zwar immer wieder aufmerksam gemacht, aber nie so ausdrücklich thematisiert hatte wie in seinen letzten Filmen *Faat Kiné* (2000) und *Mooladé* (2003), in denen es jeweils um die sozialen Bedürfnisse einer weiblichen Hauptfigur geht. In den Filmen, die im Anschluss diskutiert werden, spielen Frauen ebenfalls eine sehr wichtige Rolle, oft sogar die Schlüsselfiguren, wie z.B. Rama (*Xala*), Diouana (*La noire de*) und die Frau des Wagenführers (*Borom Sarret*), die in der Endsequenz an Stelle ihres Mannes arbeiten gehen muss. Sembene ist davon überzeugt, dass Frauen eine bedeutende Rolle in der zukünftigen Entwicklung Afrikas einnehmen werden (vgl. Murphy/ Williams 2007: 62).

Filmografie:

Borom Sarret/Le charretier (1962) - 16mm – 22 min. – Französisch

L'Empire Songhay (1963) - unvollendet

Niaye (1964) – 35mm – 35 min – Französisch und Wolof

La Noire de.../Black Girl (1966) – 35mm - 65 min. – Französisch

Manaby/Le Mandat/The Money Order (1968) – 90 min. – Französisch und Wolof

Polygamie (1969) – Kurzfilm – keine weiteren Daten vorhanden

Problème de l'Emploi (1969) – kurzer Dokumentarfilm – keine weiteren Daten vorhanden

Taaw (1970) – 16mm – 24 min. – Wolof

Emitai/Dieu du tonnerre (1971) – 35mm – 95 min. – Djoula

Xala (1974) – 35mm – 128 min. – Wolof

Ceddo (1976) – 35mm – 120 min. – Wolof

*Samori*¹⁸ (1980) – 90 min. - unvollendet

Camp de Thiaroye (1988) – 35mm – 90 min. – Französisch

Guelwaar (1992) – 35mm – 115 min. – Wolof

Faat Kiné (2000) - 35mm - 120min. - Wolof und Französisch

Moolaadé (2004) – 35mm - 124 min.- Bambara und Französisch

¹⁸ Sembène: “If I were to die without having made it, you are allowed to write that Sembène died dissatisfied. If I made a film on Samori, afterward I would leave cinema straight away.” The project was delayed because of political disagreements between the states it would be shot in—ironically, the same states that Samori once united. It was supposed to be the first African superproduction. (Quelle: filmcomment.com)

3.2. Filmbeispiele

3.2.1. Borom Sarret (1963)



Szene aus dem Film Borom Sarret. Der Wagenführer macht eine Mittagspause, als ihn ein Bettler um Geld bittet. (Quelle: siehe Bildindex)

Borom Sarret ist ein in Schwarz-Weiß und mit einer 16mm-Kamera gedrehter Kurzfilm. Der Film ist in französischer Sprache und ist der erste Film, der von einem Senegalesen im Senegal gedreht wurde. Die Produktion wurde mit \$20 000 durch das Bureau du Cinema finanziert und koproduziert. Diese Zusammenarbeit brachte auch zwei Franzosen, Andre Gaudier als Herausgeber und Christian Lacoste als Kameramann und Chef der Fotografie, ans Set (vgl. Ratcke 1987: 19).

Der Kurzfilm gewann im Jahr seiner Ausstrahlung im Rahmen des *Tours International Festivals* 1963 in Frankreich den Preis in der Kategorie „Bester Film“ (vgl. Ukadike 1994: 71).

Der 19 Minuten lange Film zeigt einen Ausschnitt aus dem Leben eines „Borom Sarret“ in einer Kulisie in Dakar. Borom Sarret ist ein Terminus in Wolof und bedeutet soviel wie „der Besitzer eines (Pferde-)Wagens“ bzw. Wagenführer (vgl. Pfaff 1984: 99).

Die Bezeichnung *Borom Sarret* wurde eigentlich vom französischen *bonhomme charette* oder *le charretier* „verwolofisiert“ (vgl. Murhpy/Williams 2007: 52). Der Protagonist besitzt ein Pferd, das an eine Holzkarre mit Rädern gespannt ist. Mit diesem Gefährt verdient der Wagenführer sein Geld, indem er Menschen zu ihren Wahlzielen transportiert. In dem Kurzfilm werden die städtische Armut und der dazu parallel existierende „Reichtum“ im urbanen Leben dargestellt. Dabei werden traditionelle und moderne Lebensweisen gezeigt. Dieses Werk wurde zwar als einer der ersten und professionellsten westafrikanischen Filme wahrgenommen, war aber verglichen zu nicht-afrikanischen Filmen, die zur gleichen Zeit produziert wurden, technisch unterlegen. Die Figuren sprechen durch eine Stimme aus dem Off, die in der Postproduktion hinzugefügt wurde. Für diesen Film von Sembene wurden keine professionellen Schauspieler verwendet, sondern Menschen, deren Leben dem der Charaktere im Film sehr ähnlich war. Aus budgetären Gründen erhielten die Laien-Darsteller für ihre Arbeit auch keine Bezahlung. „*Borom Sarret* was created at a time in cinematic history when a major international film movement was coming to a close, that movement being the post-World War II Italian movement known as neorealism.” (Ratcke 1987: 19)

3.2.1.1. Plot

Der Tag des Wagenführers beginnt – wie es in einer überwiegend islamischen Gesellschaft üblich ist – damit, dass er vor seinem Arbeitsbeginn ein Morgengebet spricht. Im Hintergrund hört man zusätzlich das von einem *Muezzin* (Geistlicher, der Muslime zum Gebet aufruft) gesungene islamische Morgengebet, und es wird eine moderne Moschee gezeigt. Das Vorherrschen des islamischen Glaubens wird somit bereits schon zu Beginn des Filmes vermittelt. Im nächsten Moment zermahlt die Gattin der Hauptfigur etwas Mehl und gibt ihrem Gatten vor seiner Abfahrt eine Kolanuss mit. Der Wagenführer fährt los – vom Randbezirk, wo er zu Hause ist, ins Zentrum. Auf seinem Weg nimmt er einige nicht zahlende Personen mit. Im Stadtzentrum bedankt sich einer seiner Passagiere mit einem Händedruck, niemand von den Passagieren bezahlt. Daraufhin sagt der Fahrer: « Qu'est-ce que j'avais dit une bonne poignée de main et c'est fini. Avec quoi je vais nourrir mon cheval et ma famille.»¹⁹ (min. 3:58) Der Regisseur lässt an dieser Stelle das Publikum die Sorgen der Hauptfigur erleben. Er könnte eigentlich von jedem Fahrgast einen Preis für die erbrachte Leistung fordern. Doch stattdessen verlässt er sich auf Gott.

¹⁹ „I knew it, a good handshake and that's all. How am I going to feed my horse and my family? We just have to wait for God's mercy“. (Pfaff 1984: 102)

Der Zuschauer/die Zuschauerin sieht aus der Sicht des Wagenführers wie das tägliche Marktgeschehen vor sich geht. Während der Wagenführer auf Kundschaft wartet, die er herumführen kann, unterbricht ein Bettler seine Ruhephase: « À la grâce de Dieu. Á la grâce de Dieu. Aie pitié de moi. Aie pitié de moi. »²⁰ (min. 4:50)

Seine Reaktion auf das Betteln: « A quoi bon lui répondre? Des mendiants, y en a tellement sont comme des mouches. »²¹ (min. 4:52) Sein erster Gast transportiert Ware in großen Blechkanistern, später dann werden Ziegelsteine transportiert. Auf dem Rückweg hält ein besorgter Mann den Wagenführer auf und bittet ihn seine hochschwangere Frau ins Krankenhaus zu fahren. Mittags macht der Wagenführer wieder eine kleine Pause, in der er von einem „griot“²² besungen wird. Diese Dienstleistung belohnt er mit seinem ganzen verdienten Geld.

Dazwischen sieht man wie ein Schuhputzer nach seinem Dienst nicht bezahlt wird und der Mann, dessen Schuhe geputzt wurden, ohne zu bezahlen geht. Der Wagenführer wird im nächsten Moment von dem Vater eines toten Kindes gebeten, ihn und den Leichnam zu einem Friedhof zu bringen. Dort angekommen wird dem Vater verweigert, sein Kind dort zu begraben, da seine Papiere offensichtlich nicht ordnungsgemäß sind. Ohne eine Bezahlung abzuwarten entlädt der Borom Sarret das tote Kind und macht sich wieder auf dem Weg.

Der letzte Gast des Wagenführers trägt einen vornehmen europäischen Anzug und bittet den Fahrer ihn in die Innenstadt zu fahren, obwohl dort striktes Verbot für traditionelle Borom Sarrets herrscht, da Wagenführer mit ihren Pferden den Stadtverkehr aufhalten würden (vgl. Pfaff 1984: 105). Noch nicht ganz am Ziel angekommen, wird der Wagenführer sofort von der Polizei aufgehalten und nach seinen Papieren gefragt. Beim Herausziehen verliert er dabei eine Medaille, die ihm der Polizist sofort wegnimmt, indem er mit dem Fuß darauf steigt.

Der Fahrgast des Wagenführers verschwindet in einem nahestehenden Taxi, ohne zu bezahlen.

Die Konsequenz aus dieser Situation ist, dass dem Wagenführer sein Karren weggenommen wird und ihm nur noch sein Pferd bleibt.

²⁰ Freie Übersetzung: Bei Gottes Gnade. Bei Gottes Gnade. Hab Mitleid mit mir. Hab Mitleid mit mir.

Die im Verweis stehenden Übersetzungen der Filmzitate sind alle frei übersetzt, es sei denn es direkte Übersetzungen oder Verweise aus anderen Quellen.

²¹ “What is the use of answering? There are so many beggars, they are like flies. “(Pfaff 1984: 104)

²² Ein Griot ist in der senegalesischen Tradition der Nachrichtenüberbringer, ein Musikant, ein Geschichtenerzähler oder eine mündliche Zeitung. Sie werden auch bezahlt um Familien oder Einzelpersonen zu beschimpfen oder zu schmeicheln. Vor und während der Kolonisation war ein Griot auch ein Berater des Königshauses. Ihre Rolle ist auch deswegen wichtig, da sie die Geschichte des Landes oder eine Familiengeschichte in einer romantischen Weise erzählen können. (vgl. Pfaff 1984: 29)

Der Wagenführer kommt nach Hause, ohne Geld, ohne Essen und ohne Würde. Seine Frau hat schon auf ihn gewartet, um etwas zu kochen. Doch nun muss sie selber losziehen und sich um das Essen zu kümmern, da der Gatte mit leeren Händen nach Hause gekommen ist.

3.2.1.2. Empowerment und *Borom Sarret*

In den nächsten Absätzen werden Sequenzen untersucht, die helfen sollen, die Untersuchung des Empowermentdiskurses in Sembenes Filmen zu diskutieren.

In diesem Kurzfilm finden sich einige sehr interessante Momente und Aufnahmen, die an Hand der Analyse zu Empowerment behandelt werden.

1) Aufzeigen von Gegensätzen:

Ein wichtiges Stilmittel im Film ist die Gegenüberstellung von Moderne und Tradition: Die moderne Moschee am Beginn des Filmes im Vergleich zum kleinen Gebetsbereich des Hauptprotagonisten; oder der Stadtrand mit den traditionellen Steinhütten im Vergleich zur gepflasterten Innenstadt mit ihren hohen Bauten. Auch moderne westliche Kleidung wird in Gegensatz zur traditionellen Tracht gesetzt; ebenso asphaltierte Straßen im Stadtkern und unbearbeitete Wege in den äußeren Bezirken oder in der Marktkulisse. Ein Transportmittel wie der Pferdewagen der Hauptfigur wird den Automobilen, Bussen, Fahrrädern oder Motorrädern gegenübergestellt.

Der Wagenfahrer wird – solange er noch am Stadtrand, d.h. in ärmeren Gegenden – fährt, musikalisch von einer traditionellen *xalam* (einer dreiseitigen Gitarre) begleitet. Doch sobald er in die Innenstadt kommt, unterlegt der Filmemacher die Sequenz mit klassischer Musik.

Dieses Ausdrucksmittel des Regisseurs ist ein Hinweis darauf, wie sich die Gesellschaft nach der Unabhängigkeit entwickelt hat, und wie die traditionelle und die moderne, von „Fremden“ neugeschaffene Welt nebeneinander leben. Extreme Unterschiede zwischen Armut und Wohlstand zeigen sich in den Aufnahmen der Wohnblöcke und Häuser.

Diese Gegenüberstellung ist auch ein eindeutiges Merkmal des Third Cinema, in dem Gegensätze wie Reich/Arm, Moderne/Tradition und die Frage nach der Identität eine wichtige Rolle spielen.

In diesem Film vermittelt der Regisseur dem Zuschauer, mit der Darstellung dieser Gegensätze, seine Wahrnehmung von „reich“ und „arm“. Etwas, das Sembene offensichtlich immer in seinen Filmen vermitteln will, ist die Gliederung der Gesellschaft.

Das Publikum ist aufgefordert, die existierende Gegenwart und die entstehende Zukunft wahrzunehmen, indem es sich mit der Geschichte des Landes auseinandersetzt. Den ZuschauerInnen soll bewusst (gemacht) werden, unter welchen Umständen sie leben.

Im nächsten Beispiel wird verdeutlicht, welche Macht die Menschen in dieser Gesellschaft haben und wie diese Macht verteilt ist.

2) Szene mit dem Polizisten (min. 13:40)

Der Polizist, auf den der Wagenführer trifft, steht für die exekutive Instanz der Regierung (nach westlichem Modell), die direkt nach der Unabhängigkeit eingeführt wurde. Ähnlich wie in der tatsächlichen politischen Entwicklung, hatte der erste Präsident Senghor in seinen ersten Amtsjahren die Exekutivkraft verstärkt.

Macht ist ein wichtiger Bestandteil der Empowerment-Debatte. Ausgehend von dem ersten Teil dieser Arbeit könnte man von „power over“ sprechen, wo es darum geht durch bestehende Machtverhältnisse Gesetze zu entwickeln. Der Polizist führt den Auftrag aus, einen Borom Sarret vom reichen Stadtteil und den asphaltierten Straßen fernzuhalten. Dem Wagenführer bleibt nichts anderes übrig als dem Folge zu leisten, sonst würde er seine Existenz gefährden. Der Polizist steht unter dem Befehl der Obrigkeit und sichert sich dadurch gleichzeitig Macht. Die Machtverteilung funktioniert, indem derjenige, der ökonomisch am schwächsten ist, durch die Machtausübung des „Systems“ noch schwächer wird. Auch wenn im Film Borom Sarret keinerlei körperliche Gewalt angewendet wird, ist die Szene mit dem Stiefel auf der Medaille eine Metapher dafür, dass sich Regierungsbeamte, vor allem Exekutivkräfte, den Besitz eines anderen ungerechtfertigt aneignen können.²³

Nicht unwichtig sind hierzu auch die späteren Entwicklungen bezüglich Korruption und der generelle Umgang von Exekutivkräften mit den MitbürgerInnen in der heutigen Zeit in vielen Ländern Afrikas (vgl. Wolf 2004: 53ff). Ein wichtiger Aspekt in dieser Schlüsselszene ist, dass der Polizist in diesem Moment nicht nur einen Beamten repräsentiert, sondern auch die „westernized, black bourgeoisie“ (vgl. Rathcke 1987: 16), die der Kolonialismus hinterlassen hat.

²³ Diese Amtshandlungen erinnern auch daran, wie mit afro-amerikanischen BürgerInnen zur Zeit der Bürgerrechtsbewegung umgegangen wurde.

„And the police are there – in our community- not to promote our welfare, or our security and our safety, but they are there to contain us, to brutalize us and murder us, because they have their orders to do so [...]. The police in our community couldn't possibly be there to protect our property because we own no property.” (Film *Black Panther* 1968; min.1:05)

Sembene meint hierzu: „We have to have the courage to say that during the colonial period we were sometimes colonized with the help of our own leaders, our own chiefs and our own kings.“ (Weaver 1972: 25)

Auch die Medaille hat eine wichtige Bedeutung. Betrachtet man den Borom Sarret, könnte man von seinem Alter ausgehend vermuten, dass er in der französischen Armee war und im französischen Indochina-Krieg von 1946-1954 oder im Zweiten Weltkrieg gekämpft hat. Symbolisch gesehen war er also Eigentum Frankreichs – durch die Aktion des Polizisten aber werden die Verbindungen zum ehemaligen Kolonialherren getrennt und der Wagenführer lebt unter „neuen“ Gesetzen (vgl. Rathcke 1987: 18).

3) Szene bei der Ampel (min. 15:27)

Als der Wagenführer resigniert die Innenstadt verlässt und überlegt, wie er seiner Frau beibringen soll, dass er seinen Wagen abgeben musste, bleibt er bei einer roten Ampel stehen: « Feu rouge, il faut s'arrêter, toujours, partir, coucher, non ! Ca c'est la prison, C'est ca. Ca c'est la vie modern. C'est la vie maintenant du pays. Partir. Oui j'avance. »²⁴

Seine Worte versinnbildlichen das Machtsystem, in dem er lebt und die Regeln, an die er sich halten muss. Interessant ist, dass er seine Situation offensichtlich akzeptiert. Ist diese Reaktion Stärke oder Schwäche? Hat der Wagenführer aufgegeben ohne zu hinterfragen, was er für Möglichkeiten hat? „His lack of awareness of the power of his own actions and the new social context he inhabits has dehumanized and demeaned him.“ (Dahlberg 2003:1) In der Szene mit dem „griot“ resigniert der Borom Sarret ebenfalls: « En effet, ce n'est pas parce que la vie nouvelle m'a réduit a ce travail d'esclave que je ne suis plus un noble? »²⁵ (min. 8:45)

Letztendlich erkennt der Wagenführer seine eigene Macht und seine Handlungsmöglichkeiten nicht. Bis zum Schluss bemerkt er keine eigene Schuld an seinem ertragslosen Tag. Er macht alle anderen (die Moderne, seine Kundschaften, den Polizisten, den Griot) verantwortlich für seinen Misserfolg und vertraut auf göttliche Weisung. Gegen Ende des Filmes liegt es an der Frau des Borom Sarrets, die Situation zu ändern und Geld für ein Mahl zu besorgen.

²⁴ Freie Übersetzung: Rote Ampel. Immer bei der roten Ampel stehen bleiben. Gehen. Schlafen. Nein. Das ist wie in einem Gefängnis. So ist es. Das ist das moderne Leben. Das ist das jetzige Leben in diesem Land! Engl. Übersetzung „Red Light! Stop!Go!...Sleep!....It's a prison! That's modern life!“ (Übersetzung der American Film Library 2009, <http://www.africanfilmlibrary.com/Movies/Video/9228/148/Borom%20Sarret>)

²⁵ „The new life has reduced me to slavery but I am noble.“ (Übersetzung der American Film Library 2009, <http://www.africanfilmlibrary.com/Movies/Video/9228/148/Borom%20Sarret>)

Der Regisseur verrät nicht, wie sie das macht, jedoch vermuten einige Quellen, dass sie sich wohl prostituiert (vgl. Pfaff 1984: 108/ Dahlberg 2003:1). Einige anderen Quellen verweisen diesbezüglich auf andere Werke des Regisseurs, wohlwissend, dass er die Rolle der Frau in der senegalesischen Gesellschaft in seinen Arbeiten immer heraushebt und zu einem Schwerpunkt macht. Die Autorin Francoise Pfaff meint dazu: „In Borom Sarret, a man ill adapted to the demands of his urban setting, his cart more suited to a rural environment than to a city, loses his status. It is taken over by the woman, who in addition to being a procreator, and a protector, becomes a provider.” (Pfaff 1984: 107)

Dieser erste Film bietet viele Gelegenheiten Empowerment im ersten Schritt, nämlich der Bewusstwerdung einer Situation, zu erläutern. Durch die Darstellung einer Gesellschaftssituation kurz nach der Unabhängigkeit Senegals schafft der Regisseur genau diese Ebene von Empowerment zu erreichen.

Seine Darstellung von Religion ist etwas unschlüssig im Film. „Thus, while Sembene may criticize Islam in Borom Sarret, he does so in a sub textual manner, rather than overtly declaring his convictions against it. “ (Rathcke 1987: 17) Der Regisseur arbeitet allerdings trotzdem so, dass er die Religion nicht verspottet oder lächerlich wirken lässt, da ihm die hohe Prozentzahl der Gläubigen im eigenen Lande sehr wohl bewusst ist. Das bestehende Machtsystem wird unter anderem durch die Szene mit dem Polizisten dargestellt. Zu einem Großteil geht es dem Regisseur darum, zwar einen Tag aus dem Leben eines einfachen Bürgers darzustellen, aber gleichzeitig auch dieses Leben in Kontext mit der Stadt nach einem historischen Wandel wiederzugeben. Wie z.B. die Szene bei der Ampel, wo Sembene versucht zu verdeutlichen, dass sich die sozial und wirtschaftlich schwächere Gesellschaftsschicht (verkörpert von dem Wagenführer) in ein unterdrückendes System (verkörpert durch die Ampel) einordnen muss.

Borom Sarret is not only an affirmation of a people denied but also a critique of their passivity, their treatment of each other, their subservience to tradition, and of the ways in which they have allowed themselves to become dehumanized. It is Sembene's intention to show the black, urban poor of Senegal to themselves and reveal the true conditions of their social life and their own role in creating and maintaining it. His wish is that they acquire self-knowledge and fashion a new conception of themselves and the power of their own actions in order to bring about change. (Dahlberg 2003:1)

Die Intentionen des Regisseurs für diesen Film wären demnach, ein Bewusstsein zu schaffen und zu zeigen, dass man seine individuelle Macht erkennen und nutzen muss. Der nächste Film knüpft an diese Ideen an und geht verstärkt auf die Rolle der Frau in einer neuen senegalesischen Gesellschaft, aber auch in einem europäischen Umfeld ein.

3.2.2. La Noire de (1966)



Ausschnitt aus *La Noire de*... Diouana wäscht gerade in der Küche das Geschirr ab. (Quelle: siehe Bildindex)

Dieser erste Spielfilm von Sembene dauert 65 Minuten und wurde mit einer 35mm-Kamera und in französischer Sprache gedreht. Produziert wurde er in Dakar von *Les Films Domirev* und in Paris postproduziert von *Les Actualités Francaise*. Eine englische Version wurde 1969 in New York freigegeben.

Auch in diesem Film sind die DarstellerInnen zum Zeitpunkt der Aufnahmen keine professionellen SchauspielerInnen. Die Macher des Filmes bestehen größtenteils wieder aus der Crew, die bereits im Film *Borom Sarret* (siehe Seite 57-58) mitwirkten, mit Ausnahme des Produzenten André Zwoboda.

La Noire de bedeutet wörtlich „die Schwarze von“, der englische sinngemäße Titel des Films lautet *Black Girl*. Im Film wird ein junges Mädchen kurz nach der Unabhängigkeit Senegals nach ihrer Arbeit als Kindermädchen für eine französische Familie in Dakar, nach Frankreich eingeladen, um dort ihre Arbeit fortzusetzen.

Die Handlung des Films basiert auf einer von Sembene verfassten Kurzgeschichte. Da die Kurzgeschichte zu einem viel früheren Zeitpunkt geschrieben wurde, hat es den Anschein, der Regisseur hätte den Film mehr an eine gegenwärtige Situation der senegalesischen Gesellschaft angelehnt. Die Tatsache, dass die Haupthandlung auf einer wahren Geschichte beruht, ist für ihre Deutung und Interpretation ebenfalls signifikant.

Der Film hat seine Schauplätze in Dakar, Senegal, und an der Côte d’Azur. Im Gegensatz zu allen anderen Protagonisten offenbart die Hauptfigur ihre Gedanken hauptsächlich durch eine Stimme aus dem Off – ein sogenanntes „Voice Over“ wurde in der Postproduktion hinzugefügt.

Der Film gewann im Erscheinungsjahr 1966 gleich drei Preise: den Prix Jean Vigo in Paris, den Antilope d'Argent beim *Festival Mondial des Arts Nègres* in Dakar und den Tanit d'Or beim *Journées Cinématographiques de Carthage* in Tunesien.

3.2.2.1. Plot

Der Film beginnt mit der Ankunft eines Schiffes namens Ancerville an einem Hafen in Südfrankreich. Unter den vielen Passagieren, die das Schiff verlassen, befindet sich ein schwarzes Mädchen – Diouana – das aus dem Senegal angereist ist und von einem französischen Herrn abgeholt wird. Nach einer längeren Fahrt mit dem Auto kommen sie in einer Wohnung in der Hafenstadt Antibes an. Auf alle Fragen des französischen Herren antwortet die Eingereiste während der Autofahrt mit „Oui Monsieur“. Bei der Ankunft sieht man die offensichtliche Begeisterung und das Staunen der Afrikanerin.

In der nächsten Einstellung wird gezeigt, wie der vermeintliche Gast das Badezimmer in der Wohnung, in der er residiert, putzt. Schnell wird dem Zuschauer klar, dass das Mädchen eine Art Hausmädchen sein muss. Diouana beginnt einen neuen Tag, indem sie ihr Bett macht, sich ankleidet, Schmuck anlegt und in die Küche geht. Im ersten inneren Monolog denkt sie: » La cuisine, la salle de bain, la chambre a couche, le salon. Je ne fais que ça. Je ne suis pas venue en France pour ça. Comment sont les gens ici?

Toutes les portes sont fermées jour et nuit, nuit et jour. Je suis venue pour m’occuper des enfants. Ou sont-ils ? Pourquoi Madame me crie-t-elle tout le temps ? Je ne suis pas cuisinière, ni femme de ménage. »²⁶ (min. 06:37)

²⁶ Freie Übersetzung: Die Küche, das Bad, das Schlafzimmer, das Wohnzimmer. Was mache ich hier? Dafür bin ich nicht nach Frankreich gekommen. Wie sind die Leute hier? Die Türen sind verschlossen, Tag und Nacht,

Durch diese Aussage merkt der Zuschauer, dass die Senegalesin offensichtlich unglücklich über ihre Situation ist. Sie beklagt sich über ihre Arbeit und darüber, dass sie von dem fremden Land nichts als die Wände in der Wohnung, in der sie arbeitet, zu Gesicht bekommen hat.

Beim Wischen des Bodens wird sie von ihrer Arbeitgeberin unterbrochen, die sich darüber aufregt, dass die Kleidung, die Diouana trägt, viel zu elegant sei. Daraufhin bringt ihr die Hausherrin eine Schürze, welche sie an ihre Position im Haus erinnern soll.

Beim Kochen für Gäste ihrer Arbeitgeber in der nächsten Sequenz, beklagt sie sich in Gedanken, dass sie nicht zum Kochen oder Putzen nach Frankreich eingeladen wurde, sondern um als Kindermädchen zu arbeiten. Sie wünscht sich die Stadt und andere französische Regionen kennenzulernen.

Während sie mit ihren Gedanken abschweift, wird sie von zwei Gästen von oben bis unten gemustert, als hätten sie noch nie jemanden mit einer anderen Hautfarbe als der ihren gesehen.

Am Tisch wird auch angeregt diskutiert. Vorsichtig kostet eines der französischen Paare die senegalesische Mahlzeit und bekundet, dass es ihnen sehr gut schmecke. Die Hausherrin hat eine Glocke bei der Hand mit der sie ihre Angestellte hin und wieder zum Wein-Nachschenken oder für sonstige Dinge an den Tisch ruft.

Plötzlich steht einer der Gäste auf, um Diouana zu küssen und sagt: „Ah, vous permettez, Mademoiselle. Je n’ai jamais embrassé une négresse.“ Es wird gelacht und dann sagt die Madame: „J’ai l’impression qu’elle n’est pas contente.“²⁷ (min. 10:58)

Die Hausherrin folgt der flüchtenden Senegalesin in die Küche, um ihr zu erklären, dass diese Geste nicht ernst zu nehmen und harmlos gewesen sei. Anschließend bestellt die Madame noch eine Runde frischen Kaffee, den Diouana noch servieren soll.

Die nächsten Momente des Films zeigen eine Rückblende und erzählen die Geschichte von Diouana und wie die Begegnung mit ihren europäischen Arbeitgebern zustande kam.

Diese Rückblende zeigt zunächst ihren kleinen Bruder, der mit einer Maske spielt. Man sieht, wie sich das senegalesische Mädchen fertig macht, um aus dem Haus zu gehen. Auf die Frage wohin Diouana denn wolle, meint sie: „Chercher du travaille!“ (min. 11:52)

Anschließend erlebt der Zuschauer die Momente mit ihr, wie sie Arbeit sucht und welche Strapazen sie dafür durchmachen muss.

Nacht und Tag. Ich bin gekommen um Kindermädchen zu sein. Wo sind Sie? Warum schreit die Madame nur die ganze Zeit? Ich bin keine Köchin, auch keine Putzfrau.

²⁷ Freie Übersetzung: Gast: Erlauben sie Fräulein, Ich habe noch nie eine Schwarze geküsst. Die Madame: Ich habe den Eindruck, dass sie nicht sehr erfreut darüber ist.

Schließlich sitzt sie mit einigen Arbeitsuchenden auf einem Bordstein an einer Straßenecke, wo Arbeitsuchende offensichtlich aufgelesen werden. Dort findet Diouana ihre „Madame“. Überglücklich läuft sie zurück in den Außenbezirk zu ihrer Familie und verkündet: „J’ai du travail, j’ai du travail. J’ai du travail chez les blancs. J’ai du travail, j’ai du travail. Du travail. Du travail chez les blancs. Du travail chez les blancs. J’ai du travail. J’ai du travail. Du Travail chez les blancs. J’ai trouvé du travail. J’ai du travail chez les blancs.“²⁸ (min. 16:57)

Als Dankesgeste schenkt sie den neuen Arbeitgebern die Maske ihres Bruders. Im letzten Gedanken in der Rückblende (man sieht wie sie mit den Kindern auf die Straße zum Spielen geht) verdeutlicht sie ihre Position als Kindermädchen: “A Dakar je ne m’occupais pas de faire la cuisine, ni la vélolaie. Je m’occupais seulement des enfants. Les sortir pour la promenade. Les amener à l’école. Et les ramener à la ville.“²⁹ (min. 19:55)

Als sie aus ihren Erinnerungen erwacht, sitzt sie in der Küche in Frankreich und muss auch schon wieder Kaffee servieren. Die Gäste fragen bei den Gastgebern nach, ob Diouana kein Französisch spricht. Daraufhin antwortet das französische Pärchen mit „Nein, aber sie versteht“. Nachdem die Gäste gegangen sind, sagt die Stimme aus dem Off: „Je comprends tout. La dame voulait une bonne à tout faire. C’est pour cela qu’elle m’a choisie. Pourquoi suis-je ici? Pour les enfants, ou pour être une bonne à tout faire?“³⁰ (min. 22:02) Diouana ärgert sich, weil sie offensichtlich ausgenutzt wird und für alles im Haushalt zuständig ist, obwohl ihr ursprünglich eine Stelle als Kindermädchen versprochen wurde.

Ein neuer Tag bricht an und Diouana kommt vom Einkaufen zurück, als die Hausherrin bemerkt, dass Ihr „Hausmädchen“ verändert und unglücklich ist. Diouana wird klar, dass sich ihre Arbeitgeber in Dakar nicht so verhalten haben. Auch sie ist viel unglücklicher als in ihrer Heimat.

Sie stellt sich vor, wie ihre Verwandten und Freunde glauben, dass sie überglücklich und reich sein muss in Europa. Resignierend nimmt sie wahr, dass „ihr“ Frankreich die Küche, das Wohnzimmer, das Badezimmer und ihr eigenes Schlafzimmer in der Wohnung ihrer Arbeitgeber ist und sie erkennt: „Je suis seule. Est-ce que pour m’enfermer que Madame voulait m’amener ici?“

²⁸ Freie Übersetzung: Ich habe Arbeit (gefunden). Ich habe Arbeit (gefunden). Ich habe Arbeit bei den Weißen (gefunden). (Sie wiederholt diese Aussagen mehrere Male)

²⁹ Freie Übersetzung: Übersetzung: In Dakar bin ich nicht für das Kochen zuständig, noch fürs...Ich habe nur auf die Kinder aufgepasst. Bin mit ihnen zur Promenade spielen gegangen. Habe sie zur Schule gebracht. Und sie zurück in die Stadt gebracht.

³⁰ Freie Übersetzung: Ich verstehe. Die Madame wollte jemanden, der alles gut kann. Deswegen haben sie mich ausgesucht. Warum bin ich hier? Für die Kinder oder um alles (im Haushalt) zu erledigen?

Donc c'est pour cela qu'elle s'est toujours montrée très gentil avec moi en Dakar. Me donnant sa vieille robe, sa vieille combinaison, ses vieilles chaussures. Ici ma vie se passe entre ma chambre et la cuisine. Est-ce cela vivre en France?"³¹ (min. 26:23)

An einem Morgen beschließt Diouana im Bett zu bleiben, woraufhin die „Madame“ sehr verärgert reagiert, weil sie sich ihren eigenen Kaffee kochen muss. Die Arbeitgeberin schreit Diouana an und sagt: „Nous sommes pas en Afrique!“³² An diesem Tag trägt die Senegalesin ihre natürlichen Haare und verzichtet auf ihre Perücke. Sie sperrt sich im Bad ein und weigert sich ihren täglichen Tagesablauf zu beginnen. Bei dem Versuch zu frühstücken kommt die Madame und fragt Diouana, ob sie krank sei. Als sie verneint, verweigert die Hausherrin ihrer Angestellten das Frühstück und meint, sie könne erst wieder was essen, wenn sie ihren Pflichten nachkäme. Durch den Widerstand von Diouana sehen sich ihre Arbeitgeber gezwungen, etwas zu unternehmen. Also lesen sie ihrer Angestellten einen Brief vor, der angeblich von ihrer Mutter aus Senegal kommt. Diouana bemerkt sofort, dass der Brief nicht echt ist und steht weinend und bedrückt vom Tisch auf.

Sie erklärt mit innerer Stimme: „Je suis leur prisonnière. Je ne connais personne. Personne n'est ici de ma famille. Voilà pourquoi je suis leur esclave.“³³ (min. 37:50)

Sie fühlt sich als wäre sie eine gefangene Sklavin und bemerkt, dass sie keine Familienangehörigen in Frankreich hat.

An einem Tag als die Hausherren ihren Sohn mit Diouana alleine in der Wohnung lassen, nimmt sie die Maske, die sie ihren Arbeitgebern geschenkt hat von der Wand und verinnerlicht, dass das ihre Maske ist. Sie schwelgt in Erinnerungen, wie sie ihren Freund damals im Senegal kennengelernt hat und wie sie mit ihm durch die Stadt gewandert ist. Sie erinnert sich, wie sie ihrem Freund damals stolz verkündete, dass ihre Arbeitgeber sie mit nach Frankreich nehmen wollen. In einer Rückblende stolziert sie in Dakar glücklich über das Denkmal von tausend gefallenen Soldaten und Opfer, die ihr Leben im Zweiten Weltkrieg für Frankreich geben mussten. Daraufhin schreit sie ihr Freund an: „Descend! Descend, voyons! C'est un sacrilège! Veux-tu descendre! Ne reste pas là-haut! Descend! Descend! Mais tu m'entends? Mais descend là! Et cours, cours! Descend! Et allez, saute!“³⁴ (min. 41:44)

³¹ Freie Übersetzung: Ich bin alleine. Mich wegschließen, ist es das, wozu mich die Madame hier hergebracht hat? Dann ist es deswegen, warum sie in Dakar immer nett zu mir war. Sie gab mir ihre alten Kleider, ihre alte Garderobe, ihre alten Schuhe. Jetzt findet mein Leben zwischen meinem Zimmer und der Küche statt. Ist das das Leben in Frankreich?

³² Freie Übersetzung: Wir sind nicht in Afrika!

³³ Freie Übersetzung: Ich bin ihre Gefangene. Ich kenne Niemanden. Keiner hier gehört zu meiner Familie. Deswegen bin ich ihre Sklavin.

³⁴ Freie Übersetzung: Steig ab! Steig ab! Wie kann man nur! Das ist ein Sakrileg! Wirst du wohl hinuntersteigen? Bleib nicht oben. Steig ab! Steig ab! Hörst du mich? Steig da ab! Und schnell, schnell! Steig ab! Und nun hinunter und spring!

Er verurteilt die Respektlosigkeit von Diouana in diesem Moment und verlangt von ihr auf der Stelle abzustiegen. Überzeugt ärgert Diouana ihren Freund jedoch und reibt ihm unter die Nase wie toll ihr neues Leben in Frankreich sein wird.

Als die Arbeitgeber nach Hause kommen, sind sie verärgert, dass Diouana keinen ihrer üblichen Pflichten nachgekommen ist. Bei dem Versuch herauszufinden, was ihr fehlt und warum sie nicht arbeitet, scheitern sie, da Diouana nicht reagiert. Als ihr der Hausherr etwas mehr Geld und eine Auszahlung anbietet, bricht die Senegalesin zusammen. Sie streitet sogar mit ihrer Hausherrin über die Maske, die sie kürzlich von der Wand genommen hat. Danach sagt Diouana in einem inneren Monolog:

Ce masque est à moi. Je l'avais payé 50 Franc. Plus jamais, Madame me dira quelque chose. Jamais plus Madame me dira Diouana, fais du café. Jamais plus Diouana, prépare nous du riz. Jamais plus Diouana, enlève tes chaussures. Jamais plus Diouana, lave la chemise du Monsieur. Jamais plus, Diouana, tu es une fainéante. Jamais je ne serais esclave. Je n'étais pas venue en France pour l'établie et l'argent. Jamais plus Madame ne me verra. Jamais plus elle ne me dira quelque chose. Jamais plus de Diouana. Jamais plus je ne la verrais moi aussi. Madame m'a menti. Elle m'a toujours menti. Elle ne me mentira plus. Jamais plus elle ne me mentira. Elle voulait me garder ici comme une esclave.³⁵
(min. 47:17)

Sie erkennt, dass sie an ihre Grenzen getrieben wurde und will sich nicht mehr herumkommandieren lassen.

Die Konsequenz, die Diouana schlussendlich aus ihrer Lage zieht, ist sich ihre Pulsader mit der Rasierklinge ihres Hausherrn aufzuschneiden und sich das Leben zu nehmen.

Dieser Selbstmord befreit sie aus ihrer Situation und ist anscheinend der einzige Ausweg für die Senegalesin. Bevor sie sich das Leben nimmt, packt sie alle ihre Sachen zusammen, als würde sie „Auf Wiedersehen“ sagen wollen.

Die nächsten Sequenzen zeigen den Strand an der Côte d'Azur und wie Menschen die Sonne genießen. Ein Herr liest eine Zeitung, in der eine Anzeige mit dem Selbstmord der Senegalesin zu lesen ist. Die Schlagzeile lautet: « Un jeune négresse se tranche la gorge dans la salle de bains de ses patrons ».³⁶ (min. 49 :56)

³⁵ Freie Übersetzung: Diese Maske gehört mir. Ich habe 50 Franken dafür bezahlt. Nie mehr soll mir die Madame sagen, was ich tun soll. Nie mehr soll die Madame mir sagen, Diouana mach Kaffee. Nie mehr Diouana bereite den Reis zu. Nie mehr Diouana zieh deine Schuhe aus. Nie mehr Diouana wasche das Hemd vom Monsieur. Nie mehr Diouana du bist faul. Nie mehr Diouana tu dies! Nie mehr bin ich ihr Sklave. Ich bin nicht nach Frankreich gekommen um mich zu etablieren oder wegen Geld. Nie mehr wird mich die Madame sehen. Nie mehr sagt sie mir was ich tun soll. Nie mehr „Diouana!“. Nie mehr wird auch ich sie sehen. Die Madame hat mich belogen. Sie hat immer gelogen. Sie wird mich nicht mehr belügen. Nie mehr wird sie mich belügen. Sie wollte mich hier als Sklaven halten.

³⁶ Freie Übersetzung: Eine junge Schwarze durchtrennt sich die Kehle im Badezimmer ihrer Arbeitsgeber.

Der Hausherr beschließt, den gepackten Koffer mit Diouanas Sachen und die Maske zurück zu ihrer Mutter zu bringen. Als „Wiedergutmachung“ bietet der Franzose der Mutter der Verstorbenen Geld an, doch diese verschmäht die Geste und kehrt dem Angereisten den Rücken zu. Der kleine Bruder der Verstorbenen verfolgt in der Schlusszene den Europäer mit der Maske, die einst seiner Schwester gehörte. Panisch flüchtet der Franzose.

3.2.2.2. Empowerment und *La Noire de*

Auch dieser Film macht auf neokoloniale Entwicklungen aufmerksam, vor allem im Bereich der Gesellschaftsentwicklung nach der Unabhängigkeit. Die Themenschwerpunkte sind Migration, sprich die Einwanderung in das ehemalige Kolonialreich Frankreich, Neokolonialismus, die Frage nach einer Identität, die Rolle der senegalesischen Frau und der Arbeitsmarkt nach der Unabhängigkeit. Am Beispiel der Geschichte eines Individuums wird die Situation im Senegal nach 1960 repräsentiert.

1) Diouana

Die Geschichte der Hauptfigur ist definitiv ein Empowerment-Prozess. Der Charakter, den Diouana verkörpert, trifft fortlaufend schwerwiegende Entscheidungen. Zunächst beschließt sie, sich eine Arbeit auf eigene Faust zu suchen, weil sie ihre Familie unterstützen will, aber auch weil sie unabhängig sein möchte. Ihre Entschlossenheit und ihr Ehrgeiz bringen ihr schließlich einen, für die damaligen Verhältnisse, vermeintlich guten und ehrlichen Job.

In dem Zeitraum kurz nach der Unabhängigkeit Senegals sind die Bedingungen in ihrem Job für eine Person aus Diouanas sozialen Verhältnissen, ein Traum.

Durch die enge Beziehung zwischen Frankreich und dem Senegal wollten viele SenegalesInnen nach Frankreich auswandern, um sich und ihrer Familie eine bessere Zukunft zu ermöglichen. Diesen Status hatte die Senegalesin nach kurzer Zeit erreicht.

Der Glaube, dass sie als Kindermädchen nach Frankreich eingeladen wurde, stellt sich rasch als Irrtum heraus.

In der ersten Zeit führt sie ihre Arbeit jedoch trotzdem aus, ohne sich zu beschweren. Sie steht jeden Morgen auf, putzt, kocht und bedient ihre Vorgesetzten, ohne sich bei ihnen zu beklagen.

Doch diese Beziehung verändert sich zunehmend, sodass sich Diouana schnell wie eine gefangene Sklavin vorfindet. Die anfangs verkündigten Versprechen ihrer „Patrons“, dass sie die Riviera und ganz Frankreich kennenlernen wird, verblassen schnell zu einer Erinnerung. Durch ihren Selbstmord entscheidet sich das senegalesische Mädchen zwar für einen sehr dramatischen und extremen Abgang, jedoch hat sie diesen Weg selbst und bewusst gewählt. Dieser Akt ist ein radikaler Widerstand und ein Aufschrei gegen eine der Formen von Neokolonialismus. Selbstbestimmung und Durchsetzungsvermögen sind in diesem Fall der Schlüssel zu einem freien Körper und Geist. Die Symbolik, die diesem Selbstmord zu Grunde liegt, ist in einem größeren Rahmen zu sehen und zu deuten. Der Regisseur gibt zu verstehen, dass wenn Senegal (wenn nicht sogar alle ehemals kolonisierten Regionen Afrikas) oder auch nur ein unterdrücktes Individuum oder Kollektiv sich unter einer neuen und modernen Art der Sklaverei und Kolonisation befindet, sich für einen radikalen aber selbstbestimmten (Aus-)Weg entscheiden kann. Dies muss nicht unbedingt Selbstmord sein, aber es darf ruhig extrem sein, wenn die Tat eine ihre Effizienz erzielt.

Die Reaktion des französischen Ehepaares im Film, nämlich die Schuld und Unbeholfenheit, da sie niemals mit solch einem Ausgang gerechnet hatten, könnte dafür stehen, wie sehr Kolonialmächte ihre ehemaligen Kolonien auch unterschätzen können. Der Film vermittelt eine sehr klare Botschaft, nämlich die, dass es eine Befreiung von Abhängigkeit geben kann.

Dass dieser Weg nicht einfach ist, erkennt man unweigerlich am Schicksal von Diouana.

In diesem Zusammenhang sind ebenfalls die Symbolik und die Rolle der Maske essenziell.

2) Die Maske

Die holzgeschnitzte Fertigung taucht chronologisch gesehen zum ersten Mal in dem Viertel auf, in dem Diouana zu Hause ist. Es ist ein Spielzeug für den kleinen Bruder, bis Diouana nach ihrer Einstellung bei der französischen Familie beschließt, die Maske als Geschenk herzugeben. Bis dahin ist nur klar, dass Diouana der Familie als Dankeschön etwas von ihr geben will. Dass die Maske als Symbol ihrer Seele dient, wird gegen Ende des Filmes am deutlichsten. Aber auch schon davor, wie z.B. in der Szene, in der sie die Maske aus dem Wohnzimmer in Frankreich von der Wand nimmt. Sie vermittelt damit und spricht es auch öfters aus, dass das ihre Maske ist. Am Ende streitet sie sich sogar mit der Hausherrin um die Maske. Diouana sagt: „Ce masque c'est à moi. Je l'ai payé 50 Francs.“³⁷ (min. 47:16)

³⁷ Freie Übersetzung: Das ist meine Maske. Ich habe dafür 50 Franken bezahlt.

Das Hausmädchen sagt, dass die Maske ihr gehört und sie 50 Franken dafür gezahlt hat. Die Französin kann und will nicht verstehen, warum Diouana das Geschenk so dringend wiederhaben möchte.

Die Schlusszene zeigt einen klaren Zusammenhang: Als der Franzose die Sachen von Diouana in ihrem Koffer zurückbringt, ist auch die Maske dabei. Der kleine Bruder der Verstorbenen setzt sich die Maske auf und verfolgt den Fremden damit, bis dieser zu seinem Auto gelangt. Man könnte interpretieren, dass Diouanas Geist den Schuldigen verfolgt, der sie ihrer Seele beraubt hat. Eine weitere Deutung könnte symbolisch die jahrhundertlange Unterdrückung durch Europa in Afrika sein. Der seelische, sozioökonomische, politische und kulturelle Schaden, den viele Teile Afrikas durch die Zeit der Kolonisation davon getragen haben und noch immer davon tragen wird (wie im Film dargestellt), wird niemals in Vergessenheit geraten. Diese Endsequenz stellt symbolisch auch die Vertreibung des ehemaligen Kolonisators dar.

3) Szene mit dem Brief (min. 35:05)

Obwohl Diouana nie mit ihren Vorgesetzten direkt spricht, kommuniziert sie sehr wohl mit Gesten und Körpersprache. Sie rebelliert indem sie nicht zur gewohnten Zeit aufsteht, ihre Aufgaben ignoriert, sich ihre Maske von der Wand holt und ihr Gehalt verschmäht.

„She does not even accept her earnings from the Mister signifying that it is less important than her freedom.” (Newman 2006: 3) Dies sind aussagekräftige Momente, in denen sie versucht hat, mit ihren Aktionen ihre Gefühle zu übermitteln.

Dass weder Diouana, ihre Mutter noch Sembene (im Film in der Rolle des Lehrers) Geld als „Entschädigung“ von dem Franzosen akzeptieren, zeigt eine Geste der Verweigerung von Almosen trotz einer herrschenden Ausbeutung.

Auch wenn sie es nicht mit Worten sagt, gibt Diouana ein deutliches Signal, dass ihr ihre Situation nicht gefällt und es ihr nicht gut geht. Die Madame fragt zwar mehrmals „Diouana, tu es malade?“, aber darauf antwortet die Senegalesin wahrheitsgetreu, da sie körperlich keine Beschwerden hat, mit „No, Madame.“ Als der „Ungehorsam“ nicht mehr zu kontrollieren ist, probiert das französische Ehepaar ihre Angestellte zu überlisten. Ein Brief ihrer Mutter wird Diouana vorgelesen, doch diese Lüge durchschaut sie schnell.

In ihren Gedanken macht sie ihren Analphabetismus verantwortlich dafür, dass sie überhaupt erst für so dumm verkauft werden konnte. Als ihre Arbeitgeber Gäste haben, behaupten die Gastgeber, dass Diouana kein Französisch versteht oder spricht.

Der Regisseur vermittelt durch die Aktionen der Senegalesin, dass, obwohl Diouana nicht spricht, sie sehr wohl eine Stimme hat und andere Handlungsmöglichkeiten, um zu handeln. Nichtsdestotrotz vermittelt er ihre Reaktion auf den vorgelesenen Brief, in dem er Diouana durch das Voice Over sagen lässt: „C’est pas vrai. C(e n)’est pas ma lettre. Non plus. Elle (ne) vient pas de ma mère. Pas plus que je ne demander a le Monsieur de me fait une lettre. Et Madame n’est pas une Grand Dame. C’est parce que ce je ne sais pas écrire. Si je savais écrire, je saurais quoi dire de la boitaille de Madame. Ici je suis un prisonnier.“³⁸ (min. 37:10)

Der Regisseur schafft es auch in dieser Sequenz, darauf hinzuweisen, dass Lesen und Schreiben ein wichtiges Werkzeug von Macht ist. Mit diesen Eigenschaften hätte Diouana selbst einen Brief nach Hause schicken können, der ihr Situation und ihre Gefühle ausgedrückt hätte. Diese Macht haben nun andere über sie, doch trotzdem lässt sie sich nicht von dem vorgetäuschten Manöver blenden, obwohl sie sichtlich enttäuscht ist. In diesem Film ist Sprache ein wichtiges Machtinstrument. „Der Film dient Sembene als pädagogisches Mittel, um seinem Publikum vor Augen zu führen, welche entwürdigenden Folgen die koloniale Sklaverei und die erzwungene Entfremdung von Herkunftsland, eigener Sprache und Kultur haben können.“ (Goldfarb 2010: 76)

Dieser Film vereint, wie bereits erwähnt, viele Elemente einer Gesellschaft im Postkolonialismus: Die Situation in der Arbeitswelt, Migration, die neuen Abhängigkeitsverhältnisse zwischen ehemals kolonialisierten Subjekten und den ehemaligen Koloniaslmächten. Ebenfalls hebt der Regisseur die Rolle der (west-)afrikanischen Frau und deren Entwicklung in der postkolonialen Zeit hervor. Die Rolle der afrikanischen Frau ist in verschiedenen Facetten präsentiert. Diouana ist eine Tochter, eine Schwester, eine Angestellte, eine Partnerin, eine junge Migrantin und vieles mehr. Obwohl das Kindermädchen am Ende sich als eine gefangene Sklavin fühlt, ist sie auch eine mutige Reisende, die einen Job weit weg von ihrer Heimat ausübt.

Die Entscheidung, sich selbst das Leben zu nehmen, ist die größte Freiheit und die größte Macht, die sie in ihrem Leben besitzt.

Der Film beschäftigt sich mit einem individuellen Empowerment, wo es um eine Person und deren Entwicklung geht. Diese Person erfährt auch, ob sie und wie viel Macht sie hat.

³⁸ Freie Übersetzung: Es ist nicht wahr. Das ist nicht mein Brief/ Dieser Brief ist nicht für mich. Nicht mehr. Der Brief kommt nicht von meiner Mutter. Ich werde den Monsieur nicht fragen, ob er mir einen Brief schreibt. Und die Madame ist keine erhabene (aufrecht/ehrlich) Dame. Deswegen weiß ich nicht /Ich weiß nicht wie man schreibt. Wenn ich schreiben könnte, würde ich wissen, was ich der Madame sagen würde. Deswegen kann ich nicht schreiben.

Die Entscheidungen, die sie trifft, bringen ihr schlussendlich den Tod, aber gleichzeitig auch ihren Frieden. Der Konflikt zeigt, dass das Individuum nur noch zwei Auswege aus seiner Lage gesehen hat. Einerseits könnte Diouana weiterhin unglücklich in einem fremden Umfeld leben und als unterwürfige Sklavin arbeiten – andererseits könnte sie „in Frieden gehen“. Die Entscheidung sich das Leben zu nehmen zeugt von einem starken Willen, den nur jemand entwickeln kann, der auch empowert ist.

Der Regisseur bietet dem Zuschauer viele Facetten des Empowerments an; die Person Diouana kann im übertragenen Sinn (nicht nur mit dem Syblosismus den ihr Selbstmordes verkörpert, aber auch mit ihrem Mut, Beharrlichkeit und ihrem starken Willen) als Empowermentventil für sein. Nicht nur afrikanische und westliche ZuschauerInnen können diese heroische Figur als Vorbild nehmen, sondern alle unterdrückten Individuen und Gesellschaften.

3.2.3. Xala (1974)



Szene aus Xala: Die Mitglieder der Wirtschaftskammer sitzen für eine Besprechung zusammen. Links vorne im Bild die Hauptfigur El Hadji. (Quelle: siehe Bildindex)

Xala ist ein 116 Minuten langer Spielfilm, der 1974 gedreht wurde. Der Film wurde mit einer 35mm-Kamera und in Farbe gefilmt und ist im Original in den Sprachen Wolof und Französisch. Auch dieser Film basiert auf einem Roman von Ousmane Sembene. An der Produktion beteiligt waren die *Société Nationale de Cinématographie*, sowie *Les Films Domirev* im Senegal und die *Participation of Ministère Coopération* in Frankreich. Der Produktionsmanager war der renommierte, aus Benin stammende Regisseur Paulin Soumanou Vieyra. Zuständig für die Grafik war Georges Caristan, für den Schnitt Florence Eymon und für den Sound El Hadj M'Bow. Der Film gewann 1976 den Special Jury's Price in der ehemaligen Tschechoslowakei und den Silver Medal beim Festival *Figueira de Foz* in Portugal. *Xala* ist ein Wort aus dem Wolof, einer der wichtigsten lokalen Sprachen im Senegal, und bedeutet wörtlich „Impotenz“. Der englische Titel des Films lautet aber „The Curse“.

Der Film erzählt die Geschichte des aufsteigenden und erfolgreichen Geschäftsmannes El Hadji Abdoukader Beye, der in den Kreis der Wirtschaftskammer aufgenommen wird. Um sein Glück noch zu steigern, nimmt er sich eine junge Frau zu seiner dritten Ehefrau. Doch die Hochzeitsnacht ist der Beginn einer Pechsträhne, in deren Verlauf er zuerst seine Potenz und im weiteren Verlauf auch seine Arbeit verliert.

Am Ende des Films hat er auch seinen wohlhabenden Status verloren.

3.2.3.1. Plot

Der Film beginnt mit traditionellen Trommelklängen, visuell begleitet von TänzerInnen. Nach dieser kurzen Sequenz sieht man die Kulisse einer Straße. Eine Gruppe von senegalesischen Männern in traditioneller Tracht schreitet in das *Chambre de Commerce* (Handels- und Wirtschaftskammer). Im Hintergrund klärt eine Stimme aus dem Off auf, dass noch nie ein Afrikaner der Präsident der Wirtschaftskammer war und es an der Zeit wäre, sich sein Eigentum zu sichern. Die Industrie und der Handel müssten rechtmäßig in den Händen von AfrikanerInnen sein.

Das nächste Bild zeigt, wie europäische Artefakte aus dem Konferenzzimmer, in welches die Gruppe einmarschiert ist, entfernt werden und vor die Handelskammer abgelegt werden. Es folgt eine Übernahme, in dem der augenscheinliche Anführer der Männer, die französischen Herren mit einem eindeutigen Handzeichen aus dem Raum verweist. Die Stimme aus dem Off bekundet, dass dies ein historischer Tag für die Befreiung vom Kolonialismus sei und ein Sieg für das Volk errungen wurde.

Die erste Szene endet wie sie begonnen hat: mit Trommelspiel und feierlichem Tanz.

Die nächste Sequenz zeigt einen Einmarsch von senegalesischen Soldaten angeführt von einem augenscheinlichen Franzosen. Auf der Straße ist eine Menschenmenge versammelt. Kurz danach wird diese von einer Art Militär von der Straße gedrängt. Zwei Franzosen in Anzügen gehen mit einigen Aktenkoffern auf die Wirtschaftskammer zu.

Noch in der Einführungszeremonie des neuen Präsidenten der Handelskammer unterbrechen die Franzosen die Konferenz, indem sie die mitgebrachten Koffer vor jedem Mitglied auf den Tisch legen. Die Reaktion nach dem Öffnen der Koffer ist bei allen dieselbe. Das angebotene in den Aktenkoffer liegende Geld wird ohne Zögern angenommen. Eine Ansprache des Anführers der Wirtschaftskammer folgt, in der verkündet wird, dass es eine Zusammenarbeit zwischen dem ehemaligen Kolonialherren und dem Senegal geben muss, um die gemeinsamen Feinde zu bekämpfen. Zur Feier des Tages wird auch noch eine Hochzeit angekündigt. Die Hauptfigur El Hadji Abdoukader Beye wird hier, bei der Verkündung seiner dritten Hochzeit, das erste Mal vom Regisseur in den Mittelpunkt gerückt.

Die „Vorteile“ durch die Zusammenarbeit zwischen dem Westen und dem Süden für die Geschäftsmänner ist dramatisch dargestellt, indem alle Mitglieder der Kammer einzeln von einem Mercedes mit Chauffeur abgeholt werden und mit polizeilicher Begleitung, Blaulicht und Sirenen den Platz verlassen.

Nach diesem Einstieg beginnt die eigentliche Handlung. El Hadji lebt in einer polygamen Ehe mit zwei Ehefrauen. Er besucht seine erste Frau Adja. El Hadji unterbricht ein Gespräch zwischen seiner Tochter Rama und deren Mutter über eine mögliche Scheidung. Die Tochter sieht nicht ein, warum ihre Mutter eine dritte Ehefrau an der Seite ihres Ehemannes tolerieren sollte. Bei einer Auseinandersetzung mit ihrem Vater, bei der Rama behauptet, alle Männer, die eine polygame Ehe führen, seien Lügner, wird der Vater handgreiflich und erklärt, dass er mit ein Grund sei, warum das Land unabhängig geworden ist und er durch seine dritte Hochzeit nur eine senegalesische Traditionen befolgt.

El Hadji holt zusammen mit seiner ersten Frau seine zweite Ehefrau für seine anstehende dritte Hochzeit ab. Während Adja eine traditionsbewusste Frau ist, was man u.a. an ihrer Kleidung sieht, ist Oumi, die zweite Ehefrau, sehr modern und orientiert sich in ihrem Auftreten am Westen. Oumi ist sehr bestimmend und beklagt sich bei ihrem Mann, dass seine erste Ehefrau ihm Flausen in den Kopf gesetzt habe. Schlussendlich fordert sie Geld von ihrem Mann und gibt ihm zu verstehen, dass sie unglücklich über die Wahl einer dritten Frau sei. Die Kulisse wechselt zu dem Ort, wo die Zeremonie stattfindet.

Die Hochzeitszeremonie verläuft pompös und ganz nach westlichem Stil. Von den Einladungskarten, die beim Eingang abgegeben werden, einer fünfstöckigen Torte, Champagner, Coca Cola bis hin zu einer westlich gekleideten senegalesischen Band. Bei der Hochzeit kommen sich Adja und Oumi näher, da sie erkennen, dass sie das gleiche Schicksal teilen. Nach einer Weile verlassen beide Ehefrauen nacheinander die Feierlichkeiten. Nachdem sich El Hadji mit dem Präsidenten der Handelskammer und einem Kollegen zur bevorstehenden Nacht berät, sieht man, wie die Hochzeitsnacht eingeläutet wird. Am nächsten Morgen, als die Mutter der Braut ihre vermeintlich nicht mehr jungfräuliche Tochter besuchen will, findet sie die Frischvermählte unberührt vor. Der Bräutigam hat in der Hochzeitsnacht versagt. Enttäuscht von seiner nicht erbrachten Leistung und gesenkten Hauptes geht der Bräutigam davon – nun beginnt sein Xala (Fluch).

El Hadji besitzt ein eigenes Import- Exportgeschäft. Als er in seinem Geschäft ankommt, versammeln sich einige Bettler neben seiner Firma. In unmittelbarer Nähe wird ein verletzter Mann, umringt von mehreren Personen, abtransportiert. Ein Mann in ländlicher Kleidung, der dieses Spektakel beobachtet, wird in derselben Zeit von einem Dieb bestohlen.

El Hadji beauftragt seine Sekretärin, den *President* der Wirtschaftskammer anzurufen, der wenige Augenblicke später in El Hadji's Geschäft einkehrt. Im Gespräch verrät der frisch Vermählte, dass er in der Hochzeitsnacht versagt hat und dass er vermutet, dass er mit einem Xala belegt wurde. Auf die Frage hin wer ihm denn das antun könnte, stürmt der Ladenbesitzer hinaus und verlangt, dass die Bettler um und gegenüber von seinem Geschäft entfernt werden. Der *President* lässt seine Macht spielen, indem er die Polizei ruft, die die Bettler abführt. In der Zwischenzeit bietet der *President* El Hadji an, mit ihm zu einem *Marabout* (Heiler) zu gehen, der ihm bei dem Problem des Fluches helfen könnte.

Als die Polizei ankommt, nehmen sie jeden in Gewahrsam, der in unmittelbarer Nähe steht, auch der erst kürzlich bestohlene Bauer, und setzt sie in der Wüste ab. Währenddessen kleidet sich der Dieb bei einem Schneider neu ein.

Nachdem die Geschäftsmänner einen *Marabout* aufgesucht haben, gibt dieser El Hadji Tipps und Mittel für einen erfolgreichen Liebesakt, doch auch in der kommenden Nacht passiert nichts. Am nächsten Tag bekommt er Besuch von seiner zweiten Ehefrau, die Geld fordert und ihren Mann daran erinnert, ihre körperlichen Bedürfnisse zu befriedigen.

In der nächsten Szene versammeln sich die zuvor von der Polizei verschleppten Männer. Unter ihnen befindet sich der Bauer, der besorgt ist wieder nach Hause zurück zu kehren, nachdem ihm das von der Gemeinschaft für Besorgungen in der Stadt gesammelte Geld gestohlen worden ist. Er erzählt, dass der Ertrag der letzten Ernte etwas Geld abgeworfen hatte, nachdem es jahrelang eine Dürreperiode gegeben hatte. Der Bauer hat Angst mit leeren Händen zurück nach Hause zu kehren und möchte in der Stadt bleiben, wo er zumindest etwas zu essen bekommt.

In der Zwischenzeit beschließt El Hadji zu einem zweiten *Marabout* zu gehen, der ihm von seinem Chauffeur empfohlen wurde. Zu diesem Zeitpunkt ist der Geschäftsmann bereit, alles gegen seinen Missstand zu tun. Da ihm aber das Geld langsam ausgeht, bezahlt El Hadji den *Marabout* mit einem Scheck. Voller Hoffnung macht er sich auf den Weg zu seiner dritten Ehefrau. Diese verweigert sich ihm aber aufgrund ihrer Menstruation. Enttäuscht, aber nicht ganz entmutigt geht er zu seiner zweiten Frau.

Bei einem Telefongespräch mit dem Präsidenten stellt sich heraus, dass El Hadji Probleme mit seinen Rechnungen hat und seine Schecks nicht gedeckt sind.

Diese Information wurde von einem seiner Handelspartner, dem Direktor der nationalen Nahrungsmittelversorgung, weitergeleitet. Es wird ein Meeting angesetzt, um die Situation zu besprechen.

In der nächsten Sequenz besucht Rama ihren Vater in seinem Geschäft. Diese Szene ist signifikant dafür, wie verschieden die beiden sind und was für unterschiedliche Ideologien sie repräsentieren. Rama spricht z.B. Wolof, ihre Muttersprache, und verzichtet auf das aus Frankreich importierte Evian-Wasser, das ihr ihr Vater anbietet. Der Geschäftsmann bekundet währenddessen stolz, dass ihm Evian am besten schmecke und er zwei Liter am Tag davon trinkt. Rama will im Endeffekt nur sicherstellen, dass ihr Vater nicht vergessen hat, welche Frau er zuerst geheiratet hat. Nachdem sie ihm ihre Meinung gesagt hat, fährt sie auf ihrem Moped davon. Während El Hadji versucht von einem seiner Geschäftspartner eine Vorauszahlung zu erhalten, wird ihm eine Vorladung beim *President* der Handelskammer von einem uniformierten Beamten überbracht. Als er daraufhin beim *President* vorbeischaut, rät dieser ihm zur Bank zu gehen, um einen Kredit zu erwirken. Doch anstatt einen Lohn zu bekommen, wirft der Bankier dem Geschäftsmann vor, Gelder, die er bei einem Reishandel einnehmen hätten sollen, veruntreut zu haben.

Bei einer finalen Abstimmung wird El Hadji aus den Reihen der Geschäftsmänner der Handelskammer abgewählt. Prompt wird auch ein neuer Ersatz gefunden, nämlich der Dieb, der den Bauern vor dem Geschäft El Hadji's bestohlen hatte.

Oumi, die zweite Ehefrau und ihre Kinder, packen währenddessen all ihr Hab und Gut zusammen und die zweite Ehefrau bekundet abschließend: „Je pars d'ici avec les enfants. J'en ai marre de ce mariage.“³⁹ (min. 01:44:39)*

In der nächsten Szene wird das Geschäft von El Hadji per polizeilichen Beschluss geräumt – alles was ihm bleibt ist ein Hocker. Vor dem Geschäft begegnet El Hadji noch einmal dem zweiten *Marabout*, der ihm den geplatzten Scheck zurückgibt (vgl. Mulvey 1999: 413). Der *Marabout* erinnert den gefallenen Mann: „Je t'ai mis en garde. Ce qu'une main enlève l'autre redonne.“⁴⁰ (min. 01:49:35)

Kurz darauf gibt ihm der Heiler in einem kleinen Sitzritual das zuvor entfernte *Xala* wieder zurück. Der blinde Straßenbettler, der einst mit den anderen Bettlern vor dem Geschäft von El Hadji festgenommen wurde, erklärt dem Chauffeur des Geschäftsmannes, dass er den gebrochenen Mann heilen könne. Die letzten Szenen zeigen, dass auch die dritte Frau die Ehe mit El Hadji beendet, in dem ein Diener das Hochzeitskleid retourniert.

³⁹ Im Film ist diese Passage in Wolof. Freie Übersetzung: Ich verlasse diesen Ort mit meinen Kindern. Ich beende diese Heirat.

*Wie in den zuvor behandelten Filmen werden hier die Zitate aus dem Film verwendet. *Xala* ist im original in der Sprache Wolof und Französisch. In dieser Arbeit werden, obwohl Passagen verwendet werden, die in Wolof sind, alle Zitate auf Französisch und im Verweis in einer freien deutschen Übersetzung wiedergegeben.

⁴⁰ Im Film ist diese Passage in Wolof. Freie Übersetzung: Ich habe dich gewarnt. Was eine Hand entfernt, kann eine andere Hand wieder hinzufügen.

Ein Aufmarsch von Bettlern und Invaliden sind auf dem Weg in das Landhaus von El Hadji, wo er sich mit seiner ersten Frau zurückgezogen hat.

Unter ihnen ist der blinde Mann, der ihm erzählt, woher er den Hausbesitzer kennt:

Tu nous as volé notre héritance. Tu as falsifié notre nom et notre propriété a été saisie. J'étais jeté en prison. Je suis de la famille Beye. Maintenant je vais me venger. Je suis responsable de ton Xala. Le marabout te l'a dit. Si tu veux être un homme, déshabille-toi. Nu avant tout le monde. On va cracher sur toi.⁴¹ (min. 01:58:05)

Der augenscheinliche Anführer dieser Gruppe erklärt, dass in einer Zeit bevor El Hadji in die Stadt gezogen ist, er von ihm bestohlen wurde. Er erläutert weiter, dass er verantwortlich für die Pechsträhne in El Hadjis Leben sei. Um den Fluch loszuwerden, verlangt der blinde Mann, dass sich El Hadji nackt in die Mitte seines Wohnzimmers stellt und sich von allen Anwesenden bespucken lässt. Der Racheakt wird vollzogen, denn das ist die einzige Chance für El Hadji aus seiner misslichen Lage herauszukommen. Der Film endet mit dem Bild eines erniedrigten und angespuckten El Hadji.

3.2.3.2. Empowerment und *Xala*

In diesen Film gibt es mehrere Ebenen des Empowerments. Angefangen bei der Einstiegsszene, die einen revolutionären Akt präsentiert, über den aufgeklärten und reflektierten Charakter von Rama, der Tochter der Hauptfigur, bis hin zur Abschlussszene, in der es einer offensichtlich von der Gesellschaft ausgegrenzten und sozial schwächeren Gruppe gelingt, einen sozial und wirtschaftlich Stärkeren zur Rechenschaft zu ziehen und in die Knie zu zwingen.

1) Die Unabhängigkeitszeremonie

Die ersten Momente des Films zeigen wie eine „Unabhängigkeit“ erreicht wird. Französische Geschäftsmänner, die einst die Kontrolle über das wirtschaftliche System in Senegal hatten, werden aus der Handelskammer regelrecht hinausgeschmissen.

⁴¹ Im Film ist diese Passage in Wolof. Freie Übersetzung: Du hast unser/mein Erbe gestohlen. Du hast unseren/meinen Namen verfälscht und unser/mein Besitz wurde konfisziert. I wurde verhaftet und weggesperrt/ Ich musste ins Gefängnis. Ich gehöre zur Beye Familie. Jetzt bekomme ich meine Rache. Ich bin für dein Xala verantwortlich. Wenn du ein Mann sein willst, entblöße dich. Nackt vor (uns) allen. Wir werden dich bespucken.

Eine große Ansprache begleitet das Spektakel: Nous devons prendre ce qui est à nous. Ce qui nous revient de droit. Nous devons contrôler notre industrie, notre commerce, notre culture à un moment. Prendre en main notre destiné. [...] C'est l'aboutissement de notre lutte pour une vraie indépendance⁴² (vgl. min. 00:41). Die Statue von Marie Antoinette, die für eine französische Regierung steht, wird auf die Straße befördert.

Die in maßgeschneiderte europäische Anzüge gekleideten französischen Geschäftsmänner werden von traditionell gekleideten Senegalesen des Raumes verwiesen. Es ist eine eindeutige Revolution im Gange. Es wird getanzt und getrommelt, da es die Freiheit zu feiern gibt. Die Gruppe von senegalesischen Männern kommt am Ende nochmals in einer siegenden Pose heraus. Die Stimme im Hintergrund erklärt, dass es an der Zeit war sich unabhängig zu machen und mit diesem Akt wurde es vollbracht. In Anbetracht der Kolonialperiode in Senegal wurde durch diese Sequenz ein Akt des Empowerments dargestellt. Der Regisseur belässt es allerdings nicht bei diesem siegreichen Bild, sondern setzt sich anschließend sofort symbolisch mit den Folgen der Unabhängigkeit Senegals auseinander. Diesen Moment nennt Murphy „a piece of ‘epic‘ Brechtian symbolism“, da Bertold Brecht durch sein episches Theater versucht hat, das Publikum zu distanzieren und die Zuschauer zum Nachdenken anzuregen (vgl. Murphy 2000: 110). Diesen Effekt erzeugt Sembene nicht nur in diesem, sondern in all seinen Filmen.

2) Rama und Empowerment

Rama tritt in jeder Situation, in der sie im Film zu sehen ist, als starke selbstbewusste afrikanische Frau auf. Auch wenn sie in der ersten Szene von ihrem Vater geschlagen wird, ging dem zuvor, dass sie ihre Meinung ausgesprochen hat. Rama besucht eine Universität und ist sich des kolonialen Erbes, das in ihrem Land hinterlassen wurde, vollkommen bewusst. Sie nutzt das westliche Bildungssystem, das im Senegal eingeführt wurde und die moderne Technologie (ihr Moped), zu ihrem Vorteil. Sie macht sich stark für die afrikanische Kultur und deren neue Identität. Ein Beispiel dafür ist, dass sie kontinuierlich in Wolof spricht, auch wenn sie aufgefordert wird Französisch zu sprechen.

⁴² Freie Übersetzung: Wir müssen uns das nehmen, was uns rechtmäßig gehört! Wir müssen zu diesem Zeitpunkt unsere Industrien, unseren Handel/unsere Wirtschaft und unsere Kultur kontrollieren. Wir müssen unser Schicksal selbst in die Hand nehmen. Der Kampf um die wahre Freiheit ist nun beendet.

In ihrem Zimmer befinden sich Poster von Amilcar Cabral, einem kapverdischen Politiker und Freiheitskämpfer, und ein Poster von (Almami) Samori Touré, einem militärischen Anführer, der sich im 19. Jhdt. gegen die französische Vorherrschaft in Westafrika auflehnte und dessen Urenkel der erste Präsident in Guinea wurde (vgl. Mulvey 1999: 411).

Rama zeigt neben ihrem Interesse an progressiven afrikanischen Denkern, dass sie keine Angst vor Autorität(en) hat, vor allem, als sie ihren Vater wiederholt zurechtweist und ihn daran erinnert, wer seine erste Frau ist. Bei diesem Gespräch im Geschäft ihres Vaters verweigert sie auch das Trinken von Evian-Wasser, gibt aber zu verstehen, dass sie vielmehr ablehnt, was die Flasche (Wasser) repräsentiert, nämlich die wirtschaftliche Abhängigkeit von Frankreich.

Rama verkörpert eine kritische und auch politische Senegalesin, der die Entwicklung ihres Landes sehr am Herzen liegt. Alles was für die Zukunft des Landes wichtig sein könnte, ist für sie interessant, auch wenn das bedeutet, die (für sie) weniger konstruktiven Traditionen, wie z.B. das System der Polygamie, anzugreifen. „Yet Rama is ready to reject traditional values, which she thinks will hamper the development of Senegal as modern nation.“ (Pfaff 1984: 157)

Dieser Charakter ist bereit für ein modernes und unabhängiges Senegal zu kämpfen. Sie beginnt mit der Rebellion in ihrer direkten Umgebung und schreckt nicht davor zurück mit ihrem Vater zu diskutieren. Auch der Umstand, dass Rama eine Frau in einer überwiegend muslimischen Gesellschaft ist, macht es für sie schwieriger gehört zu werden. Dieser Kampf ist ein Akt des Empowerment in einer Zeit des Wandels, den sie nicht nur für sich kämpft, sondern für eine ganze Nation.

3) El Hadji

In dem Moment, in dem die Hauptfigur sich vor seinen Kollegen verantworten muss, spricht er zum ersten Mal die Verbrechen aus, an denen er und seine Kameraden sich beteiligt haben. El Hadji zieht alle zur Verantwortung, auch wenn er dadurch zunächst nur seinen Ausschluss zu verhindern versucht, spricht er laut aus, wie korrupt er und seine Kollegen eigentlich agieren:

Je voudrais savoir ce qui dans mon attitude choque tant. Je suis paraît paraît-il la brebis galeuse de Tumbou/tout bon. De quoi donc je suis accusé ? De quoi ? Et qui sommes nous ? Qui se naît/qui sonnent de minables commissionnaires, moins que des bandits. Nous faisons que de la redistribution des restes ! Que l'on veut bien nous aider. Nous sommes tous des cules d'horreur du monde des affaires. [...] Chacun de nous ici par exemple est un salaud ! Je dis bien : salaud ! Pire que moi. Sinon plus ! Nous sommes des crabes dans un même panier. Et tant que nous sommes ; nous avons tous émit

des chèques sans provision. Et le trafic de sac de riz ; et alors seulement qu'on parle de sécheresses nous avons également détourné des livres destinés aux nécessiteux. L'armée. Et même les serveurs et les officiels de secret sont dans notre liste de paie. La démocratie, l'égalité, la justice. Sont des mots que nous ignorons par habileté. Il y a encore devant nous, ces mêmes gents ici assis qui m'écoutent. Apprentis-sourcier est mal initié dans les affaires, se permet encore d'appuyer sur les toits contre la justice.⁴³ (min. 01:37:15)

Dies ist ein Moment des Empowerments, denn er wird sich seiner Macht bewusst, die er missbraucht hat. Auch wenn er die fragwürdigen Aktionen zu dem Zeitpunkt ohne schlechtes Gewissen vollzogen hat, spricht er bewusst die Ungerechtigkeiten und Diskriminierungen an, die Ärmere und Schwächere durch ihn und seine Gruppe von Geschäftsmännern erfahren mussten. Dieses Eingeständnis von Schuld bewegt El Hadji dazu sich von diesem Lebensstil zu entfernen (auch wenn er dazu gezwungen wird – siehe Seite 15 - das Konzept der Macht „power over“).

Da er auf diesem Wege nicht erfolgreich war, hat er ab diesem Moment eine andere Wahrnehmung. Seine Fehler zu akzeptieren und die Konsequenzen zu tragen, gehören ebenfalls zum Empowerment-Akt.

El Hadji stellt sich seiner kriminellen Vergangenheit und übernimmt Verantwortung, indem er sich von den Eindringlingen in seinem eigenem Hause bespucken lässt. Die Autorin Pfaff geht noch einen Schritt weiter und meint: “El Hadji’s impotence reflects as well that of Senegalese nation, culturally, politically, and socially emasculated by its colonial inheritance and present dependence.” (Pfaff 1984: 150) Einerseits meint dieses Zitat, dass die senegalesische Gesellschaft durch El Hadji’s Impotenz repräsentiert wird und somit „heilbar“ ist und andererseits, dass die Gesellschaft für ihr Schicksal selbst verantwortlich ist.

4) Oumi

Die zweite Ehefrau beschließt nach dem Versagen ihres Mannes ihre Sachen zu packen und zu gehen. Diese Entscheidung könnte zwar bedeuten, dass sie sich einfach einen neuen Ehemann sucht, der für sie und ihre Kinder sorgen soll, jedoch impliziert sie auch, dass sie vermutlich eine dritte oder vierte Ehefrau von jemandem sein könnte.

⁴³ Freie Übersetzung: Was ist so schockierend an meinem Verhalten? Ich scheine das schwarze Schaf der Familie zu sein. Wegen was werde ich angeklagt? /Aus welchem Grund werde ich beschuldigt? Und was ist mit euch? Wir stammen alle aus schlechtem Elternhaus, nicht weniger als Ganoven/ Banditen. Wir bereichern uns an Armen. Wir sind die korrupte Geschäftswelt. Jeder von uns ist korrupt. Korrupt! Wahrscheinlich ist jeder einzelne hier schlimmer als ich. Wir sitzen alle im gleichen Boot. In der Welt der Reiswirtschaft. Wir bereichern uns an Reichtümern und haben Macht, die andere mehr benötigen. Das Militär. Sogar den Geheimdienst haben wir unter unseren Fittichen. Demokratie. Gleichheit. Gerechtigkeit. Sind Begriffe die wir nicht verstehen, oder zu geizig sind, zu kennen. Und ihr, die ihr vor mir sitzt und mir zuhört. Sogar Lehrlinge von Hexern lehnen sich aus dem Fenster und mischen mit/und klagen.

Adja, die erste Ehefrau, erwähnt diese Sorge im Gespräch mit ihrer Tochter, als diese von ihr verlangt, sich von ihrem Vater scheiden zu lassen.

„Tu crois, j’ai trouverai un autre mari? Je serai une troisième ou quatrième épouse.“⁴⁴ (min. 12:25) Gegeben, dass Oumi etwas jünger ist als Adja, müsste sie sich trotzdem dieser Problematik stellen. Die Autorin Françoise Pfaff bemerkt hierzu: „Awa (im vorliegenden Text Adja) depends socially and economically on El Hadji.“ (Pfaff 1984: 151) Die Entscheidung von Oumi ihren Mann zu verlassen, kann auch bedeuten, dass sie auf eigenen Beinen stehen möchte. Doch durch die Darstellung ihres Charakters als geldgierig und westlich orientiert hat man als Zuseher das Gefühl, dass die erste Möglichkeit, nämlich wieder zu heiraten, plausibler ist. Die Entscheidung jedoch ihren Status – nämlich den einer zweiten Ehefrau – aufzugeben, ist ebenfalls ein Akt des Empowerment. Sie weiß nicht, wie ihre Zukunft aussehen wird und ob sie durch die Trennung von ihrem Mann eine sicherere Zukunft haben wird.

5) Bettler

Die Gruppe von Menschen mit Behinderungen, vertreten im Film durch die Bettler, treten in *Xala* als geschlossene Gruppe auf. Sie erleiden alle das gleiche Schicksal, als sie vom Geheimdienst in die Wüste abtransportiert werden.

In vielen Gesellschaften werden die sozial Schwächeren aus den Augen der „funktionierenden“ Masse entfernt. Genau so stellt Sembene filmisch die soziale Problematik im Senegal dar.

Von großer Bedeutung ist auch das „traditionelle Ritual“, bei dem die Hauptfigur von allen Seiten bespuckt wird. Diese Szene zeigt einen einst erfolgreichen Geschäftsmann in einer hilflosen Situation. Man könnte sie auch so deuten, dass eine sozial und wirtschaftlich ärmere Masse gemeinsam mehr erreichen kann als der Einzelne. „Sich gemeinsam gegen die herrschende Macht auflehnen“, diese Botschaft ist häufig unterschwellig in Sembenes Filmen zu erkennen (siehe auch Filme von ihm wie *Mandabi* 1968; *Emitai* 1971; *Camp de Thiaroye* 1988).

Die Auflehnung, die gegen Ende des Filmes stattfindet, dient einerseits dazu dem Zuschauer zu zeigen, dass sich ein gemeinschaftlicher Protest auszahlen kann. El Hadji hat, so gesehen, verdient, was ihm widerfahren ist, da er von einer „ärmeren“ Schicht gestohlen hat.

⁴⁴ Im Film ist diese Passage in Wolof. Freie Übersetzung: Glaubst du ich finde jetzt noch einen Ehemann? Ich werde die dritte oder vierte Ehefrau sein.

Ein gemeinschaftliches Empowerment erlebt man, als diese Gruppe von Männern einfordert, was ihr gehört, nämlich Gerechtigkeit.

Im Falle von *Xala* wird das in Form einer beschämenden Zeremonie dargestellt, die dennoch eine ausreichende Entlohnung ist. Darum geht es auch bei Community Empowerment: Gemeinsam eine Veränderung herbeizuführen, indem man die sozialen Ressourcen nutzt (vgl. Seite 10).

Der Regisseur zeigt in diesem Film die Korruption und Rücksichtslosigkeit der Oberschicht. Wie zuvor in der Biographie Sembenes erwähnt, zieht der Filmemacher hier Vergleiche zwischen der Filmfigur des Präsidenten der Wirtschaftskammer und dem damals regierenden senegalesischen Präsidenten Léopold Sédar Senghor. Die Anrede „President“ ist z.B. eines der vielen Hinweise, die dem Zuschauer gegeben werden. In der ersten Szene des Films sagt der „President“ bei seiner Ansprache direkt nach der Kofferübergabe: „Nous optons pour le socialism, le seul vrai socialism, la voie africaine du socialism, le socialisme à hauteur d’homme. Notre indépendance est complète.“⁴⁵

Das erinnert stark an die Ansprache, die Senghor während seiner Amtszeit zum Thema „African Socialism“ gegeben hat (vgl. Murphy 2000: 112). Der Regisseur veranschaulicht den westlichen Einfluss auch deutlich mit der Kleidung der Geschäftsmänner, dem importierten Mercedes, dem importierten Evian-Wasser, der Verwendung der französischen Sprache und vielen anderen kleinen Details, die sich im Film verstecken.

„Sembene’s African businessmen and El Hadji Abdou Kader Béye in particular, are obsessed with commodities, with the objects that prove their social status, and which stress their identification with and emulation of the West.“(Murphey 2000: 109)

Sembene zeigt hier deutlich wie noch nie zuvor in seinen Filmen, dass es eine auflehnende Opposition gegen diese Entwicklung gibt. Ebenso veranschaulicht er die Bestimmtheit dieser Gegenstimmen. Am meisten verkörpert diese Meinung die Figur der Rama. Empowerment findet bei jeder Diskussion zwischen ihr und ihrem Vater und auch zwischen ihr und ihrer Mutter statt, indem sie versucht, ihr vor Augen zu halten, dass sie in einer Welt leben, in der man trotz der Tradition nicht in einer polygamen Ehe gefangen sein muss. Empowerment findet auch auf Seiten der Bettler statt, die die Gruppe der sozial Benachteiligten und Schwächeren präsentieren, aber diejenigen sind, die am Ende des Films Gehör finden. *Xala* regt an, über die Entfaltungsmöglichkeiten einer postkolonialen Gesellschaftsentwicklung nachzudenken.

⁴⁵ Freie Übersetzung: Wir haben einen Sozialismus gewählt. Der einzig wahre Sozialismus, Afrikanischer Sozialismus, Sozialismus mit einem menschlichen Gesicht. Unsere Unabhängigkeit ist jetzt vollendet.

3.3. Inhalte

Das folgende Kapitel illustriert einige inhaltliche Punkte, die in den drei untersuchten Filmen, aber auch generell im Afrikanischen Kino zur Zeit der Unabhängigkeit behandelt werden. Um die Schwerpunkte in den meisten westafrikanischen Filmen zu verstehen, ist eine Auseinandersetzung mit der Geschichte essentiell. „*African film-making is in a way a child of African political independence.*” (Cham 1996: 1)

Nicht nur die historische Entwicklung des Senegals nimmt einen wesentlichen Anteil in Sembenes Filmen ein, auch die aktuelle Gesellschaftsentwicklung spielt eine große Rolle. Die Autorin Pfaff meint dazu: „In all cases, film is fiction derived from the director’s artistic vision based on his or her culture and philosophical and ideological patterns” (Pfaff 1984: 44). So beziehen sich alle Werke von Sembene auf historische Fakten und reale Situationen vor und kurz nach der Unabhängigkeitswelle in ganz Afrika.

Es war nicht nur eine Phase der Nationenbildungen, des Antikolonialismus, des Wiederaufbaus und der Neuorientierung, sondern es war auch eine Zeit des Aufbruchs.

Nach dem Autor Ukadike sind afrikanische Filmemacher wie Sembene und Med Hondo unweigerlich von Vorreitern des Antikolonialismus und Antiimperialismus, wie z.B. Frantz Fanon, Kwame Nkrumah, Julius Nyerere, Eduardo Mondlane, Patrice Lumumba (dessen Poster im Film *La Noire de* kurz im Zimmer vom Freund der Hauptfigur Diouana zu sehen ist), Samori Touré und Amílcar Cabral (deren Poster hängen in Ramas Zimmer im Film *Xala*), geprägt. All diese Personen teilten die Idee eines sozialen, freien, nicht unterdrückten und einheitlichen Afrikas.

Die 1960er Jahre waren auch eine Zeit der Revolutionen: In den USA kämpften Afro-AmerikanerInnen um ihre Bürgerrechte, in Lateinamerika wurden durch Guerillaaktionen die sozialen Ungerechtigkeiten bekämpft und in Afrika gab es unter anderem Studentenaufstände und nationale Freiheitskämpfe.

Laut erfahrenen FilmemacherInnen und verschiedenen FreiheitstheoretikerInnen dient Film als Bildungsinstrument und soll das „Proletariat“ zu einer erfolgreichen Revolution führen (vgl. Ukadike 1994: 95ff).

Die stilistischen Mittel mit denen Sembene seinen Filmen einen bedeutungsvollen Inhalt und eine signifikante Form gibt, zeigen sich durch Humor, Musik, Sprache, sinnbildliche Objekte, Symbolik, die Darstellung von Religion und viele andere Mittel. Ein unverwechselbarer Stil des Filmemachers Sembene ist seine Art Humor einzusetzen.

In seinen Filmen folgen oft auf politische Ironie und Satire anspruchsvolle und humorvolle Einsätze. Als Charlie Chaplin-Fan konnte Sembene immer einen Weg finden, seine kritischen Botschaften komödiantisch zu überliefern.

Mit dem Poster im Zimmer von Rama im Film *Xala* zeigt der Regisseur Sembene auch seine Bewunderung des englischen Schauspielers, Produzenten und kritischen Komikers. Nicht nur gewisse Figuren, auch Gegenstände haben die Funktion, dem Zuschauer versteckte, aber auch offensichtliche Botschaften, Bedeutungen, Ideen und Assoziationen zu vermitteln.

Die Medaille z.B., die der Fahrer in *Borom Sarret* an den Polizisten abgeben muss, hat eindeutig einen sentimental und symbolischen Wert für den Wagenführer. Sie stellt seine Teilnahme an einem wichtigen historischen Ereignissen dar. Für den geschichtlichen Kontext ist die Medaille eine Erinnerung daran, wie senegalesische Männer z.B. im Indochina Krieg für die Franzosen gekämpft haben (vgl. Norindr 2009: 126).

Doch in dem Moment, in dem der Borom Sarret die Medaille verliert, hat der Zuschauer das Gefühl, er hat etwas sehr Wertvolles verloren, wenn nicht sogar das wertvollste materielle Gut, das er besitzt. Eine Kontroverse findet in dieser Situation hinsichtlich der Medaille statt: Zum einen hat man das Gefühl Mitleid empfinden zu müssen, weil dem Wagenführer ein persönlicher Gegenstand genommen wird, zum anderen ist man erleichtert, denn der Borom Sarret verliert etwas, das ihn an seine Pflichten als koloniales Subjekt erinnert.

Wie schon etwas weiter oben ausführlicher behandelt, spielt die Maske in Sembenes ersten Spielfilm *La noire de* eine entscheidende Rolle. Dieser Gegenstand verkörpert vor allem die Seele von Diouana, der Hauptfigur. „The mask and all it represents seem to haunt the Frenchman until he manages to escape from the ‘native’ district of the city.” (Murphy 2000: 101) So interpretiert Murphy, dass, durch das Hinterherschleichen des kleinen Bruders mit der Maske in der Schlusszene, der ehemalige französische Arbeitgeber von ihrer Seele verfolgt wird (siehe Kapitel *La Noire de*, Seite 74).

Auch der Charakter des *griot* spielt, wie schon zuvor erwähnt (siehe Fußnote 22), eine wichtige Rolle in Bezug auf die Relevanz der Darsteller und ihre Bedeutung.

Nicht nur für die Filme Sembenes, sondern auch für die senegalesische Kultur nimmt diese Gestalt einen zentralen Stellenwert ein. Wichtig ist hier die Tatsache, dass die *griots* ursprünglich für die mündliche Überlieferung verantwortlich waren und diese orale Tradition in vielen „klassischen“ westafrikanischen Filmen ein essentielles Thema ist (vgl. Murphy/Williams 2007: 7ff). Der *griot* verkörpert in der vorkolonialen Zeit Afrikas den Geschichtenerzähler, den Genealogen der Familie, den Vermittler oder Nachrichtenüberbringer.

Sembene selbst meinte in einem Interview von 1978, er sehe Filmemacher als *griot*, da sie gesellschaftsrelevante Botschaften überbringen und von der senegalesischen Gemeinde geachtet und respektiert werden (vgl. Pfaff 1984: 39). Nicht jeder Regisseur kann sich mit dieser Figur identifizieren, da sie neben vielen anderen v.a. eine sehr traditionelle Funktion verkörpert.

Es sollte ebenfalls berücksichtigt werden, dass sich im Laufe der Jahre die gesellschaftliche Stellung und soziale Bedeutung des *griots* verändert hat, wie man z.B. im Film *Borom Sarret* sehen kann.

Hier ist zum größten Teil der *griot*, der durch seine Prophezeiung den Verlauf des Filmes ändert, für die negative Wendung im Tagesablauf des Wagenfahrers verantwortlich. Der Zuschauer sieht wie der *griot* im Endeffekt nur für eine unterhaltsame Darbietung bezahlt wird.

Weitere symbolische Motive, die Sembene für seine Filme gewählt hat, sind die Kontraste zwischen der westlichen und der traditionellen Welt; darunter vor allem die Darstellung von Entfremdung der eigenen Kultur und die Adaption der westlichen Lebensweise. In *Borom Sarret* z.B. zieht sich dieser Kontrast durch den ganzen Film (siehe Abschnitt Gegensätze im Kapitel *Borom Sarret*, Seite 63-64).

Durch eine genaue Kameraführung und seinen Requisiten in *Xala* legt der Regisseur enormen Wert auf das Aufzeigen von Kontrasten. Maßgeschneiderte Anzüge, die feine Hochzeitsgesellschaft, Evian-Wasser, Mercedes, Zigarren, Champagner, Aktenkoffer voller Geld, der Gebrauch der französischen Sprache, und auch die Figur der Oumi repräsentieren hier den Einfluss der westlichen Welt. Die traditionell gekleidete Figur der Adja, ihre Tochter Rama, deren Gebrauch der Sprache Wolof und die Konsultation und Heilung durch einen *Marabout* stellen im Vergleich zu den zuvor genannten symbolischen Mittel die traditionellen Lebensweisen in Senegal dar.

Die Werke, sowohl Literatur als auch Filme von Ousmane Sembene, haben laut dem Regisseur immer eine gesellschaftspolitische Relevanz. Ihm liegt viel daran, die Geschichte und die gegenwärtigen Entwicklungen aus einer reflektierten Sichtweise heraus darzustellen. Wenn man sich mit den Inhalten der heutigen afrikanischen Regisseure auseinandersetzt, sieht man einen deutlichen Kontrast zu den Themen der ersten westafrikanischen Filmemacher. Cissé und Sembene waren beide zur Zeit der Unabhängigkeit bereits über 20 Jahre alt, d.h. sie haben die Entwicklungen und den Aufbau einer neuen Regierung und Gesellschaft persönlich miterlebt.

„Over 60% of all filmmakers North and South of the Sahara were born between early 1940 and the end of the 1950s and so were teenagers or children when independence was acquired.“ (Armes 2006: 62) Diese Regisseure sprechen Warnungen in ihren Filmen aus, in welche Richtung sich ihre Gesellschaft entwickelt und setzen sich mit den kulturellen, sozialen und wirtschaftlichen Problematiken ihrer Zeit auseinander.

Ein Beispiel ist der Borom Sarret, der teilweise nicht bezahlt wird für seine Tätigkeit als Fahrer, weil die Menschen in seiner Umgebung häufig arbeitslos sind und sich diese Dienstleistung schlichtweg nicht leisten können. „For the cart driver and people in his class who cannot afford a modern vehicle, the need to keep up with the times is met by creative grafting of a horse to a cart with modern wheels.“ (Shaka 2004: 8)

Oder betrachtet man das Leben von Diouana in *La Noire de*, die ihr Glück in Frankreich probiert. Das Auswandern nach Europa ist heute noch ein „Traum“ vieler AfrikanerInnen. Doch dieser „Traum“ endete für die Figur des senegalesischen Kindermädchens in einer unglücklichen Situation und schlussendlich in Selbstmord.

In *Xala* verkörpert der immer wieder auftauchende Charakter des „weißen Mannes“ die bestehende Beziehung zwischen dem Senegal und der früheren Kolonialmacht; in *Xala* ist dieses Zusammenspiel durch die Berater der Wirtschaftskammer und den senegalesischen Geschäftsmänner wieder zu erkennen, bei *La Noire de* sind es die französischen Arbeitgeber. Auch alle Mitglieder der Wirtschaftskammer verkörpern eine Art Konstrukt des weißen Mannes bzw. eine neokoloniale Entwicklung, allen voran die Figur des *President*.

Die Beziehung zwischen der senegalesischen Elite und Frankreich wird von Sembene durch die Interaktionen zwischen der Handelskammer und ihren französischen Beratern verdeutlicht. Genau so sah Sembene auch die enge Verbindung zwischen Senghor (Präsident in Senegal von 1960 bis 1980) und Frankreich. Auch Murphy und Williams (2007) ziehen Vergleiche zwischen Senghor und dem *President*, alleine schon der Titel „Präsident“ oder seine Art des Sprechens erinnern an reale Zustände (Murphy/Williams 2007:56).

Sembene lehnte Teile der Ideologie des *Negritudes*⁴⁶ ab, die unter anderem durch Senghor seine Verbreitung fand.

⁴⁶ Negritude wurde von einer literarischen und intellektuellen Gruppe aus Studenten französischer Kolonien, die in Paris lebten, als eine Bewegung gegen Rassismus ins Leben gerufen. Seine Mitbegründer Aimé Césaire und Léopold Sédar Senghor reagierten 1930 mit dieser Ideologie auf die Situation der Kolonisation in Afrika und einer eurozentristischen Weltherrschaft. Die Idee ist es aus einer „weißen“ Welt(-sicht) auszubrechen, und ein Pendant gegen eine westliche Weltordnung zu bieten. Eine weitere wichtige Botschaft ist, dass Negritude ein Zustand des „schwarz“-Seins ist, auf das man stolz sein kann. (vgl. Shaka 2004:38/ <http://plato.stanford.edu/entries/negritude/>)

Senghor wurde nach seinem Studium in Paris französischer Staatsbürger und hatte nach seiner Rückkehr in den Senegal eine sehr enge Verbindung zu Frankreich (vgl. Murphy/Williams 2007: 55f).

Am Beispiel der Figur des Presidente und ihrer Art des Sprechens wird dieses Stilmittel der Ironie und Komik sehr deutlich. Ebenso in der Metapher der Impotenz für die Bourgeoisie des Landes. Hierzu meint Sembene: „...Pour moi ce n'est pas seulement mon personnage principal, El Hadji Abdou Kader Bèye, qui est atteint de ‚xala‘, mais tout la couche sociale qu'il représente.“ (Boughedir/Cheriaa 1976: 54)

Wie leicht es ist, in die reiche Gesellschaft aufzusteigen, zeigt der neueingekleidete Dieb, der sich, nachdem er jemanden bestohlen und sich neu eingekleidet hat, in den Reihen der vermögenden Geschäftsmänner befindet (vgl. Murphy/Williams 2007: 67). Sembene übermittelt diese Botschaft ironisch, aber gleichzeitig auch sehr kritisch. Auch die Hauptfigur El Hadji, der eine andere Familie bestohlen hat, durchläuft diese Entwicklung des sozialen Aufstiegs.

Diese Darstellungsweise der reichen Gesellschaftsschicht hat folgenden Grund: „...the caricatural portayal of the bourgeoisie is satirical, but nontheless based on social realities.“ (Murphy 2000: 114)

Eine andere witzige Szene ist das „Abschleppen“ des Mercedes vor El Hadji's Geschäft.

Die Soldaten müssen das Auto schieben, da keiner weiß, wie man solch ein Auto bedient.

Im Film *La Noire de* gibt Sembene durch die Unfähigkeit der Madame zu verstehen, dass die früheren Kolonialherren unselbstständig und nicht einmal alleine einen Kaffee kochen können ohne der Hilfe ihrer Untertanen, in diesem Fall ohne der Hilfe ihrer Angestellten.

Der Filmemacher kritisiert gleichermaßen die senegalesische Gesellschaft, etwa wie in *Borom Sarret*. Er vermittelt durch den inneren Monolog des Fahrers, der kein Verständnis dafür hat, dass die schwangere Frau ihren Kopf auf seiner Schulter ablegt, dass eine moderne Gesellschaft im Senegal entsteht und man sich mit diesen Entwicklungen auseinandersetzen muss. Der Fahrer reagiert auf die schwangere Frau mit den Worten: „Ich verstehe diese modernen Frauen von heute nicht!“. Doch es ist eine Neuzeit angebrochen und mit dieser eine Moderne, die man akzeptieren sollte.

Sembene könnte zu verstehen geben, dass er sich in der Figur der Rama aus dem Film *Xala* selbst widerspiegelt. „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.“ (Pfaff 1984: 158)

Während sich die Autorin mit dieser Aussage auf die Figur Rama bezieht, trifft diese Beschreibung genauso auf den Schreiber und Filmemacher Ousmane Sembene zu. Sembene verkörpert oft selbst eine kritische Figur in seinen Filmen, bei den behandelten Filmen spielt er den Lehrer in *La Noire de....* (siehe Seite 75)

Ein weiterer Akt im Film *Xala*, in der Sembene Rama für sich sprechen lässt und man seine Sorge um den Kontinent vermutet, ist bei der Konversation zwischen El Hadji und seiner Tochter im Büro. Auf die Frage hin, ob Rama etwas zum Leben braucht, sagt sie: „Just my mothers happiness“. (vgl. Mulvey 1999: 419).

Die Autorin Mulvey interpretiert diese Aussage so, dass Rama zwar von ihrer eigenen Mutter spricht, aber es auch gleichzeitig eine geschickte Anspielung auf das Wohlbefinden von „Mama Afrika“ ist. Seine Sorge um das eigene Land und den Kontinent lässt Sembene immer wieder durch solche Momente durchscheinen. Auch für die Möglichkeit Nachrichten und wichtige Informationen in einer lokalen Sprache lesen zu können, setzte er sich immer wieder ein. Dazu gründete er zusammen mit dem Sprachwissenschaftler Pathé Diagne 1970 eine in Wolof gedruckte Zeitung namens *Kaddu*. Murphy meint über diese Zeitung, sie sei „A highly political journal (one issue featured Sembene’s translation of the *Communist Manifesto*. *Kaddu* sought to promote Wolof, which is spoken by the vast majority of Senegalese, as the ‘official’ national language).“ (Murphy 2000: 119) Auf dieses Nachrichtenmagazin wird sowohl im Film *La Noire de*, als auch in *Xala* aufmerksam gemacht.

Die Rolle der Afrikanischen Frau ist ebenfalls von großer Bedeutung in den Filmen von Sembene. Einige Kritiker sind der Meinung, dass er nicht „alle“ Frauenrollen Senegals in seinen Filmen repräsentiert:“ However realistic Sembene’s portayals of women are throughout his films, they are limited to certain socioprofessional categories...“. (Pfaff 1984:45) Auch wenn Sembene nur einige ausgesuchte Facetten und Rollen der afrikanischen Frau in seinen Filmen zeigt, heißt es nicht, dass er sie falsch interpretiert oder limitiert repräsentiert. „...there is no pretence in Sembene’s work that his female characters speak for all African women or all African experiences.“ (Petty 1996: 66)

Der Autor Murphy sagt, es ginge in den Filmen nicht nur um die Darstellung der Frauen, sondern: “Sembene uses the dynamism of certain female charcters to counterbalance this (hier ist z.B. die Rolle des Mannes in Borom Sarret gemeint) male impotence.“ (Murphy 2000: 125)

Dass die „Mutter“ im Film Xala auch für den Kontinent Afrika stehen könnte, bestätigt Sembene in folgender Aussage: „As far as I am concerned, Africa is a woman.“ (Greer 2005: Interview). Er ist weiters davon überzeugt, dass Afrika seine Frauen für eine bessere Entwicklung braucht. Auch deshalb gibt er Frauen in seinen Filmen eine Stimme, um die sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Gefahren der Gesellschaft anzusprechen. „Sembene creates characters who are defined by their functions in the narratives, each type acting as an agent or representing a point of view or choice of action and its subsequent consequences within the African reality.“ (Petty 1996: 68) Auf den ersten Blick erscheinen Frauen als wichtige individuelle Subjekte, doch bei näherer Betrachtung erkennt man, dass der Regisseur die Rolle der Frau und deren Repräsentation ebenfalls für die Konstruktion der afrikanischen Gesellschaft benutzt.

Zusammengefasst sind hier Methoden, Instrumente und Gegenstände angeführt, die Sembene benutzt, um s/eine Geschichte zu erzählen. Um diese Inhalte zu erkennen, helfen dabei die Botschaften, aber auch die Perspektive aus welcher Sembene agiert.

Diese Auflistung ist nur ein Auszug aus vielen Interpretationsmöglichkeiten und deckt bei weitem nicht die ganze Bandbreite und alle Ideen ab, die der Filmmacher anbietet. Vor allem aber wurden hier Zusammenhänge interpretiert, die dabei helfen sollen, den Diskurs um Empowerment in Verbindung mit dem westafrikanischen Kino zu erörtern.

3.4. Die Frage nach der Kategorie des afrikanischen Films

Nach diesem Kapitel über Film, die Entstehung des westafrikanischen Kinos und insbesondere die Inhalte von Ousmane Sembenes Filmen ist sowohl eine Einordnung als auch eine Interpretation der drei analysierten Filme möglich.

Oft suchen Filmexperten nach einer Schublade, in die man die Filme von Sembene einordnen kann. Dabei werden sie von einigen Autoren als Third Cinema charakterisiert, da er oft politische Oppositionen zeigt. Zusätzlich erkennt er die Vielschichtigkeit der afrikanischen Kultur und schafft es, ohne sie zu kommerzialisieren, sie sein Publikum zu präsentieren. Seine Filme befassen sich mit dem Thema des Postkolonialismus aber auch mit der geschichtlichen Entwicklung davor. Die Tatsache, dass seine Filme zum Nachdenken anregen und zur Diskussion auffordern, wie es seiner Vorstellung nach in einer reflektierten Gesellschaft möglich sein sollte, ist ein weiterer Beweis, dass die cineastischen Werke Sembenes in dieses Genre des Films hineinpassen. Der Regisseur meint, dass sein Idealpublikum jenes wäre, das über die in seinen Filmen gestellten Fragen diskutiere (vgl. Murphy/Williams 2007: 77ff).

Als solch einen Erfolg verbucht er z.B. das Erlebnis, als er den Film *Borom Sarret* einer Gruppe von Landwirten in Burkina Faso zeigte und diese ihn darauf aufmerksam machten, dass er für einen Teil der Entfremdung der eigenen Kultur verantwortlich wäre, wenn er seine Filme auf Französisch drehe (vgl. Owoo 1989: 2f). In diesem Moment war der Filmemacher gezwungen seine Methode zu hinterfragen, auch wenn er der Meinung war: „das Französische war eine Tatsache des Lebens“ (Goldfarb 2012: 75).

Demnach kann man davon ausgehen: „Sembene’s cinema demands a spectator who is actively engaged with reading and interpreting sounds and images unrolling on the screen.” (Mulvey 1999: 412)

Ein wesentlicher Unterschied zu anderen Vertretern des Third Cinema ist jedoch, dass Sembene eine Revolution nicht unbedingt in der Darstellung körperlicher Gewalt sieht, sondern sagt: „a film can be revolutionary without creating an actual revolution“. (Gabriel 1982: 22) Durch filmische und kreative Freiheit kann man folglich eine Veränderung bewirken, ohne zu physischer Gewalt aufzufordern. Trotzdem war Sembene in der westafrikanischen cineastischen Entwicklung ein radikaler Denker. Diawara verrät in seinem Werk „Neues Afrikanisches Kino“ sogar, dass Sembene derjenige war, der seine weniger kritischen Filmkollegen dazu aufforderte, eine politisch radikalere Position einzunehmen (vgl. Diawara 2010: 24).

Über die letzte Einstellung in seinem Film *Xala* sagt Ousmane Sembene: „All the same, you have to know that for me, this scene is an appeal to revolt. If those people had had guns, they would have killed this fellow.” (Ghali 1976: 78) Durch seine Allegorien vermittelt der Filmschaffende, dass eine Revolte durchaus eine Lösung zu sozialer Gerechtigkeit sein kann. Es gibt viele Kriterien, die der westafrikanische Film erfüllt, um in die Sparte des Third Cinemas zu fallen. Beispielsweise schuf Sembene mit seinem Film *La Noire de...* eine ganz eigene Sprache, die nur deswegen entstehen konnte, weil er ein „unvollkommenes Kino“ praktizierte (vgl. Diawara 2010: 29). Die Inhalte der ersten westafrikanischen Filme regen primär jedoch eher zum Nachdenken als zu einer Revolution an. Sie vermitteln zwischen den Zeilen sich des Imperialismus, Kapitalismus, der Globalisierung, Neo-Kolonisation und Armut bewusst zu werden. Nichtsdestotrotz ist der Gedanke eines Aufstandes ein ständiger und leiser Begleiter der westafrikanischen FilmemacherInnen. Sembene selbst „sagt, er habe *Emitai* (1971) gedreht, nachdem ihm klar geworden sei, dass Afrika eine Geschichte des Widerstands braucht“. (Goldfarb 2010: 87)

Die Autoren Brian Goldfarb und Jean Rouch beschreiben Sembene's Filme überwiegend als Werke mit einem pädagogischen Nutzen. Ziel von Sembenes Filmen und seinen selbstorganisierten Abendschulen sei es demnach: “to raise consciousness in order to prepare the ground for finding solutions to the plight of the oppressed post-colonial subject.” (Genova in Ekotto/ Koh 2009: 135)

Third Cinema meint aber auch, dass ein Film nicht unbedingt von einem Regisseur aus einem Konfliktland des Südens gedreht werden muss. Oberste Priorität ist die Übertragung der Ideologie und die Aufforderung zum revolutionären Widerstand. Dies widerspricht allerdings der Botschaft der FESPACI, die mit der Gründung der Organisation explizit afrikanische Filme fördern wollten, die von westafrikanischen Regisseuren in westafrikanischen Ländern gedreht werden sollten. James E. Genova schreibt in seinem Artikel „Re-Thinking African Cinema in the Context of the Third Cinema“, dass gerade die anderen Ansprüche der FESPACI (siehe Kapitel zu FASPACO Seite 42-46) sowie Film als Werkzeug der Freiheit, eine Forderung des Third Cinemas ist.

Gleichzeitig sagt Genova, dass es in der ersten afrikanischen Filmedekade um Repräsentation und die Vermittlung der „afrikanischen“ Filmästhetik ginge (vgl. Genova in Ekotto/ Koh 2000: 131). Derselbe Autor kommt zu dem Entschluss, dass die neuesten und aktuellsten Filme des Afrikanischen Kinos, wie z.B. *Bamako* des malischen Regisseurs Abderrahmane Sissako, sich leichter der Kategorie des Third Cinemas zuordnen lassen als die seiner Vorreiter.

Das begründet der Autor damit, dass die ersten westafrikanischen Filme mehr die postkoloniale Situation darstellen wollten und sich die Produktionen danach eher mit den Problemen der Globalisierung auseinandersetzen (siehe Kapitel Aktuelle Situation und Aussichten, Seite 96-101).

Der Film *Bamako* ist nicht nur an die lokale Bevölkerung gerichtet, sondern möchte bewusst auch die westliche Gesellschaft aufklären. Die Universalität des Filmes stellt der Regisseur Abderrahmane Sissako unter Beweis, indem er zeigt, dass sich Westafrika der globalen Situation bewusst ist, und dazu auffordert etwas dagegen zu tun. Laut Vieyra ging es in den Anfängen des afrikanischen Films darum „to invent an african cinema“ (Vieyra in Pines/Willeman 1991: 195f) und um die der Suche nach einer postkolonialen Identität und Freiheit.

Zusammengefasst sind die bisher behandelten Inhalte überwiegend zu der Kategorie des Third Cinemas zu zählen. Wie sieht es aber mit der Entstehung der Filme aus? Einige Kritiker meinen, durch die Benutzung westlicher Technologien und der finanziellen Unterstützung durch ausländische Investoren können westafrikanische Filme niemals unabhängig sein, was aber eines der Ansprüche des Third Cinemas ist. Dieses Phänomen nennt sich auch das „faustische“ Dilemma: „on the one hand, they use new technologies for cultural self-assertion, on the other they spread a technology that might ultimately only foster their own disintegration“. (Stam 2000: 285)

Schon seit Beginn des Afrikanischen Films befand sich Distribution, Finanzierung und der Vertrieb nie in den Händen der lokalen Regisseure, Bevölkerung oder nationalen Regierung. Die Konsequenz daraus ist, dass dieses Abhängigkeitsverhältnis schon seit der Kolonialzeit besteht und bis zur heutigen Zeit noch wirkt. Um dieser Abhängigkeit nicht mehr ausgesetzt zu sein gründete Sembene kurz nach seinem ersten Film *Borom Sarret* (1962) die Produktionsfirma *Filmi Domireew*.

Der Afrikanische Film der 60er Jahre ist eine projizierte Abbildung, die von RegisseurInnen und von FilmdirektorInnen in ihrer Ästhetik und eigenen Wahrnehmung transportiert wird. Demzufolge lassen sich Sembenes Filme in die Kategorie des Autorenfilms mit politischer Funktion einordnen.

Ausgehend davon, dass Sembenes Filme einen pädagogischen Wert haben, muss angelehnt an die Analysen des Autors Edward Said in seinem Buch *Culture and Imperialism* hinzugefügt werden, dass eine pädagogische Unabhängigkeit eines der Hauptziele einer Revolution ist (vgl. Said 1993: 264).

Sembene beweist seine pädagogische Unabhängigkeit mit der Gründung von „Abendschulen“, in denen seine Filme von den TeilnehmerInnen diskutiert werden. Die Frage, ob Ousmane Sembenes cineastischen Werke zur Kategorie des Third Cinemas gezählt werden können, kann also klar beantwortet werden. Schon sein erster Film weist inhaltliche Kriterien auf und hat aber im Kern eine „Third Cinema“ Botschaft. Neben der Darstellung der gesellschaftlichen Entwicklung, ist das Afrikanische Kino in seiner ersten Phase auch ein „Befreiungskino“.

Die drei analysierten Filme bringen Wissen über senegalesische Realitäten und zeigen aus der Perspektive des Regisseurs seine Gedanken und Interpretation dieser soziokulturellen Entwicklung. Historisch gesehen erreicht der Filmmacher eine andere Ebene der Überlieferung; nämlich eine, die er mit der ganzen Welt, aber zum damaligen Zeitpunkt v.a. mit einer großen Anzahl an Analphabeten, teilen kann. Oumarou Ganda beschrieb Film einmal als ein Buch, das von allen gelesen werden könne (vgl. Barlet 2000: 43). Sembene erweitert diese Vision als Schriftsteller und Regisseur, indem er sagt: “I seek for words to become images, and for images to become words, so that one might read a film and see a book.” (Ghali 1976: 78)

3.5. Aktuelle Situation und Aussichten

In dem 2009 erschienenen Werk *Re-Thinking Third Cinema* schreibt der Autor Genova: “The study of African Cinema is still in its early stages”. (Genova in Ekotto/ Koh 2006: 128) Obwohl es den Afrikanischen Film seit über 50 Jahren gibt, ist er im internationalen Vergleich v.a. in den eigenen Entstehungsländern wenig verbreitet und untersucht. Nicht nur die politischen Inhalte des Afrikanischen Kinos seit Beginn seiner Entwicklung, sondern auch das gesamte Genre selbst bedarf mehr Aufmerksamkeit.

Ferid Boughedir, ein bekannter Filmemacher aus Tunesien, schreibt in einem kurzen Statement, dass das Afrikanische Kino nur dann Erfolge haben könne, wenn es sich als Autorenfilm präsentiert. Der Regisseur ist außerdem der Meinung, dass das Publikum im Westen das Afrikanische Kino nur dann akzeptiere, wenn seine filmischen Inhalte folkloristischer und kultureller Natur seien (vgl. Boughedir in Gutberlet/Metzler 1997: 70). Und selbst wenn afrikanische Filme erfolgreich sind, dann seien sie das „nur“ in Rahmen von künstlerischen und alternativen Filmfestivals (siehe Anhang 2).

Der mauretanische Filmregisseur Med Hondo stimmt dem zu: “Due to the total lack of a global cultural policy, African and Arab cinema is relegated to being an exotic and episodic subproduct, limited to aesthetic reviews at festivals, which, although not negligible, are undoubtedly insufficient. “ (Med Hondo 1996: 40)

Die Wahrscheinlichkeit, dass ein westafrikanischer Film in den Kinos läuft, ist in Europa dann teilweise oft größer als im eigenen Land. Der im oberen Kapitel (3.2.1.) beschriebene Film *Borom Sarret* (1963/Senegal) von Ousmane Sembene z.B. wird in Europa im Rahmen verschiedener Festivals immer noch gern gezeigt, wie z.B. beim *Festival International du Film d’Amiens* 2007 (vgl. www.filmfestamiens.org).

Weitere Filme, die im eigenen Land vermutlich nur in kleinen Kreisen bekannt sind, werden bereits kurz nach ihrem Erscheinen im Westen präsentiert. Dies trifft auf Filme wie *Buud Yam* (1997/Burkina Faso-Frankreich) von Gaston Kaboré, *TGV* (1998/Senegal-Frankreich) von Moussa Touré, *La vie sur terre* (1998/Mali-Frankreich) von Abderrahmane Sissako, *Faraw! - Une mère des sables* (1997/Mali) von Abdoulaye Ascofaré oder *Silamandé-Tourbillon* (1998/Burkina Faso) von Pierre S. Yaméogo, zu. All diese Filme wurden kurz nach ihrem Erscheinen z.B. 1999 beim ersten *Festival du Film Francophone* in Wien gezeigt (vgl. <http://www.fffwien.at/>). Auch auf der Internet-Plattform der Google Inc. Gruppe *Youtube* sind viele afrikanische Filme zu sehen.

Die Autorin Sama meint hierzu „African films are Foreigners in their own countries; they are making a bashful entry in exactly the same way as a stranger entering another land.” (Sama in Bakari/Cham 1996: 148)

Table 4.1 African Film Production

Country	Population	Filmmakers	Films	First Feature
Benin	6.0m	5	9	1974
Burkina Faso	10.6m	20	40	1971
Cameroon	14.3m	13	31	1975
Central African Rep	3.5m	1	1	2003
			[co-prod]	
Chad	7.5m	2	3	1999
Congo	2.8m	4	5	1973
Gabon	1.3m	6	9	1971
Guinea	7.1m	7	14	1966
		[2 collectives]		
Ivory Coast	14.5m	13	26	1969
Mali	10.9m	11	25	1975
Mauritania	2.5m	2	9	1971
Niger	10.4m	5	12	1972
Senegal	9.2m	21	47	1964
Togo	4.5m	1	1	1992
Sub-Saharan Africa Total		Filmmakers 111	Films 232 (48% first films)	
Country	Population	Filmmakers	Films	First Feature
Algeria	27.0m	53	125	1965
Morocco	26.0m	61	149	1968
Tunisia	8.5m	44	82	1966
Maghreb Total		Filmmakers 158	Films 356 (45% first films)	
OVERALL TOTAL		Filmmakers 269	Films 588 (46% first films)	

Quelle: Armes 2006: 59

In dieser Tabelle ist angeführt, wie viele Filme von 1966 bis 2004 im frankophonen Afrika gedreht wurden. Die rechte Spalte zeigt an in welchem Jahr der erste Spielfilm des angeführten Landes erschienen ist. Die Rubrik “films“ zeigt an, wie viele Werke seit dem ersten gedrehten Film produziert wurden. Senegal ist eindeutig an der Spitze dieser Listung. 48% der 232 in Sub-Sahara Afrika gedrehten Filme zählen zu den allerersten Produktionen von 111 Regisseuren. Schafft ein/e Regisseur/in es, einen zweiten Film zu produzieren, dann liegt nicht selten eine Zeitspanne von 20 Jahren dazwischen (vgl. Armes 2006: 59). Neben einer finanziellen Absicherung müssen FilmemacherInnen zur gleichen Zeit oft die Rolle des/r ProduzentIn, AutorIn, RegisseurIn und Editors übernehmen.

Wie im Kapitel Nationale Filmentwicklung (siehe Kapitel 2.5.) erwähnt, kämpfen afrikanische FilmemacherInnen bis heute mit der Problematik der Distribution.

Auch die Produktion der Filmbranche war und ist bis heute meist in den Händen der früheren Kolonialherren oder anderen ausländischen Investoren, die dann zusätzliche Ansprüche an einen Film oder seinen Regisseur stellen.

„Produktion, Produkt, Distribution und Rezeption sind durch die ökonomischen, gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse bestimmt und sind Instrumente der Interessensdurchsetzung.“ (Kuchenbuch 1978: 10)

Zusätzlich ist seit 1970 noch ein anderer *global player* dazugekommen, der, weltweit gesehen, seit der Entstehung des Films in der Distribution dominiert. „Dann nahmen über Nacht die großen amerikanischen Konzerne im Filmgeschäft, die Majors, den Kontinent unter ihre Fittiche.“ (Sama in Gutberlet/Metzler 1997: 59)

Bis heute landen oft noch zwei Drittel der gesamten Einnahmen der finanzierten Filme in den Taschen der InvestorInnen und DistributorInnen. Dazu kommt, dass einige westafrikanische Regierungen die Filme, die in ihrem Land gedreht wurden, nicht unterstützen. Der Vertreter der Vertriebsgesellschaft ANASHUNA, Mounkaila Hassane, gibt Mitte der 90er zu: „Zum jetzigen Zeitpunkt ist es nicht gerade besonders schlau, einen afrikanischen Film zu zeigen. Es ist ein hundertprozentiger Verlust.“ (Sama in Gutberlet/Metzler 1997: 65)

Die frankophone Filmindustrie in Afrika sieht die eigenen Filme als kommerzielles Risiko. Bevor ein Land sich traut, in die Distribution der eigenen Filme zu investieren, strahlt es auch heute noch lieber typische Hollywood- oder Bollywood-Streifen aus.

„When I asked my students, at the first meeting of an African film course, what African films they had seen, it was *Blood Sister* (2003) that was the subject of an excited discussion. Some knew of its star, Genevieve Nnaji; no one had heard of Souleymane Cissé.“ (Haynes In: Saul/Austen 2010: 21)

Jonathan Haynes, Englishprofessor at the Brooklyn Campus of Long Island University

Einen neuen Hype genießt die moderne Filmindustrie Nollywood. Der Name leitet sich von den neuproduzierten Filmen in zunächst Süd- und später dann Nordnigeria ab. Nollywood steht ausserdem für eine moderne Art der Filmentwicklung.

Über die Jahre hat sich in den ehemaligen englischen Kolonien ein Format durchgesetzt, welches Elemente und Stilrichtungen aus moderner Filmtechnik mit traditionellen Narrationen verschmelzen lässt. In den 1990ern entwickelte sich durch den Zugang zur digitalen Technologie eine einfachere und kommerziellere Methode Filme zu drehen.

Vor allem in Ländern wie Ghana, Nigeria, Gambia, Kenia, Burkina Faso bot sich im Vergleich zum 35mm- oder 16mm-Analogfilm, Video als preisgünstigere Methode an.

Der Autor Diawara bezeichnet dieses Phänomen als ein eigenes Genre und beschreibt die Filme des Nollywood-Kinos wie folgt:

„Sie haben eine gute Dramaturgie und locken mit Stars, nicht mit plumpen Belehrungen vonseiten eines Regisseurs. Von der ersten Szene an fesseln Nollywood-Filme ihr Publikum mit luxuriös möblierten Wohnzimmern, tollen Autos, schönen Klamotten, R&B und andere Popmusik und Spezialeffekten. Die Sprache der Filme ist meist das nigerianische Englisch, in seiner formellen wie der umgangssprachlichen Pidgin-Variante.“ (Diawara 2010: 170)

Kritiker dieser Filmrichtung fügen aus filmtechnischer Sicht noch diese Eigenschaften hinzu: „eine schlechte Bildqualität, eine miserable Tonqualität und eine schlechte Kameraführung“ (Saul/Austen 2010: 26ff). Untypisch für diese Art der Produktion, die allerdings bei den ersten afrikanischen Filmen in der Geschichte essentiell war, ist ein politisches Statement in Verbindung mit einer Ideologie und einer gehobenen Ästhetik. Kulturell und geschichtlich gesehen beschwerten sich Filmkritiker über die „Faszination von Juju und Hexenzauber, das christliche Eiferertum, der Mangel an authentischen Inhalten afrikanischer Kultur und den schlechten Schauspielerischen Leistungen.“ (Diawara 2012: 173)

Diese neue Strömung wird außerdem primär für ein afrikanisches Publikum produziert, welches in diesen Produktionen auch portraitiert wird. Diese Schiene der leichten Unterhaltung und ihr kommerziell sehr erfolgreiches Rezept hat sich rasch in vielen Teilen Afrikas verbreitet.

Nicht nur Nollywood zeigt eine neue Entwicklung im afrikanischen Filmbereich, auch modernere Werke des „klassischen“ Afrikanischen Kinos (zu denen die Produktionen aus den 60er und 70er Jahren zählen) gehören zur neuen Welle des Afrikanischen Films.

Im der Arbeit von Diawara „Neues Afrikanisches Kino“ gibt er unter anderem *Yeelen* (1987) von Soulemane Cissé, *Yaaba* (1989) und *Tiläi* (1990) von Idrissa Ouédraogo als Beispiel für die neue Generation des klassischen Afrikanischen Films an. Laut dem Autor unterscheiden sich diese Filme im Gegensatz zu ihren Vorgängern in ihren mythischen und heroischen Elementen. Zusätzlich verstehen die neuen FilmemacherInnen Film eher als eine autonome Kunstform und spielen mit der Fiktionalität ihrer Werke (vgl. Diawara 2010: 96). Sembene selbst ermutigte seine jungen NachfolgerInnen den Afrikanischen Film weiterzuentwickeln und ihn anders zu gestalten (vgl. in *Sembene, The Making of African Cinema*. 1994, ein Film von Manthia Diawara und Ngugi Wa Thiong’O).

Eine dieser Weiterentwicklungen ist, dass die RegisseurInnen seit den 80er Jahren ihre Arbeit nicht nur mehr aus dem Widerstand heraus erzeugen, sondern andere Perspektiven und Eindrücke suchen.

Trotzdem: „Most subSaharan films contained linear narratives and realistic images, with few technical innovations. At that point, political efficacy was more important than stylistic originality. This naturalistic trend is still in existence today, and critics tend to neglect the esthetic creativity of singular films.“ (Pfaff In: Cineasté 1997: 58)

Pfaff verdeutlicht in ihrer Aussage, dass nicht nur die damaligen Filme politische Aussagen haben, sondern auch einige der heutigen Werke von afrikanischen Filmschaffenden sich mit politischen Themen auseinandersetzen. V.a. Pierre Chevalier trug dazu bei, afrikanischen FilmemacherInnen eine gewisse Freiheit in der neuen Welle des afrikanischen Films zu ermöglichen. Chevalier war 1991 bis 2003 der Leiter im Bereich Spielfilme des Kulturkanals Arte. Zu diesem Zeitpunkt war das Autorenkino extrem gefragt und FilmemacherInnen bekamen die Möglichkeit, ohne Rücksicht auf den späteren Erfolg des Filmes, mit wenig Budget und kleinen Kameras zu einem bestimmten Thema (wie die Jahrtausendwende, Jugend, Globalisierung oder Einwanderung) einen Film zu produzieren (vgl. Diawara 2010: 100). So entstanden preisgekrönte Filme wie *La vie sur terre* (1998), *Heremakono* (2002) und *Bamako* (2006) von Abderrahmane Sissako. Haile Gerima schafft ebenfalls den Sprung vom Pionier des westafrikanischen Kinos zu einem der wichtigsten Repräsentanten des Afrikanischen Kinos der heutigen Zeit. Mit seinem preisgekrönten Spielfilm *Teza* (2008) schafft er es, ein Stück afrikanische Geschichte aus der Sicht eines ausgewanderten und wiedergekehrten Afrikaners zu erzählen. Die politische Lage in der Erzählzeit des Films zeigt, wie Äthiopien unter einem totalitären Regime zusammenbricht (vgl. Diawara 2010: 278).

Ein weiterer wichtiger Repräsentant des Afrikanischen Films der Neuzeit ist der Science Fiction-Film *Pumzi* (2009) der kenianischen Regisseurin Wanuri Kahiu. Der Film entwirft ein apokalyptisches Szenario nach dem Ende eines Wasserkrieges, nach welchem die Erdoberfläche radioaktiv verseucht ist. Die letzten Überlebenden leben unter der Erdoberfläche in einem repressiv technokratischen Staat. Die Hauptfigur, die in einem Museum arbeitet, glaubt eine Quelle für nichtradioaktives Wachstum und somit auch eine saubere Trinkwasserquelle gefunden zu haben. Dieser Kurzfilm klärt über die zukünftigen Gefahren der heutigen (Um-)Welt auf und versucht durch seine Inhalte die Menschheit zu alarmieren (vgl. Seibel 2010:1).

Zusammenfassend lässt sich von einem Wandel bei den inhaltlichen und technischen Entwicklungen des Afrikanischen Films sprechen. Neue Trends wie Nollywood, Kannywood oder Bongo-wood haben sich entwickelt, während parallel dazu FilmemacherInnen weiterhin auch Arbeiten mit aktuellen und historischen Inhalten machen.

Zwar ist das Filmemachen aus technischer Sicht einfacher und leichter zugänglich geworden, jedoch gibt es weiterhin Hindernisse wie die finanzielle Sicherung oder die Postproduktion, die nach wie vor überwiegend in Frankreich stattfindet. Viele fertiggestellte Filme erfahren mehr Popularität im Ausland. Im eigenen Kontinent haben die „klassischen“ Afrikanischen Filme bei großen Filmfestivals wie jenen in Karthago oder Ougadougou die größte Chance gesehen und beworben zu werden.

„Die neue afrikanische Welle ist ein ständiger Dialog auf der Grundlage des Bedürfnisses, möglichst viele verschiedene Stimmen und Bilder von Afrika auf der Leinwand zu sehen.“
(Diawara 2010: 98)

4. Conclusio

Das Afrikanische Kino wurde seit seinen Anfängen in den 1960er Jahren bereits oft diskutiert, jedoch nicht explizit und bewusst in Verbindung mit Empowerment untersucht.

Diese vorliegende Untersuchung gibt einen kleinen Einblick in die Möglichkeiten und Räume, in denen der Afrikanische Film durchleuchtet werden kann.

Um den Umfang dieser Arbeit einzugrenzen, wurden überwiegend westafrikanische RegisseurInnen und deren Werke behandelt. In diesem Text wurden insbesondere drei Beispielfilme von einem der Pioniere des Afrikanischen Films, dem senegalesischen Regisseur und Schriftsteller Ousmane Sembene, als Forschungsgrundlage benutzt und genauer analysiert. Diese ausgewählten Filme wurden auf ihren Form, Inhalt, Intentionen, historische Disposition, gesellschaftliche Relevanz im lokalen und globalen Kontext hin untersucht.

Nicht nur die Betrachtung dieser Filme aus dem Senegal ist für die Fragestellung dieser Arbeit relevant, auch der Zusammenhang mit parallel dazu entstandenen Filmen anderer (west-) afrikanischer Regionen ist wesentlich. Die Betrachtung der heutigen Entwicklung im Bereich des Afrikanischen Films hilft zu verstehen, wie einflussreich die ersten Filme der 60er Jahre gewesen sind.

Kurz nach der Unabhängigkeit westafrikanischer Länder erlernten einige AfrikanerInnen im Ausland das Handwerk des Filmemachens. Nichtsdestotrotz bot die heimische Filmindustrie nach deren Rückkehr wenige Ressourcen für diesen Berufszweig an.

Im Allgemeinen erfuhr die internationale Filmindustrie einige neue Einflüsse und Bewegungen, wie das Autorenkino, das Cinema Verité, die Nouvelle Vague, das Direct Cinema oder das Third Cinema. Die ersten Filme von RegisseurInnen aus dem westafrikanischen Raum behandeln überwiegend die postkoloniale Situation des afrikanischen Kontinents. Vor allem politische, kulturelle und soziale Probleme werden in den cineastischen Werken der damaligen Zeit aufgearbeitet. Auch traditionelle Inhalte manifestierten sich im filmischen Diskurs. Die Entwicklung des Afrikanischen Films zeigt, dass gerade aus den ehemaligen französischen Kolonien die politisch einflussreichsten Filme kommen.

In den Filmen von Sembene geht es um eine unterdrückte postkoloniale Gesellschaft, die widerspiegelt wird. Sembene portraitiert die Gruppe der Unterdrückten und sieht sich dabei als einer von ihnen.

Er will die Zuschauer dazu bringen, die Transformation ihres Kontinentes zu erkennen und auch zu durchleben. Sembene versucht durch die Darstellung von politischen Ereignissen und historischen Hintergründen die afrikanischen Gesellschaften zu erreichen und zum Handeln zu bewegen. Die Filme sind quasi ein Spiegel, der ihnen vorgehalten wird, um in ihrem eigenen Umfeld Veränderungen herbeizuführen. Alle untersuchten Filme überliefern die Botschaft des Empowerments, um eine aufgeklärtere und politisch freiere afrikanische Gesellschaft zu erreichen. „People’s discovery that they have the right and the ability to control their destiny, their lives and their environment is the basis for political change.” (Sadan 1997: 101) Der senegalesische Regisseur achtet in seinen Filmen darauf, konzentrierte Botschaften an den Zuschauer und ihn zum Nachdenken zu bringen.

In Sembenes Filmen spielen besonders die Abhängigkeitsstrukturen Senegals gegenüber Frankreich, sowie die Beziehung zwischen korrupten Staatsmitgliedern bzw. wirtschaftlichen Akteuren und den sozialen und wirtschaftlich Schwächeren eine wichtige Rolle.

„Die gesellschaftlichen Ungleichheiten bestehen in ihrer Deutlichkeit nicht aufgrund individueller Unterschiede zwischen den Menschen. Vielmehr werden die Ungleichheiten durch zentrale gesellschaftliche Dispositive, die historisch in Wechselwirkung mit Macht-Asymmetrien entstanden sind, durchgängig und andauernd reproduziert und damit in gesellschaftlicher Hinsicht systematisch.“ (Bukasa/Görg 2011: 6)

Diese Asymmetrie im Machtgefüge ist in diesen vorliegenden Arbeiten nicht nur in der filmischen Darstellung der Klassenhierarchien in Sembenes Filmen, sondern auch im Verhältnis zwischen Filmschaffenden und französischen Produzenten, der senegalesische Regierung oder dem französischen Kulturministerium sichtbar. In diesem Zusammenhang findet eine ungleiche Gestaltung der Handlungsspielräume, der Verfügbarkeit von Handlungsressourcen und der Wahrnehmbarkeit von Handlungschancen statt (vgl. Bukasa/Görg 2011: 6).

Einen großen Wert legt der Filmschaffende Ousmane Sembene auf die Beziehung zwischen Mann und Frau. „The journey from Borom Sarret to Guelwaar demonstrates that Sembene perceives his society to be comprised of individuals each capable of contributing to the growth of society, despite – or perhaps because of – the notions of difference that lie between them.” (Petty 1996: 84) Die Darstellung der Frau ist in seinen Filmen aber immer besonders betont: „Vielleicht kenne ich Frauen einfach besser als Männer, weil ich fast ausschließlich von Frauen erzogen worden bin. Und je älter ich werde, desto mehr merke ich, dass sie vieles einfach besser machen.“ (Sembene im Interview mit Anthje Schmelcher 2006: 2)

Ungeachtet dessen, dass Sembene in Bezug auf seine künstlerische Freiheit viele Steine in den Weg gelegt wurden, achtete er konsequent darauf, seine Filmbotschaften schlüssig zu übermitteln.

Er spricht in seinen Filmen offen die vorherrschenden Machtstrukturen, die Abhängigkeitsverhältnisse, soziale Missstände, die moderne Gesellschaftsentwicklung sowie die Migrations- und Korruptionsproblematik im eigenen Land an. Er scheut nicht davor, die Schuldigen in der eigenen Gesellschaft zu suchen und verurteilt nicht nur den Kolonialismus und das koloniale Erbe, sondern auch die neokolonialen Strukturen.

Viele ähnlich kritische Themen werden inhaltlich in fast allen westafrikanischen Filmen zur Zeit der Unabhängigkeit aufgearbeitet.

Sembene macht Filme für sich und „seine Leute“ (vgl. Interview mit Ghali) und ist dadurch zum Sprachrohr für soziale und kulturelle Diskrepanzen der senegalesischen, aber auch afrikanischen Gesellschaft, geworden. Der Filmemacher hat in seiner Laufbahn bewusst Diskussionsgruppen und Abendschulen organisiert und durch Diskussion mit seinem Publikum das Hinterfragen seiner Thematiken gefördert.

Seine Werke haben deshalb auch einen pädagogischen Wert und eine wichtige politische Funktion. „What is important is that the cinema becomes eye, mirror, and awareness. People must listen to what is in the film, and they must talk about it.“ (Ghali 1976: 76)

Die Filme, die seine Visionen auf der Leinwand zeigen, laden zum Nachzudenken und zum Handeln ein. Wichtig ist aber auch zu erkennen, dass er mit seinen Filmen nicht nur ein afrikanisches Publikum empowern kann. In einer Studie über den pädagogischen Wert des Westafrikanischen Kinos sagt der Autor Goldfarb über die ersten westafrikanischen Filmemacher: „Ihre Filme waren einerseits drauf ausgerichtet, einem westlichen Publikum über die verheerende Folgen des Kolonialismus die Augen zu öffnen, andererseits zeigten sie den Afrikaner/innen, wie Strategien des politischen Widerstandes gegen den Imperialismus aussehen könnten.“ (Goldfarb 2010: 75)

Sembene hat immer dafür gekämpft, eine kritische Wahrnehmung und ein politisches Bewusstsein bei seinem Publikum zu erzeugen. Diesen Eindruck vermittelte er durch seine didaktische Art Filme zu drehen.

Der/Die europäische Zuschauer/In hat in den 60er Jahren durch Afrikanische Filme erstmals eine andere Wahrnehmung und Rezeption von seinem einst kolonisierten Reich und dessen BewohnerInnen. Schwarze Charaktere erhielten in Sembenes Filmen erstmals eine eigene Stimme.

„Bis zu diesem Zeitpunkt hatte man eine derartige afrikanische Figur als ein Wesen außerhalb der Geschichte betrachtet. Nun unterlief sie mit ihrer Rede die eingefahrene Vorstellung, dass ein Fuhrwerk, zumal ein afrikanisches, zu den Gedankengängen eines Marxisten oder Sozialwissenschaftlers nicht in der Lage sei.“ (Diawara 2010: 26)

In Sembenes erstem Film *Borom Sarret* ist der Wagenführer die erste afrikanische Figur in einem (afrikanischen) Film, der in Form der Stimme aus dem Off kritische Gedanken äußert. Die Repräsentation kolonialer Subjekte in Filmen vor ihrer Unabhängigkeit war auf die Darstellung eines wilden, unwissenden, machtlosen, ungläubigen und exotischen Wesens reduziert.

Wie ausführlich in dieser Arbeit behandelt, steht Empowerment hier für einen Prozess des Erkennens und des Bewusstwerdens seiner Handlungsmöglichkeiten und Fähigkeiten innerhalb einer Gesellschaft – sei es auf individueller oder gemeinschaftlicher Ebene.

Dieses vorliegende Werk zeigt, dass die behandelten Filme nicht nur ein afrikanisches Publikum, sondern ZuschauerInnen weltweit erreichen und empowermen kann. Sembene hat als einer der ersten Filmemacher im frankophonen Westafrika die gesamte Filmlandschaft verändert und nachfolgenden afrikanischen RegisseurInnen ein revolutionäres Erbe hinterlassen. Der Filmemacher selbst sagt: „Es geht in meiner Kunst nicht um Afrika. Es geht um die Schaffung einer neuen Gesellschaft auf der ganzen Welt.“ (Schmelcher 2006: 1)

Ousmane Sembene war selbst im ständigen Empowerment-Prozess; v.a. um seine künstlerische Freiheit zu bewahren, aber auch um seine politischen Botschaften zu verbreiten und sein Herkunftsland und den afrikanischen Kontinent zu verändern.

Diese Arbeit zeigt, dass die Entstehung des afrikanischen Kinos der 60er Jahre unweigerlich mit Empowerment verwoben ist. Die ehemaligen Kolonialmächte in einem kritischen Licht darzustellen, die aber nach der Unabhängigkeit überwiegend für die Produktion und die Distribution eines afrikanischen Films verantwortlich waren, zeigt wie empowernt die westafrikanischen FilmregisseurInnen zur Entstehung des Afrikanischen Kinos waren. Die Inhalte dieser Filme arbeiten jahrhundertlange Unterdrückung auf und wirken dem hegemonialen Machtverhältnis entgegen.

Trotz dieser dynamischen Entwicklung in der Phase der Entkolonisierung bleiben viele Fragen offen, weswegen es wichtig ist, im Spannungsfeld des Afrikanischen Kinos weiterzuforschen.

Besonders in einem gesellschaftlichen Kontext ist es relevant zu verstehen, dass das Afrikanische Kino als eine Art Sprachrohr fungiert, um verschiedene soziokulturelle Spannungsfelder zu diskutieren. Reicht das Medium Film allerdings aus, um eine neokoloniale Machtstruktur zu verändern, Menschen zu mobilisieren und politisch zu aktivieren? Oder braucht es dafür noch andere Voraussetzungen und Mittel? Wie kann diese neue Generation afrikanischer FilmemacherInnen dazu beitragen Empowerment und somit sowohl eine individuelle als auch eine universelle Transformation zu erreichen? Der Gründer des Filmfestivals in Karthago meint folgendes dazu:

„Your cinema shall be a militant cinema, it shall be first and foremost a cultural action with social and political value, or it will be nothing. If it eventually can also become an economic action, that will only be a by-product.” – Tahar Chérifaa (1978)

5. Quellen

5.1. Filmographie

Borom Sarret (Ousmane Sembene - 1963), 19 Min.

Cinema D'Afrique (Ferid Boughedir - 1983), 95 Min.

La noire de... (Ousmane Sembene - 1966), 65 Min.

L'homme du Niger (Jacques de Baroncelli - 1939), 102 Min.

Xala (Ousmane Sembene - 1974), 123 Min.

Black Panther (Third World Newsreel - 1968), 15 Min.

The Making of African Cinema (Manthia Diawara/Ngugi wa Thiong'o - 1994), 60 Min.

5.2. Bilderindex

Borom Sarret. 1960.

<http://www.cinema16.org/film.php?film=80>

La Noire de... 1963.

http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews19/black_girl_dvd_review.htm

Xala. 1973.

<http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft5h4nb36j&chunk.id=d0e2598&toc.depth=1&toc.id=d0e1062&brand=ucpress>

5.3. Interviews

Boughedir, Ferid/Cheriaa, Tahaar. 1976. 'Jeune Afrique fait parler Sembene Ousmane'. In: Jeune Afrique, 2. April 1976. p.54-56

Dembrow, Michael/Troller, Klaus. Interview with Ousmane Sembene. 1975. Transcribed by Kiki Dembrow. Translated by Michael Dembrow.

http://spot.pcc.edu/~mdembrow/sembene_interview.htm

Gadjigo, Samba. 2004. Interview with Ousmane Sembene. In: Marxmail April 11, 2004 http://www.marxmail.org/INTERVIEW_SEMBENE.htm

Ghali, Nouredine. 1976. Interview with Ousmane Sembene. In: Film and Politics in the Third World, edited by John D.H. Downing (New Yourk: Praeger, 1987). Translated by John D.H. Downing. First published in Cinema 76, #208 (April 1976)

Greer, Bonnie. 2005. Ousmane Sembene. Interview. In: The Gardian, series Guardian Interview of BFI. Sunday - 5 June - 2005 09.04 BST.

<http://www.guardian.co.uk/film/2005/jun/05/features>

Owoo, Kwate Nee. 1989. The Language of Real Life. In: Framework. The Journal of Cinema and Media. Vol. 36 and in: Framework, Vol. 49, No. I (Fall 2007). Wayne State University Press. Detroit

Schmelcher, Antje. 2006. "Unsere Frauen werden nicht unterdrückt" – Regisseur Ousmane Sembene über Macht in afrikanischen Dörfern. Der senegalesische Filmregisseur Ousmane Sembene über die Machtstrukturen in afrikanischen Dörfern und Günter Grass. In: Die Welt <http://www.welt.de/print-welt/article217339/Unsere-Frauen-werden-nicht-unterdrueckt-Regisseur-Ousmane-Sembene-ueber-Macht-in-afrikanischen-Doerfern.html>

5.4. Literatur

Armes, Roy. 2006. African Filmmaking. North and South of the Sahara. Edinburgh University Press, Edinburgh

Armes, Roy. 2008. Dictionary of African Filmmakers. Indiana University Press. Bloomington

Bakari, Imruh/Cham, Mbye B. 1996. African Experiences of Cinema. British Film Institute. BFI Publishing. London

Barlet, Olivier. 2000. African Cinemas. Decolonizing the Gaze. Zed Books. London

Bello, Bettina. 2012. „Ihr grenzt euch doch selbst aus!“ Empowerment-Räume als Ort der Selbstbestimmung. In: "Wer ändert einen Brunnen gräbt...". Rassismuskritik, Empowerment, Globaler Kontext. Berliner Entwicklungspolitischer Ratschlag e.V. (BER)

Bindreiter, Irene. 2010. Empowerment für Menschen mit Beeinträchtigung – Ein Konzept und seine Umsetzung im Deutschsprachigen Raum. Bachelorarbeit. Universität Salzburg. <http://bidok.uibk.ac.at/library/bindreiter-empowerment-bac.html>

Blumer, Herbert. 1979. Methodologische Prinzipien empirischer Wissenschaft. In: Gerdes Klaus. (Hg.). S. 41-62. Explorative Sozialforschung : einführende Beiträge aus 'Natural Sociology' und Feldforschung in den USA. Verlag: Enke. Stuttgart

Bohnsack, Ralf. 1991. Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in die Methodologie und Praxis qualitativer Forschung. Leske + Budrich - Opladen. Stuttgart

Bohnsack, Ralf/Marotzki, Winfried/Meuser, Michael (Hrsg.) 2003. Handbegriffe. Qualitative Sozialforschung. Ein Wörterbuch. Leske + Budrich - Opladen. Stuttgart

Boughedir, Ferid. 1987. Le Cinéma africain de A à Z. OCIC. Brussels

Brunner, Katrin. 2009. Betroffene für Betroffene – Peer Counseling als Weg zu Empowerment, Selbstbestimmung und Inklusion. Masterarbeit am Institut für Erziehungs- und Bildungswissenschaft Arbeitsbereich Inklusionspädagogik. Graz. http://ema2.uni-graz.at:8090/livelinkdav2/nodes/272555/Brunner_Katrin%2014.12.2009.pdf
<http://bidok.uibk.ac.at/library/ruppe-peer-counseling-dipl.html>

Brunner, Borgner/ Haney, Elissa. 2007. Civil Rights Timeline. Milestones in the modern civil rights movement. <http://www.uvm.edu/rsenr/nr6/Readings/CivilRightsTimeline-1.pdf>

Bukasa, Di-Tutu/Görg, Andreas. 2011. Empowerment. Theoriestudie zu Macht gegen Diskriminierung. International Centre for African Perspectives (ICAP). Gefördert durch MA 18 Stadtentwicklung und Stadtplanung. März 2011. Wien. <http://www.enara.at/wp-content/uploads/2011/03/Empowerment020228.pdf>

Carmichael, Stokely/ Hamilton Ch.V. 1969. Black Power. Die Politik der Befreiung in Amerika. Fischer Bücherei. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Ingrid Grüninger. Frankfurt am Main und Hamburg

Chériaa, Tahar. 1978. Ecrans d'abondance ou Cinéma de libération en Afrique ? Laplume Verlag: Satpec. Organisme libyen du cinéma, El Khayala. Tunis

Cham, Mbye. 1996. Introduction. In Bakari and Cham, eds. African Experiences of Cinema, Edited by Imruh Bakari and Mbye B. Cham. pp 1-15. BFI Pub. London

Clark, Andrew F. /Phillips, Lucie Colvin. 1994. Historical Dictionary of Senegal. Second Edition. African Historical Dictionaries No. 65. The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, N.J., & London

Clutterbuck, David/ Kernaghan, Susan. 1995. Empowerment. So entfesseln Sie die Talente ihrer Mitarbeiter. Verlag moderne industrie. Landsberg/Lech

Dahlberg, Andrea. 2003. Film as a Catalyst for Social Change. Ousmane Sembene's Borrom Sarret. Bright Lights Film Journal. Issue 42. <http://brightlightsfilm.com/42/borom.php>

Denzin, Norman K. 2000. Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches erfahrungsmaterial. In: Flick, Uwe/v. Kardorff, Ernst/Steinke, Ines (Hg.) (2000): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg

Diawara, Manthia. 1992. African Cinema. Politics and Culture. Indiana university press. Bloomington & Indianapolis

Diawara, Manthia. 2010. Neues afrikanisches Kino. Ästhetik und Politik. Betrachtungen von manthia Diawara. Prestel Verlag. München

Diekmann, Jörn. 1983. Über qualitative und quantitative Ansätze empirischer Sozialforschung. Dissertation der Abteilung Wirtschafts- und Sozialwissenschaften der Universität Dortmund.

Dietel, Anne. 2005. Film einmal unter die Lupe genommen. Die Filmanalyse. In: Medieninfo Bayern. (Hg.) Staatsinstitut für Schulqualität und Bildungsforschung München <http://www.medieninfo.bayern.de/download.asp?DownloadFileID=5fe49c921168a393267c158800471e9a>

Dommermuth, R. 2004. Dürfen was ich möchte. Selbstbestimmungsrecht geistig Behinderter. Freiburg im Breisgau: Lambertus.

Edsall, Thomas Byrne/ Edsall, Mary D. 1991. Chain Reaction – The Impact of Races, Rights, and taxes on American Politics. W. W. Norton & Co. New York/London

Ekotto, Frieda/ Koh, Adeline (Eds.) 2006. Rethinking Third Cinema. The Role of Anti-colonial Media and Aesthetics in Postmodernity. LIT Verlag. Berlin

Everschor, Franz. 1964. Filmanalysen 2. (Hrsg.) Franz Everschor. Düsseldorf. S. 233–270.

FEPACI – Fédération Panafricaine des Cinéastes. 1995. L’Afrique et le Centenaire du Cinéma. Présence Africaine. 64, rue Carnot. Dakar

Felton, Wes. 2010. Caught in the Undertow: African Francophone Cinema in the French New Wave. In: senses of cinema. Feature Articles. Issue 57. December 2012.
<http://sensesofcinema.com/issue/57/page/3/>

Fischer, Karin/ Maral-Hanak, Irmi/ Hödl, Gerald/ Parnreiter, Christof (Hg.). 2004. Entwicklung und Unterentwicklung. Eine Einführung in Probleme, Theorien und Strategien. 1. Auflage. Mandelbaum. Wien

Flick, Uwe. 2005. Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung. 3. Auflage. Herausgegeben von Burghard König. Rowohlt’s Enzyklopädie im Rowohlt Taschenbuch Verlag. Hamburg

Flick, Uwe/Kardorff, Ernst v./Keupp, Heiner/Rosenstiel, Lutz v./Wolff, Stephan. 1991. Handbuch Qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen. Herausgegeben von Flick/v.Kardorff/Keupp/v.Rosenstiel/Wolff. Psychologie Verlags Union München

Fortner, Paula. 2005. Conscientious Cinema: Senegalese Cineastes as Preservers of Cultural Identity Promoters of Social Change. Independent Study Project (ISP) Collection. SIT Study Abroad. Dakar

Fraas, Claudia/Klemm, Michael (Hg.). 2005. Mediendiskurse. Bestandsaufnahme und Perspektiven. Frankfurt/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien.

Freire, Paulo. 1973. Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit. Verlag Sachbuch RoRoRo. Reinbek Hamburg

Frey, Regina. 2003. Gender im Mainstreaming. Geschlechtertheorie- und praxis im internationalen Diskurs. Ulrike Helmer Verlag. Frankfurt am Main

Frings, Andreas/ Marx, Johannes. Wenn Diskurse baden gehen. Eine handlungstheoretische Fundierung der Diskurse. In: Das Gerede vom Diskurs – Diskursanalyse und Geschichte. Hg. Franz X. Eder. Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften. 16. Jg., Heft 4. Studien Verlag. Wien

Gabriel, Teshome. 1982. Third Cinema in the Third World: Aesthetics of Liberation. Ann Arbor: University of Michigan Research Press. Michigan

Gärtner, Lydia. 2003. FESPACO: Von der “Dekolonisierung der Leinwände” zur Professionalisierung unter Marktbedingungen? Magazin: Afrika im Blickpunkt. Nr. 1-03. Institut für Afrika-Kunde (IAK). Hamburg

Gellar, Sheldon. 1982. Senegal. An African Nation Between Islam and the West. Westview Press. Boulder, Colorado. Gower. Hampshire, England

Giebler, Sven. 2008. Amerikanischer Dokumentarfilm. Einfluss des Dokumentarfilms auf die Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre in den USA. VDM Verlag Dr. Müller. Saarbrücken

Goldfarb, Brian. 2010. Ein pädagogisches Kino. Entwicklungstheorie, Kolonialismus und der afrikanische Film nach der Unabhängigkeit. In: Tom Holert/Marion Osten (Hg.). Das Erziehungsbild. Zur visuellen Kultur des Pädagogischen. Schriften der Akademie der bildenden Künste Wien. Band 11. Schlebrügge Editor. Wien

Gutberlet, Marie-Hélène/Metzler, Hans-Peter. 1997. Afrikanisches Kino. Arte Edition. Horlemann. Arte Deutschland.

Harris Jr., Robert/ Terborg-Penn, Rosalyn. 2006. The Columbia Guide to African American History Since 1939. Columbia University Press. New York

Haug, Thomas. 2005. 'Das spielt (k)eine Rolle!'. Theater der Befreiung nach Augusto Boal als Empowerment-Werkzeug im Kontext von Selbsthilfe. Ibidem Verlag. Stuttgart

Herriger, Norbert. 2002. Empowerment in der Sozialen Arbeit. Eine Einführung. 2. Überarbeitete Auflage. Kohlhammer Verlag. Stuttgart/Berlin/Köln

Houngnikpo, Mathurin C./ Decalo, Samuel. 2012. Historical Dictionary of Benin. HD. Fourth Edition. Scarecrow Press. Plymouth

Karch, Beate. 1994. No Vietnamese Ever Called me N***** (1968). Eine Analyse. Trier: Wissenschaftlicher Verlag. Trier

Kilson, Martin. 1966. Political Change in a West African State, A Study of the Modernization Process in Sierra Leone, Cambridge, Mass. Harvard University Press.

Koger, Elisabeth. 2005. Afrikanisches Kino Südlich der Sahara. Puk Nini (1995) und Le Truc de Konaté (1998) von Regina Fanta Nacro. Film im Spannungsfeld lokaler und globaler Zusammenhänge. Diplomarbeit. Universität Wien

Korte, Helmut. 2001. Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. 2te Durchgesehene Auflage. Erich Schmidt Verlag, Berlin

Kuchenbuch, Thomas. 1978. Film Analyse. Theorien, Modelle, Kritik. Prometh Verlag. Köln

Lamnek, Siegfried. 1993. Qualitative Sozialforschung. Band 1. Methodologie 2. Überarbeitete Auflage. Beltz. Psychologie Verlags Union. Weinheim

Lamnek, Siegfried. 1995. Qualitative Sozialforschung. Band 2. Methodologie 3. Überarbeitete Auflage. Psychologie Verlags Union. Weinheim

Luttrell, Cecilia/ Quiroz, Sitna with Claire Scrutton & Kate Bird. 2009. Understanding and operationalizing empowerment. Working Paper 308. Overseas Development Institute. London.

Maß, Sandra. 2006. Weiße Helden, schwarze Krieger: zur Geschichte kolonialer Männlichkeit in Deutschland 1918-1964. Böhlau Verlag. Köln

Meier August/ Rudwick Elliot. 1969. The Making of Black America. Volume II The Black Community in Modern America. Studies in American Negro Life. College Edition. August Meier, General Editor. Atheneum. New York

Merelman, Richard M. 1993. Black History and Cultural Empowerment: A Case Study. In American Journal of Education, Vol. 101, No. 4 (Aug.), pp. 331-358. Published by: The University of Chicago. PressStable. <http://www.jstor.org/stable/1085769>

Merz, Veronika. 2001. Salto, Rolle und Spagat. Basiswissen zum geschlechterbewussten Handeln in Alltag, Wissenschaft und Gesellschaft. Gender Manual 1. Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Gleichstellungsbüro Basel-Stadt. Verlag Pestalozzianum. Zürich

Miles, Matthew B. 1983. Qualitative Data as an Attractive Nuisance: The Problem of Analysis, in Qualitative Methodology, edited by J. Van Maanen (Hg.). Verlag: Sage. Beverly Hills.

Morris, Aldon D. 1984/ 1986. The Origins of the Civil Rights Movement – Black Communities Organizing for Change/ in Anger. The Free Press. New York

Mulvey, Laura. 1999. The Carapace that Failed: Ousmane Sembene's Xala (1974). In: Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace. Edited by Olu Oguibe and Okwui Enwezor. London: Institute of International Visual Arts, pp. 400-420.

Mühlen Achs, Gitta. 1998. Geschlecht Bewußt Gemacht. Körpersprachliche Inszenierungen – Ein Bilder und Arbeitsbuch. Verlag Frauenoffensive. München

Murphy, David. 2000. Sembene. Imagining Alternatives in Film and Fiction. James Currey. Oxford. Africa World Press. Trenton. NJ

Murphy, David & Williams, Patrick. 2007. Postcolonial African Cinema. Ten directors. Manchester University Press. Oxford Road, Manchester.

Newman, Talibah. 2006. La Noire de: An Understanding of the Film „Black Girl“. <http://voices.yahoo.com/la-noire-de-understanding-film-black-girl-80205.html?cat=4>

Norindr, Panivong. 2009. Incorporating Indigenous Soldiers in the Space of the French Nation: Rachid Bouchareb's Indigènes. In: Yale French Studies, No. 115, New Spaces for French and Francophone Cinema (2009), pp. 126-140

Nuscheler, Franz. 2004. Entwicklungspolitik. Lern- und Arbeitsbuch. Eine grundlegende Einführung in die zentralen entwicklungspolitischen Themenfelder Globalisierung, Staatversagen, Hunger, Bevölkerung, Wirtschaft und Umwelt. 5. Auflage. Verlag Dietz Bonn

Ouedraogo, Omer Ousmane. 1985. Quotidien Burkinabé d'Information et de Mobilisation du Peuple, in Sidwaya, Burkina Faso, Ouagadougou, no. 217. P 6-8. www.sidwaya.bf

Page, N. and C. Czuba. 1999. Empowerment: What is it? Journal of Extension 37(5):1-6.

Petty, Sheila. 1996. A Call to Action. The Films of Ousmane Sembene. Contributes to the Study of Popular Culture, Number 60. Edited by Sheila Petty. Greenwood Press. Westport, Connecticut

- Pfaff, Françoise. 1984. *The Cinema of Ousmane Sembene, A Pioneer of African Film*. Greenwood Press. Westport, Connecticut. London, England.
- Pfaff, Françoise. 1995. Conversation with Ghanaian Filmmaker Kwaw Ansah. In: *Research in African Literatures*. Vol. 26, No. 3, *African Cinema* (Autumn, 1995). pp. 186-193 (8 pages)
- Pfaff, Françoise. 1997. Homevideo. New African Cinema. In: *Cineasté. Journal*. Vol. 22. No. 4. (1997). Seiten 58-59.
- Piron, L.-H. and F. Watkins. 2004. *DFID Human Rights Review: A Review of How DFID has Integrated Human Rights into its Work*. Report for DFID.
- Plantinga, Carl R. 1997. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York/Melbourne
- Rachbauer, Dieter. 2010. Partizipation und Empowerment. Legitimationsrhetorik und Veränderungspotential entwicklungspolitischer Schlüsselbegriffe. *ÖFSE Forum* 46. Dissertation. Südwind Verlag. Wien.
- Rappaport, Julian. 1981. Praise of Paradox: A Social Policy of Empowerment Over Prevention. In: *American Journal of Community Psychology*. Vol 9. No. 1. University of Illinois at Urbana – Champaign.
- Rathcke, Karl L. 1987. Ousmane Sembene's *Borom Sarret*: A Film of Transition for African Cinema. In: *The USC Spectator*. Issue Spring 1987. Vol.7.2. (page 15) <http://cinema.usc.edu/archivedassets/100/16075.pdf>
- Reader, John. 1998. *Africa. A Biography of the Continent*. Penguin Books. Harmondsworth
- Ross, Shmuel. 2007. Civil Rights March on Washington. All about the March on Washington, August 28, 1963. Artikel in Information Please Plattform. Pearson Education. <http://www.infoplease.com/spot/marchonwashington.html>
- Rowlands, Jo. 1997. *Questioning Empowerment: Working with Woman in Honduras*. Oxford:Oxfam.
- Sadan, Elisheva. 1997. *Empowerment and Community Practice*. Übersetzt vom Hebräischen von Richard Flanz 2004. Herausgegeben von der Universität in Jerusalem von Hakibutz Hameuchad. http://www.mpow.org/elisheva_sadan_empowerment_chapter2.pdf
- Said, Edward W. 1993. *Culture and Imperialism*. Herausgeber: Alfred A. Knopf. New York.
- Saul, Mahir/Austen, A. Ralf. 2010. *Viewing African Cinema In The Twenty – First Century. Art Films and the Nollywood Video revolution*. Ohio University Press
- Seibel, Brendan. 2010. Kenyan Sci-Fi Short *Pumzi* Hits Sundance with *Dystopia*. In: *Insider Magazine* weird.com/underwire. Movies. Sci-Fi. 22.01.2010. New York
- Shaka, Femi Okiremuete. 2004. *Modernity and the African Cinema. A Study in Colonialist Discourse, Postcoloniality, and modern African Identities*. African Word Press, Inc. Eritrea.

Sharma, Mukul. 2003. Improving People's Lives. Lesson in Empowerment from Asia. Sage Publications. New Dehli/Thousand Oaks/London in association with the commonwealth foundation London.

Silbermann, Alphons/Schaaf, Michael/Adam, Gerhard. 1980. Filmanalyse. Grundlagen-Methoden-Didaktik. Analyse zur Sprache und Literatur. R. Oldenbourg Verlag. München.

Sleeter, Christine, E. 1991. Multicultural Education and Empowerment. In Empowerment through Multicultural Education, edited by Christine E. Sleeter. Albany, N.Y.: SUNY Press.

Spaas, Lieve. 2000. Francophone Film: A Struggle for Identity. Manchester University Press

Stam, Robert. 2000. Film Theory. An Introduction. Departement of Cinema Studies, New York University. Blackwell Publishers Inc. Massachusetts.

Ukadike, Frank Nwachukwu. 1994. Black African Cinema. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London

Weaver, Harold D. 1972. Filmmakers Have a Great Responsibility to Our People. In: Ousmane Sembene: Interviews. Hrsg. Bush Annett und Annas Max. Jackson. University of Mississippi

Wiese Bernd. 1995. Senegal. Gambia. Länder der Sahel-Sudan-Zone. Justus Parthes Verlag Gotha. Die Deutsche Bibliothek. Erfurt

Willeman, Paul. 1987. The Third Cinema Question: Notes and Reflections. Framework No. 34. London

Wilson, Henry S. 1994. African Decolonization. Contemporary History Series. General Editor. James F. McMillan, Professor of History, University of Strathclyde. Edward Arnold, A member of the Hodder Headline Group. London/New York/Melbourne/Auckland

Wolf, Franziska. 2004. Enegal. Entwicklungsland im Globalisierungswetlauf. Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main. Internationale Märkte Herausgegeben von Prof. Dr. Herbert Strunz. Band 10

World Bank. 2002. Empowerment and Poverty Reduction. A Sourcebook. Draft. Mai 1. World Developing Report 2001/2002. Attacing Poverty. <http://siteresources.worldbank.org/INTEMPowerment/Resources/486312-1095094954594/draft.pdf>

Vieyra, S. Paulin. African Cinema: Solidarity and Difference. In Pines, Jim & Willeman, Paul. 1991. Questions of Third Cinema. Notes and Reflections. BFI Publishing. London

5.5. Internetquellen

African Film Library

<http://www.africanfilmlibrary.com/>, 15.08.2012

Stanford Encyclopedia of Philosophy

<http://plato.stanford.edu/entries/negritude/>, 17.08.2012

EED Evangelischer Entwicklungsdienst

http://www.eed.de/fix/files/doc/The_right_to_future_EN_EED_Web.pdf, 08.02.2013

FH Köln

<http://www.sw.fh-koeln.de/Inter-View/Kindheiten/Texte/Empowerment/DIPL102.HTM> , 08.03.2012

Social Net

<http://www.empowerment.de/index.html>, 06.05.2012

<http://www.empowerment.de/grundlagentext.html>, 10.07.2013

One World

<http://www.oneworld.at/themenhefte/detaili.asp?ID=962&ausgTitel=Schwerpunkt+Mosambik>, 16.04.2013

Arte.tv

http://videos.arte.tv/de/videos/filmfestival_fespaco_die_filmhochschule_isis-4017774.html, 17.08.2012

<http://www.arte.tv/de/4017916.html>, 12.09.2012

<http://www.arte.tv/de/4233652,CmC=4234124.html>, 12.09.2012

ISN International Relations and Security Network, ETH Zürich

<http://www.isn.ethz.ch/isn/Digital-Library/Publications/Detail/?ots591=0c54e3b3-1e9c-be1e-2c24-a6a8c7060233&lng=en&id=89307> 17.08.2012

Sidwaya Quotidien Burkinabé d'Information

<http://www.sidwaya.bf>, 17.08.2012

taz. Die Tageszeitung

<http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2002/12/05/a0192> , 01.11.2010

<http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2003/03/06/a0136> , 01.11.2010

Filmcomment.com

<http://www.filmcomment.com/article/unproduced-and-unfinished-films-l-through-z-a-ongoing-film-comment-project>, 17.08.2012

Filmreference

<http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Third-Cinema.html>, 16.04.2013

<http://www.filmreference.com/Films-My-No/La-Noire-de.html>, 01.11.2010

The Guardian

<http://www.guardian.co.uk/world/2007/aug/27/southafrica.france>, 17.08.2012

Africa Resource

<http://www.africaresource.com/proudflesh/issue6/diop.html>, 16.04.2013

http://www.africaresource.com/index.php?option=com_content&view=article&id=437:the-unofficial-english-translation-of-sarkozys-speech&catid=36:essays-a-discussions&Itemid=346, 12.09.2012

University of Southern California (USC) School of Cinematic Arts

<http://cinema.usc.edu/archivedassets/100/16075.pdf>, 06.05.2012

Abstract

This work is about the discourse of *Empowerment* and the thesis, that this construction in its meaning is an important matter of the first films of African cinema of the early 60ies. The discussion of this question has linkages in many fields, starting from some historical events to the visual art form and the development of the West African film.

After clearing the definition of empowerment, by looking at different genres it's been used on, there will be a deeper insight into the two fields of development cooperation programs and the "black resistance" or civil rights movement in the 1960ies in the United States of America. These days there is no project proposal or application without the demand and goal of empowerment in the field of sustainable development. Without really calling it empowerment, the stages people went through in the time of the civil rights war, namely boycotts, riots, organizations, the demand for self-determination, the right to participate and have a voice in political decisions, where all an act of empowerment.

Some of the West African societies also had these demands before, during and after their independence and some film makers tried to visualize that.

The methodological approach of this scientific work will be the method of a qualitative research with the main discourse of empowerment. Within this analysis there will be a further discussion about the meaning of empowerment in African film shortly after independence. Therefore there will be a film analysis of three chosen films of Senegal's most known writer and film director at the time of the independence era in West Africa, Ousmane Sembene. The first film *Borom Sarret* is about an average cart driver, who loses his cart because he repudiates against the law of cart drivers not being allowed to drive up to the valleys. *La Noire de* the second film tells the story about a Senegalese girl, who gets a job in France as a nanny, but finds herself to be exploited and treated like a slave. The last film to be analyzed called *Xala* is about a business man, who has been cursed and develops from a rich and respected man to an impotent lost soul. All these films are a drive through the changes of post colonialism and the formation of a new society in Senegal.

At the time when most West African governments shouted "independence", there were a lot of depending structures to be found in the freed ex-colonies. Almost all former colonizers still had the economic system in their hand and left back a western construction of society. They brought in West African politicians, who studied and had lived in Europe and had adapted their way of living.

The question of this assignment is to find out, if there are elements given in the examined films which remind of the demands that are been required in the discourse of empowerment. This work will hopefully give an insight in the development of African film and the uprising of a new society after independence. A conclusion at the end of this paper shall help to clarify the question asked in the beginning, namely if there is an empowerment approach to be found in the three films of Ousmane Sembene.

Anhang 1

Pioniere des (West-)Afrikanischen Kinos

Oumarou Ganda wurde 1935 in Niger geboren. Er machte in jungen Jahren Bekanntschaft mit Jean Rouch, dem französischen Dokumentarfilmer und Ethnologen. Nach seiner Rückkehr aus dem Indochina-Krieg spielte er die Hauptrolle in „Moi un Noire“, einem Film von Jean Rouch. Der erste Film des Regisseurs hieß *Cabascabo* und wurde 1968 gedreht. Dieses Werk ist in Schwarz-Weiß gedreht und dauert 45 Minuten. Er ist in der lokalen Sprache Zarma (gesprochen in Niger) aufgezeichnet worden. Sein erfolgreichster Film „*Le Wazzou Polygame*“ wurde 1970 gedreht und gewann 1972 den ersten Preis beim Filmfestival FESPACO. Der Film ist ebenfalls in der Sprache Zarma, dauert 50 Minuten, ist in Farbe und mit einer 16mm-Kamera gedreht. Nach ihm wurde einer der FESPACO-Filmpreise benannt (vgl. Armes 2008:69).

Paulin Soumanu Vieyra wurde 1925 in Porto Novo, der Hauptstadt von Benin geboren. Mit sieben Jahren wurde er nach Frankreich geschickt, um dort eine schulische Ausbildung zu erlangen. Seine ersten Erfahrungen mit dem Medium Film machte er als Schauspieler in kleinen Produktionen. 1955 schloss er sein Studium als Filmemacher ab und drehte mit einigen Universitätskollegen den bekannten und viel diskutierten Film „*Afrique sur Seine*“ (vgl. Felton 2010/Spaas 2000:172-173).

Désiré Ecaré wurde 1939 an der Elfenbeinküste geboren. 1961 studierte und lebte er in Frankreich. Er hatte sein Debüt mit dem Film *Concerto pour un exil* (1968). Schon bald darauf folgte sein erster Spielfilm *A nous deux la France* (1969). Obwohl dieser Tribut an die Afrikanische Frau in Afrika selbst einen Skandal auslöste, gewann Ecaré für seinen Film *Visages de femmes* (1985) internationale Anerkennung und Preise. Er machte in seiner langjährigen Karriere 30 Spielfilme und gehört zu den bekanntesten Filmemacher der Elfenbeinküste (vgl. Spaas 2000: 219-221).

Momar Thiam wurde 1929 in Dakar geboren. Zunächst arbeitete er als Fotograf und später war er im Ministerium für Informationen im Bereich Kino und Film tätig. Sein erster Film gehört zu den ersten Produktionen im Senegal, wurde 1963 gedreht und hieß „*Sarzan*“.

„When asked about his thoughts on the role of the cineaste in society, Amadou Saalum Seck replied that it is a role of vigilance, to anticipate problems and to awaken consciences. Cinema should be a conscience, he said, especially for Africans. It is through cinema that they can confront the problems of independence, of colonization; it is through cinema that they can work for the formation of a black identity.“ (Fortner 2005: 15)

Ababacar Samb-Makharam wurde 1934 in Dakar geboren. Er studiert sowohl in Paris als auch in Rom. 1964 kehrt er nach Senegal zurück und arbeitet beim Radio, Fernsehen und als Kameramann. Von 1972-76 fungierte er als Generalsekretär der FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes). 1965 drehte er einen 22 Minuten langen Kurzfilm auf Französisch mit dem Titel „*Et la neige n'était plus*“. Sein erster Langspielfilm wurde 1971 gedreht, ist in der Sprache Wolof und heißt *Kodou*. 1981 drehte er seinen zweiten und letzten Spielfilm *Jom, ou L'histoire D'un Peuple*. Er gründete auch seine eigene Produktionsfirma mit dem Namen Baobab Movies. (vgl. www.africanfilmmlibrary.com/www.mubi.com)

Djibril-Diop Mambéty wurde 1945 in Dakar geboren. Nach einer Schauspielausbildung begann er in italienischen und senegalesischen Filmen mitzuwirken. Sein erster Kurzfilm hieß *Contras-City* (1968). Seine erfolgreichsten Filme sind zum einen der 1973 gedrehte Spielfilm *Touki- Bouki* und zum anderen der Film *Hyènes* (1991). In den frühen 90er Jahren gründete er eine Schule namens „Foundation Yaadi Koone - Pour l'enfance et la nature“ in Dakar (vgl. Shaka 1997: 204/www.culturebase.net).

Tidiane Aw wurde 1935 in Kébémer, Senegal geboren. Er drehte 1969 seinen ersten Kurzfilm mit dem Titel *Réatités* und 1973 seinen ersten Spielfilm *Le Bracelet de Bronze*. (vgl. www.africultures.com)

Jean-Michel Tchissoukou wurde 1942 in Pointe-Noire, die heutige DR Kongo geboren. Er studierte Film an der National Audiovisual Institute (INA) und der Radio Cooperation Agency (oc). Nach 10 Jahren beim Fernsehen drehte er 1970 seinen ersten Kurzfilm *Illusions*. 1981 gewann sein erster Spielfilm *La Chapelle* (1979) beim Fespaco Filmfestival einen Preis. Er wird auch als der Vater der kongolesischen Films gesehen. (vgl. www.mubi.com)

Richard de Medeiros wurde in Benin geboren. Er hatte sein Debüt mit dem Kurzfilm *Les roi est mort en exil* im Jahre 1970. Sein zweiter Film trägt den Titel *Nouveau Venu* und wurde 1976 gedreht (vgl. Houngnikpo/Decalo 2012:165).

Pierre-Marie Dong wurde 1945 in Gabon geboren. Er begann seine Karriere damit, dass er einen Film von Josephine Bango, der Frau des damaligen Präsidenten Omar Bango, koproduzierte. Seine ersten Kurzfilme hießen *Carrefour* (1969) und *Lésigny* (1970). 1972 machte er seinen ersten Spielfilm namens *Identité*. Er war Direktor des nationalen Fernsehens und wurde 2006 Kulturminister in Gabon. (vgl. www.mubi.com)

Mamadou Djim-Kola wurde 1940 in Burkina Faso geboren. 1971 führte er Regie in seinem ersten Spielfilm *Le sang de parias*. Danach folgten Dokumentarfilme wie *Cissin...5 Ans Plus* (Kanada, 1982), bei dem er als Co-Regisseur mitwirkte und *L'Etranger* (1990), eines seiner bekanntesten Filme. (Armes 2008: 146)

Souleymane Cissé wurde 1940 in Mali geboren. Er verbrachte sechs Jahre im Moskauer State Institute of Cinema und kehrte 1969 nach Mali zurück. Von 1965 bis 1972 war er Direktor des Service Cinematographique du Ministère de l'Information (SCINFOMA). In dieser Zeit machte er zahlreiche Dokumentar- und Kurzfilme. *L'aspirant* (1968) war einer seiner ersten Kurzfilme und wurde noch in Moskau gedreht. *Baara* (1978), *Finyé* (1982) und *Yeelen* (1987) gehören zu seinen bekanntesten Spielfilmen (vgl. Spaas 2000: 192-198).

Jean-Pierre Dikongué Pipa wurde 1940 in Douala, Kamerun geboren. Er studierte an der Cinema Conservatory in Paris. Von 1965 bis 1966 machte er drei Kurzfilme; der erste hieß *Un sample*. Er produzierte 1975 Kameruns ersten Spielfilm *Muna-Moto*. Andere bekannte Filme von ihm heißen *Le prix de la Liberté* (1978), *Badiaga* (1986/1987) und *Histoires drôles et drôles de gens* (1983). Er selbst spielte in insgesamt 30 verschiedenen Produktionen mit (vgl. www.mubi.com)

Henri Duparc wurde 1940 in Guinea geboren, mit der Zeit verschlug es ihn aber an die Elfenbeinküste. Er studierte in Belgrad und in Paris Film. 1967 spielte er in Ecarés ersten Film *Concerto* mit. Er arbeitete nach der Rückkehr seines Studiums in Europa für die Société Ivoirienne de Cinéma (SIC). Duparc drehte sieben Dokumentarfilme bis er seinen ersten Spielfilm *Mouna ou le Rêve d'un artiste* (1969) realisierte. *Abusuan* (1972), *L'Herbe sauvage* (1977), *Bal poussière* (1988), *Le Sixième doit* (1990), *Rue Princess* (1994), *Une couleur café* (1997) und *Caramel* (2005) gehören ebenfalls zu seinen Werken (vgl. Armes 2008 :61).

Vodio Etienne N'dabian wurde 1938 an der Elfenbeinküste geboren. 1967 drehte er einen 25 Minuten langen Kurzfilm mit dem Titel „Energie Electrique“. 1973 drehte er die zwei Filme *Le Cri du Muezzin* (40 min) und *BOUDOUKOU AN II.*, zwei Jahre später den 45 Minuten langen Film *Les Collegiennes*. (vgl. www.citwf.com)

Ignace Solo Randrasana aus Madagaskar wurde 1943 in Ambatomanga geboren und war zunächst sehr aktiv im Bereich Radio, bevor er 1970 seine Leidenschaft zum Film entdeckte. Zwischen 1962 und 1966 diente er bei der französischen Armee. Er machte eine Ausbildung als Produktionsassistenten beim l'ORTF (Nationales Rundfunkorchester) in Frankreich. Seine erste Arbeit war ein Dokumentarfilm namens *The Return* (1973), der einen Preis beim Festival of African Film einheimste. 1976 wurde er Vize-Vorsitzender des FESPACI-Festivals. (www.sklunk.net)

Djingareye Maiga wurde in Wattagouna, Mali geboren. Nachdem er verschiedene Professionen ausübte, unter anderem in einer nigerianischen Elektrizitätsfirma, interessierte er sich 1961 für die Filmindustrie. Sein ältester Sohn spielte in seinem ersten Film *L'étoile noire* (1976) die Hauptrolle. Seitdem hat Maiga folgende Filme realisiert: *Aube noire* (1983), *Black Mirror* (1994), *Black Friday* (2000). (vgl. www.mubi.com)

Hadj Mohamed Giumale wurde in Somalia geboren. 1968 dreht er seinen ersten Film in schwarz-weiß *Miyi io Magalo*. (vgl. www.imdb.com)

Kwaw Ansah wurde 1941 in Ghana geboren. Er studierte Theater Design in London und machte einige Schauspielkurse in der American Academy of Dramatic Arts. 1977 startete er seine eigene Produktionsfirma namens *Film Africa Limited* in Accra. Sein erster Film hieß „*Love Brewed in the African Pot*“, wurde 1980 veröffentlicht und gewann zahlreiche Preise, darunter auch den Oumarou Ganda Preis beim FESPACO-Festival 1981. 1988 folgte sein zweiter Film „*Heritage Africa*“; auch dafür gewann er etliche Preise (vgl. Pfaff 1995:186).

Hailé Gerima wurde 1946 in Gondar, Äthiopien geboren. Er ging in die USA und studierte an der Goodman School of Drama in Chicago und an der University of Californien in Los Angeles (UCLA). Bei seinem Abschluss 1976 hatte er bereits vier Filme gedreht: *Hour Glass* (1972); *Child of Resistance* (1972); *Bush Mama* (1976) und *Mirt Sost Shi Amit* (auch bekannt als *Harvest 3,000 Years*; 1976). *Teza* (2008) und *Sankofa* (1993) gehören zu seinen erfolgreichsten Filmen. Gerima ist heute ein einflussreicher Professor an der Harvard-Universität und hat großen Einfluss in der internationalen Filmwelt (vgl. Armes 2008:70).

Moustapha Alassane wurde 1942 in N'Dougou, Niger geboren. Er war gelernter Mechaniker, als er Jean Rouch kennenlernte, der ihm dazu verhalf nach Kanada zu gehen und dort eine filmische Ausbildung zu absolvieren. In seiner Karriere wirkte er in 30 Dokumentar-, Animations-, Kurz- und Spielfilmen mit. Er machte als erster Westafrikaner animierte Filme. Sein erster Kurzfilm kam 1962 heraus und hieß *La Bague du roi Koda*. Danach wurde er Leiter des Filminstitutes an der Universität von Niamey, Niger. (vgl. www.africultures.com)

Abis Mohamed Medoun Hondo ist Kind eines senegalesischen Vater und einer mauretanischen Mutter. Er wurde 1936 geboren und jobbte in Paris als Koch und Dockarbeiter, bis er durch die Schauspielerei zum Film kam. Seine ersten Produktionen waren Kurzfilme in Schwarz-Weiß mit dem Titel „*Balade aux aources*“ (1969) und „*Partout ou Peut-etre Nulle Part*“ (1969). Seinen ersten Erfolg feierte er mit seinem Spielfilm *Soleil O* (1969); mit dem Musical-ähnlichen Film *West Indies* (1979) gewann er internationale Filmpreise (vgl. Shaka 2004: 349-352).

Timité Bassori wurde 1933 in der Elfenbeinküste geboren. Inspiriert von der westafrikanischen Legende *Mame Water* drehte er den Kurzfilm *Sur la dune de la solitude* (1964). Sein erster und letzter Spielfilm hieß *La femme au couteau* (1969) (vgl. Spaas 2000: 219).

Mahama Johnson Traoré wurde 1942 in Dakar geboren. Zunächst studierte er als Ingenieur in Dakar, Mali und Frankreich. Nach Abbruch seines Studiums in Paris, schrieb er sich ins *Conservatoire Libre du Cinéma Français* ein. Seinen ersten Hit landete er mit seinem Film *Diankha-bi* (1968). Traoré war Mitbegründer des FESPACO-Festivals. Von 1983 bis 1985 war er Direktor der *Société nationale de production cinématographique du Sénégal* (SNPC). Er war auch der Begründer und Redakteur des pan-afrikanischen Magazins *Cahiers d'Afrique*. (vgl. www.africultures.com)

Ola Bolaqun wurde 1945 in Aba, Nigeria geboren. Von Dakar ging er nach Paris, um am *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC) Film zu studieren. Bis zu seinem ersten Spielfilm *Alpha* 1972 arbeitete er für die nigerianische Botschaft in Paris und produzierte etliche Dokumentar- und Kurzfilme. *Ajani Ogun* (1975) war sein erster Film, der in Yoruba (lokale Sprache in Südwest-Nigeria, Benin und Togo) erschien. *Cry Freedom* (1981) und *Money Power* (1982) gehören zu seinen erfolgreichsten Filmen (vgl. Armes 2008: 39).

Alkaly Kaba wurde 1936 in Bamako, Mali geboren und studierte Film in Kanada. 1974 beendete er seinen ersten Film *Walanda* und drehte zwei Jahre später einen 91 Minuten langen Spielfilm mit dem Titel *Wamba*. (vgl. www.africultures.com)

Sega Coulibaly wurde 1950 in Dakar geboren und zog nach Mali, nachdem er Film an der *Conservatoire Libre du Cinéma Française* (CLCF) in Paris studiert hatte. Seinen ersten Feature Film *Fate/ Mogho Dakan* drehte er 1976 und 1978 *Den Kasso* (vgl. Armes 2008:54).

Daniel Kamwa wurde 1943 in Nkongsamba, Kamerun geboren und besuchte eine Schauspielschule in Paris. 1973 drehte er seinen ersten Kurzfilm *Boubou-cravate* und 1975 seinen ersten Spielfilm *Pousse-Pousse*. 1982 gewann er mit seinem Film *Notre Fille* einen Preis beim Filmfestival in Karthago. Er wirkte auch bei etlichen Produktionen schwarzer Filmschaffender und Autoren mit. (vgl. www.africanfilmlibrary.com)

Roger Gnoan M'Bala wurde 1941 in Grand Bassam, Elfenbeinküste geboren. Er studierte Film an der Conservatoire Libre du Cinéma Française (CLCF) und in Schweden. Bis 1978 arbeitete er beim Radio an der Elfenbeinküste. Während dieser Zeit gewann sein erster Kurzfilm *Amanie* (1972) bereits den *Tanit d'Amani* beim Carthage Film Festival. 1984 brachte er seinen ersten Spielfilm *Ablakon* zum Abschluss.

Au nom du Christ (1993) gewann Preise in der Schweiz und beim FESPACO-Festival. Auch sein Film *Adanggaman* (2001) fand großen Anklang beim Publikum (africulture.com)

Inoussa Ousseini wurde 1949 in Kellé, Niger geboren und realisierte nach seiner Ausbildung in Frankreich einige Kurz- und Dokumentarfilme: *La Sangsue* (1970), *Paris c'est joli* (1974) *Médecines et médecins* (1976), *Une jeunesse face à la culture* (1976), *Lutte saharienne* (1976), *Fêtes traditionnelles populaires du Niger* (1980), *Fantasia* (1980), *le Soro* (1980), *Wasan kara* (1980). (vgl. www.africulture.com)

Moussa Diakite Kemoko wurde 1940 in Mamou, Guinea geboren. Er studierte am National Drama Center in Paris und machte eine weiterführende Ausbildung in Deutschland. Er wirkte bei den deutschen Produktionen *Die Niebelungen* und *Trauer muß Elektra tragen* mit. Unter der Herrschaft von Sekou Toure wurde er mit anderen Filmemachern in Guinea inhaftiert. Erst 1972 kehrte er in die Filmbranche zurück. Dabei schuf er einen Film über ein Portrait von Kwame Nkruma, dem ersten Präsidenten Ghanas nach der Unabhängigkeit und produzierte einen Kurzfilm über den Besuch von Fidel Castro in Guinea. 1982 veröffentlicht Kemoko seinen ersten Spielfilm *Naitou*, später gründete er seine eigene Produktionsfirma *Nova Plus*. (vgl. www.africulture.com)

Kwate Nee Owoo wurde 1945 in Ghana geboren. 1969 schloss er in London sein Filmstudium ab. Zwei Jahre später präsentierte er seinen ersten Kurzfilm *Ouaga*. 1991 produzierte er gemeinsam mit dem Ghanaer Owusu Kwesi den preisgekrönten Spielfilm *Ama*. (Armes 2008:106)

Sao Gamba (Wahlkenianer) wurde 1940 in Uganda geboren. Er ging auf eine polnische Filmschule und lebte ab 1973 in Kenia, wo er 25 Dokumentarfilme für das kenianische Fernsehen drehte. Nach seinem ersten und letzten Spielfilm *Kolormask*, widmete er sich dem Malen und der Bildhauerei (vgl. Armes 2008: 69).

Ben Diogaye Beye wurde in 1947 in Dakar, Senegal geboren und studierte in Paris. Neben seinen Berufen als Journalist und Radiomoderator wirkte er bei etlichen senegalesischen Filmproduktionen mit, wie z.B. bei *Toui Bouki* von Mambety (1973). Seinen ersten Kurzfilm *Les Princes Noirs de Saint Germain-des-Près* veröffentlichte er 1972. Mit seinem 1975 gedrehten Kurzfilm *Samba Tali* gewann er den Preis für den besten Kurzfilm beim Festival International du Film de l'Ensemble Francophone in Genf 1975. Auch beim Filmfestival in Karthago 1976 wurde er mit einem Preis ausgezeichnet. 1980 produzierte er seinen ersten Spielfilm *Say, Sayti*. 2005 gewann er für seinen 2004 gedrehten Film *Un Amour d'Enfant* den UNICEF Award for the Promotion of Children's Rights beim Pan-African Film Festival im Jahre 2005. (vgl. www.mubi.com)

Joseph Akouissone wurde 1943 in der Zentralafrikanischen Republik geboren. Er produzierte hauptsächlich Dokumentarfilme wie *Josepha* (1974) oder die Dokumentarfilmreihe mit dem Titel *Dieux Noire du Stade* (1980). Eine seiner bekanntesten Arbeiten ist der Dokumentarfilm *Un homme est un homme* (1981). (vgl. www.citwf.com)

Anhang 2

Internationale Filmfestivals

Africa at the Pictures

The London African Film Festival –

“showcasing the work of Africa's most innovative and creative filmmakers”

<http://www.tpr-media.com/our-work/awards-and-festivals/africa-at-the-pictures>

African Diaspora International Film Festival – New York

<http://nyadiff.org/>

Afrikanisches Filmfestival in Hamburg

Augenblicke Afrika

<http://www.augen-blicke-afrika.de/>

Afrikanisches Filmfestival in Wien

www.panafa.net/

Africa in Motion – Scotland African Film Festival (Edinburgh)

<http://www.africa-in-motion.org.uk/>

Africa in the Picture - Amsterdam

AITP Film Festival, “Keep an eye...”

E-Mail: festival@aitp.nl

<http://www.africainthepicture.nl/>

African Film Festival Inc. (AFF) -

African Film Festival New York

<http://www.africanfilmny.org/>

Africa Filmfestival – Leuven (Belgium)

<http://www.afrikafilmfestival.be/en>

Apollo Film Festival – Victoria West (South Africa)

Latest information:

The Apollo Film Festival took place on the 25th September to the 8th October 2011.

Contact information:

Tel: +27-53-6211185

Or email: apollotheatre@intekom.co.za

www.apollotheatre.co.za (official page, but invalid)

Berliner Filmfestivals

<http://berliner-filmfestivals.de/afrikamera-2>

Cambridge African Film Festival

(In partnership with Film Africa)

<http://www.cambridgeafricanfilmfestival.org.uk/>

Carlow African Film Festival – (Ireland)

“Celebrating the Beauty & Diversity of Africa through Film”

<http://www.carlowafricanfilmfestival.com/>

Cascade Festival of African Films – Portland (USA)

Africa through African Lenses

<http://www.africanfilmfestival.org/>

Cinema Novo Festival – Bruges (Belgium)

<http://www.cinemanovo.be/nl/>

Festival Black Movie (Cin  mas des autes mondes) – Gen  ve

<http://blackmovie.ch/interedition/>

Festival Cinema D’Afrique - Lausanne

CIN  MATHE  QUE SUISSE LAUSANNE

<http://www.cinemasdafrique.ch/>

Festival Cinema Africano, Asia, America Latina - Milan

The program of the festival contains two competitions exclusively dedicated to Africa: the Best African Filmcompetition and the Best African Short Filmcompetition (open both to fictions and documentaries).

<http://www.festivalcinemaafricano.org>

Festival de Cannes

<http://www.festival-cannes.com/en.html>

Festival de Cinema Image et Vie – Dakar

www.chez.com/imagevie

Festival de Cine Africana Cordoba /de Tarifa

http://www.fcat.es/FCAT_en/

Festival del Film Locarno

<http://www.pardo.ch/en/Pardo-Live/today-at-the-festival>

Festival des Films du Monde – Montreal

<http://www ffm-montreal.org/>

Festival des Films du Sud – Oslo

<http://filmfrasor.no/stiftelsen/>

Festival du Film de Marrakech

<http://www.festivalmarrakech.info/>

Festival du Film de Quartier – Dakar

<http://www.africultures.com/>

Festival du Film Francophone – Wien

<http://www.fffwien.at/>

Festival du Film M  diterran  en de Bruxelles

<http://www.cinemamed.be/2013/fiche.php?id=accueil>

Festival du Film Panafricain

<http://www.paff.org/>

Festival International du Film Francophone de Bratislava

<http://www.fiffba.sk/en/>

Festival International du Film Francophone de Namur (Belgium)

<http://www.fiff.be/>

Festival Ecrans Noires – Cameroon

<http://ecrans-noirs.org/>

Festival International de Cinéma Vues d’Afrique 2013 – Montreal

<http://www.vuesdafrique.org/>

Festival International de Films de Fribourg (FIFF)

<http://www.fiff.ch/en/>

Festival International Film Black – Montreal

<http://www.montrealblackfilm.com/>

Festival World Cinema Amsterdam

<http://www.worldcinemaamsterdam.nl/index.php?lang=en>

FESPACO – Burkina Faso

<http://www.fespaco-bf.net/>

**Film Africa 2012 - London
Celebrating African Cinema**

<http://www.filmafrica.org.uk/>

Filminitiativ Köln e.V.

<http://www.filminitiativ.de/>

<http://www.koeln-im-film.de/>

<http://www.filme-aus-afrika.de/>

Galway African Film Festival 2013 – Galway (Ireland)

<http://galwayafricanfilmfestival.org/>

Hollywood Black Film Festival (California)

So far HBFF has screened a total of 721 independent films including 132 features, 382 shorts, 108 documentaries, 73 student films, 14 animated films and 8 music videos, only from all across the *United States, United Kingdom, Canada* and the *Caribbea*. No African Films made by an African filmmaker has been showed yet.

<http://www.hbff.org/>

International Film Festival Rotterdam

<http://www.filmfestivalrotterdam.com/en/>

International Film Festival Berlin

<http://www.berlinale.de/en/HomePage.html>

Internationale Kurzfilmtage Oberhausen

<http://www.kurzfilmtage.de/>

Internationales Film Festival in Innsbruck

<http://www.iffi.at/>

Journées cinématographique de Carthage

<http://www.jccarthage.com/>

Out in Africa – South Africa

Gay and Lesbian Film Festival

<http://www.oia.co.za/>

Panafricana – Rom

Rome Pan African Film Festival

<http://www.panafricana.it/>

Quintessence - International Festival in Ouidah – Benin

<http://www.festival-ouidah.org/>

Sithengi Cinema Festival – Cape Town

(Former Cape Town World Cinema Festival)

<http://www.sithengi.co.za/>

St. Barth Film Festival - France

<http://www.stbarthff.org/>

Sundance Film Festival - Utah

<http://www.sundance.org/festival/>

The Cairo International Film Festival

<http://www.ciff.org.eg/>

The IFP Los Angeles Film Festival

<http://www.ifp.org/>

The LA Film Fest

<http://www.lafilmfest.com/>

Toronto International Film Festival

<http://tiff.net/THEFESTIVAL>

Zanzibar International Film Festival - Tanzania

<http://www.ziff.or.tz/>

Lebenslauf

Persönliche Daten

Vorname: Hannelore
Nachname: Jarvis Essandoh
Geburtsort: Wien, Österreich
Nationalität: Österreich

Ausbildung

02/2008-02/2009: Studienbegleitende Tätigkeiten und Erfahrungen
Feldpraktikum in Uganda (Februar 2008)
Projektmanagement, Evaluierung und Betreuung (inkl.
Projektpräsentation an der Diplomatischen Akademie 2009)
im Rahmen eines Moduls für Stadt und Regionalforschung
der Technischen Universität (TU)

Seit Oktober 2004: Diplomstudium der Internationalen Entwicklung, Uni Wien

September 2002 – Juli 2004: Bundesgymnasium Unterbergergasse 24, 1200 Wien

September 1994 – Juli 2002: Bundesgymnasium Zirkusgasse 48, 1020 Wien

September 1990 – Juli 1994: Volksschule Schütttaustraße 24, 1220 Wien

Auszug der bisherigen Berufserfahrung

seit 06/2010: Wiener Tanzwochen, 1070 Wien
Assistenz des Chief of Ticketing
(Impulstanzfestival)

04/2010 –05/2012: Kuratorium für Verkehrssicherheit KfV, 1100
Wien
Assistenz der Abteilung für Service und
Dienstleistungen

07/2010-08/2010:	R.s.v.p. Agentur Events&PR, 1030 Wien Promotion
05/2006 – 07/2010:	Allianz Versicherung, 1140 Wien Outbound Services, Telemarketing und Kundenservice
05/2006 – 07/2012:	ProEvent für Wien GmbH, 1030 Wien Promotion

Persönliche Fähigkeiten und Kompetenzen

Sprachenkenntnisse:	• Twi (Muttersprache) • Deutsch (fließend in Wort und Schrift) • English (fließend in Wort und Schrift) • Französisch (gute Kenntnisse) • Bantusprachen: Fanti (gute Kenntnisse)
---------------------	---

Computerkenntnisse:	MS Office MS Word MS Powerpoint MS Excel
---------------------	---

Weitere Qualifikationen und Interessen

Seit 06/2010:	Bei der Schauspiel und Modeagentur - AMT (Actors, Models and Talents) Mitwirken bei zwei Filmproduktionen Kurzfilm: A Place of Peace – Miso Film Production 2009/2012 Spielfilm: Glücksbringer – Mona Film Production 2011
Seit 05/2012:	Selbstständige Designerin Label: DesignsbyEfua www.designsbyefua.com