



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„*African Womanism in Faat Kiné* –  
ein neuer Frauentyp im senegalesischen Film“

Verfasserin

Lisa-Theresia Rischke

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und  
Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.



## Vorwort und Danksagung

Wie in den Kapiteln zur Filmproduktion noch näher erläutert werden wird, leidet die senegalesische Filmindustrie unter einer mangelhaften Distribution ihrer Produkte. Selbst für die namhaftesten Vertreter wie Ousmane Sembène existiert häufig nur ein sehr limitierter Vertrieb der Filme, was einen Zugang und vor allem die Auswahl der Filme für die vorliegende Diplomarbeit sehr einschränkte. Durch den Import von Filmen aus den USA und Frankreich sowie mehrere Aufenthalte an der *School of Oriental and African Studies* in London habe ich versucht, mir einen möglichst umfassenden Überblick über die senegalesische Filmlandschaft zu verschaffen, möchte jedoch darauf verweisen, dass der eingeschränkte Zugang zu den Filmen keinen Anspruch auf auch nur annähernde Vollständigkeit bezüglich des gesamten senegalesischen Films ermöglicht. Zudem bin ich mir der Schwierigkeiten bewusst, die durch meine Herkunft und westliche Bildung bei der Analyse und Evaluation eines senegalesischen Films entstehen. Beeinflusst durch die Sichtweise und Kritik europäischer und amerikanischer Filmkultur maße ich mir nicht an, Feinheiten einer afrikanischen Prägung zu erkennen oder zu beurteilen, sondern möchte es der wissenschaftlichen Positionierung von David Murphy gleichtun. So wie der Professor für postkoloniale Geschichte beschreibt, sollte bei aller Schwierigkeit, aus einem westlichen Standpunkt heraus afrikanische Filme zu beurteilen, kein Nachteil entstehen, geschweige denn eine Unmöglichkeit dessen erwachsen:

*„While one cannot but accept that an African critic may very well have a different set of assumptions from the Western critic, there is absolutely no means of establishing the existence of a single, unified African view on African issues. (...) Critics must simply attempt to master the material at their disposal to the best of their abilities.“<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Murphy, David. *Sembene. Imagining Alternatives in Film & Fiction*. Oxford: James Currey Ltd, 2000, S. 223.

Genauso möchte ich nach besten Wissen und Gewissen hinsichtlich der mir zur Verfügung stehenden Materialien und Ressourcen meine Analyse begehen und mir dabei meinen Blick von außen nutzbar machen sowie diesen gleichzeitig als den Ansatz für jegliche Interpretationen deklarieren.

Ferner sei vermerkt, dass ich mich mit meiner Abbildung des Namens Ousmane Sembène an der französischen Schreibweise mit Akzent orientiere, während dieser im Englischen meistens weggelassen wird. Des Weiteren liest man häufig eine umgekehrte Reihung von Vor- und Nachnamen (Sembène Ousmane), jedoch finden hier die korrekte Reihenfolge und die offizielle Schreibweise ihre Verwendung.<sup>2</sup>

Ich möchte mich herzlich bei meiner Familie und meinen Freunden bedanken, die mich immer mit wertvollem Rat und viel Geduld unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt:

Uschi Weissenhorn-Rischke, die mir eine Marokko-Reise ermöglichte, auf der erstmalig eine Auseinandersetzung mit dem afrikanischen Film entstand

Amelie Rischke und Jasper Schlump, die sich viel Zeit für die Korrektur meiner Arbeit genommen haben und mich stets inhaltlich wie formell beraten haben

Der SOAS-Bibliothek in London für ihre Auswahl an afrikanischen Filmen und Reichtum an entsprechender Literatur

Marlene Rudy, ohne deren Einsatz mir der Zugang zu wichtigen Filmen des Senegal verwehrt geblieben wäre

---

<sup>2</sup> Vgl. Fofana, Amadou T. *The Films of Ousmane Sembène. Discourse, Politics, and Culture*. Amherst: Cambria Press, 2012, S. xvii.

## **Eidesstattliche Erklärung**

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

– Lisa-Theresia Rischke –

Wien, im August 2014



# Inhaltsverzeichnis

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>1 Einleitung</b>                                                         | 1   |
| <b>2 Senegal – Emanzipation im Land und des Landes</b>                      | 6   |
| 2.1 Historie und Gegenwart                                                  | 6   |
| 2.2 Gesellschaftliche Position der Frau und afrikanische Frauenbewegung     | 9   |
| <b>3 Der senegalesische Film und Ousmane Sembène</b>                        | 15  |
| 3.1 Filmgeschichte                                                          | 16  |
| 3.2 Produktion, Distribution, Rezeption                                     | 20  |
| 3.3 Afrikanische Filmästhetiken                                             | 25  |
| 3.4 Der Regisseur Ousmane Sembène                                           | 27  |
| <b>4 Rollen der Frau im senegalesischen Film</b>                            | 36  |
| 4.1 Die Stereotype                                                          | 36  |
| 4.2 Tendenzen der 1990er-Jahre                                              | 41  |
| <b>5 <i>African Womanism</i> in <i>Faat Kiné</i> – ein neuer Frauentyp?</b> | 46  |
| 5.1 Eine Einführung                                                         | 47  |
| 5.2 <i>Six Mountains</i> nach Molara Ogundipe-Leslie                        | 51  |
| 5.2.1 The Oppression from Outside: Foreign Intrusions                       | 52  |
| 5.2.2 The Heritage of Tradition                                             | 58  |
| 5.2.3 The Backwardness of the African Woman                                 | 62  |
| 5.2.4 Race                                                                  | 69  |
| 5.2.5 Men                                                                   | 71  |
| 5.2.6 Herself                                                               | 78  |
| 5.3 Der Typ <i>Faat Kiné</i> in anderen Filmen                              | 86  |
| <b>6 Fazit</b>                                                              | 93  |
| <b>7 Quellenverzeichnis</b>                                                 | 97  |
| <b>8 Anhang</b>                                                             | 115 |
| 8.1 Abbildungsverzeichnis                                                   | 115 |
| 8.2 Zusammenfassung                                                         | 116 |
| 8.3 Abstract                                                                | 117 |
| 8.4 Lebenslauf von Lisa-Theresia Rischke                                    | 118 |



## 1 Einleitung

*„Faat Kiné stands out as the most hopeful, the most restorative, and the most beautifully crafted story Ousmane Sembene has ever told about women in a rapidly changing Senegalese society. In this sense, Faat Kiné could be regarded as a defining text of what feminism could mean in the context of a twenty-first-century African society.“<sup>3</sup>*

Samba Gadjigo

Der senegalesische Film ist aufgrund der langen Kolonialgeschichte eine der jüngsten Filmlandschaften weltweit und gleichzeitig eine der ersten auf dem afrikanischen Kontinent und nimmt dort eine Vorreiterrolle ein. Die ersten Spielfilme von Schwarzafrikanern wurden von Senegalesen gedreht. Die erste weibliche Filmschaffende kam aus dem Senegal sowie auch der erste Farbfilm Afrikas, der auch gleichzeitig der erste Film war, der in einer einheimischen afrikanischen Sprache gedreht wurde. Trotz aller technischen Veränderungen und unterschiedlichen Ausgangssituationen und Prägungen, die Autoren und Regisseure über die Jahrzehnte beeinflussten, ist ein auffälliger Aspekt des senegalesischen Films, dass sich die in den Filmen behandelten Themen stets wiederholen: der Konflikt zwischen alten Werten und Modernität, Machtmissbrauch der regierenden Klasse, die Armut der Arbeiter und Bauern, Kolonialismus, Neokolonialismus, Religion, Emigration, Polygamie sowie Status und Rolle der Frau.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Gadjigo, Samba. „Faat Kine by Ousmane Sembene.“ *African Studies Review* (African Studies Association) 44, Nr. 1 (April 2001), S. 124.

<sup>4</sup> Vgl. Pfaff, Françoise. *À l'écoute du cinéma sénégalais*. Paris: L'Harmattan, 2010, S. 18.

*„Issues pertaining to women and culture have become central to discussions on democracy and governance in Africa, as well as the overall problem of underdevelopment. In other words, until women's lives are transformed in a positive manner, the continent cannot move forward.“*<sup>5</sup>

Die Auffassung des Soziologieprofessors Lai Olurode spiegelt sich häufig in den Werken der Filmschaffenden im Senegal wider: Solange das Leben der Frauen sich nicht in positiver Weise verändert, kann sich der Kontinent nicht weiterentwickeln.<sup>6</sup> In vielen Filmen sind es Frauen, die das Überleben einer Familie (*Madame Brouette*, Moussa Sène Absa, 2002), eines Dorfs (*Hyènes*, Djibril Diop Mambéty, 1992) oder eines ganzen Volkes (*Emitai*, Ousmane Sembène, 1971) sichern. Dabei werden ganz unterschiedliche Facetten des weiblichen Alltags angesprochen und diese bei den einzelnen Regisseuren auch unterschiedlich behandelt. Sehr verbreitet ist die Frau als treibende Kraft – moralisch, sozial und auch ökonomisch –, um das Land zu verbessern und voranzutreiben (*Borrom Sarret*, Sembène, 1963; *La petite vendeuse de Soleil*, Mambéty; *Tableau Ferraille*, Sène Absa, 1997). Des Weiteren werden häufig heirats- und politische Rechte (*Mossane*, Safi Faye, 1996; *Xala*, Sembène, 1974), der soziale und finanzielle Status der Frau (*Madame Brouette*, *Touki Bouki*, Mambéty, 1973) und ihre Persönlichkeitsrechte im Allgemeinen (*La noire de...*, Sembène, 1966) sowie in speziellen Fällen wie die Thematik der rituellen Genitalverstümmelung (*Moolaadé*, Sembène, 2004) angesprochen.

Der senegalesische Autor und Regisseur Ousmane Sembène gilt als einer der Pioniere des afrikanischen Films und wird häufig auch als *père du cinéma africain* – als Vater des afrikanischen Kinos – bezeichnet.<sup>7</sup> In seinen Arbeiten wird

---

<sup>5</sup> Vgl. Falola, Toyin. *The Power of African Cultures*. Rochester: University Rochester Press, 2008, S. 251.

<sup>6</sup> Vgl. Thackway, Melissa. *Africa shoots back*. Indiana University Press, 2003, S. 165.

<sup>7</sup> Vgl. Ukadike, Nwachukwu Frank. *Questioning African Cinema. conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, S. xiii; vgl. Bakari, Imruh. "Ousmane

vor allem die Frau als wichtige Instanz betont; sie ist dabei meistens Retterin der Situation, der Familie oder sogar des ganzen Landes. Wie das eingangs erwähnte Zitat des Sembène-Biografen Samba Gadjigo beschreibt, zeigt Sembène in seinem vorletzten Film *Faat Kiné* aus dem Jahr 2001, der vierzig Jahre nach der Unabhängigkeitserklärung des Senegal spielt, ein neues Frauenbild. Sembène zeichnet in dem zweiten Teil seiner Trilogie über Heldentum des Alltags die Geschichte einer berufstätigen und alleinerziehenden Frau im postkolonialen Senegal.<sup>8</sup> Darüber hinaus bildet der Filmemacher eine Vision seines Landes ab, in der sich realistisches Abbild der Zeit und Utopie mischen. Laut Sembène selbst wollte er in der Trilogie um *Faat Kiné* gewisse Auffassungen über Frauen und Weiblichkeit infrage stellen und dabei die Bandbreite der Zusammenhänge und der indigenen Regeln aufzeigen, aus denen verschiedene Meinungen, unterschiedliche Lebensweisen oder eine Befreiung entstehen können.<sup>9</sup>

In vorliegender Diplomarbeit wird auf Grundlage der Abhandlung *African Women, Culture and Another Development* von Molaria Ogundipe-Leslie eine neue Interpretation der Frauenrolle im senegalesischen Film anhand des Beispiels *Faat Kiné* untersucht. Auch wenn Ogundipe-Leslie nicht aus dem Senegal stammt, sondern aus dem ebenfalls westafrikanischen, allerdings durch britische Kolonialherrschaft geprägtem Nigeria, postuliert sie in ihrem Werk Aussagen, die für die Gesamtheit der afrikanischen Frauen gelten. Diese werden dementsprechend auf die folgende Ausarbeitung übertragen.

Ausgehend von der These, dass *Faat Kiné* im senegalesischen Film einen bis dahin unbekannten Typ Frau einführt, soll mithilfe der von Ogundipe-Leslie for-

---

Sembène." *Wasafiri* 23, Nr. 1 (2008), S. 64; vgl. Enahoro, Augustine-Ufua. "Towards a Philosophy of African Cinema." *Africa Media Review*, (African Council on Communication Education) 3, Nr. 1 (1988), S. 137.

<sup>8</sup> Die anderen beiden Teile waren *L'héroïsme au quotidien* (1999) und *Moolaade* (2004) (vgl. Gadjigo, Samba. *Ousmane Sembène: the making of a militant artist*. Bloomington: Indiana University Press, 2007, S. 170).

<sup>9</sup> Vgl. Akudinobi, Jude. "Durable Dreams: Dissent, Critique, and Creativity in *Faat Kiné* and *Moolaadé*." *Meridians: feminism, race, transnationalism*, (Indiana University Press) 6, Nr. 2 (2006), S. 177.

multierten sechs Berge, die von der afrikanischen Frau auf einem emanzipatorischen Weg bewältigt werden müssen, untersucht werden, inwieweit die Figur Kiné eine unabhängige, freie Frau im Sinne des *African womanism* ist. Um die Novität ihrer Frauenrolle festzustellen, werden bis dato bekannte Frauentypen des senegalesischen Films vorgestellt und Tendenzen aus anderen Filmen mit *Faat Kiné* verglichen.

Festzulegen, inwieweit man darüber hinaus einen filmischen Trend als die gelebte Realität interpretieren kann, soll nicht Ziel der vorliegenden Arbeit sein. Dennoch sollen Entwicklungen beobachtet und dabei beachtet werden, dass der senegalesische Spielfilm infolge seiner Geschichte und Bedingungen stets auch ein dokumentarischer Film ist.<sup>10</sup> Passend dazu existiert eine Anekdote von Awa Sène Sarr, die eine Freundin Kinés in *Faat Kiné* spielt: Sie berichtete, dass Sembène sie und die anderen Frauen angeblich deswegen in ihren Rollen besetzt hatte, da ihre realen Leben wie die der Charaktere gewesen seien. Sie seien „*new emerging kind of women in Senegal*“ und mussten daher nur sich selbst spielen.<sup>11</sup>

Ungeachtet dessen basieren alle in dieser Arbeit behandelten Frauentypen (bis auf die Ausnahme des Films *Mossane* von Safi Faye) auf Filmen, die von Männern realisiert worden sind. Sie bilden dementsprechend zwangsläufig einen Blick von außen auf die Situation der Frauen ab:

*„African films, however modest, do present us with a fairly representative kaleidoscope of female figures. However, these are women fabricated within the imaginary of the men who make the films, regardless of how close to reality this imaginary at times may be since (...) African cinema is realist, socially oriented, didactic and linear.“<sup>12</sup>*

---

<sup>10</sup> Vgl. Pfaff 2010, S. 23–24; vgl. Barlet, Olivier. *Afrikanische Kinowelten. Die Dekolonisierung des Blicks*. Bad Honnef: Horlemann, 2001, S. 233–244.

<sup>11</sup> Charles Sugnet in: „Walker Art Center Audio Commentary. *Faat Kiné*. Introduction and Post-Screening Q & A.“ 19.11.2010. URL: [http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine\\_-\\_introduction-and-post-screening-q](http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine_-_introduction-and-post-screening-q) (Letzter Zugriff am: 03.07.2014).

<sup>12</sup> Ayari 1983, S. 181.

Aufgrund der Dominanz der Frauen in seinen Büchern und Filmen wird Sembène häufig als Feminist bezeichnet.<sup>13</sup> Jedoch versuchen die afrikanischen Frauenbewegungen, sich von einem westlichen Feminismus mit anderen Terminologien wie *womanism* abzugrenzen.

Als Hintergrundwissen für den Hauptteil führt Kapitel 2 zunächst in die Geschichte und Gegenwart des Senegal ein und verschafft einen Überblick über die Position der Frau im Land sowie über afrikanische Frauenbewegungen. Da im Autorenfilm des Senegal die Situation der Filmschaffenden unmittelbar mit ihren Werken verbunden ist, klärt Kapitel 3 über die Geschichte des Films in Afrika und die senegalesische Filmproduktion auf und liefert darüber hinaus hinsichtlich einer Analyse der filmischen Darstellungen und Entwicklungen einen Überblick über die sogenannte afrikanische Filmästhetik im Allgemeinen und Ousmane Sembènes Stil im Speziellen. Um eine Einordnung der Frauenrollen in *Faat Kiné* zu ermöglichen, werden in Kapitel 4 die gängigsten Frauentypen der ersten vier Jahrzehnte des senegalesischen Films vorgestellt und dabei speziell Filme eingehender betrachtet, die wenige Jahre vor *Faat Kiné* entstanden sind.

Kapitel 5 beinhaltet die Analyse des Films *Faat Kiné* auf Grundlage der von Molaria Ogundipe-Leslie formulierten sechs Berge der afrikanischen Frau. Ebenso werden die Erkenntnisse aus der Analyse des Films auf andere Filme, die ebenfalls um die Jahrtausendwende und danach entstanden sind, angewandt, um ein potenzielles Alleinstellungsmerkmal oder eine Neubegründung des Frauentyps nachzuweisen, bevor Kapitel 6 die Ergebnisse der Untersuchungen zusammenfasst.

---

<sup>13</sup> Vgl. Orlando, Valérie. "The Afrocentric Paradigm and Womanist Agendas in Ousmane Sembène's *Faat Kine* (2001)." *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* (Duke University Press) 26, no. 2 (2006), S. 217; vgl. Akudinobi 2006, S. 178, vgl. Petty, Sheila. *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembène*. Westport: Greenwood Press, 1996, S. 67; vgl. Case, Frederick Ivor. "Aesthetics, Ideology, and Social Commitment in the Prose Fiction of Ousmane Sembène." In *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers*, by Samba Gadjigo, Ralph H. Faulkingham, Thomas Cassirer and Reinhard Sander, 3–13. Amherst: Five Colleges, Inc.; Universtiy of Massachusetts Press, 1993, S. 13.

## 2 Senegal – Emanzipation im Land und des Landes

### 2.1 Historie und Gegenwart

Der heutige Senegal liegt an der westlichsten Küste Afrikas in der Sahelzone und grenzt an die Staaten Mauretanien, Mali, Guinea sowie Guinea-Bissau und umschließt das Land Gambia. Der Sahel beschließt das südliche Ende der Sahara, die Nordafrika vom restlichen Kontinent separiert. Der Senegal gehörte in vorkolonialer Zeit stets zu den Einflussgebieten der hiesigen großen Reiche. So herrschten in westafrikanischen Gebieten vom 9. bis zum 11. Jahrhundert n. Chr. die Reiche Tekkur und das bedeutend größere und einflussreichere Gana, das jedoch durch die fortschreitende Islamisierung seinen Untergang fand. Anschließend fiel der senegalesische Raum unter den Einfluss des Reichs Mali, des zweiten großen Reichs in der Geschichte Westafrikas, dessen Blütezeit im 14. Jahrhundert war. Als das Reich zerfiel, stand das senegalesische Gebiet anschließend unter der Herrschaft der Mandinka und der Wolof.<sup>14</sup> Schon in den vorkolonialen Reichen existierte ein klar hierarchisches Kastensystem, in dem unter dem König Adelige, Freie und Sklaven standen.<sup>15</sup>

1450 landeten die ersten portugiesischen Flotten an senegalesischen Küsten.<sup>16</sup> Seitdem war der Senegal aufgrund der günstigen geografischen Lage am Atlantik von den europäischen Seefahrernationen als attraktiver Stützpunkt für Handelswege umkämpft und wurde infolge dessen von ihnen besiedelt und von ihren Einflüssen geprägt.

Der Senegal ist der älteste Siedlungsort der Franzosen in Westafrika. Nach einigen Kämpfen und Kriegen um die Vorherrschaft in der Region während der Blütezeit des Sklavenhandels zwischen hauptsächlich Niederländern, Briten und Franzosen wurde der Senegal 1895 offiziell eine französische Kolonie.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Vgl. Bertaux, Pierre. *Afrika. Von der Vorgeschichte bis zu den Staaten der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Fischer, 1966, S. 46–61.

<sup>15</sup> Vgl. Langthaler, Richard, and Andreas Loretz. *Senegal. Länderprofil*. ÖFSE, 1999, S. 8–9.

<sup>16</sup> Vgl. Sharp, Robin. *Senegal. A State of Change*. Oxford: Oxfam, 1994, S. 7.

<sup>17</sup> Vgl. Bertaux 1966, S. 209.

Der französische Sklavenhandel, der erst 1848 abgeschafft wurde<sup>18</sup>, sowie der seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ausgeübte konservative und autokratische Paternalismus und die damit einhergehende „gezielte sprachlich-kulturelle Assimilationspolitik“<sup>19</sup> haben nachhaltig Spuren und Wunden in der afrikanisch-senegalesischen Bevölkerung hinterlassen.<sup>20</sup>

Nachdem der Senegal offiziell unter dem Namen Französisch-Westafrika Kolonialstaat Frankreichs war, galt die große Masse der Afrikaner als Staatsangehörige, jedoch nicht als Bürger. Ihr Leben war regiert vom System des *Code de l'Indigénat*, eine Dekret-Sammlung, die die Einheimischen einer französischen Kolonie in ihren Rechten stark einschränkte und dem Administrator unterwarf. So ermöglichte das *Indigénat* eine absolute Willkür der Herrschenden, wie zum Beispiel die Durchführung von Disziplinarverfahren ohne gerichtlichen Prozess oder die Verhängung von Zwangsarbeiten.<sup>21</sup>

Seit 1960 ist der Senegal unabhängig und mittlerweile ein demokratischer Staat.<sup>22</sup> Der Senegal hat heute ca. 12 Millionen Einwohner.<sup>23</sup> Der Großteil der Bevölkerung setzt sich aus den verschiedenen Volksstämmen und ethnischen Gruppen der Wolof (40 Prozent), der Serer, Peulh, Toucouleur, Lebu, Diola Pulaar, Mandinka, Bambara, Manjago und der Soninke<sup>24</sup>, zusammen, die sich heute zu über 90 Prozent zum Islam bekennen. Die restlichen 10 Prozent gehö-

---

<sup>18</sup> Vgl. Sharp 1994, S. 8.

<sup>19</sup> Vgl. Prinz, Manfred F. *Die kulturtragenden Institutionen Senegals. Zwischen kolonialem Erbe und Unabhängigkeit*. Saarbrücken: Breitenbach, S. 9.

<sup>20</sup> Vgl. Hodgkin, Thomas. *Nationalism in Colonial Africa*. 9th. New York University Press, 1968, S. 34.

<sup>21</sup> Vgl. Hodgkin 1968, S. 34–36. Heutzutage sind drei verschiedene Rechtsprechungen möglich – nämlich die traditionelle, islamische und moderne –, wobei im Zweifelsfall die moderne in Kraft tritt, die allerdings noch auf dem französischen Familienrecht aus Charles de Gaulles Zeiten bzw. auf dem Code Napoléon basieren (vgl. Gierczynski-Bocande, Ute. "Frauen in Senegals Politik und Gesellschaft. Priesterin, Prinzessin, Präsidentin." *KAS-Auslands-Informationen*, 2013, S. 39 ff.).

<sup>22</sup> Zwischen 1966 und 1974 war der Senegal ein Einparteiensystem, bis 1976 neben der regierenden *Parti Socialiste Sénégalais* auch die *Parti Démocratique Sénégalais* und eine marxistische Partei zugelassen wurden (vgl. Langthaler & Loretz, 1999, S. 10).

<sup>23</sup> Vgl. Gleistein, Anna. "Wo steht Senegal im 'Education for All'-Programm?" *ZEP – Zeitschrift für internationale Bildungsforschung und Entwicklungspädagogik* 34, no. 1 (2011), S. 15.

<sup>24</sup> Vgl. Sharp 1994, S. 60.

ren zu etwa gleichen Teilen den Christen und Animisten an.<sup>25</sup> Die Amtssprache im Senegal ist nach wie vor Französisch, und eine weitere Sprache, die von ca. 80 Prozent der Bevölkerung beherrscht wird, ist das Wolof.<sup>26</sup> Die Alphabetisierungsrate von Erwachsenen lag 2007 bei nur 42 Prozent, und laut der Organisation für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (OECD) gehört der Senegal zu den sogenannten *Least Developed Countries*, also den am wenigsten entwickelten Ländern weltweit.<sup>27</sup>

Die Diversität der dortigen Bevölkerung verhindert es, allgemeingültige Aussagen über Traditionen und Riten zu treffen, da sich diese stark innerhalb der Religionen, der Stämme und vor allem zwischen ruralen und urbanen Gegenden unterscheiden.

An dieser Stelle bietet es sich an, eine Begriffserläuterung vorzunehmen. Seit dem Zeitalter des Kolonialismus wird der afrikanische Kontinent immer wieder im Zusammenhang mit den Begriffen Tradition und Moderne diskutiert. Diese beiden Ausdrücke sind jedoch missverständlich, und ihre Definitionen bergen Konflikte. Vor allem der Terminus Moderne wird häufig in jenen Debatten mit der westlichen Kultur gleichgesetzt, die die Kolonialmächte im Zuge ihrer Zivilisierungsprozesse den Afrikaner auferlegten. In den folgenden Ausführungen wird der Begriff der Modernität für Offenheit gegenüber westlichen Einflüssen und im Sinne einer alternativen Denkweise zum Konservatismus benutzt werden. Sofern nicht anders erläutert, werden als Tradition vorkoloniale afrikanische Überlieferungen und Brauchtümer betitelt. Außerdem wird die Absicht verfolgt, die verbreitete Tendenz – insbesondere der westlichen Literatur – zu vermeiden und Afrika, also die Geschichte, Kultur und Gegenwart des Kontinents, zu verallgemeinern. So schreibt auch die Sprach- und Literaturwissenschaftlerin Mobalanle Sotunsa:

---

<sup>25</sup> Vgl. Därr, Erika (Hrsg.), Baur, Thomas, Göttler Gerhard: *Sahel-Länder Westafrikas: Mauretanien, Mali, Niger, Burkina Faso, Senegal, Gambia. Reise-Know-How*. 8. Bielefeld: Rump, 2008, S. 620; vgl. Sharp 1994, S. 3; vgl. Ross, Eric S. *Culture and Customs of Senegal*. Westport: Greenwood Press, 2008, S. 31.

<sup>26</sup> Vgl. Därr 2008, S. 621.

<sup>27</sup> Vgl. Gleistein 2011, S. 15 u. 18.

*„African culture is not homogeneous. It is as varied and diverse as the number of ethnic groups which make up the continent.“<sup>28</sup>*

Aufgrund von kultureller Verwobenheit und gemeinsamer Geschichte wird Westafrika vorwiegend dort als regionaler Bezugspunkt dienen, wo es entweder nicht möglich ist, Sachverhalte auf die geopolitischen Grenzen des Senegal zu beschließen, oder die Quellenlage keine spezifischeren Aussagen zulässt. Nichtsdestotrotz werden Thesen und Diskussionen, die sich in der Wissenschaft auf den gesamten Kontinent Afrika beziehen, auch in dieser Arbeit als solche behandelt.

## **2.2 Gesellschaftliche Position der Frau und afrikanische Frauenbewegung**

Obwohl Feminismus allgemein hin als Kampf für Gleichberechtigung der Geschlechter und gegen die Unterdrückung der Frau aufgefasst wird, ist es dennoch schwierig, den Begriff universell und allgemeingültig zu definieren.<sup>29</sup> In der Wissenschaft kursieren viele verschiedene Formen des Feminismus, wobei beispielsweise marxistischer oder sozialistischer Feminismus, humanistischer, liberaler, radikaler und analytischer Feminismus nur einige der gängigen Unterkategorien sind.<sup>30</sup> Laut der nigerianischen Feministin Oyèronké Oyewùmí wird außerdem zwischen weißem, schwarzem, westlichem, Dritte-Welt- und afrikanischem Feminismus unterschieden.<sup>31</sup> Im Senegal hat sich laut der Kulturforscherin Valerie Orlando der Begriff und die Bewegung des sogenannten *African(a)*

---

<sup>28</sup> Vgl. Sotunsa, Mobolanle. *Feminism and Gender Discourse: The African Experience*. Shagamu: Asaba Publications, 2009, S. 32.

<sup>29</sup> Vgl. Sotunsa 2009, S. 4; vgl. Humm, Maggie. *The dictionary of feminist theory*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992, S. 1.

<sup>30</sup> Vgl. Sotunsa 2009, S. 9.

<sup>31</sup> Vgl. Oyewùmí, Oyèrónké. *African women and feminism*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2003, S. 1.

*womanism* verbreitet, der sich auf das Prinzip STIWA (*Social Transformation Including Women in Africa*) stützt. Zentraler Punkt ist eine gesellschaftsverändernde Denkweise von Frauen und Männern. Mary E. Modupe Kolawole erklärt, dass Männer nicht die Feinde der afrikanischen Frauen sind und viele Probleme von Frauen (wie Armut, Rassismus oder Korruption) auch ebenso die afrikanischen Männer betreffen.<sup>32</sup> So benennt die in Dakar ansässige Frauengruppe *Yewwi Yewwu* als Ziel ihrer Arbeit eine beide Geschlechter umfassende Basis, die Handlung über Klassen- und ethnische Grenzen hinweg ermöglichen soll.<sup>33</sup> Auch laut den Frauenforscherinnen Hudson-Weems und Sotunsa ist *African womanism* in der afrikanischen Kultur begründet und fokussiert sich daher auf die einzigartigen Erfahrungen, Probleme, Bedürfnisse und Wünsche der afrikanischen Frauen. Ihre zentralen Punkte seien Rassen-, Klassen- und Sexismus-Probleme, worin sie sich vom westlichen Feminismus, der sich hauptsächlich nur mit sexueller Unterdrückung beschäftige und männerfeindlich sei, unterscheiden.<sup>34</sup> Alle unterschiedlichen Forschungen und Meinungen zur Frauenbewegung in Afrika haben eine grundlegende These gemeinsam: Die afrikanische Frau, aus welcher Region auch immer sie stammt, musste sich in der Geschichte nicht nur einem patriarchalischen System unterordnen, sondern zudem der Herrschaft einer Kolonialmacht.<sup>35</sup> Dieser Aspekt der „doppelten Herrschaft“<sup>36</sup> unterscheidet sie somit mindestens von den mitteleuropäischen und nordamerikanischen Strömungen des Feminismus des 20. Jahrhunderts und wird von Sotunsa wie folgt zusammengefasst:

---

<sup>32</sup> Vgl. Kolawole, Mary E. Modupe. *Womanism and African Consciousness*. Trenton & Asmara: Africa World Press, 1997, S. 30.

<sup>33</sup> Vgl. Kolawole 1997, S. 27; vgl. Osemeka, Irene N. "The Public Sphere, Women and the Casamance Peace Process." *HAOL (Historia Actual Online)*, no. 25 (2011), S. 61.

<sup>34</sup> Vgl. Sotunsa 2009, S. 19.

<sup>35</sup> Vgl. Sotunsa 2009; vgl. Reinwald, Brigitte. *Der Reichtum der Frauen. Leben und Arbeit der weiblichen Bevölkerung in Siin/Senegal unter dem Einfluß der französischen Kolonisation*. Edited by Helmut Bley and Leonhard Harding. Münster & Hamburg: Lit Verlag, 1995. Bei dieser Verallgemeinerung auf die gesamtafrikanische Frau muss zur Vollständigkeit erwähnt werden, dass Äthiopien als einziges afrikanisches Land nie unter einer europäischen Kolonialherrschaft stand (vgl. Bertaux 1966, S. 198ff.).

<sup>36</sup> Vgl. Reinwald 1995, S. 22.

*„This is because the womanists believe that the emancipation of black women folk cannot be achieved apart from the emancipation of the whole race. Womanists therefore believe in partnerships with their menfolk.“<sup>37</sup>*

Die senegalesische Gesellschaft ist von afrikanischen, islamischen und westlichen Traditionen geprägt. Aus diesem Konglomerat resultieren oft Spannungen und Widersprüche, zwischen denen die Frau ihre Rolle anpassen muss.<sup>38</sup> Neben den emanzipatorischen Forderungen des Westens findet sie sich oft zwischen der hohen sozialen, öffentlichen Präsenz der Frau in der traditionellen afrikanischen Gesellschaft und den Regulierungen des islamischen Kontexts wieder, wobei Letztere die Frau in einen privaten, familiären Kreis eingrenzen wollen. Die Familie ist laut dem Geografen und Humanwissenschaftler Eric S. Ross das Zentrum für jedes soziale Individuum im Senegal. Er beruft sich dabei auf das Wort *kër*, das in Wolof sowohl „Haus“ als auch „Familie“ heißt<sup>39</sup>.

*„Women are always expected to act with sañse (honor) and sutra (discretion) and are severely sanctioned by their husbands and fathers if they appear to have acted otherwise.“<sup>40</sup>*

Die Familie und das Zuhause werden geachtet und geschützt. Die Wichtigkeit der Familie ist nicht nur emotional oder religiös zu begründen, sondern gleichwohl ökonomisch existenziell für die Frau. Wie später auch anhand der Filmbeispiele deutlich werden wird, ist (oder war?) eine unverheiratete Frau im Senegal nahezu perspektivlos.

Wenn sie aufgrund moralischer oder religiöser Vergehen wie außerehelichem Geschlechtsverkehr oder gar daraus resultierender Schwangerschaft von der Familie verstoßen wird, bleibt oft nur der Ausweg in die Prostitution. Prostituier-

---

<sup>37</sup> Vgl. Sotunsa 2009, S. 20.

<sup>38</sup> Vgl. Ross 2008, S. 87.

<sup>39</sup> Vgl. Ross 2008, S. 81.

<sup>40</sup> Vgl. Ross 2008, S. 81.

te gelten in der senegalesischen Gesellschaft als Ausgestoßene.<sup>41</sup> Zwangsehen, Scheidung oder Armut in der eigenen Familie gelten als die häufigsten Gründe für Prostitution unter senegalesischen Frauen.<sup>42</sup> Genaue Zahlen darüber, wie viele Frauen sich haupt- oder nebenberuflich prostituieren, sind nicht bekannt. Dennoch lässt die Häufigkeit, in der senegalesische Filme Prostitution als Ausweg für Frauen in Not thematisieren, eine weitverbreitete Praxis nicht ausschließen. Über Jahrzehnte hinweg spielen die unterschiedlichen Regisseure und Filme auf diesen Umstand in der senegalesischen Gesellschaft an. Selbst das Ende des ersten afrikanischen Films, *Borom Sarret*<sup>43</sup>, wird allgemein so interpretiert, dass die Frau nun ihren Körper verkaufen wird, um für das Abendessen der Familie zu sorgen, nachdem der Ehemann am Abend ohne Geld nach Hause kommt. Sie verlässt das Haus mit den Worten: „*Ich werde für Essen sorgen.*“

Aus der großen Wertschätzung und Vormachtstellung der Familie erklärt sich auch der verbreitete Ansatz der afrikanischen Frauenbewegung, der sich mit den Begriffen *womanism* und *motherism* vom westlichen Feminismus abzugrenzen sucht. Demnach habe *motherism* den Fokus auf familiäre Beziehungen und die Wichtigkeit des Mutterseins, während der Feminismus dazu tendiere, die Rolle der Frau als Mütter verkleinern zu wollen und ihr dadurch zu schaden.<sup>44</sup> Aufgrund der starken Verankerung der Familie und des Mutterseins in der schwarzafrikanischen Kultur müsse sich der *womanism* vom *feminism* abgrenzen:

*“Womanism is rooted in black culture. This fact accounts for the centrality of family, community and motherhood as key issues in womanist discourse.”*<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Vgl. Do Espirito Santo, Maria Eugênia G., and Gina D. Etheredge. "And then I became a prostitute ... Some aspects of prostitution and brothel prostitutes in Dakar, Senegal." *The Social Science Journal* 41 (2004), S. 140.

<sup>42</sup> Vgl. Do Espirito Santo & Etheredge 2004, S. 141–142.

<sup>43</sup> Vgl. Kapitel 3.1, S. 18.

<sup>44</sup> Vgl. Sotunsa 2009, S. 22.

<sup>45</sup> Vgl. Sotunsa 2009, S. 25.

Auch die in Dakar ansässige Frauengruppe AAWORD (*Association of African Women for Research and Development*) fordert sowohl eine Loslösung von westlichen Hilfen und Impulsen sowie eine Eigeninitiative der Afrikaner. Die Organisation versucht, die Situation der Frauen durch bessere Bildung sowohl auf ökonomischer als auch sozialer Ebene zu verbessern.<sup>46</sup> 2001 wurde mit Mame Madior Boye erstmals eine Frau im Senegal Premierministerin<sup>47</sup> und dennoch sind Frauen im senegalesischen Berufsleben und vor allem in verantwortungsvollen (und damit häufig einhergehend auch besser vergüteten) Positionen unterrepräsentiert. Rein gesetzlich ist es dem Mann zwar seit dem Jahr 1989 nicht mehr möglich, seiner Ehefrau die Ausübung eines Berufs zu untersagen, jedoch schränkt hier die Dominanz des Islam im Land die Anwendung des Gesetzes oftmals ein.<sup>48</sup> Dennoch konstatiert Eric S. Ross mittlerweile eine eindeutige Entwicklung, die sich durch eine ansteigende Präsenz von Frauen in nahezu jedem wirtschaftlichen Sektor auszeichne. Es gebe mittlerweile weibliche Ärzte, Anwälte, Journalisten, Lehrer und Professoren. Außerdem bemerkt Ross eine bessere Organisation der Frauen in Interessensverbänden und Genossenschaften als bei Männern.<sup>49</sup> Dabei bezieht er sich insbesondere auf die *tontine*.<sup>50</sup> In vielen Regionen Westafrikas gibt es lokale Vereinigungen, die sogenannten *tontine*, bei der die Mitglieder regelmäßig einen bestimmten Betrag bezahlen, der dann an Bedürftige aus der Spargemeinschaft verteilt oder bei Überschuss reihum ausgezahlt wird. Im Senegal sind die *tontines* fast ausschließlich Gruppierungen von Frauen.<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Vgl. AAWORD. „Vision and Mission.“ *afard.org*. URL:

[http://www.afard.org/vision\\_missionang.php](http://www.afard.org/vision_missionang.php), (Letzter Zugriff: 04.05.2014).

<sup>47</sup> Vgl. Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung (ÖSFK). "Krieg und Armut. Analysen und Perspektiven einer jungen ForscherInnengeneration." Edited by Georg Leitner, Rita Glavitz and Thomas Roithner. *SAFRAN. Schlaininger Arbeitspapiere für Friedensforschung, Abrüstung und nachhaltige Entwicklung* (ÖSFK Burg Schlaining) 5 (2009), S. 68.

<sup>48</sup> Vgl. Langthaler & Loretz 1999, S. 13.

<sup>49</sup> Vgl. Ross 2008, S. 88.

<sup>50</sup> Als *la tontine* wird im Französischen eine Schutzhülle genannt (vgl. Leo Online-Wörterbuch 2014. URL:

[http://dict.leo.org/frde/index\\_de.html#/search=tontine&searchLoc=0&resultOrder=basic&multiwordShowSingle=on](http://dict.leo.org/frde/index_de.html#/search=tontine&searchLoc=0&resultOrder=basic&multiwordShowSingle=on), (Letzter Zugriff am 15.06.2014).

<sup>51</sup> Vgl. Senegalaisement. *Les tontines au Sénégal*. URL:

<http://www.senegalaisement.com/senegal/tontines.php> (Letzter Zugriff am 15.06.2014).

Trotz aller gesellschaftlicher und ökonomischer Präsenz seien Frauen jedoch in erster Linie – sowohl durch afrikanische als durch islamische Tradition – als Mütter und Ehefrauen geachtet:

*„Both African and Islamic traditions reinforce this conservative attitude toward what a woman's place should be, and this attitude helps explain why women have had so little space in national politics.“<sup>52</sup>*

Wie auch die nigerianische Feministin Molara Ogundipe-Leslie bemerkt, wird in Afrika auf familiärer Ebene oft noch traditionelles und Gewohnheitsrecht angewandt, da die Identifikation in erster Linie über den Volksstamm und nicht durch die Nationalität bestimmt wird:

*„What is being Kenyan? What is being Nigerian? It is first being Luo, Kikuyu, Yoruba, Hausa, Urhobo, Tivi, and so on. This is because our ethnic cultures give us our primary identities before the overlay of our national identities.“<sup>53</sup>*

Auf den Senegal bezogen bedeutet dies, dass die Identifikation mit den jeweiligen ethnischen Gruppen wie beispielsweise den Wolof, Lebu oder Serer ein nationales Zugehörigkeitsgefühl zum Staat überlagert.<sup>54</sup> Dementsprechend sind auch allgemeingültige Aussagen zu Kultur und Land und insbesondere der Rolle der Frau nicht eindeutig zu treffen.

---

<sup>52</sup> Ross 2008, S. 90.

<sup>53</sup> Ogundipe-Leslie, Molara. "Invite Tyrants to Commit Suicide: Gender Violence, Human Rights, and African Women in Contemporary African Nation States." In *Gender Violence and Women's Human Rights in Africa*, by Center for Women's Global Leadership (Hrsg.), 1–14. New Brunswick, NJ, 1994, S. 14.

<sup>54</sup> Vgl. Buggenhagen, Beth. *Muslim Families in Global Senegal. Money Takes Care of Shame*. Bloomington: Indiana University Press, 2012, S. 1.

### 3 Der senegalesische Film und Ousmane Sembène

*„Le cinéma africain n'est pas un terme pour uniformiser. Il évoque le contexte dans lequel évolue ce cinéma, où un continent essaye de se réapproprier son image.“*<sup>55</sup>

Gaston Kaboré

Der burkinische Regisseur Gaston Kaboré ist der Überzeugung, dass die Terminologie des afrikanischen Films der Qualität und Besonderheit jedes einzelnen Werks keinen Abbruch tut. Er nimmt damit Stellung zu einer konstanten Debatte rund um Stigmatisierung und Diskriminierung durch diesen Überbegriff. Während sich die Wissenschaft in jener Diskussion mit der Frage der Kriterien und Grenzziehung beschäftigt, empfinden es Regisseure vor allem der jüngeren Generationen oftmals als eine Reduzierung auf ihre Herkunft und als eine Klassifizierung ihrer Arbeit durch den Begriff *afrikanischer Film*. Dem Begriff würde die Annahme vorausgehen, dass der gesamte Kontinent, der aus vierundfünfzig<sup>56</sup> Ländern besteht und mehr als hundert Sprachen beheimatet, nur eine Art Film hervorbringen könne.<sup>57</sup> Geht es dabei um die Herkunft des Regisseurs, des Drehbuchautors oder der Schauspieler, um das Produktionsland oder nur den Inhalt des Films? Die Grenzen sind fließend, und sie daher strikt zu ziehen, ohne einem Aspekt Unrecht zu tun oder ein Kriterium außer Acht zu lassen, ist kaum realisierbar. *Afrikanischer Film* wird im Folgenden sowie Vorhergegangenen in Anlehnung an Murphy und Williams als ein Sammelbegriff verwendet, der wie *Hollywoodfilm* oder *Europäischer Film* verschiedenste Filmpraktiken umfasst, die in einem bestimmten Kontext entstanden sind.<sup>58</sup> Zur Begrenzung der Refe-

---

<sup>55</sup> Vgl. Thackway 2003, S. 2.

<sup>56</sup> Im Originalzitat ist von dreiundfünfzig Ländern die Rede, jedoch beheimatet der afrikanische Kontinent seit Erlangen der Unabhängigkeit der Republik Südsudan im Jahr 2011 vierundfünfzig international anerkannte Länder.

<sup>57</sup> Vgl. Dovey, Lindiwe. *African Film and Literature: Adapting Violence to the Screen*. New York: Columbia University Press, 2009, S. 2; vgl. Thackway 2003, S. 2.

<sup>58</sup> Vgl. Murphy & Williams 2007, S. 7.

renzfirme waren die wichtigsten Punkte zum einen die Herkunft des Regisseurs und der Ort seiner Sozialisierung: Ein Regisseur, der mit senegalesischen Eltern im (westlichen) Ausland aufgewachsen ist und den Großteil seines Lebens weder im Senegal noch einem anderen westafrikanischen Land verbracht hat, wurde für die Beobachtungen zum senegalesischen Film außer Acht gelassen.<sup>59</sup> Zum anderen war das zweite Hauptkriterium zur Auswahl der Filme Inhalt und Ort, da die Handlung entweder (auch) den Senegal betreffen sollte oder der Film im Senegal gedreht wurde.

Da jeder einzelne Abschnitt der Kapitel 3 und 4 bei einer auch nur annähernd vollständigen Behandlung der Themen jeweils den Umfang dieser Arbeit deutlich sprengen würde, wird darauf verwiesen, dass es sich bei den genannten Punkten um benötigtes Hintergrundwissen für die Analyse von *Faat Kiné* handelt und die einzelnen Aspekte auf die dafür relevantesten Umstände und Punkte begrenzt wurden.

### 3.1 Filmgeschichte

*„African film-making is in a way a child of African political independence. It was born in the era of heady nationalism and nationalist anticolonial and anti-neocolonial struggle, and it has been undergoing a process of painful growth and development in the post-colonial context of general socio-economic decay and decline, devaluation (...) and political repression and instability on the continent. One is therefore talking here about a very young, if not the youngest, creative practice in Africa.“<sup>60</sup>*

---

<sup>59</sup> Ein Beispiel dafür wäre der oft als senegalesischer Regisseur aufgeführte und im vergangenen Jahrzehnt erfolgreiche Alain Gomis, der allerdings in Paris geboren und aufgewachsen ist.

<sup>60</sup> Cham, Mbye B. "Introduction." In *African Experiences of Cinema*, by Imruh Bakari and Mbye B. Cham, 1–14. London: British Film Institute, 1996, S. 1.

Der Beginn des afrikanischen Films und seiner Industrie ist, wie in der Einleitung schon erwähnt, deutlich jünger als in den meistens anderen Teilen der Welt. Obwohl der Film schon bald nach seiner Erfindung den Weg nach Afrika fand<sup>61</sup> und schon 1900 die ersten Filmvorführungen in Dakar stattfanden, wurde er zunächst nur von den Kolonialherren und dort vorwiegend als Medium zu Propagandazwecken und zur Vermittlung der europäischen Sprache genutzt.<sup>62</sup> Vor allem die Kolonialmacht Frankreich setzte in ihrer Politik der *assimilation* auf die strikte Einschränkung von Traditionen und Rechten der einheimischen schwarzen Bevölkerung. Für ein gutes Leben oder gar sozialen Aufstieg im von Frankreich regierten Senegal musste man sich der französischen Sprache und Kultur unterwerfen und sie vollständig adaptieren.<sup>63</sup> Nach Aufkommen des Tonfilms wurde 1934 mit *Le Décret Laval* ein Gesetz erlassen, das die Kontrolle und Autorisierung von Filmproduktionen durch den Staat ermöglichte. Dabei wurden vor der Autorisierung eines Filmprojekts das Drehbuch sowie alle Beteiligten an der Produktion untersucht und dementsprechend eine Erlaubnis zum Filmen gegeben oder ein Projekt verboten.<sup>64</sup> Laut dem Filmhistoriker Manthia Diawara sollte dieses Gesetz verhindern, dass Film eine evolutionäre oder revolutionäre Rolle in Afrika spielen würde.<sup>65</sup> Im Endeffekt war es in der Anwendung des Dekrets den von Frankreich kolonialiserten Afrikanern bis zum Erlangen der Unabhängigkeit nicht erlaubt, in ihrem jeweils eigenen Land Filme zu drehen. Der Senegalese Paulin Soumanou Vieyra war einer der ersten afrikanischen Absolventen der Filmhochschule in Paris und gilt gemeinsam mit Mamadou Touré aus Guinea als der erste schwarzafrikanische Filmschaffende überhaupt.<sup>66</sup> Mit seinen Freunden der *Groupe Africain du Cinéma* musste auch er sein Erstlingswerk *Afrique-sur-Seine* (1955) aufgrund der strengen Auflagen

---

<sup>61</sup> Vgl. Cham 1996, S. 1. Erste Filmaufführungen fanden bereits 1897 in Tunis statt (vgl. Balta, Bérénice, et al. *Cinéma africains d'aujourd'hui. Guide des cinématographiques d'Afrique*. Paris: Karthala, 2007, S. 12).

<sup>62</sup> Diawara, Manthia. *African Cinema. Politics and Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1992, S. 52; vgl. Petty 1996, S. 2.

<sup>63</sup> Vgl. Zahar, Renate. *Kolonialismus und Entfremdung*. Europäische Verlagsanstalt, 1969, S. 52.

<sup>64</sup> Vgl. Petty 1996, S. 3.

<sup>65</sup> Vgl. Diawara 1992, S. 22; Vieyra ist gebürtig aus Benin, jedoch im Senegal aufgewachsen.

<sup>66</sup> Vgl. Cham 1996, S. 1; vgl. Petty, 1996, S. 2.

in Paris drehen. Daher findet der senegalesische Film seinen eigentlichen Anfangspunkt mit dem Erlangen der Unabhängigkeit der Republik Senegal 1960 und Ousmane Sembènes *Borom Sarret* (1963) gilt seither als der erste afrikanische Spielfilm, der auch tatsächlich in (Subsahara-)Afrika von einem Afrikaner gedreht wurde.<sup>67</sup>

Die strenge Repression des afrikanischen Kulturguts während der Kolonialzeit führte in der Post-Independent-Ära zu einem Bedürfnis nach Rückbesinnung auf ursprüngliche Systeme und Werte. Insbesondere der Film sollte dieser „*Re-Africanization*“<sup>68</sup> nützlich sein, da er sich schon unter den Kolonialmächten nicht zuletzt aufgrund des weitverbreiteten Analphabetismus als geeignetes Medium zu Propagandazwecken erwiesen hatte.<sup>69</sup> Außerdem hatte es bis dato im Film vorwiegend nur eine einseitige Darstellung des afrikanischen Kontinents gegeben, wobei der Afrikaner in Filmen wie *Tarzan of the Apes* (1918), *Congorilla* (1932) oder *Sanders of the River* (1935) stets als Exot oder unzivilisierter Wilder abgebildet worden war.<sup>70</sup> 1975 trafen sich afrikanische Filmschaffende der FE-PACI (*Fédération Panafricaine des Cinéastes*) in Algier zu einem Kongress über Werte und Richtlinien zur Festlegung einer Ausrichtung des afrikanischen Films. Hierbei hieß es unter anderem, dass der afrikanische Film mit jeglichen westlichen Filmgepflogenheiten brechen muss, da diese keinen Respekt vor der schwarzen Bevölkerung gezeigt hatten.<sup>71</sup> Auch Jean Rouch, der während seiner Arbeiten Afrikaner im eigenen Schaffen von Filmen unterstützt und sogar ausgebildet hat, steht in der Kritik, rassistisch gewesen zu sein und den Exotismus Afrikas bekräftigt zu haben. Sembène sagte dazu einmal, dass Rouch

---

<sup>67</sup> Diese Betitelungen beziehen sich dabei immer auf Schwarz-Afrika südlich der Sahara.

<sup>68</sup> Amilcar Cabral 1974 in: Jørholt, Eva. "Africa's Modern Cinematic Griots. Oral Tradition and West African Cinema." In: *Same and Other*, by Eriksson Baaz and Maria Palmberg, 95–117. Stockholm: Eleanders Gotab, 2001, S. 98.

<sup>69</sup> Vgl. Thackway 2003, S. 30 ff.

<sup>70</sup> Vgl. Bakari 2008, S. 64; vgl. Harding, Frances. "Africa and the Moving Image: Television, Film and Video." *Journal of African Cultural Studies* 16, no. 1 (2003), S. 70; vgl. Diawara, Manthia. "Self Representation in African Cinema." *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Nr. 21 (2007), S. 76.

<sup>71</sup> Bakari, Imruh, und Mbye B. Cham. *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute, 1996, S 25ff.

die afrikanischen Menschen wie Insekten betrachtet habe.<sup>72</sup>

Die politischen sowie künstlerischen Strömungen vieler Länder orientierten sich zu dieser Zeit an den Ideologien von europäischen Marxisten und Intellektuellen in der afrikanischen Diaspora wie Jean-Paul Sartre, Aimé Césaire und Frantz Fanon.<sup>73</sup> Diesen gemäß waren sie der Auffassung, dass Kunst im Zuge der Bildung eines Nationalgefühls revolutionär zu sein hatte und die soziale Realität der Menschen abbilden solle.<sup>74</sup> In der Charta des Kongress' der FEPACI 1975 in Algier hieß es:

*„The issue is not to try to catch up with the developed capitalist societies, but rather to allow the masses to take control of the means of their own development, giving them back the cultural initiative by drawing on the resources of a fully liberated popular creativity. Within this perspective the cinema has a vital part to play because it is a means of education, information and consciousness raising, as well as a stimulus to creativity.“<sup>75</sup>*

In dieser ersten Welle von Filmen afrikanischer Regisseure (die zumeist auch gleichzeitig die Drehbuchautoren waren und sind) werden die marxistisch geprägten Gedanken der Kolonialismus- und Kapitalismuskritik und des Traditionsbewusstseins deutlich. Als prägnante Beispiele dafür sind die senegalesischen Filme *Contras' City* (1968) von Djibril Diop Mambéty und *Mandabi* (1968)

---

<sup>72</sup> Vgl. Stoller, Paul. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, S. 2.

<sup>73</sup> Die politischen Theorien gegen eine Ausbeutung der Masse trafen den Nerv der Unabhängigkeitsbewegung auf der Suche nach Maßnahmen für einen gelungenen Entkolonialisierungsprozess, woraus zunächst der Afrikanische Sozialismus entstand. Der Sozialismus wurde auf urafrikanisches Brauchtum zurückgeführt und Kapitalismus als Wirtschaftssystem als fremde Ideologie angeprangert (vgl. Afisi, Oseni Taiwo. "Human Nature in Marxism – Leninism and African Socialism." *Thought and Practice: A Journal of the Philosophical Association of Kenya* 1, no. 2 (2009), S. 32 ff.). Für weitere Hintergründe zum Sozialismus in afrikanischen Staaten siehe: Ansprenger, Franz: *Politische Geschichte Afrikas im 20. Jahrhundert*. München: Beck, 1992, S. 109–154)

<sup>74</sup> Vgl. Diawara 2007, S. 78.

<sup>75</sup> Bakari und Cham 1996, S. 25.

von Ousmane Sembène und auch andere afrikanische Werke wie *Baara* (Mali 1978) von Souleymane Cissé<sup>76</sup> oder *Le Wazzou Polygame* (Niger 1970) von Oumarou Ganda<sup>77</sup> zu nennen. Jedoch empfand vor allem die jüngere Generation der Filmschaffenden seit den 1980er- und 1990er-Jahren diese Rückbesinnung immer mehr als Einschränkung. Und in einem Zeitalter von Globalisierung und Internet wiesen sie diese strikten Bestimmungen zunehmend zurück, dass „cinema must avoid at all costs the reproduction of outside cultural models“.<sup>78</sup>

Nicht nur wurden die ersten bedeutenden Schritte der afrikanischen Filmgeschichte von Senegalesen getan, darüber hinaus stammt mit Safi Fayé, die 1972 ihren ersten Kurzfilm veröffentlichte, auch die erste weibliche Filmschaffende Afrikas aus dem Senegal. Seitdem bleibt das Land eine kreative Hochburg und laut der Sprachwissenschaftlerin und Professorin für afrikanischen Film Françoise Pfaff eines der aufregendsten und vielversprechendsten Filmländer in Afrika.<sup>79</sup>

### 3.2 Produktion, Distribution, Rezeption

*„On se demande pourquoi l'État sénégalais d'aujourd'hui n'a pas mis d'avantage de moyens pour aider ses cinéastes. Malgré le manque de ressources, leur courage et leur inventivité forcent l'admiration“<sup>80</sup>*

---

<sup>76</sup> Vgl. Pfaff, Françoise. *Twenty-five Black African Filmmakers: a critical study, with filmography and bio-bibliography*. New York: Greenwood Press, 1988, S. 53ff.

<sup>77</sup> Vgl. Pfaff 1988, S. 127ff.

<sup>78</sup> Jørholt 2001, S. 98.

<sup>79</sup> Pfaff 2010, S. 8.

<sup>80</sup> Ruelle, Catherine. "Les pays-phares. Sénégal. De La noire de...à Madame Brouette." In *Cinéma africains d'aujourd'hui. Guide des cinématographiques d'Afrique*, by Bérénice Balta, et al., 31–34. Paris: Karthala, 2007, S. 34.

Kaum ein afrikanischer Regisseur kann allein von seinen Filmen leben. Die meisten gehen noch anderen Berufen nach oder sind wie Ousmane Sembène und Moussa Sène Absa durch schriftstellerische Arbeiten sowie Schauspiel und Musik vielseitig künstlerisch tätig.<sup>81</sup>

Olivier Barlet schreibt in *Afrikanische Kinowelten* von den Herausforderungen und Schwierigkeiten, die den wenig subventionierten Film oft in die Schranken weisen. So wird aufgrund fehlender Gelder und der nicht vorhandenen Infrastruktur hauptsächlich im Freien bzw. an realen Schauplätzen gedreht. Das bedeutet gleichzeitig eine große Abhängigkeit von der Natur und vom Wetter. Und bevor es in den vergangenen Jahren zu einer größeren Verbreitung der Mobiltelefone kam, hatte kaum ein Mitwirkender ein Telefon, was die Organisation ungleich langwieriger und schwieriger machte.<sup>82</sup>

*„Und wenn ein Darsteller, wie es der Brauch verlangt, unbedingt auf eine Hochzeit muss, soll man ihn dann gehen lassen? Die Autos sind ‚müde‘; Gewitter unterbrechen die Stromversorgung oder plötzlicher Spannungsanstieg lässt die Scheinwerfer durchbrennen. Generatoren kommen zu teuer oder funktionieren nicht zuverlässig. Jeder Transport ist äußerst anstrengend und chaotisch, ständig gibt es Pannen aller Art, das Licht ist zu grell, die Mittel sind unzureichend; Zoll- und andere Behörden machen Schwierigkeiten, Krankheiten gehören dazu...“<sup>83</sup>*

Barlet argumentiert jedoch, dass die schwierigen Bedingungen nicht immer nur ein Nachteil sein müssen und durchaus zur Qualität der Filme beitragen können, die dadurch *„oft an Dichte und Intensität“* gewinnen.<sup>84</sup>

Bei aller kreativer Kraft, die augenscheinlich im Senegal vorhanden ist, sind die Produktionsbedingungen sowie Ausbildungs- wie Finanzierungsmöglichkeiten

---

<sup>81</sup> Gugler 2003, S. 8 ff., S. 141.

<sup>82</sup> Vgl. Barlet 2001, S. 233–244.

<sup>83</sup> Barlet 2001, S. 235.

<sup>84</sup> Barlet 2001, S. 233.

für Film im Senegal nach wie vor schwierig und geprägt von Abhängigkeiten und europäischer Einflussnahme. Insbesondere aufgrund von Finanzierungsproblemen ist die Filmindustrie Afrikas südlich der Sahara (ausgenommen Nigeria<sup>85</sup>) nicht mit der Varietät und Fülle von zum Beispiel europäischen Ländern vergleichbar. Durchschnittlich rechnet man mit einem Spielfilm pro Jahr pro Land.<sup>86</sup>

Die ersten technischen und finanziellen Hilfen für afrikanische Filmproduktionen kamen Anfang der Sechzigerjahre aus technologisch weit entwickelten Ländern wie den USA, der Sowjetunion, Deutschland und den ehemaligen Kolonialmächten, die damit ihre kulturellen sowie ökonomischen Verbindungen in die kürzlich unabhängig gewordenen Staaten festigen wollten.<sup>87</sup> Gerade Frankreich stellte seine bis dahin repressive Kulturpolitik für die Afrikaner komplett um und unterstützte fortan speziell durch das *Ministère de la Coopération* die senegalesische Filmproduktion.<sup>88</sup> Seit der zwanzigjährigen Regentschaft des „Dichter-Präsidenten“<sup>89</sup> Léopold Sédar Senghor, der Kultur im Senegal fördern wollte, wurden mehrere staatliche Institution gegründet, die Filmproduktionen unterstützten. Allerdings stehen die verschiedenen Organisationen und Ministerien<sup>90</sup> bis heute in der Kritik, Filme zu zensieren und zu boykottieren.<sup>91</sup> Die senegalesischen Filmemacher sind jedoch nach wie vor auf staatliche Subventionen und oftmals fremdländische Geldgeber wie die Europäische Union, das französische

---

<sup>85</sup> Nigeria hat rein von der jährlich produzierten Stückzahl her eine der größte Filmproduktionen weltweit (vgl. Gugler, Josef. *African Film: re-Imagining a Continent*. Oxford: James Currey, 2003, S. 177 ff.).

<sup>86</sup> Vgl. Ruelle, Catherine. "Tendances d'aujourd'hui. Le plus jeune cinéma du monde." In *Cinéma africain d'aujourd'hui. Guide des cinématographies d'Afrique*, by Bérénice Balta, et al., 9–11. Paris: Karthala, 2007, S. 10.

<sup>87</sup> Vgl. Diawara 1992, S. 51.

<sup>88</sup> Vgl. Diawara 2007, S. 78.

<sup>89</sup> Senghor war der erste Präsident der unabhängigen Republik Senegal und regierte von 1960 bis 1980. Aufgrund seiner künstlerischen Laufbahn als Literat, Dichter und *Négritude*-Theoretiker wurde er der „Dichter-Präsident“ genannt (vgl. Gellar, Sheldon. *Senegal. A African Nation Between Islam and the West*. Boulder/Hampshire: Westview Press/Gower, 1982, S. 23; vgl. Gierczynski-Bocandé, Ute. „Leopold Sédar Senghor – Staatsmann, Humanist und Dichter.“ *KAS. Auslandsinformationen*, Nr. 4 (2002), S. 71).

<sup>90</sup> SNC (Société Nationale de Cinématographie), SIEC (Société d'Importation, de Distribution et d'Exploitation Cinématographique), FOSIC (Fonds de Soutien à l'industrie Cinématographique), SNPC (Société Nouvelle de Promotion Cinématographique) (vgl. Pfaff 2010, S. 16 ff.).

<sup>91</sup> Vgl. Diawara 1992, S. 57–61; vgl. Pfaff 2010, S. 16–18.

*Ministère de la Coopération* und Fernsehstationen angewiesen, was sie dem Verdacht aussetzt, dass Stil und Inhalt der Filme von den unterstützenden Institutionen beeinflusst werden.<sup>92</sup> Die mangelnde Rentabilität der Filmproduktionen, die einen Einsatz von Banken und privaten Investoren oft verhindern, liegt vor allem am nicht kommerziell organisierten Vertrieb der Filme und der Gering-schätzung der Zuschauer. Die schlechte Distribution ist ein großes Problem der senegalesischen wie auch der meisten anderen afrikanischen Filmproduktionen. Ausgenommen von vereinzelt Festivals (zum Beispiel FESPACO [*Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou*] in Burkina Faso oder FIFQ [*Festival international du film de quartier de Dakar*] im Senegal) findet der einheimische Film nur in den sowieso nur sehr wenigen Kinosälen statt. In den 1990er-Jahren wurden beispielsweise in Dakar die meisten Kinos im Zuge einer Welle der Privatisierung abgerissen oder in Hotels und Warenlager umgebaut.<sup>93</sup> Kinos existieren daher hauptsächlich nur noch im Umland der Stadt.<sup>94</sup> Kino und Film stehen im Schatten des Hollywoodfilms, und auch im Fernsehen finden vorwiegend ausländische Produktionen wie US-amerikanische Fernsehserien ihren Platz und prägen dadurch den Geschmack der Zuschauer.<sup>95</sup> Mewze Nganura macht den Stil der einheimischen Filmpro-

---

<sup>92</sup> Vgl. Diawara 2007, S. 79 ff.; vgl. Pfaff 2010, S. 12 ff.; Thackway 2003, S. 8.

<sup>93</sup> Cham, Mbye. „African Cinema in the Nineties.“ *African Studies Quarterly* 2, Nr. 1 (1998), S. 47

<sup>94</sup> Laut Françoise Pfaff wurden beispielsweise in Dakar die meisten Kinos zugunsten anderer Bauprojekte abgerissen und existieren hauptsächlich nur noch im Umland der Stadt (vgl. Pfaff 2010, S. 16).

<sup>95</sup> Vgl. Sama, Emmanuel. "African Films are Foreigners in their Own Countries." In *African Experiences of Cinema*, by Imruh Bakari and Cham Mbye B., 148–156. London: British Film Institute, 1993, S. 150–153. Nach der Unabhängigkeit übernahm die Regierung die Kontrolle über den Äther und regulierte somit auch die einzige (Radio- und) Fernsehstation des Landes, Radio-Télévision du Sénégal oder kurz: RTS. Seit der politischen Liberalisierung und einem sich ankündigenden Regierungswechsel (im Jahre 2000 wurde erstmals ein Präsident einer anderen Partei als der *Parti socialiste* gewählt) während der 1990er-Jahre wurde die absolute Kontrolle des Staats gelockert und Wettbewerb ermöglicht. Im Gegensatz zu einer mittlerweile sehr breiten Radiolandschaft (im Senegal existieren über 80 Radiostationen, die vor allem in ländlichen Gegenden auch in den lokalen Sprachen senden, vgl. van der Veur, Paul R. "Broadcasting and Political Reform." In *Media and Democracy in Africa*, by Göran Hydén, Michael Leslie and Folu F. (Hrsg.) Ogundimu, 81–105. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 2002, S. 95) gibt es zwei nationale Fernsehsender und seit 2006 einen weiteren reinen Nachrichtensender. Es gibt einige französische und südafrikanische Mediengruppen, die im Senegal Fernsehstationen betreiben. Ferner haben durch Satellit viele europäische und arabische Sender ihre Verbreitung gefunden (vgl. Ross 2008, S. 49 ff.).

duktionen für die mangelhafte Rezeption verantwortlich. Der kongolesische Regisseur beschreibt, wie viele seiner afrikanischen Kollegen sozialen Wandel bewirken wollen, indem sie Filme „mit einer Botschaft“<sup>96</sup> machen. Da sich der Autorenfilm in den meisten Ländern Afrikas nicht aus der breiten Masse des Unterhaltungskinos herausgebildet hat, sondern in Ermangelung dessen ohne eine Art Gegengewicht die einzige Form des einheimischen Films ist, sieht Nganura die Filme als chancenlos, ihre Mission zu erfüllen. Vielmehr hat die Abwesenheit einer leichten, unbeschwerten Alternative in der Filmlandschaft die Ablehnung des eigenen Publikums zur Folge, da es den einheimischen Film zu didaktisch und „kulturell im negativen Sinne“ empfindet.<sup>97</sup>

Eine Forderung vieler Filmschaffenden ist eine staatliche Subventionierung der Kinos, damit nicht nur die amerikanischen, indischen und europäischen Filme gezeigt werden, die den Betreibern finanziellen Erfolg bescheren.<sup>98</sup> Distributionskanäle sind Mangelware in Afrika, und die finanziellen Möglichkeiten für Filmschaffende sind tendenziell eher rückläufig in den vergangenen Jahren.<sup>99</sup> Während der burkinische Filmkritiker Emmanuel Sama Steuerbefreiung oder -reduzierung für afrikanische Filme als Lösungsansatz für einen besseren Vertrieb vorschlägt<sup>100</sup>, sieht Mike Dearham, einer der Gründer der Internet-Plattform *africanfilmlibrary.com*, die Zukunft des afrikanischen Films im Internet:

*„Jusqu'à présent, ils n'ont pas été distribués ni commercialisés correctement. Les salles de cinéma n'existent plus sur ce continent; maintenant, l'avenir, c'est le 'film à la demande' via Internet.“<sup>101</sup>*

---

<sup>96</sup> Vgl. Ngangura, Mweze. "African Cinema – Militancy or Entertainment?" In *African Experiences of Cinema*, by Imruh Bakari and Mbye B. Cham, 64. London: British Film Institute, 1996, S. 60

<sup>97</sup> Vgl. Mweze 1996, S. 60–62

<sup>98</sup> Vgl. Pfaff 2010, S. 15.

<sup>99</sup> Vgl. Fofana 2012, S. 66.

<sup>100</sup> Vgl. Sama 1993, S. 155.

<sup>101</sup> Vgl. Pompey, Fabienne. "Le Web pourrait devenir l'unique écran de diffusion des films africain." *Le monde*. 06 14, 2007.

### 3.3 Afrikanische Filmästhetiken

*„On peut parler de cinéma africain tout en sachant qu'il existe une grande diversité de cinémas nationaux, des centaines de cinéastes tous différentes les uns des autres et des milliers d'œuvres parfaitement singulières.“<sup>102</sup>*

Trotz seiner im obigen Zitat beschriebenen Vielfalt und Variationen werden dem afrikanischen Film besondere Merkmale nachgesagt. Resultierend aus den in vorangegangenen Kapiteln erläuterten Produktionsbedingungen und der in den 1960er- und 1970er-Jahren geforderten Ablehnung der westlichen Modelle entstanden ein eigener Stil und spezielle Merkmale, die häufig in afrikanischen Filmproduktionen zu finden sind.

Demnach ist in afrikanischen Filmen laut der Filmwissenschaftlerin Augustine-Ufua Enahoro der Bezug zur Tradition in Form von Geschichten, Mythen, Tanz und Musik zu spüren, der auch in der großen Verantwortung des Regisseurs gegenüber seinem Volk begründet ist.<sup>103</sup> Speziell die Regisseure Westafrikas werden häufig mit der Rolle und Position eines *griot* innerhalb der Gemeinschaft in Verbindung gebracht. Ein *griot* ist in der traditionellen westafrikanischen Gemeinde der Geschichtenerzähler, mündliche Historiker, Musiker und Unterhaltungskünstler. Obwohl er der niedrigsten Kaste angehörte, kamen ihm wichtige Aufgaben im Festhalten der Gegenwart für die Nachwelt, als Bewahrer der Traditionen und Legenden sowie Ratgeber der Machtinhaber zuteil.<sup>104</sup> Auch der Filmwissenschaftler Nwachukwu Frank Ukadike vertritt die Ansicht, dass viele afrikanische Filmemacher – darunter auch Sembène – den Film als dokumentarisches Medium zur Abbildung der kulturellen Gegenwart für die Nachwelt benutzten. Das setze eine gewisse Präzision und Sorgfalt der abgebildeten Ge-

---

<sup>102</sup> Kaboré, Gaston. "Regard singulier, auteurs singuliers." In *Cinéma africains d'aujourd'hui. Guide des cinématographiques d'Afrique.*, by Bérénice Balta, et al., 15–16. Paris: Karthala, 2005, S. 16.

<sup>103</sup> Vgl. Enahoro 1988, S. 140.

<sup>104</sup> Vgl. Bouchard, Jen W. "Portrait of a Contemporary Griot: Orality in the Films and Novels of Ousmane Sembène." *Journal of African Literature*, 2009, S. 50.

schehnisse voraus, wodurch sich der afrikanische Film grundlegend von den anderen oftmals rein exotischen Darstellungen von Afrika unterscheidet.<sup>105</sup> Zudem werden stilistische Mittel wie eine verbreitete Tendenz zu einer linearen Narration auf die orale Erzähltradition zurückgeführt, wonach Rück- oder Vorausblenden selten im afrikanischen Film sind.<sup>106</sup> Außerdem werden Handlungen oft durch einen Erzähler überbracht, der entweder als Rolle im Film präsent ist oder durch Regie- und Kameraarbeit suggeriert wird. Das führt manchmal zu vielschichtigen Schachtelgeschichten (*story within a story*), die jedoch laut Melissa Thackway dem afrikanischen Publikum durch die oralliterarische Prägung vertraut sind.<sup>107</sup>

Ein weiterer auffälliger Aspekt in afrikanischen Filmen ist das Tempo. Im Vergleich zu europäischer oder amerikanischer Sehgewohnheit sind afrikanische Filme oft sehr langsam und beinhalten sehr lange Szenen, die von einem bedächtigen Schnittrhythmus geprägt sind. Lange Einstellungen mit großer Tiefenschärfe überwiegen im Vergleich zu schnellen Schnittfolgen, Shot-Reverse-Shots und Close-Ups um den Eindruck des Erzählens durch eine ausstehende Person – eben jenen *griot* - aufrechtzuerhalten.<sup>108</sup> Darüber hinaus neigen afrikanische Regisseure dazu, Geschehnisse in Echtzeit abzubilden.<sup>109</sup> Dazu sagt die Forscherin für orale Literatur Lilyan Kesteloot:

*„Ce qui est pour moi non seulement sénégalais mais africain, c'est la manipulation du temps, que ce soit la longueur du plan ou la longueur de l'action. Il ne faut pas couper l'action, il n'est pas nécessaire d'aller vite, les choses vont à leur aise. (...) Ça, c'est le rythme africain et c'est un aspect qui déroute l'étranger.“*<sup>110</sup>

---

<sup>105</sup> Vgl. Ukadike, Nwachukwu Frank. "The creation of an African film aesthetic/language for representing African realities." In *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*, by Sheila Petty, 105–117. Westport: Greenwood Press, 1996, S. 107.

<sup>106</sup> Vgl. Pfaff 2010, S. 25.

<sup>107</sup> Vgl. Thackway 2003, S. 78.

<sup>108</sup> Vgl. Diawara, Manthia. "Popular Culture and Oral Traditions in African Film." *Film Quarterly* 41, Nr. 3 (1988), S. 11.

<sup>109</sup> Vgl. Pfaff 2010, S. 25.

<sup>110</sup> Kesteloot in: Pfaff 2010, S. 25.

Paulin Vieyra war 1973 der Meinung, dass sich der afrikanische Film durch seine Themen auszeichne und nicht durch die Art, wie die Themen repräsentiert werden.<sup>111</sup> Auch wenn sich in den vergangenen Jahren der senegalesische Film bezüglich anderer Einflüsse geöffnet hat und zunehmend mit Genres experimentiert wird, bleiben viele dem soziorealistischen Gedanken der Filmpioniere treu. Die meisten Regisseure zeigen sich nach wie vor politisch engagiert und meiden gängige Erscheinungen des Hollywoodfilms wie starke Gewalt, da sie negative Effekte auf das Publikum befürchten.<sup>112</sup> Nicht zuletzt auch aufgrund der technischen und finanziellen Situation, die Regisseure und Kameramänner fast ausschließlich zu Drehs an realen Schauplätzen zwingt, bleibe der senegalesische Spielfilm laut Baba Diop gleichzeitig auch ein dokumentarischer Film.<sup>113</sup>

### 3.4 Der Regisseur Ousmane Sembène

Ousmane Sembène ist wohl der berühmteste und einflussreichste Regisseur Afrikas südlich der Sahara.<sup>114</sup> Als einer der ersten afrikanischen Regisseure und Drehbuchautoren prägte er die Filmlandschaft des Kontinents und entwickelte eine eigene Filmästhetik. Geboren am 1. Januar 1923 als Sohn eines Fischers wuchs Sembène unter der Kolonialherrschaft Frankreichs auf, ging nur wenige Jahre auf eine französischsprachige Schule und kämpfte im französischen Militär während des Zweiten Weltkriegs.<sup>115</sup> 1946 zog er nach Frankreich,

---

<sup>111</sup> Vgl. Vieyra, Paulin Soumanou. *Le Cinéma africain des origines à 1973*. Paris: Présence Africaine, 1975.

<sup>112</sup> Vgl. Pfaff 2010, S. 23.

<sup>113</sup> Vgl. Pfaff 2010, S. 24; vgl. Barlet 2001, S. 233–244.

<sup>114</sup> Vgl. Russell, Sharon A. *Guide to African Cinema*. Westport: Greenwood Press, 1998, S. 130; vgl. Bakari 2008, S. 64; vgl. Pfaff, Françoise. "The Uniqueness of Ousmane Sembene's Cinema." *Contributions in Black Studies* 11 (1993), S. 13.

<sup>115</sup> Vgl. Fofana 2012, S. 35; vgl. Diagne, Ismaïla. *Les Sociétés Africaines au Miroir de Sembène Ousmane*. Paris: L'Harmattan, 2004, S. 12.

wo er unter anderem als Hafenarbeiter in Marseille seinen Lebensunterhalt verdiente. Aufgrund der schlechten Arbeitsbedingungen trat er dort in den Gewerkschaftsbund *CGT* und in die *Parti communiste français* ein und war seitdem zeit seines Lebens ein überzeugter Marxist.<sup>116</sup> Seine politische Überzeugung wird durch folgendes Zitat bekräftigt, in dem er die Wichtigkeit des Kommunismus für Afrika unterstreicht:

*„Le libéralisme ne remplacera jamais le communisme. L’Afrique a besoin du communisme. Le capitalisme ne marche pas, regardez les Etats-Unis. C’est le pays le plus individualiste du monde. En Europe, vous pensez qu’il suffit d’avoir de l’argent dans votre compte en banque et tout va bien. Le communisme est le seul système qui peut aider l’Afrique. L’Union Soviétique a formé des mécaniciens, des artisans, dont l’Afrique avait besoin: son déclin est une perte pour l’Afrique. Le communisme, c’est le seul espoir de l’Afrique.“*<sup>117</sup>

Sembènes Marxismus war eingebettet in den Wunsch nach einem vereinten (West-)Afrika, der sich auch in den Werken vieler anderer afrikanischer Filmemacher wiederfindet.<sup>118</sup> Sembène selbst war immer ein Freund des panafrikanischen Gedankens und ein Befürworter für einen Nationenstaat.<sup>119</sup> Zwischen 1950 und 1960 bereiste er viele europäische Länder sowie die Sowjetunion, China und Nordvietnam und kehrte erst 1960 nach Erlangen der Unabhängigkeit nach zwölf Jahren Abwesenheit in den Senegal zurück.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Vgl. Murphy & Williams 2007, S. 54.

<sup>117</sup> Sembène 1995 in: Murphy 2000, S. 240.

<sup>118</sup> Vgl. Murphy & Williams 2007, S. 55.

<sup>119</sup> Vgl. Sembène, Ousmane, and Samba Gadjigo. "The Problem is More Mental than Economic: Ousmane Sembène in Conversation with Samba Gadjigo." *Nka: Journal of Contemporary African Art* (Duke University Press), Nr. 27 (2010), S. 25. Die panafrikanischen Ideen eines Staates der Vereinten afrikanischen Nationen stützen sich auf den Grundgedanken der antikolonialen Bewegung, dass die heute existierenden Staatsgrenzen künstlich von den Kolonialächten gezogen wurden und jeglicher kulturgeschichtlicher oder geographischer Grundlage entbehren.

<sup>120</sup> Vgl. Vieyra, Paulin Soumanou. *Ousmane Sembène. Cinéaste*. Paris: Présence Africaine, 1972, S. 19.

Seit 1956 war Sembène als Autor tätig. Sein zweiter Roman *O Pays, mon beau peuple!* handelt von einem innovativen, senegalesischen Bauern, der sowohl an der kolonialen Herrschaft als auch an der veralteten sozialen Ordnung im Dorf scheitert.<sup>121</sup> *O Pays, mon beau peuple!* war ein großer internationaler Erfolg, der Sembène viele Einladungen in vorwiegend kommunistische Länder wie China und die Sowjetunion bescherte. Dort studierter er schließlich ab 1961 Filmtheorie und -praxis in den Gorki Studios in Moskau unter Donskoï und Guérassimov.<sup>122</sup> Der Autor Sembène wandte sich dem Film zu, da er in diesem Medium ein größeres Potenzial sah, möglichst viele Menschen mit seinen Botschaften zu erreichen, da für literarische Veröffentlichungen damals die französische Sprache obligatorisch war.<sup>123</sup> Der waren jedoch viele Menschen nicht mächtig oder konnten ohnehin nicht lesen und schreiben.<sup>124</sup>

*„The problem when I was writing books was that I was only known by the elite minority. When I talked with the masses, some had heard of me or they had seen my picture in the newspaper, but other than that, that is all they knew of me. And so the problem for me was to get involved in an art like cinema, which has a larger audience.“*<sup>125</sup>

Sembène verstand seine Filme als politisches Engagement und als eine Art Abendschule, mit der er Leute für seine Botschaften sensibilisieren und ein kritisches Bewusstsein stimulieren wollte.<sup>126</sup> Darüber hinaus sollte der Film eine

<sup>121</sup> Vgl. Sembène, Ousmane: *Ô Pays, mon beau peuple!*, Paris: Presses Pocket, 1957.

<sup>122</sup> Vgl. Vieyra 1972, S. 21.

<sup>123</sup> Vgl. Vieyra 1972, S. 144; vgl. Altbach, Philip G. "The Dilemmas of Publishing in African Languages: A Comparative Perspective." In *Publishing in African Languages: Challenges and Prospects*, by Philip G. Altbach and Teferra Damtew (Hrsg.), 1–10. Chestnut Hill: Bellagio Publishing Network, 1999.

<sup>124</sup> Vgl. Mortimer, Robert A. "Ousmane Sembene and the Cinema of Decolonization." *African Arts* 5, no. 3 (1972), S. 64.

<sup>125</sup> Sembène in: Bakari 2008, S. 65.

<sup>126</sup> Vgl. Porton, Richard, and Jared Rapfogel. "The Power of Female Solidarity: An Interview with Ousmane Sembène" *Cineaste*, 2004, S. 201. Tatsächlich tourte Sembène bis kurz vor seinem Tod noch durch den Senegal und andere westafrikanische Länder, um seine Filme zu zeigen

neue afrikanische Ausdrucksmöglichkeit schaffen. So erschienen seine ersten Filme noch auf Französisch, doch wagte Sembène als erster afrikanischer Filmmacher, mit 1968 *Mandabi* einen Film auf einer einheimischen Sprache zu realisieren. In *Mandabi* wird erstmals in einem senegalesischen Film ausschließlich Wolof gesprochen.<sup>127</sup> Der Stellenwert der Sprache und des Sprechens ist ein elementares Kennzeichen von Sembènes Filmen. Seine Geschichten werden entscheidend davon beeinflusst, welche Sprache verstanden wird (*La noire de...*, *Mandabi*), wie und wann Sprache genutzt wird (*Xala*, *Faat Kiné*) oder ob überhaupt gesprochen wird (*Camp de Thiaroye*, *Moolaadé*). Schon in seinen ersten Filmen *Borom Sarret* und *La noire de...* geht es um die Vor- und noch viel mehr die Nachteile, eine Sprache zu können beziehungsweise nicht zu verstehen. Für Diouna (*La noire de...*) ist es einerseits unmöglich, sich ohne Sprachkenntnisse verbal auszudrücken – geschweige denn sich gegen die schlechte Behandlung zu wehren. Andererseits ist ihr Schweigen, also ihr Verweigern des Sprechens und der Sprache, auch eine Form des Protests.<sup>128</sup> In *Xala* geht es um heilende Worte, die gesprochen werden müssen, während der Stumme in *Camp de Thiaroye* (1988) der Einzige ist, der von der nahenden Gefahr weiß, sie jedoch nicht artikulieren kann. In Sembènes letzten Film *Moolaadé* dreht sich alles um das eine Wort, das den Schutz der geflohenen Mädchen aufheben kann, aber nie ausgesprochen wird.

Zur Wahrung einer größeren Authentizität engagierte Sembène lieber Laien als professionelle Schauspieler, da Letztere seiner Meinung nach nicht so überzeugend seien wie ungelernte, normale Menschen.<sup>129</sup> Sembène ist zwar stets seiner politisch motivierten, sozialkritischen Ausrichtung, die er selbst „*militant cinema*“<sup>130</sup> nannte, treu geblieben, aber hat sich dabei unterschiedlicher Stilmittel der verschiedenen Genres – von Komödie und Satire über den Historienfilm

---

und anschließend mit dem Publikum zu diskutieren (vgl. Murphy, David. "An African Brecht. The Cinema of Ousmane Sembene." *New Left Review*, no. 16 (2002), S. 117).

<sup>127</sup> Vgl. Vieyra 1972, S. 144; vgl. Ukadike 1996, S. 109.

<sup>128</sup> Vgl. Ukadike 1996, S. 107 ff.

<sup>129</sup> Vgl. Ukadike 1996, S. 109.

<sup>130</sup> Vgl. Porton und Rapfogel 2004, S. 202.

bis zum Melodrama – bedient und in ihnen ausprobiert. David Murphy interpretiert ihn deshalb als eine Art afrikanischen Bertolt Brecht:

*„The complexity of his films eschews surface slickness: narrative realism can be undercut by jarring moments of melodrama, flashbacks, non-professional acting; which yet contribute, as in Brecht, to an epic sense.“*<sup>131</sup>

Sembène starb 2007 im Alter von 84 Jahren und war laut dem senegalesischen Sprach- und Literaturwissenschaftler Amadou T. Fofana Sembène Zeitzeuge von drei der bedeutendsten Epochen der senegalesischen Geschichte: Kolonialismus, die Jahre des Kampfs für die Freiheit und das erste halbe Jahrhundert in Unabhängigkeit. Im Sinne eines westafrikanischen *griot* sah er es als seine Aufgabe, die Geschichte seines Landes festzuhalten und zu dokumentieren, ohne sie dabei jedoch zu idealisieren.<sup>132</sup> Traditionell konnte man nur in die Kaste der *griot* hineingeboren werden. Auf der Suche nach einem Nationalbewusstsein traten jedoch nach der Unabhängigkeit viele selbsternannte *griots* auf<sup>133</sup>, zu denen sich auch Sembène selbst zählte.<sup>134</sup> Seine Werke drehen sich um historische Ereignisse des Senegals (*Emitai*, *Ceddo*, *Camp de Thiaroye*) sowie um die Abbildung der Gegenwart und um seinen Blick auf die reale Welt (*Borom Sarret*, *La noire de...*, *Mandabi*, *Xala*, *Guelwaar*, *Faat Kiné*, *Moolaadé*). Dabei sind die thematischen Schwerpunkte die senegalesische Gesellschaft, das Vermächtnis des Kolonialismus, die Rolle der Frau, die Wichtigkeit der Gruppe und Hoffnung für die Zukunft.

---

<sup>131</sup> Murphy 2002, S. 117.

<sup>132</sup> Vgl. Fofana 2012, S. 35; vgl. Pfaff 1993, S. 14.

<sup>133</sup> Vgl. Bouchard 2009, S. 50.

<sup>134</sup> Vgl. Niang, Sada. "Orality in the films of Ousmane Sembene." In *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*, by Sheila Petty, 56–66. Westport: Greenwood Press, 1996, S. 56; vgl. Diawara, Manthia. "Popular Culture and Oral Traditions in African Film." *Film Quarterly* 41, no. 3 (1988), S. 9.

Im Stil des *griot* benutzte Sembène die lineare Struktur der oralen Erzähltradition, in der Zeit und Ort eine Einheit bilden. Bei Sembène jedoch wird zudem häufig die Vergangenheit durch Rückblenden erzählt. Dabei legte auch er großen Wert auf realistische Einhaltung von Zeit, die das Tempo des afrikanischen Lebens widerspiegelt.<sup>135</sup> In *Xala* wählte Sembène beispielsweise vorwiegend lange Sequenzen und Einstellungen sowie den Schnitt in Relation zur Echtzeit. Auch dominieren in Sembènes Filmen halbnaher Einstellungen und eine statische Kamera, während er auf Close-Ups und Bewegung der Kamera lieber verzichtete.<sup>136</sup>

Seine Vorliebe für einen aufklärerischen Realismus erklärt seine Abneigung gegenüber der *Négritude*<sup>137</sup>-Bewegung, deren abstrakte Poesie und Emotionalität rein theoretisch bleiben, nicht zu Taten auffordern und seiner Auffassung nach von den wichtigen Dingen des täglichen Lebens ablenken würden.<sup>138</sup> Er wiederum wollte nah an der Realität des Volks arbeiten:

*„Oui, je suis artiste. En tant qu’artiste, tout ce qui m’intéresse c’est de rester au plus près de mon peuple.“*<sup>139</sup>

Sembènes Filme hören oft mit einem offenen Ende auf, ohne abschließend Fragen zu beantworten, sondern sogar durch die letzte Einstellung noch neue Fragen provozierend. Um den Film als Bestandsaufnahme und nicht als abgeschlossenen Prozess zu verdeutlichen, benutze Sembène in *Xala* und *Ceddo* (1976) einen Freeze Frame, während *Black Girl*, *Mandabi* und *Emitai* (1971) mit einer schnellen Abblende enden. In seinem letzten Film *Moolaadé* wählte Sembène eine ungewöhnliche Montage aus einem Straußenei auf der Moschee

---

<sup>135</sup> Vgl. Russell 1998, S. 132.

<sup>136</sup> Vgl. Ukadike 1996, S. 112.

<sup>137</sup> Die Literaturbewegung der *Négritude* entstand während der 1930er-Jahre in Paris und wurde von den damaligen Studenten Léopold Sédar Senghor (Senegal), Aimé Césaire (Martinique) und Léon G. Damas (Französisch-Guayana) gegründet. Durch ihre Gedichte und Romane wollten sie eine kollektive schwarze Identität schaffen, die die negativen Argumente des Rassismus widerlegt. Die Bewegung wurde vor allem für die bedingungslose Idealisierung auch unterdrückender afrikanischer Traditionen kritisiert (vgl. Thackway 2003, S. 38).

<sup>138</sup> Vgl. Fofana 2012, S. 46.

<sup>139</sup> Sembène 1995 in: Murphy 2000, S. 234.

zu einer TV-Antenne, um Fragen beim Publikum aufzuwerfen.<sup>140</sup>

*„Je considère le cinéma comme un moyen d'action politique. Mais je suis contre le 'cinéma de pancartes'. Je sais bien que je ne changerai pas la réalité sénégalaise avec un seul film. Mais je crois qu'un groupe de cinéastes peut contribuer à développer des prises de conscience.“<sup>141</sup>*

Zur Provozierung von Diskussion und Reflexion beim Publikum verzichtete er in den meisten seiner Filme auf die Geschichte eines zentralen Charakters, sondern verband die einzelnen Personen mit einer Symbolik, auf deren Taten die Gruppe reagieren konnte. So setzte Sembène für eine Identifikation mit seinen Figuren auf Personifizierung bestimmter Ansichten oder Charakterzüge statt auf die Personalisierung von Taten und ihren Gründen.

So repräsentiert El Hadji<sup>142</sup> aus *Xala* als Typus den Neokolonialismus<sup>143</sup> im Senegal. Seine Impotenz steht für die Unfähigkeit der männlich dominierten Gesellschaft, die Probleme des Landes zu lösen.<sup>144</sup> Er ist korrupt, gierig und skrupellos gegenüber seinen afrikanischen Landsleuten. Ob es dafür Gründe gibt, die ihn so haben werden lassen, wird nicht erklärt. Sembènes Figuren nehmen stellvertretend bestimmte Haltungen, Perspektiven und Taten ein, ohne sie persönlich werden zu lassen. Ihre Rollen definieren sich über die Funktion in der Geschichte und nicht aufgrund einer Charakterpsychologie im westlichen Sin-

---

<sup>140</sup> Vgl. Murphy & Williams 2007, S. 62.

<sup>141</sup> Sembène 1971 in: Murphy 2000, S. 221.

<sup>142</sup> Der Name El Hadji heißt übersetzt *Pilger* und kennzeichnet jemanden, der zur heiligen Stätte Kaaba nach Mekka gereist ist (vgl. Gabriel, Teshome H. „Xala. A cinema of wax and gold.“ *Jump Cut*, Nr. 27 (1982), S. 31).

<sup>143</sup> Nach dem ghanaischen Freiheitskämpfer Kwame Nkrumah entsteht Neokolonialismus, wenn das ökonomische System oder die Politik eines Landes von äußeren Mächten gelenkt werden (vgl. Choudry, Aziz, Mandisi Majavu, and Lesley Wood. "Struggles, strategies and analysis of anticolonial and postcolonial social movements." *Interface: a journal for and about social movements* 5, no. 1 (2013), S. 2).

<sup>144</sup> Vgl. Murphy 2000, S. 124.

ne.<sup>145</sup> In *La noire de...* wird Diouna aus einer großen Gruppe Frauen als neues Hausmädchen ausgewählt. Die Szene erinnert an einen Sklavenmarkt, und Diouna ist gleichzeitig Teil des Kollektivs sowie eine Einzelperson in einer ungerechten, rassistischen Welt. Nach Ukadike lässt dieser Aufbau der Szene Diounas Schicksal auf das gesamte Volk übertragen und ermöglicht so eine Identifizierung des Zuschauers mit der Rolle.<sup>146</sup>

Sembène selbst erklärte seine Beweggründe dafür wie folgt:

*„Given the current situation in Africa, I don't think you can feature one main character in a story. I'm not making epics dealing with warriors, but am more concerned with daily life. I think this communal approach to filmmaking enables my audiences to understand the films better when we're engaged in discussions. With a communal approach, people can see themselves on screen”<sup>147</sup>*

In ihrem Aufsatz zum Stil und Ästhetik Sembènes benennt die Filmwissenschaftlerin und Soziologin Tarshia L. Stanley als eines der bezeichnenden Charakteristika von Sembènes Arbeit seine konstante Reflexion (*„reflection on and depiction of“*) der afrikanischen Frau in der Post-Unabhängigkeit-Gesellschaft.<sup>148</sup> Sembènes Auffassung nach ist der Status der Frauen untrennbar mit den kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Problemen eines Landes verbunden. Dabei tritt in seinem Œuvre vor allem immer wieder die Frau innerhalb einer polygamen, muslimischen Gesellschaft in den Fokus<sup>149</sup>, die er kritisch beobachtete:

---

<sup>145</sup> Vgl. Petty 1996, S. 69.

<sup>146</sup> Vgl. Ukadike 1996, S. 107.

<sup>147</sup> Sembène in: Porton und Rapfogel 2004, S. 205 ff.

<sup>148</sup> Stanley, Tarshia L. "Father Africa. Counter-Narratives of Masculinity in Ousmane Sembène's *Faat Kiné* & *Moolaadé*." In *Men in African Film & Fiction*, by Lahoucine Ouzgane, 127–138. Suffolk: James Currey, 2011, S. 127.

<sup>149</sup> Vgl. Murphy 2000, S. 124; Sembène selbst ist Atheist (vgl. Murphy 2000, S. 2).

*„Il y a bien entendu un problème indéniable: celui de la polygamie, que nous combattons. Il y a un problème, mais le problème est clair puisque l'infériorité de la femme est visible.“*<sup>150</sup>

Dennoch sei westlicher Feminismus nicht die Lösung für das Problem, da er seiner Meinung als „*liberal, bourgeois movement*“ auf das Individuum abziele, für ihn aber die Befreiung der afrikanischen Frau als Gruppe in einem weniger geschlechtsspezifischen, sondern ökonomischen, sozialen Kontext betrachtet werden sollte.<sup>151</sup> Darüber hinaus betonte er stets, dass man auch die für westliche Begriffe unverständlichen positiven Seiten der Vielehe in Afrika betrachten müsse. Ein Beispiel dafür lieferte er in seinem letzten Film *Moolaadé*, indem die Solidarität der Ehefrauen und der Respekt untereinander hervorgehoben werden. Nichtsdestotrotz werden in Sembènes Filmen stets die Frauen als die treibende und rettende Kraft der Gesellschaft abgebildet, wobei das Unvermögen der Männer und die Hürden, die das Patriachat den Frauen auferlegt, geschildert wird.

Im folgenden Kapitel werden nun wiederkehrende Stereotype der Frau in Sembènes und anderen senegalesischen Filmen vorgestellt sowie die Tendenzen anderer Filmemacher bezüglich einer Definition der Frauenrolle in den 1990er-Jahren näher untersucht.

---

<sup>150</sup> Sembène 1976, in: Murphy 2000, S. 126.

<sup>151</sup> Vgl. Kindem, Gorham H., and Martha Steele. "Emitai and Ceddo Women in Sembene's films." *Jump Cut*, no. 36 (1991): 52–60.

## 4 Rollen der Frau im senegalesischen Film

### 4.1 Die Stereotype

Bei der Betrachtung senegalesischer Filme fällt auf, dass in ihnen bestimmte Typen der Frau wiederholt abgebildet werden. Schon in der Prä-Unabhängigkeits-Literatur *Négritude* waren hauptsächlich zwei verschiedene Frauentypen vertreten: die fürsorgliche, afrikanische Traditionen repräsentierende Mutter und die wunderschöne, junge Frau (oft auch Jungfrau), die zwar auch die afrikanischen Werte vertritt, dabei aber als Symbol für ein neues, unabhängiges Afrika steht.<sup>152</sup> David Murphy ist der Meinung, dass die vielen Variationen der Frau im senegalesischen Film die beschränkten Frauenbilder der *Négritude* weit übersteigen.<sup>153</sup> Tatsächlich zeigen Sembènes Werke sehr viel komplexere Visionen afrikanischer Frauen und hinterfragen dabei die traditionellen Rollen von Müttern und Töchtern.<sup>154</sup> Nach Françoise Pfaff stehen die drei Frauen Awa, Oumi und Rama aus dem schon erwähnten Film *Xala* aus dem Jahr 1974 für drei unterschiedliche Phasen Afrikas (präkolonial, post- und neokolonial und eine visionäre Zukunft) und sind seit diesem Film zu Archetypen in Sembènes Werk geworden.<sup>155</sup> Gleichzeitig postuliert der Regisseur in *Xala* mit El Hadjis drei Ehefrauen und seiner Tochter vier grundsätzliche Frauentypen, die so oder in sehr ähnlicher Form ebenfalls in einigen senegalesischen Filmen anderer Regisseure zu erkennen sind und im Folgenden näher vorgestellt werden.

In *Xala* thematisiert der Regisseur die neokolonialistischen Zustände im Senegal nach offiziellem Erlangen der Unabhängigkeit. Sembène kritisiert die korrupten Politiker und skrupellosen Unternehmer, die sich und ihr Volk nach wie vor

---

<sup>152</sup> Vgl. Murphy 2000, S. 130–132.

<sup>153</sup> Vgl. Murphy 2000, S. 150.

<sup>154</sup> Vgl. Murphy 2000, S. 133.

<sup>155</sup> Vgl. Pfaff, Françoise. "Three faces of Africa Women in *Xala*." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 27 (1982): 27–31.

in Abhängigkeiten zu Frankreich begeben. Dabei stellt er die Hypokrisie an den Pranger, mit der die Oberschicht einerseits dem westlichen Kapitalismus nach-eifert und andererseits veraltete, sie bevorteilende Traditionen hochhält. Die Handlung beginnt mit der Hochzeit El Hadjis und seiner dritten Ehefrau, in deren Folge ihn ein Fluch trifft. El Hadji ist Minister und Geschäftsmann und möchte mit der Heirat der jungen N'Goné seinen Wohlstand und seine Macht unterstreichen. Doch das genaue Gegenteil tritt ein, denn El Hadji wird in der Hochzeitsnacht impotent. Durch sein darauffolgendes Bemühen um äußere Wahrung seiner Machtposition bei innerem Unvermögen spiegelt Sembène die Handlungsunfähigkeit der regierenden Schicht wider. El Hadji verliert seine Position, sein Geld, zwei seiner Ehefrauen und letztendlich seine Würde, als er sich zur Bekämpfung des Fluchs von einer Bettlergruppe bespucken lässt.

Die erste Ehefrau El Hadjis, Awa, ist sehr eng mit den afrikanischen Traditionen verbunden und stellt einen sehr konservativen und meist als rückständig interpretierten Typ Frau dar. Sie hält die afrikanischen Werte hoch – sei es positiv im Sinne eines Traditionsbewusstseins oder negativ, indem sie überholte Lebensweisen verteidigt. Sie ordnet sich dem patriarchischen System unter und akzeptiert dementsprechend gehorsam El Hadjis Entscheidung, eine dritte Ehefrau zu nehmen. Äußerlich gekennzeichnet durch ihre traditionelle Kleidung repräsentiert sie das vorkoloniale Afrika.

Die Mutter in Safi Fayses Film *Mossane* (1996) ist ein weiteres Beispiel für diesen Frauentyp. Gemäß der Tradition möchte sie ihre Tochter in eine arrangierte Ehe zwingen. Anta aus *Touki Bouki* (Dibril Diop Mambéty, 1973) empfindet ihre traditionelle Mutter, eine Gemüsehändlerin, als rückständig und streitet mit ihr über ihre bedingungslose Kreditvergabe gegenüber ihren Kunden. Die Mutter, die ihr Verhalten mit alten Werten rechtfertigt, hat unter ihrer traditionellen Lebensweise zu leiden und verlässt sich auf ihren Sohn, der in Frankreich sein Geld verdient. Gleichzeitig beklagt sie sich, dass er nach Frankreich ausgewanderte und so weit weg von seiner Familie und seiner Kultur lebt.

Oumi, die zweite Ehefrau El Hadjis, verkörpert einen westlich orientierten Typ Frau. Dieser Typ interessiert sich für die Kultur und Mode Europas oder der USA und steht dem Kapitalismus nahe. Jedoch wird eine moderne (im Sinne einer westlichen) Ausrichtung von vielen Regisseuren negativ konnotiert. Der Bezug zum Westen verdirbt die Frauen und macht sie wie Oumi in *Xala* oberflächlich und berechnend. Sie ist eifersüchtig auf El Hadjis dritte Ehefrau N'Goné und befürchtet nun, benachteiligt zu werden. Ihr Materialismus sorgt dafür, dass sie ihren Ehemann dann auch bei den ersten Anzeichen für finanzielle Unsicherheit verlässt.<sup>156</sup> Ebenso erklärt N'Gonés Mutter die Heirat für ungültig, als El Hadji die dafür versprochenen finanziellen Leistungen nicht mehr zahlen kann.

Ein weiteres Kennzeichen dieses Typs ist ein ausgeprägter Egoismus, wie er bei Anta in *Touki Bouki* zu sehen ist. Sie wandert lieber allein nach Europa aus und sucht ein besseres Leben, als in ihrer Heimat bei ihrem Freund und ihrer Familie zu bleiben. Oftmals beschern die verwestlichten Frauen im Film ihrem Mann Unglück oder sind schuld an seinem Verderben wie Kiné in *Tableau Ferraille* (1997) von Moussa Sène Absa.

Unterschiedliche Nuancen dieses Typs findet man in einigen Filmen, wenngleich sie nicht immer so eindimensional dargestellt sind wie Oumi in *Xala*. Diouna aus Ousmane Sembènes erstem Film *La noire de...* hat ihren Verlobten in Dakar zurückgelassen, um ein neues, vermeintlich besseres Leben in Frankreich zu beginnen. Doch ist sie diejenige, die unter dieser Entscheidung zu leiden hat. Desillusioniert und unterdrückt erlebt sie ein trostloses Dasein als Hausmädchen, dass von seinen Herrschaften als exotisches Objekt vorgeführt wird. Dennoch findet sie Wege des Widerstands, wenngleich diese nicht vermögen, sie zu emanzipieren: Sie kleidet sich modisch, als wäre sie eine Dame und keine niedere Angestellte. Sie entreißt ihrer Herrin empört die afrikanische Maske, die sie als Geschenk mitbrachte und nicht angemessen gewürdigt sieht,

---

<sup>156</sup> Vgl. Petty 1996, S. 69.

was von Respekt und Stolz bezüglich ihrer afrikanischen Herkunft zeugt. Schlussendlich ist ihr Freitod am Ende des Films ihre größte Rebellion.<sup>157</sup>

El Hadjis Tochter in *Xala* schafft es, die Positionen von Awa und Oumi in je ihren Vorzügen zu verbinden und stellt somit einen dritten Frauentyp im senegalesischen Film dar. Rama vereint vortrefflich die Möglichkeiten der westlichen Bildung mit ihren Wurzeln in den afrikanischen Werten. Mal westlich, mal traditionell-afrikanisch gekleidet fährt sie allein auf einem Motorroller durch Dakar, studiert und zeigt sich selbstbewusst und emanzipiert. Gleichzeitig lehnt sie den Kapitalismus ab und verabscheut den Neokolonialismus, der auch von ihrem Vater gelebt wird. Sie verurteilt ihn für seinen Lebensstil und wagt es, den Patriarchen offen zu kritisieren. In ihr vereinen sich Respekt gegenüber der afrikanischen Vergangenheit und eine Vision für die Zukunft, in der die positiven Errungenschaften der westlichen Welt wie Bildung und Technik für den Fortschritt des eigenen Landes genutzt werden können. Damit verkörpere sie laut der Filmwissenschaftlerin Sheila Petty Sembènes eigene damalige soziopolitische Ideologie einer optimalen Symbiose der traditionellen Werte und westlichen Vorteile.<sup>158</sup>

Im Stile Ramas finden sich auch andere emanzipierte, visionäre und dabei gleichzeitig traditionsbewusste und integre Frauen im senegalesischen Film. In *Ceddo* präsentiert Sembène mit Prinzessin Dior eine handlungsfähige und vertrauensvolle Anführerin, die im Moment der Krise ihrem Volk seine Würde zurückverleiht und ihnen den richtigen Weg aufzeigt.<sup>159</sup> Ein weiteres Beispiel für Emanzipation mit gleichzeitiger Wahrung afrikanischer Werte findet man in Mahama Johnson Traorés *Diankha-bi* (1969).<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> Vgl. Adams, Anne V. "Ousmane Sembène's Faat Kiné." *Nka: Journal of Contemporary African Art* (Duke University Press) 16/17 (2002), S. 100.

<sup>158</sup> Vgl. Petty 1996, S. 69 ff.

<sup>159</sup> Der Film spielt jedoch im 17. Jahrhundert und ist daher als eine Allegorie für ein neues Nationalbewusstsein der postkolonialen Gesellschaft zu verstehen.

<sup>160</sup> Vgl. Pfaff 2010, S. 27.

Selbstverständlich sind diese drei Typen keineswegs die einzigen Wesensarten, in denen Frauen im senegalesischen Film gezeigt werden, wenngleich es in ihren verschiedenen Nuancen die wohl gängigsten Rollenbilder sind.

Dennoch soll auch noch El Hadjis dritte Ehefrau Erwähnung finden, die eigentlich als Charakter im Film aktiv keine Rolle übernimmt und dennoch einen vierten weitverbreiteten Typ Frau kennzeichnet. N'Goné ist nur ein Spielball in El Hadjis Wirkungskreis und steht für eine machtlose, passive Frau, die entweder Opfer ist oder unschuldig gewisse Taten auslöst. Ihre habgierige Mutter hat die Heirat im Tausch für wertvolle Güter arrangiert und N'Goné wird von El Hadji vor seinen Geschäftspartnern als seine neueste Errungenschaft präsentiert. Frauen, die keine oder nur wenig Kontrolle über ihr eigenes Leben haben, findet man ebenso in den Filmen *Niaye* (1964) von Sembène und *Kodou* (1971) von Ababacar Samb Makharam.<sup>161</sup> In *Ndeysaan* von Mansour Sora Wade ist Maxoye unfreiwillig der Grund für den Tod zweier Freunde, die sich beide in sie verlieben und im Laufe des Films gegenseitig umbringen.

Wie schon die Politikwissenschaftlerin Farida Ayari erwähnt, ereilt Frauen im senegalesischen Film meist ein trauriges Schicksal.<sup>162</sup> Die Regisseure zeigen entweder abschreckende Beispiele, denen man nicht nacheifern sollte, oder erzählen die Schwierigkeiten der wenigen positiven Beispiele, die jedoch selten wie Rama aus *Xala* bestehen können. Besonders die Abbildung einer Filmheldin mitsamt ihren schlechten Eigenschaften, ohne sie zu verurteilen, ist in den ersten Jahrzehnten des senegalesischen Films kaum zu finden.<sup>163</sup> Inwieweit sich die beschriebenen Stereotype in den Filmen der 1990er-Jahre präsentieren, wird im folgenden Abschnitt herauszufinden sein.

---

<sup>161</sup> Vgl. Pfaff 2010, ebd.

<sup>162</sup> Vgl. Ayari, Farida. "Images of Women." In *African Experiences of Cinema*, by Imruh Bakari and Mbye B. Cham, 181–184. London: British Film Institute, 1983, S. 183.

<sup>163</sup> Vgl. Ayari 1983, ebd.

## 4.2 Tendenzen der 1990er-Jahre

*Mossane* ist der erste und einzige Langspielfilm der Regisseurin Safi Faye, die sich schon seit den Siebzigerjahren durch ihre Dokumentarfilme in der senegalesischen Filmlandschaft etabliert hatte. Wie im ersten Abschnitt des Kapitels 4 erläutert, kommt im senegalesischen Film häufig im Stile N’Gonés aus *Xala* ein machtloser Typ Frau vor, der Opfer des Schicksals oder äußerer Einflüsse wird. In *Mossane* (1996) findet eine Weiterentwicklung dieses Typs statt. Mossane ist das schönste Mädchen in einem kleinen Serer-Dorf und soll mit einem reichen, unbekannten Emigranten verheiratet werden. Doch Mossane weigert sich und flieht. Ob sich Mossane dabei bewusst in den Tod flüchtet oder diesen auf ihrer Flucht billigend in Kauf nimmt, bleibt am Ende des Films ungeklärt. In jedem Fall nimmt Mossane ihr Schicksal in die eigenen Hände, indem sie gegen die bevorstehende Zwangsheirat aufbegehrt. Ihre Motivation, sich gegen den Willen der Familie und die Tradition ihres Volkes zu stellen, wird deutlich, als sie sagt: *„Wäre ich nicht gezwungen worden die Schule abzubrechen, würde ich auf den Mann warten, den ich liebe.“*

Mossane leidet unter der frauenfeindlichen Tradition der Zwangsheirat sowie der Habgier der Menschen, die sich am Wohlstand des im Ausland lebenden Bräutigams bereichern wollen. Obwohl Safi Faye in einem Interview einräumte, dass die Tradition der Zwangsheirat in ihrer Gesellschaft nicht mehr existieren würde, nutzt sie diese Praxis im Film als Metapher für die Unterdrückung der Frau und als Aufruf zur Emanzipation.<sup>164</sup> Die Figur der Mossane lässt schon Andeutungen für eine Bewusstseinsveränderung und aufkeimenden Mut erkennen, doch findet ihr eigenes Leben dadurch noch keine Verbesserung, sondern sie stirbt. Sie zeigt zwar den Willen, alternative Wege zu gehen und Hürden zu überwinden (*„Ich bin bereit für die Verachtung der Leute. Ich möchte nicht die Hyäne<sup>165</sup> sein, die Kadaver*

---

<sup>164</sup> Vgl. Ellerson, Beti. „Africa through a Woman's Eyes: Safi Faye's Cinema.“ In: *Focus on African Film*, von Françoise Pfaff, 185–202. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004, S. 190–196; vgl. Marker, Cynthia. „Safi Faye and Sarah Maldoror: Cinécrivaines of African Cinema.“ *Sites: The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies revue d'études français*, 2000, S. 465.

<sup>165</sup> Die Hyäne ist ein traditionelles Symbol für das Böse (vgl. Marker 2000, S. 466).

isst.“), doch vermag sie noch nicht, diese Schritte zu verwirklichen und verliert sich und ihr Leben. Visuell verdeutlicht Faye den Verlust von Mossanes eigener Identität anhand eines Brunnens, in dem sie auf ihrer Flucht nur noch ein kleines Licht anstatt ihrer strahlenden Schönheit als Spiegelbild wiederfindet, das sie zuvor im Wasser bewundert hatte.<sup>166</sup> Die Tradition und die Unterdrückung durch andere hat sie folglich ihrer eigenen Persönlichkeit beraubt.

Ebenso ist man zu Beginn des Films *Tableau Ferraille* dazu verleitet, auch Gagnesiri zunächst zu einem unterdrückten Typ Frau zu zählen. Traditionsbewusst, moralisch und pflichtbewusst entwickelt sie sich jedoch im Laufe des Films von der schüchternen Ehefrau im Hintergrund, die ihren Mann bedingungslos unterstützt, zu einer selbstbestimmten Frau, die ihre Zukunft in die eigenen Hände nimmt und sich dabei über gesellschaftliche Konventionen hinwegsetzt.

Der Film von Moussa Sène Absa aus dem Jahr 1997 dreht sich um das Schicksal von Daam, einem aufstrebenden jungen Politiker, der zum Opfer korrupter Machenschaften wird. Ehrgeizig und aufrichtig möchte er seinem Land zu einer besseren Zukunft verhelfen, doch mit einem durch Freundschaft und Gutgläubigkeit getrübbten Blick stürzt er über die Intrigen von westlichen Vorbildern nacheifernden Personen. Eine davon ist Daams zweite Ehefrau Kiné, die er heiratet, um einen Erben zu bekommen. Seine erste Ehefrau Gagnesiri kann ihm keine Kinder schenken und stimmt der Heirat fügsam zu: „*Sofern sie [Kiné, die zweite Ehefrau] uns glücklich macht.*“ Kiné hat einen starken Bezug zur zweiten Ehefrau El Hadjis aus *Xala* und ist zu diesem Typ Frau zu zählen. Vermeintlich modern und geprägt durch ein Studium in Europa machen sie ihr Egoismus, ihr Bestreben nach einer eigenen Karriere, Macht und Reichtum anfällig für Korruption. Dies führt dazu, dass sie am Ende des Films dem Senegal den Rücken kehrt und in die Schweiz flieht. Sie orientiert sich zu sehr an den Werten des Neokolonialismus und verrät darüber ihr Land. Sie hat zudem nicht verstanden, dass sie gemeinsam mit dem Mann (oder den Männern) für ihr Land

---

<sup>166</sup> Vgl. Marker 2000, S. ebd.

und eine bessere Zukunft eintreten und kämpfen muss. Sie lässt sich zwar nicht von einem Mann unterdrücken, aber dennoch macht sie ihr intrigantes, geldgieriges Gegenspiel zu ihrem Ehemann erst recht zu einem Opfer der männlichen Machenschaften des korrupten Unternehmers President. Sie begeht den Fehler, dass sie bei allem Bestreben, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, nicht bemerkt, dass sie sich dabei zum Spielball der Männer machen lässt.

Auch Gagnesiri bleibt trotz ihrer Entwicklung im Film eindimensional. Sie wird eher passiv und zurückhaltend gezeigt, obwohl sie in den entscheidenden Momenten Mut zeigt und für ihre Überzeugung eintritt. Doch erst am Schluss des Films bricht sie aus jeglicher Passivität und bedingungsloser Loyalität aus, um sich der religiösen Gruppe der *Baye Fall*<sup>167</sup> anzuschließen, die bei Moussa Sène Absa die Aussicht auf eine bessere Zukunft verkörpert und die Handlung des Films begleitet und kommentiert hat.<sup>168</sup> Gagnesiri stellt sich gegen die Tradition, verlässt ihren Mann und tritt am Ende entschlossen einer neuen Zukunft für sich und den Senegal entgegen. Laut dem Soziologen Josef Gugler repräsentiere sie das neue junge Afrika, das nicht zusammen mit einem Mann der (westlichen) Moderne funktioniere.<sup>169</sup> Dem moralischen Verfall der Gesellschaft möchte Moussa Sène Absa mit einer (Rück-)Besinnung auf die islamischen Werte der *Baye Fall* entgegenwirken. Auch durch die Wahl des narrativen Mittels der Rückblenden betont er zusätzlich seinen religiösen Standpunkt. Er erklärte dazu, dass er sieben Rückblenden wählte, da die Sieben die Zahl des Koran sei.<sup>170</sup>

Gagnesiri ist sehr glatt und tugendhaft und erinnert daher eher an Rama aus *Xala* als an einen neuartigen Typ der Frau. Moussa Sène Absa beschreibt in *Tableau Ferraille* einen moralischen Verfall der Gesellschaft und fordert nicht

---

<sup>167</sup> Die Baye Fall sind eine islamische Sekte, die sich von der Sufi-Bruderschaft der Mouriden abgespalten hat. Sie sind häufig Musiker und zelebrieren ihren Glauben durch ihre Arbeit. Moussa Sène Absa gehört selbst den *Baye Fall* an (vgl. Gugler 2003, S. 141).

<sup>168</sup> Die Baye Fall erinnern durch ihre Aufgabe an einen klassischen griechischen Chor (vgl. Gugler 2003, S. 142).

<sup>169</sup> Vgl. Gugler 2003, S. 141ff.

<sup>170</sup> Vgl. Gugler 2003, S. 145.

vordergründig eine Emanzipation der Frau, sondern sieht in ihr die treibende Kraft, die eine Rückbesinnung auf elementare Werte bewirken kann.

Sili, die Protagonistin aus *La petite vendeuse de Soleil* (1999) von Djibril Diop Mambéty, ist schon zu Beginn des Films ein emanzipiert denkender Mensch. Durch eine Missbildung ihrer Beine ist das ca. zwölfjährige<sup>171</sup> Mädchen körperlich einschränkt und kann sich nur an Krücken gehend fortbewegen. Trotzdem beschließt sie, nicht mehr durch Betteln, sondern durch das Verkaufen von Zeitungen ihr Geld zu verdienen. Die Tätigkeit als Zeitungsverkäuferin war bisher nur den Jungen vorbehalten, doch sie ist der Meinung: „*Was Jungs können, können Mädchen auch*“ und stellt sich damit zudem mit den körperlich Unversehrten auf die gleiche Stufe. Während sie diesen Satz sagt, sieht man Sili in einer Großaufnahme, das Bild in seiner ganzen Fläche einnehmend. In einer Überblendung rauschen die neuen Tageszeitungen über die Fließbänder einer Druckerei.



Abb. 1 Montage aus Sili und Fließband der Zeitungen. *La petite vendeuse du Soleil*. R.: Djibril Diop Mambéty. SN. 1999.

<sup>171</sup> Vgl. Amarger, Michel. „Djibril et la petite. L’envol suspendu de Djibril Diop Mambety.“ *Ecrans d’Afrique*, Nr. 24 (1998), S. 52.

In dieser Montage thematisiert Mambéty drei Probleme der senegalesischen Gesellschaft: die traditionellen Geschlechterrollen, die modernen technologischen und wirtschaftlichen Einflüsse sowie das komplizierte Verhältnis von Mündlich- und Schriftlichkeit.<sup>172</sup>

Selbstbewusst tritt Sili also Männern gegenüber und zeigt dabei sogar vor Staatsbeamten keine Scheu oder Unterwürfigkeit. Die Schikanen der männlichen Zeitungsverkäufer erträgt sie tapfer.

Mambéty manifestiert in *La petite vendeuse du Soleil* seinen Wunsch und seine Forderung nach einem wahrhaft unabhängigen Senegal.<sup>173</sup> Die Protagonistin verkörpert mit ihrem Mut und ihrem Selbstvertrauen seine Hoffnung für das Land: Der Zuschauer sieht Sili zum ersten Mal, als sie sich in einem weißen Kleid im Morgengrauen ihren Weg bahnt und dabei einen Lichtblick in der Dunkelheit symbolisiert. Der Morgen ist finster, und nur die Silhouetten der Bäume und Häuser sind zu erkennen. Langsam hebt sich Sili von der Dunkelheit ab, während der Rhythmus ihrer aufsetzenden Krücken den Eindruck stoischer Ruhe und Souveränität erweckt. Sili ist entschlossen, ihr Schicksal zu verändern, und vollzieht dadurch den entscheidenden Schritt zur Befreiung. Dabei beschreibt Mambéty in seinem Film Kontraste von traditionellem, afrikanischem Leben und der Beeinflussung durch westliches Gedankengut. Er inszeniert Bilder, in denen die afrikanische und die westliche Welt aufeinanderprallen. Als Sili am Anfang des Films durch ihr Viertel läuft, sieht man einen Mann, der auf sehr altmodische Art mit den Händen Stein schneidet, während über ihm ein Flugzeug fliegt, das den Zugang zum Rest der Welt markiert.<sup>174</sup> Es sind Baustellen zu sehen, die Veränderung andeuten. Auf frisch geteerten Straßen fahren neue Autos, während zwischen den Fahrbahnen auf dem Mittelstreifen gemächlich ein Pferdekarren seinen Weg sucht.

---

<sup>172</sup> Vgl. Willey 2012, S. 131.

<sup>173</sup> Für mehr Information und zur Einführung in Mambétys Bildsprache in *La petite vendeuse de Soleil* siehe: Sugnet, Charles J. „Wolof Orality, Senghorian Literacy, and the Status of Cinema in Djibril Diop Mambety's 'La petite vendeuse de Soleil'." *The French Review* 79, Nr. 6 (2006): 1222–1238 und Willey, Ann Elizabeth. „Reading Modernity in Mambety's *La petite vendeuse de Soleil*: Orality, Literacy, and the Regional Imaginary.“ *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature* 45, Nr. 2 (2012): 131–148.

<sup>174</sup> Vgl. Higgins 2002, S. 62.

Sili übersteht die Tücken des Alltags und die Gemeinheiten der Kollegen. Ein *womanistisches* Kennzeichen ist, dass Mambéty ihr dabei insbesondere von einem aufgeschlossenen, fürsorglichen Jungen helfen lässt. Die Solidarität der Senegalesen, die Sili unterstützen, stellt die Alternative zu den äußeren Hilfen internationaler Organisationen und Interessensverbände dar.<sup>175</sup> Mambétys politische Forderung nach mehr Gleichberechtigung von Mann und Frau ist unmissverständlich, als ein Junge, der Sili dabei hilft, in die Stadt zu kommen, ein T-Shirt mit der Aufschrift trägt: „*Pour une scolarisation massive des filles.*“<sup>176</sup>

Obwohl Sili ihre Hindernisse angeht und überwindet, bleibt auch Sili ein Beispiel für eine junge Frau, die im Sinne der Rama ihr Schicksal selbst in die Hand nimmt, sich Männern entgegensetzt und sich dabei treu und moralisch bleibt und nicht dem Kapitalismus oder gar der Korruption verfällt.

Aufgrund ihrer körperlichen Voraussetzungen und ihres jungen Alters ist die Entwicklung ihrer Emanzipation nicht abzusehen. Ihr Bestreben, sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen, ist zwar ehrenhaft, jedoch unrealistisch, da ihr Verdienst kaum dazu reicht, sich etwas zu essen zu kaufen.<sup>177</sup> Außerdem bekommt sie ihre Zeitungen nur so gut verkauft, weil ein reicher Bekannter ihrer Großmutter ihr einen Gefallen tun möchte. Die von Mambéty parallel zu Silis Geschichte dargestellte Frau im Gefängnis, die fälschlicherweise des Diebstahls bezichtigt wird, kann als wegweisend für Silis Zukunft verstanden werden: von der Staatsmacht misshandelt, Opfer sexueller Gewalt, für verrückt erklärt und machtlos.<sup>178</sup> Sili bewegt sich daher zwischen zwei schon bekannten Frauentypen: dem des Opfers und der innovativen, tatkräftigen Rama.

Im folgenden Kapitel 5 wird nun anhand der Theorie zur Emanzipation von Ogundipe-Leslie erläutert, inwiefern es sich bei der Protagonistin in *Faat Kiné* um einen neuen Frauentyp handelt.

---

<sup>175</sup> Higgins, Ellie. "Urban Apprenticeships and Senegalese Narratives of Development: Mansour Sora Wade's *Picc Mi* and Djibril Diop Mambéty's *La petite vendeuse de Soleil*." *Research in African Literatures* (Indiana University Press) 33, no. 3 (2002), S. 63.

<sup>176</sup> Charles Sugnet sieht in dem T-Shirt eine große Ironie, da wahrscheinlich weder er noch Sili sowie keiner der Bettler oder Zeitungsverkäufer die Aufschrift lesen können (vgl. Sugnet 2006, S. 1223).

<sup>177</sup> Sugnet 2006, S. 1233.

<sup>178</sup> Vgl. Sugnet 2006, S. 1235.

## **5 African Womanism in *Faat Kiné* – ein neuer Frauentyp?**

### **5.1 Eine Einführung**

Der Film *Faat Kiné* von Ousmane Sembène spielt im Dakar des Jahres 2000 und dreht sich um das Leben der alleinerziehende Mutter und Geschäftsfrau Kiné. Geboren im Jahr 1960, ist sie ebenso wie ihre Freundinnen und ihre männlichen Partner Teil der ersten in Unabhängigkeit aufgewachsenen Generation und somit einer neuen Zeitrechnung im Senegal.

Kiné ist die erfolgreiche Leiterin einer Tankstelle und gehört zur Wohlstandsschicht Dakars. Sie fährt ein neues Automodell und lebt gemeinsam mit ihren zwei Kindern Aby und Djip, ihrer Mutter Maamy und der Haushälterin Adèle in einer großen Villa. Allerdings musste sie sich dieses Leben als ledige Mutter zweier unehelicher Kinder hart erarbeiten. Wie der Zuschauer anhand von Rückblenden vermittelt bekommt, wurde Kiné kurz vor ihrem Schulabschluss – der Baccalauréat-Prüfung – von ihrem Professor Hamath Gaye geschwängert, anschließend verstoßen und daraufhin der Schule verwiesen. Infolgedessen wendete sich ihr Vater aufgrund der großen Schande einer unverheirateten schwangeren Tochter von ihr ab, und Kiné musste das Elternhaus verlassen. Ihre Mutter Maamy jedoch hielt immer zu ihr, und seit dem Tod von Kinés Vater lebt sie in Kinés Haus, obwohl sie die Nebenfrau eines neuen Mannes ist.

Abys Bruder Djip stammt aus Kinés Verbindung mit Bop, der ihr ein großartiges Leben mit neuem Haus und Kind versprach, aber sie dann um ihr Geld betrog und ins Ausland verschwand. Wieder allein und mit zwei unehelichen Kindern, die sie zu versorgen hatte, machte Kiné anschließend Karriere und arbeitete sich vom einfachen Tankwart hoch zur Leiterin der Tankstelle. Heute ist sie in der Geschäftswelt respektiert und angesehen. Das ist daran zu erkennen, dass Kollegen wiederholt zu ihr kommen, um sie um Geld zu bitten, doch Kiné ist eine souveräne und selbstbewusste Frau, die sich nicht unter Druck setzen lässt und ihre Geschäftspartner sorgfältig auswählt. Ihre Unabhängigkeit demonstriert sie nicht nur in materiellen Gütern. So zeigt sie sich gegen alle gesellschaftlichen

Konventionen öffentlich auf der Straße rauchend, sie nimmt sich nach Belieben Liebhaber, und sie scheut auch nicht davor zurück, eine vulgäre Sprache und Kraftausdrücke zu benutzen. Zu Beginn des Films haben Kinés Kinder Aby und Djip gerade ihr Baccalauréat bestanden, und da sie nun bald aus dem Haus sein werden, suchen sie für Kiné einen neuen Mann. Ein geeigneter Kandidat scheint für sie Jean zu sein, der ebenfalls nach dem Tod seiner Frau alleinerziehend ist und als moralischer und integrierter Mensch gilt. Der Umstand, dass Jean Katholik und Kiné Muslima ist, erscheint den Kindern als kein Problem. Tatsächlich findet das Paar auf der Party, die Kiné ihren Kindern zu Ehren gibt, offiziell zusammen. Zuvor sorgen noch die Väter der beiden Kinder auf dem Fest für Unruhe, die in der vermögenden Kiné nun doch eine gute Partie sehen. Sie werden von Djip allerdings abgewiesen, moralisch verurteilt und aus dem Haus gejagt.

Der sonst belehrende Sembène schafft mit *Faat Kiné* eine differenzierte und komplexe Charakterzeichnung der namengebenden Protagonistin, ohne ihr, wie häufig zuvor seinen Charakteren, eine stereotype Symbolhaftigkeit zuteilwerden zu lassen. Während er in seinen vorherigen Filmen wie zum Beispiel in *Xala* radikal den Neokolonialismus verurteilt und klare moralische Botschaften vermittelt, kommen in *Faat Kiné* die Nuancen und verschiedenen Aspekte der jeweiligen Umstände zum Tragen. Kiné wird mitsamt ihren Fehlern und Lasten gezeigt. Durch die Hintergrundinformationen zu Kiné und ihrer Familie wird ein komplexeres und tieferes Bild ihres Charakters gebildet, das nicht der üblichen senegalesischen Stereotypisierung oder Symbolhaftigkeit entspricht. Dies ermöglicht dem Zuschauer ein besseres Verständnis dafür, warum Kiné so geworden ist wie sie ist, weshalb das Verhältnis zu ihrer Mutter so ambivalent ist, warum sie ihren Kindern bestimmte Sachen erlaubt und andere verbietet und wieso sie sich von Männern nichts mehr gefallen lässt.

Inwieweit die soziale Gruppe um Kiné ihre Emanzipation fördert oder sie sich durch ihre Lebensweise außerhalb des gesellschaftlichen Systems bewegt, wird

Untersuchungsgegenstand der nachfolgenden Kapitel sein. Ist sie ein Einzelfall bzw. eine Utopie oder Abbild und Vorbild vieler Frauen?

*„Within the very persona of Kiné is the idea of a kind of African achievement after Independence which occurs even in the face of neo-colonial corruption, the intrusion of modernity, and the traditional presence of Islam. However, it is an economic success, an educational success, but not a familial, cultural victory.“<sup>179</sup>*

Tarshia L. Stanley benennt die Hürden, mit denen Kiné zu kämpfen und die sie zu überwinden habe. In dem Zitat wird jedoch schon angedeutet, durch welche Mittel sie ihren Status erlangt hat, worauf in den folgenden Abschnitten des Kapitels noch näher eingegangen wird.

*Faat Kiné* und die umfassende Schilderung von Kinés Leben und ihres Charakters spiegelt sich auch in der filmischen Umsetzung wider. Im Gegensatz zu seiner üblichen Filmweise benutzt Sembène in *Faat Kiné* auffallend viele nahe Einstellungen und sogar Großaufnahmen. Sembène gibt Gefühlsregungen und Blicken viel Raum, die Stimmungen der Figuren transportieren und den Zuschauer tiefer in die Charaktere der Hauptfiguren eintauchen lassen.

Dakar, der Schauplatz der Handlung, wird gleich zu Beginn des Films in den ersten Einstellungen als ein Ort voller Widersprüche und Unterschiede vorgestellt. Eine Gruppe von Frauen in traditionellen Gewändern läuft mit Kübeln auf dem Kopf balancierend, in denen sie ihre Waren transportieren, hintereinander her. Die Kolonne durchquert das Bild direkt in der Mitte von rechts nach links. Die Kamera zoomt raus, und es ist zu erkennen, dass die Straße, die sie überqueren, mitten in Dakar liegt und sie über den *Place de L'indépendance* führt. Dieser ist eingerahmt von mehrspurigen Straßen und herrschaftlichen Gebäuden aus der Kolonialzeit, zwischen denen sich moderne Hochhäuser auftürmen. Die Wahl des Platzes kündigt das zentrale Thema der Emanzipation an:

---

<sup>179</sup> Stanley 2011, S. 129.

*„By choosing Independence Square for the shooting of this opening scene, Sembène suggested a central theme for the film, which interrogates other forms of liberation and independence, in this case for women.“<sup>180</sup>*



Abb. 2 Traditionelle Frauengruppe überquert den Place de L'indépendance. *Faat Kiné*. R.: Ousmane Sembène. SN. 2001. TC: 0:00:30.

Die Schlange der Frauengruppe zieht sich quer durch das Treiben der Großstadt. Zwischen sich beeilenden Menschen und den vielen Autos bahnt sie sich mit nahezu stoischer Ruhe ihren Weg durch die Stadt. Die Art, wie sie dabei das Bild einnehmen, interpretiert die Sprachwissenschaftlerin und Forscherin des frankophonen Films Joëlle Vitiello als eine Art Wirbelsäule („*spine*“), die die Gesellschaft trägt.<sup>181</sup> Gleichzeitig symbolisieren die Frauen das „*Kontinuum der*

<sup>180</sup> Fofana 2012, S. 169.

<sup>181</sup> Vgl. Joëlle Vitiello in: „Walker Art Center Audio Commentary.“ *Faat Kiné. Introduction and Post-Screening Q & A*. 19.11.2010. URL: [http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine\\_-\\_introduction-and-post-screening-q](http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine_-_introduction-and-post-screening-q) (Letzter Zugriff am: 03.07.2014).

*Traditionen*“<sup>182</sup>, in dem die Frauen in die Hausarbeit verbannt sind, während die Männer bezahlte Arbeit suchen. Sie laufen an einer Apotheke vorbei und wirken dabei, als wären sie selbst die Medizin, die das Land zur Heilung braucht. Während der Eröffnungsszene läuft der Vorspann, und das begleitende Lied preist in der Serer-Sprache Faat Kinés Mut.<sup>183</sup> Schon gleich zu Beginn betont Sembène durch die Eröffnungsszene die Wichtigkeit der Frauen und ihren Beitrag zum täglichen Leben und für die Gesellschaft. Gleichzeitig wird im Film von Anfang an der Kontrast zwischen dem Modernen und dem Traditionellen gekennzeichnet:

*„The juxtaposition between Faat Kiné and the other women marks the beginning of Sembène’s effort in the film to bring new social ambiguities into sharp relief.“*<sup>184</sup>

Der Umgang mit den alten sozialen Hürden sowie den neuen Problemen und Herausforderungen der Frauen wird in nachfolgenden Abschnitten anhand der Emanzipationsthese von Molaria Ogundipe-Leslie noch umfassender analysiert.

## **5.2 *Six Mountains* nach Molaria Ogundipe-Leslie**

Die nigerianischen Frauenforscherin und -aktivistin, Autorin und Historikerin Molaria Ogundipe-Leslie benennt in ihrem Aufsatz *African Women, Culture and Another Development* sechs Kernprobleme, die sie als *six mountains* betitelt, mit denen die afrikanische Frau zu kämpfen hat. Dabei modifiziert sie ein Zitat

---

<sup>182</sup> Vgl. Fofana 2012, S. 167 ff.

<sup>183</sup> Fofana 2012, S. 168.

<sup>184</sup> Fofana 2012, ebd.

von Mao Tse-tung, in dem es heißt, der chinesische Mann habe drei Berge auf seinem Rücken zu tragen: Der erste ist die Unterdrückung von außen, da China kolonialisiert wurde. Der zweite sei die feudale Unterdrückung von zwei Jahrtausenden Autoritarismus und der dritte seine eigene, soziale Rückständigkeit. Die chinesische Frau im Vergleich habe vier Berge zu überwinden, wobei der vierte der Mann sei.<sup>185</sup>

Wie Ogundipe-Leslie die ersten vier Berge in ihren Ausführungen und die beiden zusätzlichen Hürden definiert, wird im Folgenden separat erläutert. Zwar hat Nigeria eine andere Geschichte als der Senegal und wurde auch nicht von den Franzosen, sondern von den Briten kolonialisiert, und es besteht daher keinerlei Absicht, Nigeria mit dem Senegal gleichzusetzen. Da Ogundipe-Leslie aber selbst ihre Aussagen allgemeingültig für die afrikanische Frau formuliert<sup>186</sup>, sollen sie im weiteren Verlauf dieser Ausführungen in Bezug auf *Faat Kiné* untersucht werden. Anschließend erfolgt ein kurzer Ausblick auf den Typ Frau in anderen Filmen.

### **5.2.1 The Oppression from Outside: Foreign Intrusions**

Als erste Hürde nennt Ogundipe-Leslie die Unterdrückung und Veränderung in Afrika durch Einflüsse von außen während der letzten 500 Jahre. Damit sind die Belagerungen und Kämpfe der ersten Europäer auf afrikanischem Boden, der Sklavenhandel, die anschließende Kolonialisierung und letztendlich der der eigentlichen Unabhängigkeit folgende Neokolonialismus gemeint. Auch wenn Männer und Frauen gleichermaßen unter der Herrschaft der Kolonialmächte

---

<sup>185</sup> Vgl. Ogundipe-Leslie, Molar. "African Women, Culture and Another Development." In *Theorizing Black Feminisms. The Visionary Pragmatism of Black Women*, by Stanlie M. James and Abena P.A. Busia, 102–117. London & New York: Routledge, 1993, S. 107.

<sup>186</sup> Wenn sie Unterschiede innerhalb des Kontinents in Bezug auf einzelne Punkte sieht, benennt Ogundipe-Leslie diese explizit, wobei auch nur süd-und ostafrikanische Länder Spezifizierungen erfahren (vgl. Ogundipe-Leslie 1993, S. 109, S. 111 ff.). Nigeria liegt wie der Senegal in Westafrika.

litten, seien die Frauen in dieser Zeit in eine noch repressivere Position als der Mann gedrängt worden. Laut Ogundipe-Leslie sei die Frau dadurch zur Abhängigen des Abhängigen geworden.<sup>187</sup>

In *Faat Kiné* tritt das Thema des Kolonialismus vorwiegend im Zusammenhang mit Bildung und der Zukunft von Kinés Kindern in Erscheinung.<sup>188</sup> Auch wenn die Herkunft des Schulabschlusses Baccalauréat<sup>189</sup> im Film nicht näher erläutert wird, ist erwähnenswert, dass das Schulsystem 1808 von Napoleon Bonaparte institutionalisiert wurde und es seit der Kolonialzeit bis heute in meist nur leicht abgeänderter Form in den ehemaligen Kolonien besteht. Dieser Abschluss ist von äußerster Wichtigkeit und so großem gesellschaftlichen Interesse, dass die Ergebnisse sogar in Zeitungen und im Radio veröffentlicht werden.<sup>190</sup> Das Baccalauréat ist als Voraussetzung für ein Hochschulstudium oft die Eintrittskarte in eine bessere Zukunft. Den Stellenwert des Abschlusses bezeugen auch Abys Worte in *Faat Kiné*, als sie am Morgen des Examens das Auto verlässt: „Wenn ich das Baccalauréat nicht bestehe, ist mein Leben vorbei.“ Djips Vater Bop legt seinem Sohn ein Studium in Frankreich nahe, da es dort die beste Ausbildung gebe. Doch Djip lehnt diese Idee entrüstet ab, da sie von neokolonialistischen Gedanken zeuge und sein eigenes Land nicht voranbringe.

Ein prägnanter neokolonialistischer Aspekt ist Kinés Arbeitsplatz. Sie ist für den französischen Ölkonzern *Total* tätig, der ihr die berufliche Karriere ermöglichte.

---

<sup>187</sup> Vgl. Ogundipe-Leslie 1993, S. 109

<sup>188</sup> Es gibt wohl viele andere senegalesische Filme, die das Thema des (Neo-)Kolonialismus stärker und offensichtlicher aufgreifen als *Faat Kiné*. Diesbezüglich sind Filme zu nennen wie *Borom Sarret* (1963), *La noire de ...* (1966), *Mandabi* (1968), *Emitai* (1971) und *Xala* (1975) von Ousmane Sembène sowie *Contras' City* (1969) und *Badou Boy* (1970) von Djibril Diop Mambéty oder *Jom ou L'Histoire d'un peuple* (Ababacar Samb Makharam, 1982). Doch nachdem das Thema der Herrschaft und Abhängigkeit vor allem in den ersten Jahrzehnten des senegalesischen Films sehr dominant war, hat die Konzentration auf diese Materie in den letzten Jahrzehnten nachgelassen und sich auch auf andere Themen wie unter anderem die Rolle und den Status der Frau, die vorkoloniale Geschichte des Landes oder Emigration ausgeweitet.

<sup>189</sup> Das Baccalauréat entspricht dem deutschen Abitur oder der österreichischen Matura.

<sup>190</sup> Vgl. Vitiello in: „Walker Art Center Audio Commentary.“ *Faat Kiné. Introduction and Post-Screening Q & A*. 19.11.2010. URL: [http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine\\_-\\_introduction-and-post-screening-q](http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine_-_introduction-and-post-screening-q) (Letzter Zugriff am: 03.07.2014).

In ihrer Analyse zum Wandel des Lebens in der senegalesischen Gesellschaft seit den 1990er-Jahren beschreibt die Anthropologin Beth Buggenhagen einen großen Baum, der jahrzehntelang der Treffpunkt für politische, geschäftliche und soziale Aktivitäten der Gemeinschaft war und der eines Tages für den Bau einer Tankstelle des Konzerns *Total* weichen musste. Ihre Beobachtungen dazu ergänzen die Signifikanz des Orts der Tankstelle als Kinés Arbeitsstelle und der Herkunft ihres Wohlstands:

*„The replacement of this grand old tree by a gas station and the forms of transportation that it fed marked a further shift toward the domination of wealth from overseas over that from home.“*<sup>191</sup>

In dieser Beschreibung musste ein traditionelles Gut der ausländischen Wirtschaftsmacht weichen. Gleichzeitig ist es dieses Unternehmen gewesen, das Kiné finanziell gerettet und ihr eine berufliche Perspektive eröffnet hat. Die ideologische Zerrissenheit zwischen Moderne und Tradition wird auch in folgender Szene deutlich: Ein Kollege von Kiné kommt zu ihr, um sich wiederholt Geld zu borgen. Kiné, die zuvor schon mehrmals als großzügig gegenüber Armen und Bedürftigen gezeigt wurde, lehnt jedoch ab, da er nie seine bisherigen Schulden zurückgezahlt habe. Der Kollege bittet weiter, er müsse doch seine Familie ernähren, und erhofft sich vom hinzukommenden Vorgesetzten der beiden Unterstützung. Der weist ihn jedoch auch deutlich mit folgenden Worten zurück: *„Großfamilien sind aus Zeiten meiner Großmutter! Sie [der Mann] sind ineffizient und rückständig. Sie sind ein Afrikaner aus Kolonialzeiten!“* Seine Aussage bestätigt einerseits Ogundipe-Leslies Auffassung, dass der Kolonialismus die sexistischen Tendenzen aus vorkapitalistischer Zeit verstärkt zutage gebracht habe:

*„The colonial systems negatively encouraged or brought to the fore the traditional ideologies of patriarchy or male superiority which ex-*

---

<sup>191</sup> Buggenhagen 2012, S. 8.

*isted in African societies originally, anyway.*<sup>192</sup>

Andererseits spiegelt die Bemerkung die Widersprüchlichkeit seiner eigenen Ideologie wider. Als Chef des senegalesischen Hauptquartiers einer französischen Firma profitiert er vom kapitalistischen System des (Neo-)Kolonialismus. Außerdem scheint er entgegen einer alten afrikanischen Tradition das westliche Familienmodell einer monogamen Ehe zu vertreten. Die Referenz auf die Kolonialzeit in Bezug auf die Rückständigkeit des Mannes bezieht sich auf längst vergangene Zeiten und impliziert daher eher die Obsoleszenz seiner Lebensweise als eine durch den Kolonisierenden geförderte Praxis. Dennoch veranschaulicht das Verhalten des Chefs die geringe Selbstreflexion seines eigenen Denkens und Handelns.

Auch visuell betont Sembène die Suche nach Balance zwischen traditionellem Erbe und der sich immer weiter verbreitenden sogenannten Modernität. In viele Szenen und Zwischenschnitten zeigt Sembène die Gegensätze des Landes. Er setzt neben modernen Hochhäusern und imposanten Gebäuden ärmliche Stadtviertel ins Bild und schwenkt über die Dächer von Dakar, während sich der Ruf des Muezzins zum Gebet und ein kirchliches Glockenläuten überlagern. Laut Gadjigo habe es die Moderne nicht geschafft, sich zu integrieren. Er interpretiert Sembènes Bilder als Belege des Scheiterns sowie als Spiegel eines Lebens ohne Ideale und einer physisch wie auch moralisch verfallenden Gesellschaft.<sup>193</sup>

Ogundipe-Leslie zählt auch den Islam und das Christentum zu den äußeren Einflüssen, da sie jeweils die Rangordnungen der alten, einheimischen Religionen durcheinanderbrachten, in denen Frauen oft eine hohe Position bekleideten.<sup>194</sup> Sembène bezieht in *Faat Kiné* eine klare Haltung für eine Trennung von Staat und Religion: Die Hochzeit der Muslima Kiné mit dem Christen Jean soll weder in einer Moschee noch in einer Kirche stattfinden, sondern im Rathaus.

---

<sup>192</sup> Ogundipe-Leslie 1993, S. 109.

<sup>193</sup> Vgl. Gadjigo 2001, S. 124

<sup>194</sup> Vgl. Ogundipe-Leslie 1993, S. 110.

Eine Referenz an den Beginn des Films entsteht, als eine Gruppe von Koranschülern hintereinander aufgereiht auf die Tankstelle zukommt. In Anlehnung an die Interpretation der Eingangsszene, in der die Schlange der Frauen als Rückgrat der Gesellschaft verstanden wurde, kann man die Schüler stellvertretend für den Islam nehmen, der das Land prägt und durchzieht. Ob das jedoch von Sembène positiv gemeint ist, bleibt zu bezweifeln. Die Koranschulen, die für arme Familien oft der letzte Ausweg sind, wenn das Geld knapp wird, stehen in der Kritik. In den *Daaras* leben die oft noch sehr jungen Schüler auf engstem Raum miteinander und müssen für ihren Lebensunterhalt und eine Schulgebühr betteln gehen.<sup>195</sup> Auch Kiné gibt ihnen je eine Münze. Bei genauem Hinsehen bremsen die Schüler, als sie die Straße überqueren den Verkehr aus, und ein Auto kommt hupend zum Stehen. Das Bild symbolisiert, dass ein missbräuchlich praktizierter Glaube ebenso die Gesellschaft ausbremst.



Abb. 3 Koranschüler bremsen den Verkehr aus. *Faat Kiné*. 2001. TC: 00:34:20.

<sup>195</sup> Vgl. Engelhardt, Marc. *taz.de*. 03.09.2009. URL: <http://www.taz.de/!31504/>, (Letzter Zugriff am 21.06.2014); vgl. Crawford, Angus. *bbc.co.uk*. 09.15.2010. URL: <http://www.bbc.co.uk/news/world-africa-11265339>, (Letzter Zugriff am 21.06.2014).

Ein anderer Einfluss in *Faat Kiné* kommt aus den Vereinigten Staaten von Amerika. Wie Vitiello bemerkt, sind die Baseballkappen der Jungen und die „*High-Fives*“<sup>196</sup> dem US-amerikanischen Einfluss zuzuschreiben. Kiné verabschiedet sich sogar einmal von ihren Kindern mit dem englischen Ausdruck *bye*. Auf die Frage, warum der französische Einfluss im Senegal durch einen amerikanischen abgelöst wird, sah Sembène die Schuld daran am Senegal selbst:

*„America is a liberal capitalist country, an imperialist country which simply wants to call all the shots. But if America is calling the shots in Senegal at present, it's because those who govern Senegal allow this to happen. So we find ourselves with a society on its knees, waiting for America to provide.“*<sup>197</sup>

Im Film *Faat Kiné* thematisiert Sembène jedoch ausschließlich die kulturellen Veränderungen und Adaptionen und weniger politische oder wirtschaftliche Einwirkungen der USA. Der französische Einfluss ist jedoch auf bildungspolitischer und vor allem ökonomischer Ebene noch stark zu spüren. Erstaunlicherweise sind sowohl Kiné als auch El Hadji aus *Xala* im Ölgeschäft tätig und beruflich mit Europa verbunden. Dabei drängt sich die Frage auf, warum Sembène Kiné nicht annähernd vergleichbar der Kritik aussetzt wie El Hadji und sie trotz ihrer Fehler eine eindeutig positiv besetzte Heldin bleibt. Eine mögliche Erklärung dafür hat Joëlle Vitiello gefunden: Kiné arbeitet für ihr Geld. El Hadji war korrupt und hat sein Geld aus Bestechungen und illegalen Geschäften bezogen, während Kiné sich ihren Wohlstand ehrlich erarbeitet hat. Außerdem teilt sie ihr Geld mit ärmeren Verwandten und zahlt in eine *tontine*<sup>198</sup> ein.<sup>199</sup> Da Kiné einen Weg gefunden hat, ihren persönlichen Vorteil aus den Gegebenheiten eines

---

<sup>196</sup> Als „High-Five“ wird umgangssprachlich das Abklatschen der Hände hoch in der Luft bezeichnet.

<sup>197</sup> Sembène 1992 in: Chréacháin, Fírinne Ní. "If I Were a Woman, I'd Never Marry an African". *African Affairs* 91, no. 363 (1992), S. 244.

<sup>198</sup> Vgl. Kapitel 2.2, S. 13.

<sup>199</sup> Vgl. Vitiello in: „Walker Art Center Audio Commentary.“ *Faat Kiné. Introduction and Post-Screening Q & A*. 19.11.2010. URL: [http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine\\_-\\_introduction-and-post-screening-q](http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine_-_introduction-and-post-screening-q) (letzter Zugriff am: 03.07.2014).

kapitalistischen Systems zu ziehen, überwindet sie somit Ogundipe-Leslies ersten Berg. Sie lässt sich nicht unterdrücken, sondern kann sich mithilfe ihres Wohlstands emanzipieren.

### **5.2.2 The Heritage of Tradition**

Mit dem zweiten Berg des Erbes der Tradition meint Ogundipe-Leslie primär die schon in vorkolonialer Zeit geltende Geschlechter-Hierarchie. Sowohl in patriarchalen als auch matrilinearen<sup>200</sup> Systemen war der afrikanische Mann stets von höherem Rang als die Frau und ihr übergeordnet. Diese Hierarchie werde seit jeher als selbstverständlich angesehen und erschwere daher ein Bemühen um Gleichberechtigung von Mann und Frau. So sei auch die Kontrolle über den weiblichen Körper durch rituelle Beschneidung ein entsprechend altes Vermächtnis. Ogundipe-Leslie fordert Aufklärung und Bildung für ein anderes, gleichwertiges Ansehen der Frau, ihres Wesens, ihres Körpers und ihrer Arbeit in der Gesellschaft sowie eine Überarbeitung der rechtlichen und politischen Strukturen.<sup>201</sup>

Maamy, Kinés Mutter, ist deutlich sowohl innerlich wie äußerlich in traditionellen Strukturen verankert. Als sie und Kiné das erste Mal in der Handlung aufeinandertreffen, sitzen die beiden Frauen beieinander, und Maamy lässt noch einmal die Geschichte rund um Abys Geburt Revue passieren. Dabei erzählt sie, wie Kinés Vater seine Tochter verstieß und verbrennen wollte, um die Schande zu verhindern, dass ein „*Bastard*“ in seinem Haus geboren würde. Weil Maamy dazwischensprang und Kiné abschirmte, ist sie nun zeitlebens mit einem steifen Rücken durch die verbrannte Haut gezeichnet. Kinés Vater wandte sich schließ-

---

<sup>200</sup> In matrilinearen Systemen richtet sich die Erbfolge nach der Familie der Frau – und dennoch ist es stets ein Mann, der erbt.

<sup>201</sup> Vgl. Ogundipe-Leslie 1993, S. 112ff.

lich von ihr ab, da er ihr die Schuld für Kinés uneheliche Schwangerschaft gab. Kiné wirkt während der Szene des Erzählens sehr angespannt und weint lautlos, während sie zuhört. Ihre Mutter offenbart ihr, dass sie während dieser Zeit sehr oft zu Gott gebetet hatte, dass sie und Kiné doch eher sterben mögen als diese öffentliche Schande erleben zu müssen. Daraus lässt sich schließen, dass für Maamy Sitte und Gepflogenheiten von hohem Stellenwert sind und die Schmach, dass eine Frau den Vorstellungen der Gesellschaft nicht entspricht und die Familie unter der Ächtung leiden muss, schlimmer sei als der Tod. Die Verletzungen, die Maamy vor zwanzig Jahren erlitten hat, sind von großer Symbolkraft. Einerseits ist ihr Rücken durch die verbrannte Haut steif geworden und steht damit sinnbildlich für die geringe Flexibilität, die ihr der Rückhalt der Tradition gewährt. Andererseits ist gleichzeitig mit ihrem Rücken auch ein Stück der alten Tradition verbrannt und ermöglicht ihr somit, Kinés alternatives Leben zu akzeptieren und mitzutragen. Durch die Solidarität zu ihrer Tochter haben sich auch Maamys persönliche Werte verschoben, wenngleich es ihr schwerfällt, diese nach außen zu vertreten.

In den folgenden Jahren, seit Abys Geburt und vor allem seit Kinés sozialem Aufstieg, veränderte sich die Hierarchie unter den Frauen. Obwohl Kiné ihrer Mutter mit großen Respekt begegnet und durch deren Schutz und ihre Rettung für immer in ihrer Schuld steht, lässt sie sich nicht alles bieten und ist auch klar die Herrin im Haus. Diese Schlussfolgerung lässt sich anhand folgender Situation verdeutlichen: Maamy steht unverzüglich auf und bietet Kiné den besseren Sessel an, sobald diese die Szene betritt.

Im Gegensatz dazu ist die traditionelle Hierarchie von Mann und Frau fest in Kiné verankert. Als sie sich eine Zigarette anzünden möchte, verbietet es ihr Maamy mit den Worten: *„Rauche nicht, wenn Dein Vater im Haus ist.“* Dass der Mann, der sich anscheinend gerade in einem anderen Zimmer des Hauses befindet, gar nicht Kinés Vater, sondern der zweite Ehemann von Maamy ist, bleibt dabei nebensächlich und Kiné akzeptiert die Zurechtweisung. Nachdem Kinés Vater starb, hatte Maamy wieder geheiratet. Kiné trug ihr damals auf, den Mann frei zu wählen, und offensichtlich mag und schätzt Maamy ihren Mann

sehr. Gleichwohl hat sie sich in eine Vielehe begeben und wohnt bei ihrer Tochter, während ihr Mann mit seinen beiden anderen Ehefrauen in einem anderen Haus lebt. Sie vertritt die konservative Haltung, dass eine Frau durch einen Mann und seine Familie abgesichert werden muss und ansonsten in Sünde lebt. Der neue Mann ist zwar das offizielle Familienoberhaupt, aber Maamy signalisiert, dass sie Kiné durch den Verlauf ihrer beider Leben als große Autorität anerkennt: „*Nun bin ich deine Tochter.*“ In der Vergangenheit hatte Maamy häufiger auf eine Heirat ihrer Tochter gedrängt, da es sich nicht gehöre, als Frau alleinstehend zu bleiben, und Kiné außerdem sicher einsam sei. Maamy hatte sogar schon einmal eine Heirat für Kiné beschlossen, doch Kiné hatte sich vehement geweigert, eine arrangierte Ehe einzugehen. Die von ihrer unabhängigen Mutter erzogene Aby fragt ihre Großmutter verständnislos, wie sie jemanden ohne deren Einverständnis hatte verheiraten wollen. Daraufhin hin antwortet die Ältere: „*Das nennt man Autorität. Aber ich habe meine Lektion gelernt.*“

Polygamie als Erbe der Tradition ist ein wiederkehrendes Thema im senegalesischen Film. Gemäß Eric S. Ross spiegelt die ständige Thematisierung im Film die gängige gesellschaftliche Debatte rund um die Vielehe im Senegal wider. Während der Senegal zu den Ländern mit sehr hoher Polygamie-Rate gehört, sei es in der Öffentlichkeit ein kontrovers diskutiertes Thema. Dabei fänden sich vor allem auch immer wieder Frauen, die positive Argumente wie geteilte Hausarbeit und Verantwortung für die Kinder anbrächten.<sup>202</sup> Allerdings werden Gründe für das Wahre alter Traditionen wie der Polygamie auch im Widerstand gegen den Einfluss ausländischer Mächte gesehen. Die Ablehnung der weiblichen Emanzipation wird dabei als Schutz vor Verwestlichung gerechtfertigt.<sup>203</sup>

Als gängige Gründe und Motivationen für Männer, eine oder zwei weitere Ehefrauen zu nehmen, gelten wie beispielsweise in *Xala* Prestige und Steigerung des sozialen Status. Ferner wird Fortpflanzung und Sicherung der Familie durch einen Stammhalter wie in *Tableau Ferraille* als Grund für eine Zweitehe ge-

---

<sup>202</sup> Vgl. Ross 2008, S. 83.

<sup>203</sup> Vgl. Murphy 2000, S. 127.

nannt.<sup>204</sup> Abys Vater Hamath Gaye sieht die Vermehrung des eigenen Wohlstands als Motivation für eine dritte Ehefrau. Im Laufe des Films zeigt er sich interessiert daran, Faat Kiné nun zwanzig Jahre nach Abys Geburt schließlich doch zu heiraten. Ihr Vermögen könnte ihn und seine vielen Kinder zusätzlich zur Rente absichern.

Als Kiné mit ihren beiden gleichaltrigen Freundinnen Mada und Amy Kasse in der Eisdiele sitzt, kommt das Gespräch auf Vormundschaft durch Eltern und polygame Ehen. Amy Kasse berichtet, dass sie von ihren Eltern wieder verheiratet wurde, und zwar ausgerechnet mit dem Mann, von dem sie sich vor einigen Jahren wegen Polygamie hatte scheiden lassen. Ihr Statusverlust in der Hierarchie der Ehefrauen ist enorm.<sup>205</sup> Amy Kasse trennte sich damals als erste Ehefrau von ihm, und nun ist sie nur noch eine Drittfrau. Sie erzählt ihren ungläubigen Freundinnen, dass sie dem Druck ihrer Eltern nicht mehr standhalten konnte. Obwohl sie diejenige ist, die für die gesamte Familie finanziell sorgt, habe sie nicht mehr die Kraft gehabt, sich gegen den Willen ihrer Eltern zu stellen und als alleinstehende Frau aus dem Haus auszuziehen, um sich damit dem Einflussgebiet ihrer Eltern zu entziehen. Ihr Vater wollte sie unbedingt wieder verheiratet wissen, bevor er stirbt, und ihre Mutter habe nicht mehr mit ihr gesprochen. Im Austausch über den Generationenunterschied bedauern die drei Frauen, dass ihre Eltern so konservativ und altmodisch seien. Die Generation ihrer Kinder würde sich so etwas nicht mehr bieten lassen. Mada glaubt, dass ihre Tochter sie, ihre Mutter, *„mit Gas besprühen und lebend anzünden“* würde, wenn sie über ihren Kopf verheiratet werden würde.

Kiné scheint ihrer Freundin Amy Kasse einen Schritt voraus zu sein im Überwinden des zweiten Bergs nach Ogundipe-Leslie. Obwohl auch ihre Freundin finanziell unabhängig ist und ein selbstbewusstes Auftreten vermittelt, ist sie noch in den patriarchalen Systemen und strengen Hierarchien der Generationen gefangen. Und auch Kiné folgt bestimmten Regeln. Doch erweckt sie den Eindruck, dass sie manche Dinge nur aus Respekt und Zuneigung zu ihrer Mut-

---

<sup>204</sup> Vgl. Gugler 2003, S. 140.

<sup>205</sup> Die Reihenfolge der Eheschließungen bestimmt auch die Randfolge unter den Frauen.

ter zumindest in deren Gegenwart unterlässt beziehungsweise in ihrem Beisein befolgt. Allein die Schlusszene, in der ihr Sohn Djip allein die Situation bestimmt und das Wort für Kiné übernimmt, zeigt, dass nicht nur für Kiné, sondern wohl auch für Ousmane Sembène selbst der (gute) Mann nach wie vor als Autorität gilt. Dieser Aspekt wird in Kapitel 5.2.5 eingehender erläutert.

### **5.2.3 The Backwardness of the African Woman**

Die Rückständigkeit der Frau ist der dritte Berg und wird von Ogundipe-Leslie als das Resultat von Kolonisation und Neokolonisation betrachtet. Sie umfasse Armut, Ignoranz und ein nur geringes wissenschaftliches Interesse, welches jedoch einen geistigen sowie wirtschaftlichen Fortschritt fördern würde.<sup>206</sup>

Sembène beschreibt in *Faat Kiné* aktuelle Debatten über eine Balance von Tradition und Moderne, einschließlich der Suche nach einer afrikanischen Moderne, die nicht im westlichen Kapitalismus versinkt.<sup>207</sup> Wie in den Kapiteln 5.2.1 und 5.2.2 festgestellt wurde, wehrt sich Kiné gegen alte und ihrer Meinung nach überholte Traditionen, wobei sie trotzdem stets versucht, ihr afrikanisches Erbe zu bewahren. Doch heißt das für sie nicht, an alten Gepflogenheiten festhalten zu müssen, sondern ihr Land voranzubringen. Sie hat verstanden, dass nur sie selbst ihre Probleme lösen kann, und entdeckt auf dem Weg dorthin die Macht von Geld und den Wert der Freiheit.<sup>208</sup> Viele Wissenschaftler sehen in Kiné eine erwachsene Rama aus *Xala*.<sup>209</sup> Wie in Kapitel 4.1 erläutert, symbolisiert die Tochter des korrupten El Hadji die Zukunft des Senegal als sehr traditionsbewusste und gleichzeitig inspirierte, unabhängige Studentin, die ihr Land reafrikanisieren möchte, auch indem sie sich westliche Kultur und Technologien zunutze macht. Sie steht für eine erstrebenswerte Verbindung von europäi-

---

<sup>206</sup> Vgl. Ogundipe-Leslie 1993, S. 113.

<sup>207</sup> Vgl. Orlando 2006, S. 219.

<sup>208</sup> Vgl. Porton & Rapfogel 2004, S. 202.

<sup>209</sup> Dima, Vlad. „Ousmane Sembene's *La Noire de ...*: melancholia in photo, text, and film.“ *Journal of African Cultural Studies* 26, Nr. 1 (2014): S. 60

schen und afrikanischen Kulturen.<sup>210</sup> Die Poster von Charlie Chaplin sowie Amilcar Cabral in ihrem Zimmer zeugen von ihren unterschiedlichen Interessen. Außerdem spricht sie vorzugsweise in Wolof und verweigert importierte Prestige-Güter wie das französische Mineralwasser ihres Vaters.

25 Jahre später scheint Kiné jedoch schon einige Schritte weiter als Rama zu sein. Kiné hat ihren Nutzen aus den Beziehungen zu Europa gezogen. Schließlich ist sie Leiterin einer Tankstelle des französischen Konzerns *Total*. Ihren Lebensstil hat sie dem Kapitalismus zu verdanken und genießt auch gerne die Vorzüge ihrer privilegierten Position und kauft Kuchen und geht Pizza oder Eis essen. Obendrein spricht sie auffällig viel Französisch. Trotzdem setzt auch Kiné auf Bildung und beharrt bei ihrer Tochter auf ein Studium im Senegal. Aby möchte nach erfolgreich bestandener Baccalauréat gerne in Kanada studieren. Für Kiné gibt es vor allem finanzielle Gründe, ein Studium in der Heimat zu bevorzugen. Ihr Sohn Djip hingegen weiß um die Gefahr, die Abwanderungen der gut ausgebildeten Jugend ins Ausland für das eigene Land bergen. Er plant mit seinen Freunden, den Senegal zu bereisen und besser kennenzulernen, bevor er sein Studium an der Universität von Dakar aufnimmt.<sup>211</sup> Aby wird von Djip belehrt, wobei er seine Autorität gegenüber seiner großen Schwester zeigt. Sie könnten nach bestandener Bachelor-Studium in Dakar ihr weiterführendes Studium in Europa absolvieren, allerdings nur, um nach dem Studium wieder zurück nach Afrika zu kommen, um als Bildungselite ihrem Land erhalten zu bleiben und zu dienen.<sup>212</sup> Die unterschiedlichen Gesinnungen Abys und Djips spiegeln sich auch in ihrer Kleidung in der Szene wider. Während Djip in ein traditionelles afrikanisches Gewand gekleidet ist, trägt Aby Jeans und T-Shirt. Kinés beruflicher Werdegang zeugt von ihrem Elan und dem vorwärts gerichteten Bestreben, ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen. Ein gutes Beispiel dafür, dass sie eine Rückständigkeit im Sinne Ogun-dipe-Leslies hinter sich gelassen hat, ist die Szene in der Bank. Dort erweist sich Kiné als gut informierte und

---

<sup>210</sup> Vgl. Landy, Marcia, and Ousmane Sembène. "Political Allegory and "Engaged Cinema": Sembène's "Xala". *Cinema Journal* 23, no. 3 (1984), S. 35.

<sup>211</sup> Vgl. Orlando 2006, S. 219.

<sup>212</sup> Djip möchte ja schließlich Präsident werden.

standfeste Verhandlungspartnerin, sodass der Bankberater sichtlich beeindruckt ist von Kinés Kompetenz. Er bleibt perplex und fasziniert zugleich zurück, dass eine Frau ihm so Paroli bieten kann. Zur selben Zeit ist ein junger Mann mit seinem Vater ebenfalls in der Bank und bezweifelt den Sachverstand des Bankers aufgrund von dessen Jugend. Doch der Vater weist seinen Sohn zurecht: *„Das Alter spielt keine Rolle. Heutzutage kann nur eine unzureichende Bildung ein Handicap sein. Wissen ist der Schlüssel zu Allem.“*

Bildung und Informationswunsch Kinés und ihrer Kinder werden nicht nur durch ihre schulische Ausbildung gezeigt. Auch die Medien spielen eine große Rolle. Sowohl in Kinés Auto als auch bei ihr zu Hause sind immer wieder Nachrichten im Radio zu hören. Und die einzige Fernsehsendung, die im Film gezeigt wird, ist eine Dokumentation.<sup>213</sup>

Maamy ist der Meinung, dass die Generation ihrer Enkelkinder entscheidend vom Fernsehen beeinflusst wurde. In einer Diskussion um Werte und Anstand bemerkt sie: *„Ich habe euch nicht großgezogen. Ihr gehört zur TV-Generation“*. Sembène, der zur gleichen Generation wie Maamy gehört, bemerkte dazu in einem Interview:

*„Take myself, father of a family, and others like me: we are no longer typical, living examples for our children. It's the cinema, the TV, the video which are the channels for the new cultures, the new values: we, the older generation, are absent in our own families.“<sup>214</sup>*

Die Abwesenheit der älteren Generation zeigt Sembène auf zwei Weisen. Erstens sitzt Maamy während der Party abseits der feiernden Gesellschaft auf dem Balkon und beobachtet das Geschehen. Adèle, das Hausmädchen, die eben-

---

<sup>213</sup> Interessanterweise geht es in der Sendung um eine künstliche Armprothese, wodurch Handeln (wieder) ermöglicht ist. Die Allegorie zu einem – durch künstliche Hilfe? – wieder handlungsfähigen und heilenden Staat ist evident.

<sup>214</sup> Chréacháin 1992, S. 244.

falls durch ihren Status, ihren Beruf, ihre Kleidung und ihren Sprachgebrauch eine traditionelle Frau verkörpert, leistet ihr dabei Gesellschaft.



Abb. 4 Adèle und Maamy sitzen auf dem Balkon. *Faat Kiné*. 2001.  
TC: 1:38:15.



Abb. 5 Adèles und Maamys Perspektive auf die Party. *Faat Kiné*. 2001.  
TC: 1:38:17

Ihre innerliche Distanz zur Lebensweise der Feiernden wird durch die räumliche Distanz betont. Zweitens grenzt ihre traditionelle Kleidung Maamy von ihrer Tochter und ihren Enkeln ab, die sich wiederum sowohl westlich als auch tradi-

tionell gekleidet zeigen. Drittens ist es der Gebrauch der Sprache, der einen eindeutigen Unterschied zwischen Maamy, Kiné und deren Kindern macht.

*Faat Kiné* ist wie viele andere senegalesischen Filme sowohl auf Französisch als auch auf Wolof gedreht. Der Einsatz der beiden Sprachen in *Faat Kiné* ist jedoch sehr auffällig. Eine gängige Anwendung von Sprache im senegalischen Film ist, dass die allgemeine Kommunikationssprache Wolof ist, während Französisch bei Begegnungen mit dem Staat, offiziellen Termine oder in Bildungseinrichtungen Verwendung findet. Darüber hinaus wird Französisch im Film häufig in Situationen benutzt, in denen eine westlich-orientierte, oft negativ konnotierte Person gekennzeichnet werden soll.

Es ist davon auszugehen, dass der Regisseur auch in *Faat Kiné* die Wahl der Sprache und den Zeitpunkt ihres Nutzens keineswegs zufällig oder gar willkürlich entschieden hat. Zwar behaupten einige Kritiker, dass die Wahl einer europäischen Sprache die Abzielung auf einen internationalen Markt belegen würde. Doch ist diese Begründung bei Sembène, der so viel Wert auf Details, Symbole und Metaphern in seinen Filmen legte, auszuschließen.

In *Faat Kiné* wird viel Französisch gesprochen, und laut der Sprachwissenschaftlerin Vitiello in durchaus unüblichen und nicht realistischen Situationen. So spricht Kiné sogar mit ihren Kinder zu Hause im privaten Kreis Französisch. Es sei Vitiello zufolge nicht etwa eine Entwicklung der vergangenen Jahre, dass man nun auch in familiären oder inoffiziellen Umständen mehr Französisch spreche.<sup>215</sup> Charles Sugnet sieht im Einsatz der Sprache einen Fingerzeig Sembènes in Richtung einer westafrikanischen Union in der Französisch das sprachliche Bindeglied sein könnte. Widersprüchlich zu dieser These erscheint aber gleichzeitig, dass das Buch *Nations nègres et culture*, mit dem Djip, der erhoffte zukünftige Präsident, häufig zu sehen ist, von Cheikh Anta Diop stammt. Cheikh Anta Diop war zwar ein afrozentrischer Historiker und Politiker, aber gleichzeitig auch ein großer Befürworter der einheimischen Sprache und

---

<sup>215</sup> Vgl. Vitiello in: „Walker Art Center Audio Commentary.“ *Faat Kiné. Introduction and Post-Screening Q & A*. 19.11.2010. URL: <http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine-introduction-and-post-screening-q> (letzter Zugriff am: 03.07.2014).

insbesondere des Wolof.<sup>216</sup> Ein genauerer Blick auf weitere Filmbeispiele soll nun Aufschluss über den Sprachgebrauch geben.

Tatsächlich spricht Kiné mit ihren Kindern auch zu Hause im eigenen Heim nur Französisch. Das ist besonders eigentümlich, da die Großmutter Maamy überhaupt kein Französisch spricht oder versteht und daher das Hausmädchen für sie übersetzen muss, wenn die anderen sich unterhalten. Gemäß der Forscherin für afrikanische und französische Literatur Jen Bouchard setze Kiné die Sprache ganz bewusst ein und spreche mit ihrer Mutter aus Respekt vor der Tradition in Wolof und mit ihren Kindern auf Französisch, da es die Geschäftssprache ist. Wenn ihre Kinder eine erfolgreiche Karriere machen wollen, müssen sie sich in der Sprache wohlfühlen und gut auskennen. Darüber hinaus sei Kiné viel entspannter, wenn sie sich in Wolof ausdrückt. Wenn Kiné Französisch spreche, nehme sie automatisch ihren professionellen Habitus ein, was ihre aufrechte Körperhaltung verrate.<sup>217</sup> Französisch sei für Kiné die Geschäftssprache und signalisiere den rationalen Teil in ihrem Leben, während Wolof ihre emotionale Seite kennzeichne. Bouchards Beobachtungen sind jedoch unvollständig. Für ihre These spricht die Szene, in der Kiné mit Aby und Djip heftig über die heimliche Partnersuche der Kinder diskutiert. Als das Hausmädchen Adèle hinzukommt und Maamy fragt, worum es geht, muss sie – da das Gespräch auf Französisch geführt wird – einräumen: „*Sie haben mich außen vor gelassen.*“ Da Adèle der Großmutter jedoch übersetzt, dass Aby keine Jungfrau mehr ist, wird Kiné sehr wütend auf Adèle. Allerdings würde ein so pragmatischer und sehr bewusster Einsatz der Sprache nicht erklären, warum Kiné mit Jean nur auf Französisch spricht, als die beiden schon ein Paar sind. Genauso wenig erklärt es die sehr intimen Gespräche von Kiné mit ihren Freundinnen Amy Kasse und Mada und die Unterhaltungen von Aby und Djip mit ihren Vätern auf Französisch oder auch warum die Jugendlichen auf ihrer Party nicht in

---

<sup>216</sup> Vgl. Sugnet in: „Walker Art Center Audio Commentary.“ *Faat Kiné. Introduction and Post-Screening Q & A*. 19.11.2010. URL: <http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine-introduction-and-post-screening-q> (letzter Zugriff am: 03.07.2014); vgl. Sembène & Gadjigo, *The Problem is More Mental than Economic: Ousmane Sembène in Conversation with Samba Gadjigo*, 2010, S. 25.

<sup>217</sup> Vgl. Bouchard 2009, S. 64.

Wolof sprechen. Vielmehr macht es den Eindruck, dass Kiné vor allem nur mit den Menschen auf Wolof kommuniziert, die kein oder nur wenig Französisch verstehen und sprechen: die Blumenhändlerin, die Bettler und mit Maamy und Adèle.

Die Kluft zwischen Generationen und unterschiedlichen Lebensweisen ist der eigentliche Grund für das Unverständnis. Demnach ist eine andere Interpretation des Sprachgebrauchs möglich: Maamy versteht die jüngeren Generationen in ihren moralischen Vorstellungen und Lebensweisen nicht mehr, was durch die sprachliche Barriere betont wird. Solange man jedoch beide Sprachen beherrscht, gibt es auch die Möglichkeit, die Lücken zu schließen und sich an dem Besten aus beiden Welten zu bedienen.

Vitiello geht in ihrer Interpretation noch weiter und sieht die vorherrschende Präsenz der französischen Sprache als Manifestierung des gescheiterten Staats. Djip beklagt auf der Feier die Unfähigkeit und Impotenz der Väter und ihrer Generation. Darin sei nach Vitiello nicht nur das Bestreben von Djip und seinen Freunden zu sehen, die Fehler ihrer Väter zu verbessern, sondern gleichzeitig auch das aus ihrem Verhalten entstandene Erbe für die Generation der Kinder zu beachten. Demnach ist der Rückgang der einheimischen Sprache und der verbreitete Nutzen des Französischen das Resultat der Fehlpolitik der vergangenen Jahrzehnte.<sup>218</sup>

Da in *Faat Kiné* sehr viel gesprochen wird und Sprache wie in jedem Film Sembènes eine wichtige Rolle einnimmt, wirkt das Ende des Films umso prägnanter. Kiné führt Jean zu sich ins Zimmer, um ihn dort als ihren Partner zu empfangen. Die Stille der Szene wird als Einverständnis des Regisseurs gegenüber dieser Verbindung interpretiert.<sup>219</sup> Es gibt nichts mehr darüber zu diskutieren, zu streiten, zu argumentieren oder zu kritisieren. Auf diese Szene wird jedoch in Kapitel 5.2.6 noch einmal ausführlicher eingegangen.

---

<sup>218</sup> Vgl. Vitiello in: „Walker Art Center Audio Commentary.“ *Faat Kiné. Introduction and Post-Screening Q & A*. 19.11.2010. URL: <http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine-introduction-and-post-screening-q> (Letzter Zugriff am: 03.07.2014).

<sup>219</sup> Vgl. Adams 2002, S. 103

Äußere Umstände haben Kiné davon abgehalten, ihren Schulabschluss zu machen. Dennoch hat sie es aus eigener Kraft geschafft, eine berufliche Karriere aufzubauen. Obwohl sie selbst keine höhere universitäre Ausbildung hat und auch nicht im wissenschaftlichen Sektor tätig ist, fördert sie die akademische Ausbildung ihrer Kinder und fordert sie darüber hinaus dazu auf, Fortschritt im eigenen Land zu bewirken. Nach Ogundipe-Leslie ist Kiné auf einem guten Weg gewesen die Rückständigkeit der afrikanischen Frau hinter sich zu lassen, den ihre Tochter nun für sie vollenden muss.

#### **5.2.4 Race**

Die Aspekte der Rasse, Herkunft, Hautfarbe und die soziale Klasse betrachtet Ogundipe-Leslie als wichtige Faktoren in Wirtschaft und Bildung im globalen Kontext. Zusätzlich seien Rasse und Rassismus innerhalb Afrikas vor allem im Süden und Osten Kriterien, aus denen viele gesellschaftliche Probleme der Regionen resultieren.<sup>220</sup>

Das Thema der Rasse wird in *Faat Kiné* im Vergleich zu vielen anderen senegalesischen Filmen (*Borom Sarret*, *La noire de...*, *Touki Bouki*, *Camp de Thiaroye*, *Ainsi meurent les anges* u. a.) nur sehr subtil behandelt. Vor allem in Ousmane Sembènes Filmen war der Konflikt zwischen westlicher Welt und Afrika im Allgemeinen und Frankreich und Senegal im Speziellen ein vorherrschendes Thema. Auch Orlando bemerkt:

*„Unlike previous Sembène films, Faat Kiné turns away from the binary West/African to emphasize sociocultural issues particular to contemporary African (in Sembène’s case Senegalese) culture.”*

---

<sup>220</sup> Vgl. Ogundipe-Leslie, S.133. Beispielsweise ist in Südafrika und Ruanda Rassismus ein bis in die Gegenwart wiederkehrendes Problem.

Der einzige Weiße, der in *Faat Kiné* auftaucht, ist der Mann einer wohlhabenden Afrikanerin. Kiné verweigert der augenscheinlich reichen Dame, ihre Tankfüllung mit französischen Franc oder gar Euros zu bezahlen. Während die Kundin auf Kiné wartet, lässt sie sie zunächst warten und telefoniert in aller Ruhe mit ihrer Freundin Mada bis die Frau wütend bemerkt:

*„Was soll das hier? Was für eine schwarze<sup>221</sup> Art ihre Geschäfte zu führen. Während Sie hier quatschen, geht meine Zeit verloren.“*

Erstaunlicherweise bietet die Frau an in drei verschiedenen Währungen zu zahlen: Französischen Franc, US-Dollar oder Euro. Die Tatsache, dass sie sich im Senegal bewegt, aber kein einheimisches Geld bei sich hat, sondern nur einige der stärksten (westlichen) Währungen der Welt, offenbart ihre Herablassung und Ignoranz gegenüber ihrer Heimat. Kiné lässt der Frau ihr Auto als Pfand abnehmen und besteht auf eine Bezahlung mit CFA-Franc.<sup>222</sup> Als sie einen Tag später zum Auslösen des Wagens ihr französischer Ehemann begleitet, bemerkt Kiné gehässig: *„Den haben Sie wohl mitgebracht, um mich zu beeindrucken?“* Zudem unterstellt sie den beiden, mit gefälschten Scheinen bezahlen zu wollen. Da der einzige Weiße im Film als latent kriminell dargestellt wird und aus der Szene nicht hervorgeht, ob Kiné den Franzosen schon von früher kennt, verbleibt der Eindruck einer generellen Skepsis und niedrigen Toleranzschwelle gegenüber Weißen. Interessanterweise wählt Sembène eine unter-sichtige Perspektive, sodass das Paar in der optisch überlegenen Position vor der sitzenden Kiné steht. Durch ihre Position im Raum versperren sie den Zugang zur Tür. Das Bild ist eine Allegorie für den kapitalistischen Neokolonialismus (die Frau), der in enger Verbundenheit zur alten Kolonialmacht (der Franzose) steht und damit den Zugang zu neuen Wegen (die Tür bzw. die Helligkeit vor Kinés Büro) behindern.

---

<sup>221</sup> Im Original sagt die Dame „manière négresse“, was so viel heißt wie „Negerinnen-Art.“

<sup>222</sup> Der *Franc de la Communauté Financière d'Afrique* (CFA-Franc) ist die gültige Währung in den Ländern der Westafrikanischen Wirtschafts- und Währungsunion (Benin, Burkina Faso, Elfenbeinküste, Guinea-Bissau, Mali, Niger, Senegal und Togo). CFA stand jedoch bis 1958 für *Colonies françaises d'Afrique*.



Abb. 6 Reiche Afrikanerin und ihr Mann in Kinés Büro. *Faat Kiné*. 2001. TC: 1:00:32.

Gleichzeitig ist auffällig, dass Kiné, die als Repräsentantin eines ehrlichen Kapitalismus auftritt, sich in der handlungsfähigeren Ausgangslage befindet.

Folglich lässt sich Kiné nicht durch Rassenunterschiede benachteiligen und hat diesen Berg überwunden. Dass sie nun umgekehrt ihre machtvolle Position sichtlich auskostet, ist ein Indiz für eine Art der Über-Emanzipation, auf die später noch genauer eingegangen wird.

### 5.2.5 Men

*„I always say, if I were a woman, I'd never marry an African. Women should marry real men, not mentally deficient ones.“<sup>223</sup>*

<sup>223</sup> Sembène in: Chréacháin 1992, S. 244.

Der vierte Berg, den die afrikanische Frau zu meistern habe, sei der Mann. Bezugnehmend auf das Erbe der Tradition schreibt Ogundipe-Leslie, dass selbst der aufgeklärteste, politisch progressivste Mann nicht daran denken würde, auf seine patriarchalen Privilegien zu verzichten. Frauen sollen sich daher davon lösen, darauf zu warten, dass der Mann eines Tages von allein seine Macht und Privilegien teilen möchte, sondern selbst für sich eintreten. Denn der Mann werde nicht freiwillig seine jahrhundertelangen Vorteile aufgeben.<sup>224</sup>

Auch Manthia Diawara teilt Ogundipe-Leslies Meinung:

*„African men have accepted progress in certain areas of modernism, they are regressive when it comes to giving up male privileges.“*<sup>225</sup>

Wie Ogundipe-Leslie schreibt, sei die Befreiung der Frau von den Männern viel mehr als nur das Erlangen von Gleichberechtigung und eine Lossagung von der Geschlechterkluft. Darüber hinaus gehe es nämlich auch elementar um eine Neuverteilung von Macht, Privilegien und Eigentum und damit eben nicht nur um einen Kampf zwischen Mann und Frau, sondern vor allem zwischen Arm und Reich. Der Kampf für ihre Rechte und die Demokratisierung sei der Auftrag der Frau, für den es sich auch ohne die Unterstützung der Männer einzusetzen gelte.<sup>226</sup> Der Mann als Hindernis für die Frau sowie sein Festhalten an alten patriarchalen Privilegien stellen den größten Unterschied von Mann und Frau in ihrem Bestreben nach Emanzipation dar. Denn das Überwinden von (post-)kolonialistischen Traumata und neokolonialistischen Zuständen, Rassismus und Rückständigkeit betreffe sowohl den afrikanischen Mann als auch die Frau.

---

<sup>224</sup> Vgl. Ogundipe-Leslie, S. 113ff.

<sup>225</sup> Diawara 1992, S. 140.

<sup>226</sup> Vgl. Ogundipe-Leslie 1993, S. 114.

Das den Abschnitt einleitende Zitat von Ousmane Sembène zeigt seine Enttäuschung von den Männern seines Landes, die es versäumt haben, die senegalesische Kultur und den Staat vor der Ausbeutung durch wirtschaftliche Großmächte zu beschützen.<sup>227</sup> In *Faat Kiné* manifestiert Sembène seine Enttäuschung in den Personen von Kinés Vater und den Vätern der Kinder, Hamath Gaye und Bop. Die Protagonistin ist in ihrer Vergangenheit mehrmals Opfer dieser Männer geworden. Im Alter von zwanzig Jahren wird sie der Schule verwiesen, als ihre Schwangerschaft von Hamath Gaye bekannt wird und er sie nicht heiraten möchte. Als Kinés Vater davon erfährt, ist er so wütend und erzürnt, dass er seine Tochter verbrennen möchte. Vom Vater verstoßen, muss sich Kiné nun allein um ihren Lebensunterhalt kümmern. Kinés heutiger Wohlstand ist umso erstaunlicher, als durch die Rückblenden erkennbar wird, dass sie ursprünglich aus sehr einfachen Verhältnissen stammt. Der Versuch von ihrem Vater, Kiné zu verbrennen, fand in einem ärmlichen Viertel statt, wo die Familie auf Sand und bei offener Feuerstelle kochte. Wie sie ihren Kindern später berichtet, hätte sie sich für eine gesicherte Zukunft ihrer Kinder notfalls auch prostituiert. Nur ihrem Job an der Tankstelle hat sie es zu verdanken, dass ihr dieser Weg erspart geblieben ist.

In einem Interview mit der britische Zeitung *Socialist Worker* bestätigt Sembène Ogunديpe-Leslies Auffassung, dass sich auch der afrikanische Mann und nicht nur die afrikanische Frau befreien müsse:

*„The future liberation of Africa will never happen without the liberation of women. And I would add that mentally it is not African women who need liberation so much as African men.“<sup>228</sup>*

Seiner Meinung nach sind die Männer noch gefangener in alten Mustern und Traumata, die von den Frauen bereits besser bewältigt worden sind. In *Faat Kiné* beklagen die Freundinnen im Café jedoch, wie ungerecht die fortschrittli-

---

<sup>227</sup> Vgl. Chr  ach  in 1992, S. 244.

<sup>228</sup> Olende & Kimber 2005,

<http://socialistworker.co.uk/art/6498/Interview+with+Ousmane+Sembène+%E2%80%94+father+of+African+film>, Letzter Zugriff am 02.06.2014.

chen Frauen behandelt werden: „*Alleinerziehende Mutter, hart arbeitend, für Haushalt und Familie verantwortlich. Wir haben all die Verantwortung eines Mannes, aber keines der Privilegien.*“ Der Professor und Forscher auf dem Gebiet des afrikanischen Films Jude Akudinobi widerspricht dem, denn seiner Meinung nach bemächtigt sich Kiné zumindest eines der exklusivsten Privilegien der Männer, indem sie sich das Recht und die Freiheit nimmt, Männer für sexuelle Dienste zu bezahlen, wann und wie sie es möchte.<sup>229</sup> Außerdem benutzt Kiné häufig sehr scharfe und auch vulgäre Ausdrücke, wofür sie – hauptsächlich von Männern – regelmäßig gerügt wird. Auch als sie auf offener Straße eine Zigarette raucht, wird sie von einigen Männern kritisch beäugt. Ihre Tochter nennt sie dafür „*Superwoman*“<sup>230</sup> und hält ihre Mutter für mutig, woraufhin sich Kiné rechtfertigt, dass sie niemand damit habe beleidigen oder ärgern wollen.

Obwohl die wichtige Rolle der Frau für die Gesellschaft seit der Unabhängigkeit besonders betont wird, finden sich auch immer wieder widersprüchliche Beschreibungen für die mutigen Frauen. Einerseits sind die Frauen sehr selbstbewusst und artikulieren ihre Wichtigkeit. So lässt Amy Kasse mit den Worten auf Kinés Verdienst am schulischen Erfolg ihrer Kinder anstoßen: „*Glückwunsch an Kiné und an alle Mütter!*“ Und auch Kinés Mutter erkennt einen Wandel in der Rollenverteilung: „*Die heutigen Frauen sind die Stützen der Männer.*“ Andererseits werden die fortschrittlichen, eigenständigen Frauen ausgerechnet mit Männern verglichen. So sagt das Hausmädchen Adèle bewundernd über Kiné und ihre Freundinnen: „*Das sind wirklich Frauen mit Männerherzen.*“ Aby wird als Frau bezeichnet, die den Charakter eines Mannes besser versteht, als es ihre Mutter konnte, da sie zwar keine Jungfrau mehr ist, aber nicht schwanger und zudem ihr Baccalauréat bestanden habe.

Sembène kreiert in *Faat Kiné* auch positive Vertreter und Förderer eines fortschrittlichen Senegals aufseiten der Männer. Während Männer der Unabhängigkeits-Generation wie Gaye und Bop versagt haben, ist Jean ein ehrlicher,

---

<sup>229</sup> Vgl. Akudinobi 2006, S. 183.

<sup>230</sup> Siehe Kapitel 5.2.1. The Oppression from Outside: Foreign Intrusions: Bezug zur englischen Sprache, S. 57.

aufrechter Charakter, der sein eigenes Geschäft erfolgreich führt. Er unterstützt Hilfsbedürftige und akzeptiert und respektiert Frauen auf Augenhöhe. Zudem zeigen die Bilder, die überall in Kinés Haus hängen, die männlichen Freiheitskämpfer Patrice Lumumba, Thomas Sankara, Kwame Nkrumah, Amilcar Cabral und Nelson Mandela.<sup>231</sup> Ihre Präsenz in Kinés Haus unterstreicht ihr politisches Denken und Sembènes *womanistischen* Ansatz, der die Befreiung des afrikanischen Kontinents unmittelbar mit der Befreiung der Frau verbindet:

*“The analogy with nationalist heroes is particularly complex in that it also points to the film's central argument: There can be no complete or successful liberation of Africa without a concomitant liberation of African women.”<sup>232</sup>*

Zudem setzt Sembène ein Zeichen, indem er Djip zum Sprachrohr Kinés und Abys macht. Zunächst empört sich Kiné über die vermeintliche Bevormundung durch ihren Sohn: *„Nun spielst du also den Mann! Derjenige, der das Recht hat, zu entscheiden. Du bist noch nicht mal Präsident und versuchst schon, unsere Leben zu bestimmen!“* Als sie sich beruhigt hat, erkennt sie jedoch Djips gute Absichten. Er verteidigt Kiné vor den gescholtenen Vätern und lässt keinen Zweifel daran, dass er alles, was er ist, seiner Mutter zu verdanken hat. Dadurch scheint Kiné mit der Situation versöhnt, ihren Sohn an ihrer statt sprechen zu lassen. Die beiden Väter der Kinder sind auf der Baccalauréats-Feier in Kinés Haus aufgetaucht und zeigen sich nun interessiert an ihren Kindern und obendrein daran, Kiné zu ihrer Ehefrau zu machen. Djip, der sehr enttäuscht von seinem leiblichen Vater Bop ist, der wegen Betrugereien im Gefängnis war und sich nie um ihn gekümmert hat, beschimpft diesen und zeigt Bop deutlich, dass er keinerlei Ehrfurcht vor ihm hat. Hamath Gaye und sein Begleiter schrei-

---

<sup>231</sup> Vgl. Lindo, Karen. "Ousmane Sembene's Hall of Men: (En)Gendering Everyday Heroism" Author(s): Karen Lindo." *Research in African Literatures* (Indiana University Press) 41, no. 4 (2010), S. 113.

<sup>232</sup> Gadjigo 2001, S. 125.

ten ein und fordern, dass Djip sich bei seinem Vater entschuldigen solle. Schließlich sei er der Ältere, und in Afrika sei es so, dass man den Älteren Respekt zolle. Djip und seine Freunde seien eine Generation ohne Moral. Djips Reaktion lässt keinen Zweifel an seiner Auffassung, dass er alles, was er hat und ist, seiner Mutter verdanke. Die Männer der Generation seines Vaters haben es nicht geschafft, ein unabhängiges gutes Land entstehen zu lassen, und haben versagt. Außerdem verdiene man sich Respekt durch sein Handeln und bekomme ihn nicht automatisch aufgrund von Alter oder Geschlecht gezollt. Gemäß Stanley stehen Hamath Gaye und Bop stellvertretend für die gesamte Nation:

*„The plight of the men in the film is the plight of the nation, and like the nation, it is the failure of the men to adapt and change which Sembène presents as most damaging.“<sup>233</sup>*

Und dennoch ist Sembènes Wahl für Djip als zukünftigen Präsidenten eines vereinten Westafrikas bezeichnend. Auf der Mauer von Kinés Haus prangt groß der Name des *Club d’Utopies et Prospectives*, dessen Vorsitzender Djip ist. Der Klub verfolgt das politische Ziel der Gründung einer Westafrikanischen Republik.<sup>234</sup> Auch filmisch verdeutlicht Sembène die Hoffnung, die er mit einer jungen Generation, die wie Djip, Aby und ihre Freunde denkt und handelt, verbindet: In der ersten Szene, die in Kinés Haus spielt, sieht man den von der Sonne angestrahlten Namen des Klubs, als eine Totale den Blick vom Dunklen des Wohn-

---

<sup>233</sup> Stanley 2011, S. 127.

<sup>234</sup> „*La République fédérative de cinq états de l’Afrique de l’Ouest*“. Sembène baut immer wieder panafrikanische Ideale und Botschaften in seinen Filmen ein. Als sich Faat Kiné und ihre Freundinnen im Eiscafé treffen, sitzt am Nebentisch ein Mann, der das Trikot des liberianischen Fußballers George Weah trägt, der als einer der erfolgreichsten und besten afrikanischen Fußballer aller Zeiten gilt. Ein anderes Beispiel ist der traditionelle Kaftan, den Sembène bei seinem Cameo-Auftritt trägt. Er ist laut dem Sprach- und Filmwissenschaftler Charles Sugnet ein speziell kamerunisches Gewand, das Sembène häufig auf offiziellen Anlässen trug (vgl. Sugnet in: „Walker Art Center Audio Commentary.“ *Faat Kiné. Introduction and Post-Screening Q & A*. 19.11.2010.

URL: [http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine\\_-\\_introduction-and-post-screening-q](http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine_-_introduction-and-post-screening-q) (letzter Zugriff am: 03.07.2014).

zimmers hinaus in den hellen Garten freigibt. Durch diese Inszenierung ist der Klub als Lichtblick für die Gesellschaft gekennzeichnet.



Abb. 7 Die hoffnungsvolle Perspektive auf den *Club d'Utopies et Prospectives*.  
*Faat Kiné*. 2001. TC: 0:15:25.

Für Sembène ist es anscheinend in letzter Instanz wieder der Mann, der das Land regieren kann. Schließlich wird Djip, dessen Spitzname aufgrund seiner Ambitionen schon „*Presi*“<sup>235</sup> ist, als zukünftiger Präsident einer Westafrikanischen Föderation – der *République fédérative de cinq États de l'Afrique de l'Ouest* – gefördert und nicht etwa Aby, seine Schwester. Diese war zudem schon einmal durch die Baccalauréat-Prüfung gefallen, bevor sie sie im zweiten Versuch zeitgleich mit ihrem jüngeren Bruder bestanden hat.<sup>236</sup> Auf der Party zur bestandenen Baccalauréat-Prüfung wird nur auf Djips Wohl angestoßen – und nicht etwa auf das von beiden Kindern. Eventuell entspricht diese Entscheidung nicht Sembènes persönlicher Präferenz, sondern ist vielmehr ein

<sup>235</sup> Abkürzung für das französische Wort „Präsident“.

<sup>236</sup> Vgl. Vitiello in: „Walker Art Center Audio Commentary.“ *Faat Kiné. Introduction and Post-Screening Q & A*. 19.11.2010. URL: <http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine-introduction-and-post-screening-q> (letzter Zugriff am: 03.07.2014).

Abbild der Realität, dass es einer Frau (noch) nicht möglich wäre, einen so bedeutenden Schritt zu gehen.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass es auch in diesem Film den Frauen nicht möglich ist, die Männer und ihre Superiorität ganz hinter sich zu lassen, was jedoch auch das grundsätzliche Prinzip des *womanism* unterstützt, im Zuge dessen man nicht gegen, sondern mit den Männern eine bessere Zukunft sucht. Nichtsdestotrotz werden die mangelnden Privilegien der Frau kritisiert. Und im Sinne von Ogundipe-Leslie ist die Gleichberechtigung der Geschlechter noch längst nicht erreicht. Dafür müssten Frauen wie Faat Kiné und Aby jedoch den Mut aufbringen, sich ebenso viel wie den Männern zuzutrauen und sich nicht hinter männlichen Persönlichkeiten wie Djip verstecken.

### **5.2.6 Herself**

Der sechste und letzte Berg, den die Frau überwinden muss, ist sie selbst. Ogundipe-Leslie ist dieser Punkt der wichtigste. Das Selbstbild der afrikanischen Frau sei geprägt von jahrhundertelanger Unterdrückung und wirke oft lähmend und zerstörerisch. Daher müsse bei den Frauen eine Bewusstseinsveränderung stattfinden, um sie von ihren Hemmungen zu befreien.<sup>237</sup>

Auf den ersten Blick verfügt Kiné über ein ausgesprochen großes Selbstvertrauen. Jedoch ist anhand ihrer Geschichte zu erkennen, dass sich dieses Bewusstsein von Stolz und Sicherheit erst entwickelte und sie es sich erarbeiten musste. Vom jungen Mädchen, das gleich zweimal von männlichen Partnern ausgenutzt und verlassen wurde, meisterte sie aus eigener Kraft ihr Schicksal und arbeitete sich dabei hoch bis in eine Position der Autonomie und des materiellen Wohlstands. Kinés Unabhängigkeit wird schon gleich zu Beginn der

---

<sup>237</sup> Vgl. Ogundipe-Leslie 1993, S. 114.

Handlung angedeutet. Das erste Bild, das der Zuschauer von der Protagonistin Kiné bekommt, ist als Fahrerin ihres Autos. Sie sitzt im Auto und fährt ihre beiden Kinder zu deren Baccalauréat-Prüfung. Sowie Kinés Art, frei und selbstbestimmt ihr Liebesleben zu gestalten, ist auch das Fahren eines Autos das Übernehmen einer zuvor allein den Männern überlassenen Domäne. Dabei ist Kinés handlungsfähige Position der Fahrerin eine Metapher ihrer Mobilität im Raum.<sup>238</sup> Mobilität und die Möglichkeit zu agieren sind zentrale Themen des Films. Als Kiné das Auto der reichen Dame konfisziert, beraubt Kiné sie ihrer Fortbewegungsmöglichkeit. Kiné hat also nicht nur die Macht über ihre eigene Beweglichkeit im Raum, sondern bestimmt als Geschäftsführerin einer Tankstelle genaugenommen auch über die Mobilität von anderen. Einhergehend mit der Mobilität spiegelt Kinés Leben auch ihre Flexibilität und Adaptionfähigkeit an verschiedenste Umstände wider. Selbst ihr Beruf ist Ausdruck ihrer Anpassungsfähigkeit. Auf die Frage, warum er als Kinés Beruf ausgerechnet die Leitung einer Tankstelle gewählt hat, entgegnete Sembène in einem Interview, dass die Tankstelle soziologisch betrachtet ein interessanter Ort sei, da dort alle Klassen von Reich bis Arm zusammentreffen würden. Außerdem müsse Kiné als die Managerin mit allen gut zurechtkommen können und das gar mit der zusätzlichen Last der ständigen Vorurteile gegenüber einer alleinerziehenden Mutter.<sup>239</sup>

Von Selbstvertrauen zeugt auch Kinés geringe Schamgrenze: Sie scheut sich weder, sexuelle Themen anzusprechen und dabei sich durchaus auch einer vulgären Sprache zu bedienen, noch zeigt sie sich gegenüber Männern zurückhaltend. Als sie ein Bekannter anruft, der ihr dem Vernehmen nach sein Leid klagen möchte, gibt sie ihm den Rat, sich um seine Frau zu kümmern: „*Wir teilen den Tag mit Euch und nachts sind wir Eure Königinnen.*“ Während des Telefonats kommt der Vater ihrer Tochter, Hamath Gaye, in ihr Büro. Sembène gibt dem Zuschauer eine Andeutung, dass nun jemand erscheint, der Faat Kinés

---

<sup>238</sup> Vgl. Adams 2002, S. 102.

<sup>239</sup> Vgl. Akudinobi 2006, S. 184.

Stimmung sinken lässt, noch bevor wir ihn sehen. Man hört Schritte; und ein Schatten erscheint im Türrahmen, woraufhin Kiné das Telefonat beendet.

Er will sich setzen, doch verbietet sie es ihm sofort. Durch ihr Verbot ist er allerdings automatisch in der visuell überlegenen Position. Er steht vor ihrem Tisch im Licht, sodass sich Kinés getrübbte Stimmung und die Bedrohlichkeit, die aus Gayes vermeintlicher Autorität entsteht, auch in den Schatten auf ihrem Gesicht widerspiegeln.

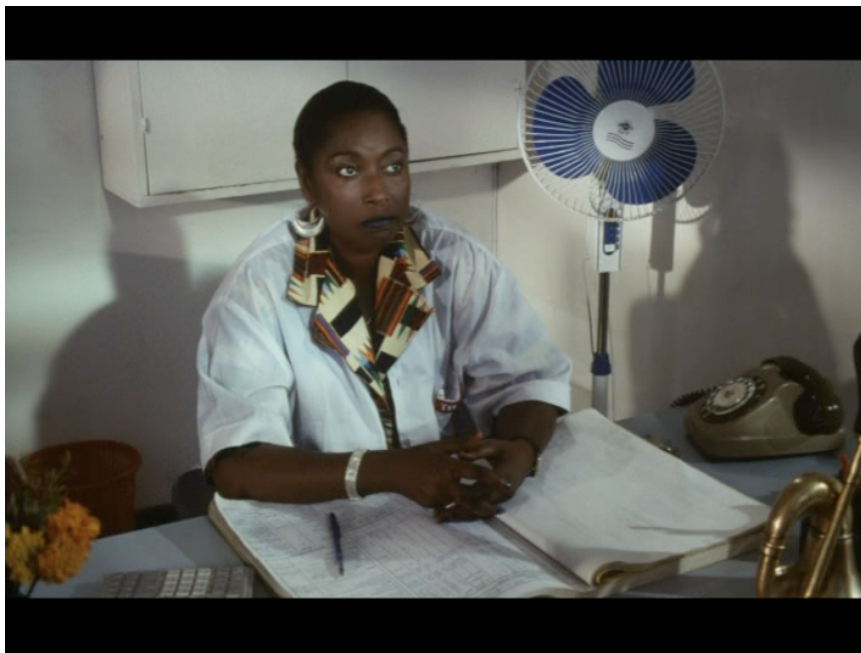


Abb. 8 Gaye steht vor Kiné im Licht. *Faat Kiné*. 2001. TC: 0:09:19.

Musik ertönt, und im ersten Flashback des Films wird nun die Verbindung der beiden erläutert. Gaye war Kinés Lehrer, der sie schwängerte und im Stich ließ. Da er sie nicht heiraten wollte, wurde sie zwei Monate vor ihrem Abschluss der Schule verwiesen. Kiné hatte eigentlich große Ambitionen und wollte Beamtin oder Anwältin werden.

Zurück in der Gegenwart muss Kiné zwar aufgrund ihrer sitzenden Position am Schreibtisch zu Hamath Gaye aufschauen, dennoch bleibt sie auch hier in der machtvolleren Position und kann ihn mit nur einem Wink des Raumes verweisen. In dieser Situation überwindet Kiné sowohl den Mann als auch sich selbst, indem sie sich weder durch sein herrisches Auftreten, seine höhere Stellung im

patriarchalen System noch seine räumlich überlegenere Position einschüchtern lässt.

Auf die Szene zwischen Kiné und Gaye im Büro folgt im Film eine Sequenz von Szenen, die sich ohne Dialog wie vermeintliche Zwischenschnitte aneinanderreihen und nicht unmittelbar mit der Handlung verwoben sind. In dieser Bildfolge zeigt Sembène neuartige Impressionen senegalesischer Frauen: Nachdem Kiné Gaye hinausgeworfen hat, läuft ein miteinander scherzendes junges Paar vor ihrem Büro vorbei, die eng umarmt flirten. Die direkt darauffolgende Einstellung zeigt ein anderes Paar, das ebenfalls die Tankstelle überquert. Die in muslimischer Tradition gekleidete Frau schreitet ein Stück voran und ruft forsch nach einem Taxi, während ihr Partner hinter ihr das Baby der beiden vor dem Bauch gebunden trägt. Die Andersartigkeit der Frauen kennzeichnet Sembène durch den perplexen Blick von Sagna, Kinés Mitarbeiter, der die zwei Paare beobachtet hat und eindeutig irritiert ist über die ihm dargebotenen Szenen. Kiné wiederum ist sichtlich amüsiert von Sagnas Erstaunen. Für sie ist das Verhalten der Frauen (und das der Männer) weniger ungewöhnlich und weniger überraschend, als es das für ihren Vormann zu sein scheint. Das ist mit Kinés oft selbst unangepasster Verhaltensweise, ihrem individualistischen Lebensweg und durch ihr sehr modern ausgerichtetes Umfeld der Freundinnen und Kinder zu erklären. Deshalb können sie solche nonkonformistische Handlungen nicht so schnell aus der Fassung bringen.

Durch Szenen und Bilder der Stadt rund um Kinés Familie und ihre Geschichte zeigt Sembène immer wieder neue, andere Frauentypen. So ist beispielsweise Jeans Sekretärin ebenfalls eine sehr selbstbestimmte Frau, die sehr eifersüchtig reagiert, als sie von Djip und Abys Verkuppelungsversuch hört. Kinés Kinder suchen Jean in seinem Büro auf, um mit ihm einen Plan zu schmieden, wie und wo er Kiné treffen könne, um sich ihr anzunähern. Als Jeans Sekretärin von dem Vorhaben erfährt, reagiert sie sehr eifersüchtig, baut sich vor Jean auf und beichtet ihm ihre eigenen Gefühle. Schließlich habe sie seit dem Tod von Jeans Ehefrau und ihrer Scheidung nur auf ihn gewartet. In ihrer Wut wimmelt sie

harsch einen Anrufer für Jean ab und deckt ein Foto mit Jeans verstorbener Frau zu. Ihre Direktheit und Leidenschaft schockiert Jean ganz offensichtlich. Die Szene ist auffällig, da eine Frau sich nicht geniert, einem fremden Mann offen Avancen zu machen und dabei ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen. Gleichzeitig durchbricht sie sowohl die Hierarchie von Chef und Angestellter sowie die von Mann und Frau. Nach Ogundipe-Leslie durchbricht die Sekretärin mit ihrer Hemmungslosigkeit mindestens drei Hürden: Die den Traditionen geschuldete Rangordnung von Mann und Frau, den Mann (siehe Kapitel 5.4.2, 5.4.5) und sich selbst. Es ist auch eine gewisse Pietäts- und Anstandslosigkeit gegenüber Jeans verstorbener Frau und dem Kunden am Telefon zu bemerken, weshalb es nun gilt, einen Blick auf die negativen Auswüchse der emanzipierten Frauen zu werfen.

Wie schon erwähnt, gibt es für Kiné scheinbar keine Tabuthemen: Sie spricht öffentlich über Sex, Verhütung, Geschlechtskrankheiten und gekaufte Liebesdienste. Sie raucht, flucht und benutzt oft eine vulgäre Sprache, für die sie wiederholt gerügt wird. Stanley sieht Kinés ungehemmtes Gebaren und Auftreten kritisch:

*„It is also significant that when Kiné’s maid compliments her she says that Kiné has the „heart of a man“. (...) She is seen as fearless and brash, but also rude and crass. (...) Not only does Kiné curse and smoke, she speaks rather blatantly about sexual matters, she has a lover and boasts about paying him for his services.“<sup>240</sup>*

Diese Interpretation, die mit klar männlichen und weiblichen Attributen und Stereotypen arbeitet, stellt infrage, inwieweit Kiné die Hürden von Mann und Frau überwunden hat. Hinzu kommen die in Kapitel 5.2.5 erwähnten Beschreibungen der tatkräftigen, selbstbewussten Frauen durch männliche Attribute. Ihre Art macht sie demnach nicht zu einer emanzipierten, sondern vielmehr zu einer

---

<sup>240</sup> Stanley 2011, S. 130.

männlichen Frau. Folglich überwindet sie nicht zwangsläufig ihre Hürden, sondern läuft dabei vielmehr Gefahr, sich auf dem Weg „über die sechs Berge“ zu einer Hybridisierung aus den positiven, erstrebenswerten Eigenschaften für die Frauen - wie Eigenbestimmtheit und Selbstwertgefühl - mit den starken aber eigentlich schlechten Merkmale der Männer - wie Brutalität und den Genuss von Macht - zu entwickeln. Die Tendenzen einer derartigen Entwicklung zeigt Sembène besonders deutlich in zwei Szenen.

In der ersten Szene wird Kinés grobe und erbarmungslose Seite sichtbar, als sie von der Ehefrau einer ihrer Liebhaber bedroht und beschimpft wird. Da sie ein solches Verhalten gegen sich nicht duldet, sprüht Kiné der Frau Pfefferspray in die Augen. *„Wer bist du, so mit mir zu sprechen? Wenn ich einen Mann brauche, bezahle ich deinen Ehemann für seine Dienste. Er ist der König der Gigolos und du die Königin der Huren!“* Später im Film verteidigt sie sogar ihre Reaktion und macht sich über ihr Opfer lustig. Sie lässt keinen Zweifel daran, dass sie durchaus radikal ist, wenn es darum geht, für sich selbst einzustehen. Das heißt für Kiné aber gleichzeitig, dass sie sich weder von Männern noch von Frauen schlecht behandeln lässt.

In der zweiten Situation wird nochmals deutlich, dass Kiné bei ihren Ansprüchen und Regeln keinen Unterschied zwischen Mann und Frau macht und nicht auf uneingeschränkten Zusammenhalt unter Frauen setzt. Als sich die wohlhabende Senegalesin, die nicht in CFA-Franc zahlen kann (siehe Kapitel 5.2.4), auf die Solidarität unter Frauen ruft, schickt Kiné sie mit einem Verweis auf ihre Regeln weg. Obendrein genießt Kiné diesen Moment ihrer Überlegenheit über die ihrem eigenen Land gegenüber so ignorante Frau, die ausländischen Werten und Gütern nacheifert. Kiné ist einerseits in diesem Moment zwar eine moralische Instanz, die patriotische über geschlechtsspezifische Ziele hebt, andererseits ist sie in anderen Situationen aber ebenso ein Beispiel für ein soziales Machtgefüge, das sich vor allem nach Geld und einer ökonomischen Potenz richtet. Interessanterweise ist es der als rückständig und reaktionär betitelte Kollege Kinés, der diese Wahrheit über ihren Charakter ausspricht: *„Sie meint, sie könne sich alles erlauben, nur weil sie Geld hat.“* Passend dazu schreibt die

Historikerin und Forscherin für ökonomische Entwicklungen in Afrika Sara Berry, dass sozialer Status hauptsächlich durch Zugehörigkeit bestimmter gesellschaftlicher Gruppen, Geschlecht und Alter definiert war. Doch seit der Kolonisation und dem Zeitalter der Geldwirtschaft fand ein Wandel statt, der nun auch Frauen einen sozialen Aufstieg durch wirtschaftlichen Erfolg ermöglichte.<sup>241</sup>

Kinés respektvolles Verhältnis zu ihrem Hausmädchen Adèle wiederum zeige laut der Professorin für afrikanische Literatur- und Kulturwissenschaften Anne Adams, dass ein solidarisches Bündnis zwischen Frauen Stand und Hierarchien überwinde und sogar ablöse.<sup>242</sup> Kiné leiht ihr beispielsweise eines von ihren Kleidern für das Fest, und Adèle tanzt freudig und bestätigt das schon mehrmals zu beobachtende familiäre Verhältnis zwischen ihr und Kinés Familie, als sie sich zu Maamy setzt und mit ihr lacht und herumalbert. In einer anderen Szene hatte sich sogar eine gewisse Autorität Adèles gezeigt, da sie Aby vorschreiben kann, ihre Wäsche selbst zu waschen. Der Bitte kommt diese jedoch nur widerwillig nach. Und ein Verweis auf traditionelle Geschlechterrollen bleibt nicht aus, da Adèle nur die Tochter, jedoch keinesfalls den danebensitzenden Sohn Djip dazu auffordert, im Haushalt zu helfen.

Aby, Kinés Tochter, ist das prägnanteste Beispiel für die von Ogundipe-Leslie angesprochenen Komplexe der Frauen. Sie repräsentiert die dritte Generation von Frauen im Film. Großgezogen von der unabhängigen, selbstständigen Kiné, die schon in der Unabhängigkeit des eigenen Landes geboren wurde, ist Aby hervorragend ausgebildet und blickt in eine gute Zukunft. Aby formuliert für sich auch hohe Ziele, und sie scheut sich nicht, ihrer Mutter die Stirn zu bieten und dabei sogar verletzend zu werden. Sie kennzeichnet damit den Verlust des traditionellen, automatischen Respekt vor den Älteren. Als Kiné ihrer Tochter erklärt, dass ein Studium in Kanada für sie nicht zu bezahlen wäre, betont Aby, dass sie ihr Baccalauréat habe (im Gegensatz zu ihrer Mutter) und nicht (nur)

---

<sup>241</sup> Vgl. Berry, Sara. "Social Institutions and Access to Resources." *Africa: Journal of the International African Institute* (Cambridge University Press) 59, no. 1 (1989), S. 43.

<sup>242</sup> Vgl. Adams 2002, S. 101.

die Leiterin einer Tankstelle werden möchte. Auch später im Film entsteht eine ähnliche Situation, als sie sich wieder mit der Mutter vergleicht und sich besser als sie macht: *„Ich bin keine Jungfrau mehr, aber habe trotzdem mein Baccalauréat bestanden.“* Jedoch brauchte sie zwei Anläufe, um das Baccalauréat zu bestehen, und in der entscheidenden Szene am Ende des Films, in der von Djip die große Gesellschaftskritik geübt wird, lässt sie ihren jüngeren Bruder in ihrem Namen sprechen und versteckt sich lieber hinter ihm. Adams versteht Aby als Sembènes Hinweis auf die nach wie vor verbreiteten Einschränkungen der Frauen:

*„Rather, against this backdrop of Aby's own— and her mother's— achievements, the daughter's low self-esteem can be read as Sembène's reminder of the normative intellectual and social limitations on African women, for whom marriage cum motherhood have been the only site of aspiration. Hence, the prospect of adjusting her sights for her own future causes anxiety in Aby. Thus, in spite of evidence to the contrary, Aby is convinced she is incapable of achievement out in the world.“*<sup>243</sup>

Jude Akudinobi ist der Meinung, dass Kiné in der letzten Szene schlussendlich die klassischen Stereotype des aktiven Mannes und der passiven Frau durchbricht, als sie Jean zu sich ins Zimmer bittet.<sup>244</sup> Die Kamera schwenkt auf Augenhöhe zwischen ihnen hin und her und symbolisiert damit auch ihre Art, sich voll gegenseitigem Respekt zu begegnen.<sup>245</sup> Jean hatte Kiné das Tempo ihrer Beziehung bestimmen lassen. Er hatte sie schon lange verehrt, ohne ihr je direkte Avancen gemacht zu haben. Und auch als die Kinder Jean und Kiné verkuppeln wollten, ließ er sich offiziell nie auf Verschwörungen hinter Kinés Rü-

---

<sup>243</sup> Adams 2002, S. 102.

<sup>244</sup> Vgl. Akudinobi 2006, S. 187.

<sup>245</sup> Vgl. Lindo 2010, S. 115.

cken ein. Wenn Djip und Jeans Sohn sich abklatschen und ihren Erfolg der Vereinigung von Kiné und Jean feiern, wissen sie nicht, dass auch hier Kiné schon selbst und ohne das Wissen der Kinder ihr Schicksal – wie gewohnt – nach eigenem Ermessen gelenkt und entschieden hatte. Sie und Jean hatten sich bereits Tage vorher gemeinsam in einem Hotel vergnügt. Nun am Ende des Films in ihrem Zimmer heißt sie ihn stillschweigend bei sich willkommen. Und als er sich zu ihr herüberbeugt und die Kamera sich von dem Paar abwendet, verweilt sie noch für einen Moment auf Kinés Fuß. Als letzte Einstellung des Films kann dieses Bild als Symbol für Kinés Kraft, auf eigenen Füßen zu stehen, verstanden werden oder, auch wie Akudinobi es interpretiert hat, als ihren Wunsch, auf gleicher Stufe mit einem Mann zu stehen.<sup>246</sup>

Mit den gewonnenen Erkenntnissen bezüglich Faat Kiné und ihrer besonderen Charakteristika werden nun die beiden Protagonistinnen aus den Filmen *Karmen Gaï* (2001) von Joseph Gaï Ramaka und *Madame Brouette* (2002) von Moussa Sène Absa betrachtet, um abschließend die Relevanz der neuartigen Frau für die senegalesische Filmlandschaft erschließen zu können.

### 5.3 Der Typ *Faat Kiné* in anderen Filmen

In diesem Abschnitt werden nun die beiden Filme vorgestellt, die durch ihre sehr ähnliche Entstehungszeit und ihre Thematik die Begründung eines neuen Frauentyps in *Faat Kiné* bestärken. *Karmen Gaï*, der im gleichen Jahr wie *Faat Kiné* erschien, macht schon erkennbare Anzeichen für die Auswüchse einer neuartigen Emanzipation deutlich, doch Mati aus *Madame Brouette* lässt 2002 keinen Zweifel daran, dass sie Kiné in ihrem Schicksal und vor allem in der Art, wie sie damit umgeht, sehr ähnlich ist.

---

<sup>246</sup> Vgl. Akudinobi 2006, S. 187.

In einem stilistisch vollkommen anderen Werk als *Faat Kiné* präsentiert Joseph Gaï Ramaka 2001 mit *Karmen Gaï* eine freie Adaption der Novelle *Carmen* von Prosper Mérimée und der gleichnamigen Oper von Georges Bizet und schafft damit das angeblich erste afrikanische Filmmusical.<sup>247</sup> Ramakas Meinung nach sei eine Frau, die so entschlossen, schön und charakterstark ist wie Karmen, universell und wurde von ihm daher in einem afrikanischen Kontext interpretiert.<sup>248</sup>

Karmen ist Gefangene in einem Frauengefängnis auf der Insel Gorée.<sup>249</sup> Die Gefängniswärterin Angélique ist in Karmen verliebt und ermöglicht es ihr deswegen, die Insel zu verlassen. Als sie feststellen muss, dass Karmen ihre persönliche Freiheit über jede Liebe der Welt stellt, bringt sie sich um. Auch ein anderer Geliebter Karmens, der Polizist Lamine, verfällt in seiner eifersüchtigen Verliebtheit zu Karmen dem Wahnsinn. Er erträgt es nicht, dass sie seine Liebe nicht erwidert, und bringt Karmen um.

Für Ramaka hat Karmens Freiheitsdrang eine klar politische Dimension. In einer den Vorlagen von Mérimée und Bizet hinzugefügten Szene beschimpft Karmen alle Anwesenden Gäste der Hochzeit eines Polizisten: „*Böse. Ich sage ihr seid alle böse. Ihr habt das Land verschluckt, und es wird euch im Hals stecken bleiben.*“ Der Satz ist eine klare Kritik am Machtmissbrauch und den Folgen daran, die einen Untergang des Systems bedeuten werden.<sup>250</sup> Während auch bei Sembène Kritik an den bestehenden Strukturen geäußert wird, richtet sich der Fokus dort eher auf die direkten Versäumnisse durch Männer. Im Unterschied zu *Faat Kiné* werden in *Karmen Gaï* sowohl Frauen als auch Männer als die Schuldigen für die schlechte Situation des Landes ausgemacht. Klare Parallelen zwischen *Faat Kiné* und *Karmen Gaï* sind jedoch die offene Thematisierung von Sexualität und Karmens Brutalität, mit der sich ihr Freiheitsdrang

---

<sup>247</sup> Vgl. Castiel, Élie. „Karmen: l’art habile de la séduction.“ *Séquences: la revue de cinéma*, Nr. 219 (2002), S. 42; vgl. Nelson, Steven. „Karmen Gaï. Sex, the State, and Censorship in Dakar.“ *African Arts*, 2011, S. 74.

<sup>248</sup> Vgl. Ramaka in: Pfaff 2010, S. 135ff.

<sup>249</sup> Gorée war jahrhundertlang der zentrale Umschlagplatz für den westafrikanischen Sklavenhandel.

<sup>250</sup> Vgl. Ramaka in: Pfaff 2010, S. 138.

radikal Bahn bricht. Auch sie nimmt sich wie Kiné nach Belieben Liebhaber, wobei sie sich im Gegensatz zu Kiné auch mit Frauen einlässt. Diese Bisexualität, die als die Gleichheit von Mann und Frau zu interpretieren ist und gleichzeitig Ausdruck für Karmens Freiheit steht, sich über Konventionen hinwegzusetzen, ist eine neue Komponente sowohl im Vergleich zu den Vorlagen für *Karmen Gaï* als auch durch einen Tabubruch in der senegalesischen Filmlandschaft.<sup>251</sup> Die Zwischenschnitte während der Liebeszene zwischen Angélique und Karmen zeigen Kanonen, die von der Gefängnismauer auf das offene Meer gerichtet sind, während gleichzeitig die anderen Gefangenen zurück in ihre Zellen gebracht werden. Für den Professor und Panafrikanistik-Forscher Babacar M'Baye kennzeichnet diese Montage die unterschiedlichen Status von Karmen und Angélique, die sie aufgrund der Geschichte des Landes innehaben. Während die dunkelhäutige Karmen die Nachkommen der von Gorée aus verschifften Sklaven symbolisiert, repräsentiert Angélique mit ihrer helleren Haut und ihrem Beruf der Gefängniswärterin den westlichen Einfluss und den gegenwärtigen Neokolonialismus.<sup>252</sup> Lamine ist der Vertreter des Patriarchats. Dementsprechend ist Karmens Bisexualität ein politischer Akt des Protests gegen die Einschränkungen, die sowohl der Neokolonialismus als auch das Patriarchat den Frauen aufzwingt.<sup>253</sup> Darüber hinaus bedeutet Angéliques Selbstmord, dass der Neokolonialismus nicht bestehen kann, sobald sich das Land aktiv von ihm befreit und sich nicht besitzen lässt. Das Patriarchat hingegen ist sehr viel stärker und schwerer zu überwinden, wie Lamines Mord an Karmen verdeutlicht.

*Karmen Gaï* schildert fast episodisch Szenen aus dem Leben einer Frau, über deren Vergangenheit kaum etwas berichtet wird. Es wird viel gesungen und ge-

---

<sup>251</sup> Vgl. M'Baye, Babacar. „Variant Sexualities and African Modernity in Joseph Gaye Ramaka's *Karmen Gaï*.“ *Black Camera* 2, Nr. 2 (2011): 114–129, S. 115 ff. Homosexualität ist insgesamt in Afrika sowohl in der Gesellschaft als auch folglich im Film ein tabuisiertes Thema, das erst langsam zu größerer Öffentlichkeit und Akzeptanz findet. Laut Gesetz ist Homosexualität im Senegal bis heute strafbar (vgl. Nelson 2011, S. 79). Für mehr Information siehe: Ellerson, Beti. „Visualizing Homosexuality in Africa – Dakan: An Interview with Filmmaker Mohamed Camara.“ In *African Masculinities: Men in Africa from the Late Nineteenth Century to the Present*, von Lahoucine Ouzgane und Robert (Hrsg.) Morrell, 61–74. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

<sup>252</sup> M'Baye 2011, S. 119.

<sup>253</sup> M'Baye 2011, S. 123.

tanzt, wobei Dialoge in den Hintergrund treten. *Faat Kiné* hingegen erzählt mithilfe eines großen Anteils des gesprochenen Wortes Kinés Leben und das ihres Umfelds. Die Inszenierung Kinés macht sie zu einem realen Menschen, mit dem eine Identifikation für das Publikum möglich ist. Karmen hingegen ist eher übermenschlich und daher kein realistisches Frauenbild, was eine Untersuchung auf Ogundipe-Leslies emanzipatorische Anleitung unmöglich macht. Obwohl Ramaka in einem Interview erzählte, er sehe alle Frauen Dakars als Karmens<sup>254</sup>, inszeniert er sie „monumental“<sup>255</sup>. Karmen dominiert das Bild und teilt sich kaum eine Einstellung mit einer anderen Figur. Sofern Karmen gemeinsam mit anderen Personen im Bild ist, handelt es sich meistens um totale Einstellungen. Um *Doppel-* und *halbnahe* Einstellungen zu vermeiden, verwendet Ramaka fast ausschließlich *Schuss-Gegenschuss*-Schnitte. In den seltenen Fällen, in denen Karmen mit anderen Personen zugleich im Bild ist, dominiert sie es unmissverständlich.<sup>256</sup> Ungleich zu Kiné ist Karmen kein Teil eines sozialen Gefüges, und durch die Regie Ramakas wird Karmens mystische Aura und das Außergewöhnliche betont.

Im Film *Madame Brouette* von Moussa Sène Absa aus dem Jahr 2002 geht es um Mati, eine junge alleinerziehende Frau, die sich als Markthändlerin ihren Lebensunterhalt verdient. Sie hat sich von ihrem gewalttätigen Ehemann getrennt und unterstützt andere Frauen wie ihre Freundin Ndaxté, es ihr gleichzutun. Obwohl Mati sich geschworen hat, von Männern unabhängig zu leben, verliebt sie sich in den charmanten, aber korrupten Polizisten Naago, der sie betrügt und hintergeht. Der Film beginnt mit Naagos Tod, der aufgeklärt werden soll, woraufhin die Vorgeschichte anhand von Flashbacks erzählt wird. Begleitet und kommentiert wird die Handlung wie schon in Moussa Sène Absas *Tableau Ferraille* von einem Chor, der die Geschehnisse kommentiert. Mati wird von

---

<sup>254</sup> Vgl. Castiel, Élie. „Joseph Gaï Ramaka: là où se love l'émotion.“ *Séquences: la revue de cinéma*, Nr. 219 (2002), S. 45.

<sup>255</sup> Vgl. Prabhu, Anjali. „The 'Monumental' Heroine: Female Agency in Joseph Gaï Ramaka's Karmen Geï.“ *Cinema Journal* 51, Nr. 4 (2012), S. 66.

<sup>256</sup> Prabhu 2012, S. 71.

Naago schwanger. Daraufhin wird sie von ihrem Vater verstoßen und muss mit ihrer Tochter Ndayé und Ndaxté, die bei ihr Zuflucht gesucht hatte, Matis Elternhaus verlassen. Dieses Schicksal weist eine hohe Ähnlichkeit zu *Faat Kiné* auf. Von Naago, der sie in einem Bordell unterbringen möchte, erfährt Mati keine Unterstützung. Matis und Ndaxtés großer Traum ist es, ein eigenes Lokal zu eröffnen. Für ihr Startkapital sind sie sogar bereit, einmalig Waren zu schmuggeln. Sie verwirklichen ihren Traum vom Lokal, nur privat leidet Mati weiterhin unter dem schlechten Verhalten Naagos. Am Ende des Films erfährt der Zuschauer, dass Matis zehnjährige Tochter Ndayé vor Wut und Trauer über sein schlechtes Verhalten ihrer Mutter gegenüber den ersten Schuss auf Naago abfeuert. Mati greift daraufhin anschließend zur Waffe und tötet Naago.

Moussa Sene Absa thematisiert in *Madame Brouette* die Generationen übergreifenden Probleme von Korruption, Hypokrisie und Illoyalität. Die Einflüsse unter denen Mati steht und die Situation des Landes werden durch die Stilistik des Films wie der Dynamik von Kameraeinstellungen und Schnitt betont. Kamera und Darsteller sind fast ausschließlich in Bewegung wodurch zugleich ein Eindruck von Wandel in der Gesellschaft sowie Chaos einer Übergangsphase und Orientierungslosigkeit entsteht. Auffallend still und regungslos sind im Vergleich die Einstellungen in Matis Elternhaus, die ohne Schwenks und Zooms der Kamera auskommen. Im Kontrast zu den restlichen Szenen verdeutlicht diese optische Ruhe die Statik und Unbeweglichkeit der Traditionen, die Matis Vater vertritt und symbolisiert.

Wie Ousmane Sembène in *Faat Kiné* stellt Moussa Sène Absa mit Mati eine selbstständige, alleinerziehende Frau dar, die durch Frustration und die Hürden, die ihr die Männer und der Staat auferlegen, ihre Ehre radikal verteidigt. Mati ist sogar bereit, kriminell zu werden, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten.

Ihre Tochter Ndayé beschwert sich mehrmals im Film über die Ungerechtigkeiten zwischen Mann und Frau und den Respekt, den man den älteren pauschal entgegenbringen müsse. Selbst ihr gleichaltriger Freund Samba, der Ndayé unterstützt und beschützt, hat die patriarchalen Prinzipien schon verinnerlicht:

„Es ist mir egal, ob sie [Ndayé] mich liebt. Wichtig ist nur, dass ich sie liebe.“

Sambas Einstellung und Ndayés Gewaltbereitschaft sind als Resignation oder mindestens große Sorge und Warnung Sène Absas zu verstehen, die er mit Blick auf die junge Generation der Kinder ausdrückt.

Nicht zuletzt aufgrund ihres soziorealistischen Stils lassen sich die Filme von Moussa Sène Absa und Ousmane Sembène am ehesten auf die Theorie von Ogun-dipe-Leslie untersuchen, wobei eindeutige Parallelen zwischen Kiné und Mati sichtbar werden. Während Moussa Sène Absa durch die zwar selbstständige, aber am Ende sogar mordende Mati seine Sorge um die Frauen und die Konsequenzen ihrer schlechten Behandlung durch die Männer ausdrückt, scheint ausgerechnet Sembène den Frauen nicht in letzter Instanz politische Macht und Gleichstellung zuzutrauen. Moussa Sène Absa fordert mit seinem Film *Madame Brouette*, dass Männer sich zugunsten der Frauen verändern müssen, damit diese nicht in eine ähnliche Verzweiflung geraten wie Mati. Diese Schlussfolgerung untermauernd forderte der Regisseur in einigen Interviews zu *Madame Brouette* immer wieder ein Umdenken der afrikanischen Männer, um ihre Frauen mehr wertzuschätzen.<sup>257</sup>

Wenn Sheila Petty 1989 kritisierte, dass in afrikanischen Filmen oft Formen des Wandels gezeigt werden, ohne die Wege dorthin zu demonstrieren<sup>258</sup>, kann mit Blick auf *Faat Kiné* der Aussage nur bedingt zugestimmt werden. In diesem Film werden durch Ausbildung, beruflichen Fleiß und Erfolg Wege zur Emanzipation aufgezeigt. Es bedarf nicht sonderlich viel Fantasie, sich auszumalen, dass Kiné und Mati die gleiche Frau hätten sein können. Doch Kinés Schicksal nahm durch ihre Arbeit an der Tankstelle eine glücklichere Wendung, und ihre Karriere ist wohl auch auf ihre schulische Vorbildung zurückzuführen. Eine aktualisierte Kritik müsste jedoch vermerken, dass das Ausmaß der Emanzipation

---

<sup>257</sup> Barlet 2003,

URL: <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2810#sthash.GJGdlwUB.dpuf> 2003, (Letzter Zugriff am 02.07.2014); Rheinische Post vom 08.11.2013,

URL: <http://www.moussaseneabsa.com/links.html>, (Letzter Zugriff am 02.07.2014).

<sup>258</sup> Vgl. Petty, Sheila. „Images of Women and Oppression in 'Francophone' West African Film.“ *Canadian Journal of Communication* 14. Nr. 3 (1989), S. 27.

nicht wünschenswert ist, aber Wege, die schlechten Konsequenzen zu vermeiden, von Sembène nicht aufgezeigt werden. Welche Erkenntnisse darüber hinaus aus dieser Arbeit hervorgehen, wird nun im abschließenden Kapitel zusammengefasst.

## 6 Fazit

Im Gegensatz zu den in Kapitel 4 erläuterten Frauentypen markiert Kiné aus *Faat Kiné* eindeutig einen neuen Typ Frau im senegalesischen Film. Die sich in den 1990er-Jahren andeutende Wandlung und Neukreierung einer Rolle der Frau vollzieht sich mit der Figur der Kiné. Im Unterschied zu anderen Filmen Sembènes zeigt der Regisseur die negativen Seiten der senegalesischen Gesellschaft auf, indem er sie auch in seiner positiv konnotierten Protagonistin vereint. Während er in vorherigen Filmen wie *Xala* und *Guelwaar*<sup>259</sup> seinen Charakteren symbolhaft bestimmte Eigenschaften zuordnete, ist die Hauptfigur in *Faat Kiné* ein sehr komplexer und teilweise sogar widersprüchlicher Mensch. Sembène baut seine Figur so präzise in ein soziales Geflecht ein, dass die Gruppe die unterschiedlichsten Charaktere und Haltungen der Gesellschaft abdeckt und die Identifikationsmöglichkeit für das Publikum nach wie vor gegeben ist. Durch das Leben der Protagonistin können die vielschichtigen Probleme und Gegensätze, die in der sich emanzipierenden Gesellschaft Senegals vorherrschen, aufgezeigt werden:

*„Both Kiné's private and public lives, from her villa (littered with posters of Sembène's revolutionary icons) to her gas station, provide a microcosm for viewing Kiné's journey as a woman in a society caught in the interplay between the complex forces of the past and those of 'modernity'.”<sup>260</sup>*

In *Faat Kiné* wird die Heroine mit all ihren Lasten und Schwächen abgebildet, was sie zu einem realistischen Menschen werden lässt. Obwohl sie eine positive Heldin ist, wirkt sie wie ein Hybrid der drei gängigsten Stereotypen: Sie ist zwar sowohl traditionsbewusst und fördert ein afrikanisches Bewusstsein, ist aber gleichzeitig westlichen Trends und Statussymbolen gegenüber sehr auf-

---

<sup>259</sup> Vgl. Kapitel 3.4 Der Regisseur Ousmane Sembène, S. 27ff.

<sup>260</sup> Gadjigo 2001, S. 125.

geschlossen und selbst eine Gewinnerin des Kapitalismus. Als Angestellte bei dem französischen Konzern *Total* hat sie Wohlstand erlangt, fordert aber von ihren Kindern im Senegal zu studieren, damit sie ihrem Land erhalten bleiben. Sie bietet Männern die Stirn und lebt eine emanzipierte Sexualität, und dennoch lässt sie am Ende des Films ihren Sohn für sich sprechen und fördert ihn als zukünftigen Präsidenten des Landes. Im Unterschied zu Rama hat Kiné eindeutig auch negative Eigenschaften und ist kein ganz und gar moralischer, vorbildlicher Charakter.

Ohne Scheu, für ihre Interessen einzustehen, zeigt *Faat Kiné* die Gefahren einer zu drastischen Emanzipation auf, die auch in *Karmen Geï* und *Madame Brouette* wiederzufinden sind. Sowohl Karmen als auch Mati weisen ein großes Durchsetzungsvermögen und Bereitschaft zur Gewalt auf und zeigen dadurch eine Parallele zu *Faat Kiné*. In allen drei Filmen ist eine deutliche Tendenz zu erkennen, dass verschiedene Regisseure die zeitgenössische emanzipierte Frau zunehmend gewalttätig und radikal abbilden. Während Mossane 1996 körperliche Gewalt als Mittel der Emanzipation noch allein gegen sich selbst richtet, scheitert Karmen 2001 nicht davor zurück, auf dem Weg zur eigenen Freiheit ihr Umfeld sowohl physisch als auch psychisch schonungslos zu verletzen. Matis Mord an Naago in *Madame Brouette* ist zwar eine Affekttat, aber dennoch auch das Resultat jahrelanger Unterdrückung und Missachtung.

Sembènes Abbildung der Frau im Senegal zeigt eindeutige Parallelen zu den von Ogundipe-Leslie geforderten Schritten zur Emanzipation. Sembène sieht wie Ogundipe-Leslie einen Zusammenhang zwischen der Abhängigkeit von und der Beeinflussung durch äußere Kräfte und der Rückständigkeit der Menschen. Seine Botschaft ist, dass eine reine Adaption fremder Werte keinen Fortschritt bringen kann. Dass nichtsdestotrotz in *Faat Kiné* ein gewisser luxuriöser Lebensstil durchaus als erstrebenswert gezeichnet wird, steht im großen Kontrast zu *Xala*. Dort hatte Sembène die Anhäufung von Reichtum noch stark kritisiert, während Kiné, die im Gegensatz zu El Hadji auf ehrlichem Weg zu Wohlstand gelangt ist, diesen daher durchaus zelebrieren darf. Die für Sembène typische

Kapitalismuskritik verschwimmt in *Faat Kiné* mit einer als nachahmenswert dargestellten wirtschaftlichen Selbstständigkeit. Kiné hat es vor allem aufgrund ihrer finanziellen Unabhängigkeit geschafft, ihr Leben weitgehend von Männern emanzipiert zu gestalten. Die sich durch die materielle Unabhängigkeit bietenden Freiheiten können, wie in *Faat Kiné* angedeutet, jedoch auch in Überheblichkeit und den Genuss von Macht umschlagen. So zeigen die Schwächen der Figur Kiné gleichzeitig die Grenzen der von Ogundipe-Leslie formulierten Berge auf. Ihre Theorien können nur dann erfolgreich sein, wenn erstens alle sechs Berge in gleichem Maße überwunden werden und diese zweitens nicht nur von einzelnen, sondern vielen begangen werden. Dass dabei auch die Männer ihren Beitrag zu dem Erfolg von Ogundipe-Leslies Theorien leisten müssen, wird in *Faat Kiné* sowie in *Madame Brouette* deutlich.

Die Berge fünf und sechs – das Überwinden der Männer und der Frau selbst – scheinen die größten Schwierigkeiten zu sein. Die Übergänge zwischen dem Überwinden des Mannes und selbst zum Mann werden sind fließend. Wenn man weder der Mann noch das bisherige Selbst sein soll, scheint eine Neudefinition der Frau ohne konkrete Vorbilder sehr schwer. Das ist an der Gewalt zu erkennen, mit der Kiné ihre Freiheit verteidigt. Die schon erwähnte Über-Emanzipation kann keineswegs das Idealbild einer emanzipierten Frau sein. Eine Frau, die zum Mann wird, bereitet die gleichen gesellschaftlichen Probleme wie der Mann – nur in einer anderen äußeren Hülle. Dennoch zeigt Sembène die Frauen als kämpferische Platzhalter, bis geeignete Männer wieder das Ruder übernehmen. So stellen sich sowohl Kiné als auch die Aby hinter Djip und lassen ihm den Vortritt, da er als neuer Heilsbringer aktiv die Zukunft des Senegals gestalten soll.

Wie schon erwähnt, scheint es zunächst so, als würde Sembène den Frauen nicht die absolute Gleichberechtigung zutrauen oder zugestehen wollen. Doch bei genauem Hinsehen betonen die Figuren Djip und Jean sogar die Gleichberechtigung von Mann und Frau in einem *womanistischen* Sinn. Als Befürworter und Verfechter von Ehre und Recht seiner Mutter stellt Djip Sembènes aufgeklärten Hoffnungsträger dar, der verstanden hat, dass eine verheißungsvolle

Zukunft ganz im Sinne der STIWA nur von Mann und Frau gemeinsam zu verwirklichen ist. Ebenso ist auch Kiné selbst keine Feministin im Sinne einer Gegnerin der Männer. Auch wenn sie sich von Männern, die sie verachtet, in keiner Weise bevormunden lässt, zeigt sie Respekt vor ihrem Stiefvater und ist sichtlich stolz auf ihren Sohn, dem sie großes Vertrauen für eine bessere Zukunft des Senegals entgegenbringt.

Da die Balance zwischen wertvollen und überholten Traditionen und die sehr selektive Adaption westlicher Werte von Anfang ein großes, wiederkehrendes Thema im senegalesischen Film ist, sind selbstbewusste und reflektierende Frauenfiguren nun keine Neuheiten mehr, sondern werden weiterentwickelt und stellen nach wie vor für einige Regisseure sowohl gesellschaftlich als auch kreativ die treibende Kraft dar:

*„African film-makers seem to regard the issue of women's emancipation as a favourite subject. Polygamy, liberation, emancipation, the shock between cultures and values are, and will no doubt long remain, their principal sources of inspiration”<sup>261</sup>*

Für die weitere Abbildung der Entwicklung der Frauenrollen im senegalesischen Film wird weitere Forschung nötig sein, wobei insbesondere die Filme, die während der letzten zehn Jahre entstanden sind, zu untersuchen sind. Dann wäre auch abzusehen, inwieweit Samba Gagjigo tatsächlich recht hatte<sup>262</sup> mit seiner These, dass *Faat Kiné* eine Frauenbewegung im Kontext einer afrikanischen Gesellschaft des 21. Jahrhunderts definiert. Wie in dieser Arbeit belegt werden konnte, wurde der Grundstein dazu im Jahr 2001 von Ousmane Sembène in jedem Fall gelegt.

---

<sup>261</sup> Ayari 1983, S. 26.

<sup>262</sup> Vgl. erstes Zitat, Kapitel 1, S. 1.

## 7 Quellenverzeichnis

### Bibliografie

Österreichisches Studienzentrum für Frieden und Konfliktlösung (ÖSFK). „Krieg und Armut. Analysen und Perspektiven einer jungen ForscherInnengeneration.“ Herausgeber: Georg Leitner, Rita Glavitza und Thomas Roithner. *SAFRAN. Schlaininger Arbeitspapiere für Friedensforschung, Abrüstung und nachhaltige Entwicklung* (ÖSFK Burg Schlaining) 5 (2009).

Aas-Rouxparis, Nicole. „Tableaux africains: Xala et Tableau ferraille.“ *The French Review* (American Association of Teachers of French) 74, Nr. 4 (2001): 742–756.

Adams, Anne V. „Ousmane Sembène's Faat Kiné.“ *Nka: Journal of Contemporary African Art* (Duke University Press) 16/17 (2002): 100–103.

Adesokan, Akin. „The Significance of Ousmane Sembène.“ *World Literature Today* 82, Nr. 1 (2008): 37–39.

Afisi, Oseni Taiwo. „Human Nature in Marxism - Leninism and African Socialism.“ *Thought and Practice: A Journal of the Philosophical Association of Kenya* 1, Nr. 2 (2009): 25–40.

Akudinobi, Jude. „Durable Dreams: Dissent, Critique, and Creativity in Faat Kiné and Moolaadé.“ *Meridians: feminism, race, transnationalism*, (Indiana University Press) 6, Nr. 2 (2006): 177–194.

Altbach, Philip G. „The Dilemmas of Publishing in African Languages: A Comparative Perspective.“ In: *Publishing in African Languages: Challenges and*

*Prospects*, von Philip G. Altbach und Teferra Damtew (Hrsg.), 1–10. Chestnut Hill: Bellagio Publishing Network, 1999.

Amarger, Michel. „Djibril et la petite. L’envol suspendu de Djibril Diop Mambety.“ *Ecrans d'Afrique*, Nr. 24 (1998): 50–55.

Ayari, Farida. „Images of Women.“ In: *African Experiences of Cinema*, von Imruh Bakari und Mbye B. Cham (Hrsg.), 181–184. London: British Film Institute, 1983.

Bakari, Imruh. „Ousmane Sembène.“ *Wasafiri* 23, Nr. 1 (2008): 64–65.

Bakari, Imruh, und Mbye B. Cham. *African Experiences of Cinema*. London: British Film Institute, 1996.

Balta, Bérénice (Hrsg.). *Cinéma africains d'aujourd'hui. Guide des cinématographiques d'Afrique*. Paris: Karthala, 2007.

Barlet, Olivier. *Afrikanische Kinowelten. Die Dekolonisierung des Blicks*. Bad Honnef: Horlemann, 2001.

Berry, Sara. „Social Institutions and Access to Resources.“ *Africa: Journal of the International African Institute* (Cambridge University Press) 59, Nr. 1 (1989): 41–55.

Bertaux, Pierre. *Afrika. Von der Vorgeschichte bis zu den Staaten der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Fischer, 1966.

Bouchard, Jen W. „Portrait of a Contemporary Griot: Orality in the Films and Novels of Ousmane Sembène.“ *Journal of African Literature*, 2009: 49–67.

Buggenhagen, Beth. *Muslim Families in Global Senegal. Money Takes Care of Shame*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

Case, Frederick Ivor. „Aesthetics, Ideology, and Social Commitment in the Prose Fiction of Ousmane Sembène.“ In: *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers*, von Samba Gadjigo, Ralph H. Faulkingham, Thomas Cassirer und Reinhard Sander (Hrsg.), 3–13. Amherst: Five Colleges, Inc.; University of Massachusetts Press, 1993.

Castiel, Élie. „Joseph Gaï Ramaka: là où se love l'émotion.“ *Séquences: la revue de cinéma*, Nr. 219 (2002): 44–45.

Castiel, Élie. „Karmen: l'art habile de la séduction.“ *Séquences: la revue de cinéma*, Nr. 219 (2002): 42–43.

Cham, Mbye. „African Cinema in the Nineties.“ *African Studies Quarterly* 2, Nr. 1 (1998): 47–51.

Cham, Mbye B. „Introduction.“ In: *African Experiences of Cinema*, von Imruh Bakari und Mbye B. Cham, 1–14. London: British Film Institute, 1996.

Choudry, Aziz, Mandisi Majavu, und Lesley Wood. „Struggles, strategies and analysis of anticolonial and postcolonial social movements.“ *Interface: a journal for and about social movements* 5, Nr. 1 (2013): 1–10.

Chréacháin, F  rinne N  . „If I Were a Woman, I'd Never Marry an African.“ *African Affairs* 91, Nr. 363 (1992): 241–247.

D  rr, Erika (Hrsg.), Baur, Thomas, G  ttler Gerhard: *Sahel-Länder Westafrikas: Mauretanien, Mali, Niger, Burkina Faso, Senegal, Gambia. Reise-Know-How*. Bielefeld: Rump, 2008.

Diagne, Ismaïla. *Les Sociétés Africaines au Miroir de Sembène Ousmane*. Paris: L'Harmattan, 2004.

Diawara, Manthia. *African Cinema. Politics and Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

Diawara, Manthia. „Popular Culture and Oral Traditions in African Film.“ *Film Quarterly* 41, Nr. 3 (1988): 6–14.

Diawara, Manthia. „Self Representation in African Cinema.“ *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Nr. 21 (2007): 74–81.

Dima, Vlad. „Ousmane Sembene's *La Noire de...*: melancholia in photo, text, and film.“ *Journal of African Cultural Studies* 26, Nr. 1 (2014): 56–68.

Diop, Baba. „Ousmane Sembène, The Suburbs of Women.“ *African Screen*, Nr. 24 (1998): 20–25.

Do Espirito Santo, Maria Eugênia G., und Gina D. Etheredge. „And then I became a prostitute ... Some aspects of prostitution and brothel prostitutes in Dakar, Senegal.“ *The Social Science Journal* 41 (2004): 137–146.

Dovey, Lindiwe. *African Film and Literature: Adapting Violence to the Screen*. New York: Columbia University Press, 2009.

Ellerson, Beti. „Africa through a Woman's Eyes: Safi Faye's Cinema.“ In: *Focus on African Film*, von Françoise Pfaff, 185–202. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

Ellerson, Beti. „Visualizing Homosexuality in Africa – Dakan: An Interview with Filmmaker Mohamed Camara.“ In: *African Masculinities: Men in Africa from the Late Nineteenth Century to the Present*, von Lahoucine Ouzgane und Robert (Hrsg.) Morrell, 61–74. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Enahoro, Augustine-Ufua. „Towards a Philosophy of African Cinema.“ *Africa Media Review*, (African Council on Communication Education) 3, Nr. 1 (1988): 134–148.

Engelking, Tama Lea. „Senegalese Women, Education, and Polygamy in „Une si longue lettre“ and „Faat Kiné“.“ *The French Review* 82, Nr. 2 (2008): 326–340.

Falola, Toyin. *The Power of African Cultures*. Rochester: University Rochester Press, 2008.

Fofana, Amadou T. *The Films of Ousmane Sembène. Discourse, Politics, and Culture*. Amherst: Cambria Press, 2012.

Gabriel, Teshome H. „Xala. A cinema of wax and gold.“ *Jump Cut*, Nr. 27 (1982): 31–33.

Gadjigo, Samba. „Faat Kine by Ousmane Sembene.“ *African Studies Review* (African Studies Association) 44, Nr. 1 (April 2001): 123–126.

Gadjigo, Samba. *Ousmane Sembène: the making of a militant artist*. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

Gellar, Sheldon. *Senegal. A African Nation Between Islam and the West*. Boulder/Hampshire: Westview Press/Gower, 1982.

Gierczynski-Bocande, Ute. „Frauen in Senegals Politik und Gesellschaft. Priesterin, Prinzessin, Präsidentin.“ *KAS-Auslands-Informationen*, 2013: 26–50.

Gierczynski-Bocandé, Ute. „Leopold Sédar Senghor – Staatsmann, Humanist und Dichter.“ *KAS. Auslandsinformationen*, Nr. 4 (2002): 70–90.

Givanni, June (ed.). *Symbolic Narratives/African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image*. London: BFI, 2000.

Gleistein, Anna. „Wo steht Senegal im „Education for All“-Programm?“ *ZEP – Zeitschrift für internationale Bildungs- forschung und Entwicklungspädagogik* 34, Nr. 1 (2011): 14–19.

Gugler, Josef. *African Film: re-Imagining a Continent*. Oxford: James Currey, 2003.

Harding, Frances. „Africa and the Moving Image: Television, Film and Video.“ *Journal of African Cultural Studies* 16, Nr. 1 (2003): 69–84.

Higgins, Ellie. „Urban Apprenticeships and Senegalese Narratives of Development: Mansour Sora Wade's *Picc Mi* and Djibril Diop Mambéty's *La petite Vendeuse de Soleil*.“ *Research in African Literatures* (Indiana University Press) 33, Nr. 3 (2002): 54–68.

Hodgkin, Thomas. *Nationalism in Colonial Africa*. 9th. New York: University Press, 1968.

Humm, Maggie. *The dictionary of feminist theory*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1992.

Jørholt, Eva. „Africa's Modern Cinematic Griots. Oral Tradition and West African Cinema.“ In: *Same and Other*, von Eriksson Baaz und Maria Palmberg, 95–117. Stockholm: Eleanders Gotab, 2001.

Kaboré, Gaston. „Regard singulier, auteurs singuliers.“ In: *Cinéma africains d'aujourd'hui. Guide des cinématographiques d'Afrique.*, von Bérénice Balta (Hrsg.), 15–16. Paris: Karthala, 2005.

Kindem, Gorham H., und Martha Steele. „Emitai and Ceddo Women in Sembene's films.“ *Jump Cut*, Nr. 36 (1991): 52–60.

Kindem, Gorham H., und Martha Steele. „Women in Sembene's films.“ *Jump Cut*, Nr. 36 (1991): 52–60.

Kolawole, Mary E. Modupe. *Womanism and African Consciousness*. Trenton & Asmara: Africa World Press, 1997.

Landy, Marcia, und Ousmane Sembène. „Political Allegory and "Engaged Cinema": Sembene's "Xala".“ *Cinema Journal* 23, Nr. 3 (1984): 31–46.

Langthaler, Richard, und Andreas Loretz. *Senegal. Länderprofil*. ÖFSE, 1999.

Lindo, Karen. „Ousmane Sembene's Hall of Men: (En)Gendering Everyday Heroism Author(s): Karen Lindo.“ *Research in African Literatures* (Indiana University Press) 41, Nr. 4 (2010): 109–124.

Marker, Cynthia. „Safi Faye and Sarah Maldoror: Cinécrivaines of African Cinema.“ *Sites: The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies revue d'études français*, 2000: 453–469.

M'Baye, Babacar. „Variant Sexualities and African Modernity in Joseph Gaye Ramaka's *Karmen Geï*.“ *Black Camera* 2, Nr. 2 (2011): 114–129.

Mortimer, Robert A. „Ousmane Sembene and the Cinema of Decolonization.“ *African Arts* 5, Nr. 3 (1972): 26–27 & 64–68 & 84.

Murphy, David. „An African Brecht. The Cinema of Ousmane Sembene.“ *New Left Review*, Nr. 16 (2002): 115–129.

Murphy, David. *Sembene. Imagining Alternatives in Film & Fiction*. Oxford: James Currey Ltd, 2000.

Murphy, David, und Patrick Williams. *Postcolonial African Cinema. The directors*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

Nelson, Steven. „Karmen Gaï. Sex, the State, and Censorship in Dakar.“ *African Arts*, 2011: 74–81.

Ngangura, Mweze. „African Cinema - Militancy or Entertainment?“ In: *African Experiences of Cinema*, von Imruh Bakari und Mbye B. Cham, 64. London: British Film Institute, 1996.

Niang, Sada. „Orality in the films of Ousmane Sembene.“ In: *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*, von Sheila Petty, 56–66. Westport: Greenwood Press, 1996.

Ogundipe-Leslie, Molar. „African Women, Culture and Another Development.“ In *Theorizing Black Feminisms. The Visionary Pragmatism of Black Women*, von Stanlie M. James und Abena P.A. Busia, 102–117. London & New York: Routledge, 1993.

Ogundipe-Leslie, Molar. „Invite Tyrants to Commit Suicide: Gender Violence, Human Rights, and African Women in Contemporary African Nation States.“ In: *Gender Violence and Women's Human Rights in Africa*, von Center for Women's Global Leadership (Hrsg.), 1–14. New Brunswick, NJ, 1994.

Orlando, Valérie. „African feminine transformative consciousness in francophone cinema: Moussa Sene Absa's *Tableau Ferraille* (1996).“ *African Identities* 2, Nr. 2 (2004): 189–202.

Orlando, Valérie. „The Afrocentric Paradigm and Womanist Agendas in Ousmane Sembene's *Faat Kine* (2001).“ *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* (Duke University Press) 26, Nr. 2 (2006): 213–224.

Orlando, Valérie. „Voices of African Filmmakers: Contemporary Issues in Francophone West African Filmmaking.“ *Quarterly Review of Film and Video* 24, Nr. 5 (2007): 445–461.

Osemeka, Irene N. „The Public Sphere, Women and the Casamance Peace Process.“ *HAOL (Historia Actual Online)*, Nr. 25 (2011): 57–65.

Oyewúmi, Oyèrónké. *African women and feminism*. Trenton, NJ: Africa World Press, 2003.

Petty, Sheila. *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembène*. Westport: Greenwood Press, 1996.

Petty, Sheila. „Images of Women and Oppression in 'Francophone' West African Film.“ *Canadian Journal of Communication* 14. Nr. 3 (1989): 17–28.

Pfaff, Françoise. *À l'écoute du cinéma sénégalais*. Paris: L'Harmattan, 2010.

Pfaff, Françoise. „The Uniqueness of Ousmane Sembene's Cinema.“ *Contributions in Black Studies* 11 (1993): 13–19.

Pfaff, Françoise. „Three faces of Africa Women in Xala.“ *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, Nr. 27 (1982): 27–31.

Pfaff, Françoise. *Twenty-five Black African Filmmakers: a critical study, with filmography and bio-bibliography*. New York: Greenwood Press, 1988.

Porton, Richard, und Jared Rapfogel. „The Power of Female Solidarity: An Interview with Ousmane Sembène.“ *Cineaste* , 2004: 197–209.

Prabhu, Anjali. „The "Monumental" Heroine: Female Agency in Joseph Gai Ramaka's Karmen Geï.“ *Cinema Journal* 51, Nr. 4 (2012): 66–86.

Prinz, Manfred F. *Die kulturtragenden Institutionen Senegals. Zwischen kolonialem Erbe und Unabhängigkeit*. Saarbrücken: Breitenbach, 1992.

Reinwald, Brigitte. *Der Reichtum der Frauen. Leben und Arbeit der weiblichen Bevölkerung in Siin/Senegal unter dem Einfluß der französichen Kolonisation*. Helmut Bley und Leonhard Harding (Hrsg.). Münster & Hamburg: Lit Verlag, 1995.

Risez, János. *Léopold Sédar Senghor und der afrikanische Aufbruch im 20. Jahrhundert*. Wuppertal: Peter Hammer, 2006.

Ross, Eric S. *Culture and Customs of Senegal*. Westport: Greenwood Press, 2008.

Ruelle, Catherine. „Les pays-phares. Sénégal. De La noire de...à Madame Brouette.“ In *Cinémas africains d'aujourd'hui. Guide des cinématographiques d'Afrique.*, von Bérénice Balt (Hrsg.), 31–34. Paris: Karthala, 2007.

Ruelle, Catherine. „Tendances d'aujourd'hui. Le plus jeune cinéma du monde.“ In *Cinémas africains d'aujourd'hui. Guide des cinématographiques d'Afrique.*, von Bérénice Balta, et al., 9–11. Paris: Karthala, 2007.

Russell, Sharon A. *Guide to African Cinema*. Westport: Greenwood Press, 1998.

Sama, Emmanuel. „African Films are Foreigners in their Own Countries.“ In: *African Experiences of Cinema*, von Imruh Bakari und Cham Mbye B., 148–156. London: British Film Institute, 1993.

Sembène, Ousmane. *Ô Pays, mon beau peuple!* Paris: Presses Pocket, 1957.

Sembène, Ousmane, und Samba Gadjigo. „The Problem is More Mental than Economic: Ousmane Sembène in Conversation with Samba Gadjigo.“ *Nka: Journal of Contemporary African Art*, Nr. 27 (2010): 22–27.

Sharp, Robin. *Senegal. A State of Change*. Oxford: Oxfam, 1994.

Sotunsa, Mobolanle. *Feminism and Gender Discourse: The African Experience*. Shagamu: Asaba Publications, 2009.

Stanley, Tarshia L. „Father Africa. Counter - Narratives of Masculinity in Ousmane Sembene's *Faat Kiné* & *Moolaadé*.“ In: *Men in African Film & Fiction*, von Lahoucine Ouzgane, 127–138. Suffolk: James Currey, 2011.

Stoller, Paul. *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Sugnet, Charles J. „Wolof Orality, Senghorian Literacy, and the Status of Cinema in Djibril Diop Mambety's "La Petite Vendeuse de Soleil".“ *The French Review* 79, Nr. 6 (2006): 1222–1238.

Thackway, Melissa. *Africa shoots back*. Indiana University Press, 2003.

Ukadike, Nwachukwu Frank. *Questioning African Cinema. conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

Ukadike, Nwachukwu Frank. „The creation of an African film aesthetic/language for representing African realities.“ In *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*, von Sheila Petty, 105–117. Westport: Greenwood Press, 1996.

Uraizee, Joya F. „Subverting the Status Quo in Senegal. Djibril Diop Mambety's Hyenas and the Politics of Liberation.“ *Literature-Film Quarterly* 34, Nr. 4 (2006): 313–323.

van der Veur, Paul R. „Broadcasting and Political Reform.“ In: *Media and Democracy in Africa*, von Göran Hydén, Michael Leslie und Folu F. Ogundimu (Hrsg.), 81–105. New Brunswick, New Jersey: Transaction Publishers, 2002.

Vieyra, Paulin Soumanou. *Le Cinéma africain des origines à 1973*. Paris: Présence Africaine, 1975.

Vieyra, Paulin Soumanou. *Ousmane Sembène. Cinéaste*. Paris: Présence Africaine, 1972.

Willey, Ann Elizabeth. „Reading Modernity in Mambety's *La Petite vendeuse de soleil*: Orality, Literacy, and the Regional Imaginary.“ *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature* 45, Nr. 2 (2012): 131–148.

Zahar, Renate. *Kolonialismus und Entfremdung*. Europäische Verlagsanstalt, 1969.

## Internetquellen

AAWORD. „Vision and Mission.“ *afard.org*.

URL: [http://www.afard.org/vision\\_missionang.php](http://www.afard.org/vision_missionang.php), (Letzter Zugriff: 04.05.2014).

Barlet, Olivier. „À propos de *Madame Brouette*. Entretien d'Olivier Barlet avec Moussa Sene-Absa.“ *africultures.com*. 08.03.2003.

URL: <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2810#sthash.GJGdlwUB.dpuf> 2003, (Letzter Zugriff: 22.07.2014).

Crawford, Angus. „Senegal school abuse: Ismaila's story.“ *bbc.co.uk*. 15.09.2010.

URL: <http://www.bbc.co.uk/news/world-africa-11265339> (Letzter Zugriff: 21.06.2014).

Engelhardt, Marc. „Mit Koran und Konservendosen.“ *taz.de*. 09.03.2009.

URL: <http://www.taz.de/!31504/> (Letzter Zugriff: 21.06.2014).

Leo Online-Wörterbuch. „tontine“.

URL: [http://dict.leo.org/frde/index\\_de.html#/search=tontine&searchLoc=0&resultOrder=basic&multiwordShowSingle=on](http://dict.leo.org/frde/index_de.html#/search=tontine&searchLoc=0&resultOrder=basic&multiwordShowSingle=on) (Letzter Zugriff am 25.05.2014).

Olende, Ken, und Charlie Kimber. „Interview with Ousmane Sembène — father of African film.“ *Socialist Worker*. 11.06.2005.

URL: <http://socialistworker.co.uk/art/6498/Interview+with+Ousmane+Semb%C3%A8ne+%E2%80%94+father+of+African+film> (Letzter Zugriff: 02.06.2014).

Pompey, Fabienne. „Le Web pourrait devenir l'unique écran de diffusion des films africain.“ *Le monde*. 14.06.2007.

URL: [http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/06/14/le-web-pourrait-devenir-l-unique-ecran-de-diffusion-des-films-africains\\_923432\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/06/14/le-web-pourrait-devenir-l-unique-ecran-de-diffusion-des-films-africains_923432_3476.html) (Letzter Zugriff: 08.07.2014).

Senegalaisement. „Les tontines au Sénégal.“

URL: <http://www.senegalaisement.com/senegal/tontines.php> (Letzter Zugriff: 15.06.2014).

Walker Art Center. „Mooladé Introduction and Post-Screening Panel Discussion on Filmmaker Ousmane Sembene.“ 20.11.2010.

URL: <http://www.walkerart.org/calendar/2010/moolaade#> (Letzter Zugriff: 15.05.2014).

Walker Art Center. „Walker Art Center Audio Commentary. *Faat Kiné*. Introduction and Post-Screening Q & A.“ 19.11.2010.

URL: [http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine\\_\\_-introduction-and-post-screening-q](http://www.walkerart.org/channel/2010/faat-kine__-introduction-and-post-screening-q) (Letzter Zugriff am: 03.07.2014).

Wieder, Renee. „Afrika muss Frauen stärker wertschätzen.“ *Rheinische Post* vom 08.11.2013.

URL: <http://www.moussaseneabsa.com/links.html>, (Letzter Zugriff: 02.07.2014).

## Filmografie

*Baara*. R.: Souleymane Cissé. Drehbuch: Souleymane Cissé. Mali 1978. 90 Min.

Erwähnt in: Pfaff, Françoise. *Twenty-five Black African Filmmakers: a critical study, with filmography and bio-bibliography*. New York: Greenwood Press, 1988, S. 53ff.

*Borom Sarret*. R.: Ousmane Sembène. Drehbuch: Ousmane Sembène. F/Senegal 1963. Fassung: DVD. New Yorker 2005. 20 Min.

*Camp de Thiaroye*. R.: Ousmane Sembène. Drehbuch: Ousmane Sembène. Senegal 1988. Fassung: DVD. New Yorker 2008. 152 Min.

*Ceddo*. R.: Ousmane Sembène. Drehbuch: Ousmane Sembène. Senegal 1976. Fassung: DVD. Paris: M3M (La Médiathèque des trois Mondes) 2005. 111 Min.

*Diankha-bi*. R.: Mahama Johnson Traore. Drehbuch: Mahama Johnson Traore. Senegal 1969. 58 Min.

Erwähnt in: Pfaff, Françoise. *À l'écoute du cinéma sénégalais*. Paris: L'Harmattan, 2010, S. 27.

*Emitai*. R.: Ousmane Sembène. Drehbuch: Ousmane Sembène. Senegal 1971. Fassung: DVD. Paris: M3M (La Médiathèque des trois mondes) 2003. 96 Min.

*Faat Kiné*. R.: Ousmane Sembène. Drehbuch: Ousmane Sembène. Senegal 2001. Fassung: DVD. San Francisco: California Newsreel 2001. 121 Min.

*Guelwaar*. R.: Ousmane Sembène. Drehbuch: Ousmane Sembène. Senegal 1992. Fassung: Stream. Maack Vision. 99 Min.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yVRXbfMdsYg> (Letzter Zugriff: 10.07.2014).

*Hyènes*. R.: Djibril Diop Mambéty. Drehbuch: Djibril Diop Mambéty. Senegal 1992. Fassung: DVD. New York: Kino on Video 2003. 113 Min.

*Karmen Geï*. R.: Joseph Gaï Ramaka. Drehbuch: Joseph Gaï Ramaka. Senegal 2001. Fassung: DVD. New York: Kino on Video 2005. 82 Min.

*Kodou*. R.: Ababacar Samb Makharam. Drehbuch: Ababacar Samb Makharam. Senegal 1971. 101 Min. Erwähnt in: Pfaff, Françoise. *À l'écoute du cinéma sénégalais*. Paris: L'Harmattan, 2010, S. 27.

*La noire de....* R.: Ousmane Sembène. Drehbuch: Ousmane Sembène. Senegal 1966. Fassung: DVD. New Yorker 2005. 65 Min.

*La petite vendeuse de Soleil* R.: Djibril Diop Mambéty. Drehbuch: Djibril Diop Mambéty. Senegal 1999. Fassung: DVD. *2 Films de Djibril Diop Mambéty. Le Franc (1994) et La petite vendeuse de Soleil (1999)*. Paris: M3M (La Médiathèque des trois Mondes) 2002. 45 Min. (DVD: 90 Min.).

*Le Wazzou Polygame*. R.: Oumarou Ganda. Drehbuch: Oumarou Ganda. Niger 1970. 50 Min.

Erwähnt in: Pfaff, Françoise. *Twenty-five Black African Filmmakers: a critical study, with filmography and bio-bibliography*. New York: Greenwood Press, 1988, S. 127ff.

*Madame Brouette*. R.: Moussa Sène Absa. Drehbuch: Moussa Sène Absa, Gilles Desjardins. Senegal 2002. Fassung: DVD. Spanien: Divisa Home Video 2005. 104 Min.

*Mandabi*. R.: Ousmane Sembène. Drehbuch: Ousmane Sembène. Senegal 1968. Fassung: DVD. Paris: M3M (La Médiathèque des trois Mondes) 2003. 86 Min.

*Moolaadé*. R.: Ousmane Sembène. Drehbuch: Ousmane Sembène. Senegal 2004. Fassung: DVD. Berlin: good!movies 2004. 120 Min.

*Mossane*. R.: Safi Faye. Drehbuch: Safi Faye. Senegal 1996. Fassung: DVD. Paris: Agence Intergouvernementale de la Francophonie 2006. 105 Min.

*Ndeysaan*. R.: Mansour Sora Wade. Drehbuch: Mansour Sora Wade, Nar Sene. F/Senegal 2002. Fassung: DVD. San Francisco: California Newsreel 2002. 90 Min.

*Niaye*. R.: Ousmane Sembène. Drehbuch: Ousmane Sembène. Senegal 1964. 30 Min.

Erwähnt in: Pfaff, Françoise. *À l'écoute du cinéma sénégalais*. Paris: L'Harmattan, 2010, S. 27.

*Tableau Ferraille*. R.: Moussa Sène Absa. Drehbuch: Moussa Sène Absa. Senegal 1997. Fassung: DVD. California Newsreel 2007. 85 Min.

*Touki Bouki*. R.: Djibril Diop Mambéty. Drehbuch: Djibril Diop Mambéty. Senegal 1973. Fassung: DVD. Schweiz: trigon-film 2006. 95 Min.

*Xala*. R.: Ousmane Sembène. Drehbuch: Ousmane Sembène. Senegal 1974. Fassung: DVD. New Yorker 2005. 123 Min.

## 8 Anhang

### 8.1 Abbildungsverzeichnis

|                                                                                      |           |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <i>Abb. 1 Montage aus Sili und Fließband der Zeitungen.....</i>                      | <i>44</i> |
| <i>Abb. 2 Traditionelle Frauengruppe überquert den Place de L'indépendance... 50</i> |           |
| <i>Abb. 3 Koranschüler bremsen den Verkehr aus..... .</i>                            | <i>56</i> |
| <i>Abb. 4 Adèle und Maamy sitzen auf dem Balkon.....</i>                             | <i>65</i> |
| <i>Abb. 5 Adèles und Maamys Perspektive auf die Party.....</i>                       | <i>65</i> |
| <i>Abb. 6 Reiche Afrikanerin und ihr Mann in Kinés Büro.....</i>                     | <i>71</i> |
| <i>Abb. 7 Die hoffnungsvolle Perspektive auf den Club d'Utopies.....</i>             | <i>77</i> |
| <i>Abb. 8 Gaye steht vor Kiné im Licht.....</i>                                      | <i>80</i> |

## 8.2 Zusammenfassung

Ausgehend von der These, dass der Film *Faat Kiné* (2001) von Ousmane Sembène einen Wendepunkt in der Darstellung von emanzipierten Frauen im senegalesischen Film markiert, zielt vorliegende Arbeit darauf ab, die Art und Weise der Emanzipation anhand der von Molaria Ogundipe-Leslie formulierten sechs Berge nachzuweisen und so eine Befreiung im Sinne des *African womanism* zu belegen. Da die Rolle der Frau in der Gesellschaft ein wiederkehrendes Thema des senegalesischen Films ist, soll eine Entwicklung ihrer Präsentation untersucht werden. Nach einer Einführung in das Land Senegal und Frauenbewegungen in Afrika in Kapitel 2, stellt Kapitel 3 die Geschichte und Eigenschaften des afrikanischen Films im Allgemeinen und Ousmane Sembènes Werks im Speziellen vor. Nachdem Kapitel 4 die bisher bekannten Frauentypen zusammenfasst, analysiert Kapitel 5 den Film *Faat Kiné* und die darin dargestellte Emanzipation der Frauen. Dabei sollen die Fragen beantwortet werden, inwiefern und warum die Hauptfigur einen neuen Frauentyp markiert, ob dieser neue Typ in anderen Filmen seitdem auch zu erkennen ist und was die Regisseure mit diesem Typ Frau aussagen wollen.

### 8.3 Abstract

Based on the assumption that the film *Faat Kiné* (2001) of Ousmane Sembène marks a turning point of an emancipated woman on screen, this thesis aims at demonstrating the heroines new kind of liberation in comparing her to the six mountains an African women has on her back stated by Molaria Ogundipe-Leslie. As the roles of women in society is a recurring and predominant topic in Senegalese film, this paper intends on proving an evolution of the women's presentation. After introducing Senegal and the womanist movements in Africa in chapter two, chapter three displays the characteristic of African cinema in general and Ousmane Sembène's oeuvre in particular. Chapter four outlines the established types of women in Senegalese film and tendencies towards an increasing complexity of women's roles. Chapter five analysis *Faat Kiné* and its depiction of emancipation. Furthermore it is concerned with a similar representation of women in other films released at the same time as *Faat Kiné*. The comparison and reflection of the analysis wishes to answer the subsequent questions: Does a new type of women exist? Why is it new and how is it presented? What are the desires and concerns of the directors regarding their representations of women?

## 8.4 Lebenslauf von Lisa-Theresia Rischke

### Ausbildung

|           |                                                                                                             |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Seit 2008 | Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft,<br>Universität Wien                               |
| 2012-2013 | Einjähriges ERASMUS-Stipendium: Arts du spectacle<br>Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Frankreich |

### Berufliche Erfahrungen

|           |                                                                                                                                |
|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2013-2014 | Jury-Mitglied für <i>LA NUIT DU COURT-MÉTRAGE</i> ,<br>Festival du Film Francophone 2014, Wien                                 |
| 2012      | Redaktionspraktikum bei der Produktionsfirma <i>Bilderfest</i> ,<br>München                                                    |
| 2012      | Redaktionspraktikum beim Fernsehsender <i>ARTE</i> , München                                                                   |
| 2011      | Script & Continuity bei <i>Spitzendeckchen</i> (26 Min.).<br>Regie: Dominik Hartl, Wien                                        |
| 2010-2011 | Script & Continuity bei <i>My Blind Heart</i> (92 Min.).<br>Regie: Peter Brunner, Wien                                         |
| 2010      | Ausstattungs-Assistenz bei „ <i>Ein Sommer in Paris</i> “.<br>Regie: Jorgo Papavassiliou, Berlin: <i>teamWorx</i> / ZDF        |
| 2010      | Ausstattungspraktikum bei „ <i>Vorzimmer zur Hölle – Streng geheim!</i> “. Regie: Michael Keusch, Berlin: <i>teamWorx</i> /ZDF |
| 2003      | Redaktionspraktikum bei <i>Radio Hamburg</i> , Hamburg                                                                         |