



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Frage nach dem „Postkolonialen“:
Konstruktionsweisen von „Identität und „Geschlecht“ im
so genannten „Postkolonialen Kino““

Verfasserin

Magdalena Gartner, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. phil. habil. Ramón Reichert

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	1
2. KULTURELLE UND KOLONIALE BEGEGNUNGEN IM FILM – KONSTRUKTIONEN DES „FREMDE“	2
2.1. VOM „KOLONIALE“ ZUM „POSTKOLONIALE“?	4
2.1.1. DIE FRAGE NACH DEM „POSTKOLONIALE“	6
2.1.2. FILMWISSENSCHAFTLICHE KONSEQUENZEN	7
2.1.3. „POSTKOLONIALE THEORIEN“ UND DIE NOTWENDIGKEIT DER KRITISCHEN REFLEXION EINES KOMPLEXEN FORSCHUNGSFELDES	8
2.1.4. FEMINISTISCHE KRITIK AN EDWARD SAIDS KONSTRUKTIONEN DES „ORIENTALISCHEN“	11
2.2. DIFFERENZ, FILM, KULTUR – KONSTRUKTIONEN DES „FREMDE“	14
2.2.1. ZUM KOMPLEXEN VERHÄLTNIS VON „EIGENEM“ UND „FREMDE“ : KONSTRUKTIONSWEISEN VON DIFFERENZ	14
2.2.1.1. Modi des Fremderlebens.....	17
2.2.1.2. Wieso spricht „Differenz“?.....	19
2.2.2. ABSAGE AN DEN ESSENTIALISMUS: KULTURBEGRIFFE IM VERGLEICH	21
2.2.3. KULTURELLE BEGEGNUNGEN AUF DER LEINWAND: MIGRATION, DIASPORA UND FILM	23
3. „POSTKOLONIALISMUS“, FEMINISMUS UND FEMINISTISCHE DEKONSTRUKTION	26
3.1. GESCHLECHT, ETHNIZITÄT UND IHRE IDENTITÄTSPOLITISCHEN INTERSEKTIONEN	28
3.1.1. DIE KATEGORIE „GESCHLECHT“	29
3.1.1.1 Performative Strategien der Institutionalisierung geschlechtlicher Identität	34
3.1.1.2. Exkurs: Queere Ansätze.....	37
3.1.2. „ETHNIZITÄT“ ALS RELATIONALES KONZEPT	41
3.1.3. „INTERSEKTIONALITÄT“ UND NEUE ANFORDERUNGEN AN EINE KRITISCH FEMINISTISCHE FILMANALYSE	43
3.2. POSTCOLONIAL FEMINISTS – WICHTIGE VERTRETERINNEN IM VERGLEICH	48
3.2.1. WITWENVERBRENNUNG, REPRÄSENTATIONSKRITIK UND DIE FRAGE NACH DER SUBALTERNEN	49
3.2.2. IDENTITÄT, DIFFERENZ UND DIE STIMME DER „SUBALTERNEN“	55
3.2.3. TRANSNATIONALE SOLIDARITÄT UND DIE INTERSEKTIONEN VON RACE, CLASS UND GENDER.....	60
3.2.4. NEUE HERAUSFORDERUNGEN FÜR EINE KRITISCH FEMINISTISCHE FILMANALYSE.....	62
3.3. FEMINISTISCHE „DEKONSTRUKTION“ UND FILMANALYSE	65
3.3.1. NEUES FÜR EINE FEMINISTISCHE DE-KONSTRUKTIVISTISCHE FILMANALYSE.....	69
3.3.2. AUTHENTIZITÄT, KULTUR UND IDENTITÄT IN „REASSAMBLAGE“	76
3.3.2.1 Montage und Konstruktion von Realität	80
3.3.2.2. Performative Akte und „Identität“	83
3.3.3. GRENZEN UND DIFFERENZEN IN „DIE LEERE MITTE“ VON HITO STEYERL	85

4. KOLONIALISMUS, „POSTKOLONIALISMUS“ UND FILM	88
4.1. EIN „POSTCOLONIAL CINEMA“?	89
4.2. KULTURELLE IDENTITÄT UND IHRE FILMISCHEN VERHANDLUNGSWEISEN.....	94
4.2.1. MOOLAADE.....	94
4.2.1.1. Verhandlungsebenen „kultureller Identität“	96
4.2.1.1.1. „Beschneidung weiblicher Genitalien“	96
4.2.1.1.2. Riten und Mythen als Mechanismen zur Aufrechterhaltung gesellschaftspolitischer Strukturen	100
4.2.1.1.3. Körper, Kultur und Ethnizität – Der Blick auf Intersektionen als neuer Forschungsansatz.....	103
4.2.1.2. Der Umgang mit „FGM“ bei Sembene.....	107
4.2.1.3. Weiblichkeitskonstruktionen und der Status der „Frau“ bei Sembene	110
4.2.1.4. Hierarchien und Geschlechtskonstruktionen bei Sembene.....	116
4.2.1.5. Die Relevanz von „Moolaade“ für eine postkoloniale und feministische Diskussion	121
4.2.2. BLACK BROWN WHITE	123
4.2.2.1. Globalisierung und „kulturelle Identität“	124
4.2.2.2. Koloniale Begegnungen und die Organisation von „Begehren“	126
4.2.2.3. Subalterne Artikulation und die Konstruktion von „Geschlecht“	128
4.2.2.4. Grenzkonstruktionen und die Absurdität der Globalisierung	135
4.2.3. WHITE MATERIAL.....	139
4.2.3.1. Identitätskonstruktionen.....	140
4.2.3.2. Geschlecht und die Konstruktionsweisen kolonialer Begegnungen und „postkolonialer“ Räume.....	144
4.2.3.3. Ein „europäischer Blick“ auf die „Landschaft der Anderen“	151
4.2.3.4. „White Material“	156
4.2.4. IDENTITÄT UND DIASPORA BEI ARASH T. RIAHI UND DEEPA MEHTA.....	158
4.2.4.1. Identität und Diaspora in Deepa Mehtas „Videsh – Heaven on Earth“	160
4.2.4.2. Die Verhandlungen von Flucht, Identität und Freiheit in „Ein Augenblick Freiheit“	167
4.3. „POSTKOLONIALE“ UND FEMINISTISCHE VERHANDLUNGEN IM FILM	174
4.3.1. KONSTRUKTIONSWEISEN VON KULTUR UND GESCHLECHT	175
4.3.1.1. Die „Frau des Südens“ als Opfer ihrer Kultur.....	176
4.3.1.2. Female Genital Mutilitation.....	181
4.3.1.3. Konstruktionsweisen von „Afrika“	185
4.3.1.4. Essentialismuskritik, „Geschlecht“ und Subalternität	189
4.3.1.5. Grenzen des Authentizitätsdiskurses	199
4.3.2. NEUE HERAUSFORDERUNGEN IN EINER GLOBALISIERTEN WELT	205
4.3.2.1. Macht und Herrschaftsformen im Film.....	207
4.3.2.2. Die Rolle der Vereinten Nationen.....	208
4.3.2.3. Die Menschenrechte als eurozentrisches Konstrukt?	210

5. RESÜMEE UND AUSBLICK.....	211
5.1. JENSEITS DES „POSTKOLONIALEN“?	217
5.2. EIN NEUER BEGRIFF?	219
LITERATURVERZEICHNIS	223
INTERNETQUELLEN	233
FILME	234
ABSTRACT	236
LEBENS LAUF.....	238

1. Einleitung

Bestrebungen, die den Begriff der „Identität“ klar fassbar machen wollten, mussten im Laufe des 20. Jahrhunderts, mit dem Aufkommen der poststrukturalistischen Theorie, Überlegungen weichen, die „Identität“ als komplexes Geflecht aus unterschiedlichen Beziehungen und Relationen begriffen. Eine Absage an essentialistische Identitätskonstruktionen, die Identitäten als „natürlich“ gewachsene Entitäten betrachten, ist besonders in den Cultural Studies diskutiert worden und fand in vielen Arbeiten ihrer VertreterInnen Resonanz.

EssentialistInnen betrachten Identität als natürlich, fest und angeboren, KonstruktivistInnen dagegen halten Identität für veränderlich und sehen in ihr ein Ergebnis sozialer Konditionierung und der kulturell verfügbaren Modelle für ein Selbstverständnis. (Jagose 2001: 21)

Auch der britische Soziologe Stuart Hall verneint die Vorstellung eines kollektiven und einheitlichen „Selbst“ und lehnt Konzeptionen von „Identitäten“ als unveränderliche Einheiten ab, die sich durch kulturelle Stabilität auszeichnen (Hall 2004b: 170). Vielmehr betont Hall die historische Komponente von „Identität“, die stark dem Wandel der Zeit unterliegt.

„Identitäten sind konstruiert aus unterschiedlichen, ineinandergreifenden, auch antagonistischen Diskursen, Praktiken und Positionen. Sie sind Gegenstand einer radikalen Historisierung und beständig im Prozess der Verdrängung und Transformation begriffen.“ (Hall 2004b: 170)

Hall weist verstärkt daraufhin, dass „kulturelle Identität“ auch in Verbindung mit Prozessen der Globalisierung zu denken ist, im Rahmen derer sich identitätspolitische Faktoren verschieben. Der Gemeinschaftsaspekt ist wesentlich. Wenn im Folgenden also Identitäten untersucht werden, geht es nicht um individual-psychologische Konzepte, sondern um Aspekte der Gruppenbildung – also „kollektive“ und vor allem kulturelle identitätsbildende Faktoren. Dabei ist nicht nur wichtig, wer zu einer „Gruppe“ gezählt wird, sondern vor allem, wer nicht dazu zählt. Identität und Kultur hängen mit Vorstellungen der Grenzziehung zwischen dem „Eigenen“ und „Fremden“ zusammen. Ein gemeinsamer Verhaltenscodex, ein Set von Spielregeln, das für diejenigen gilt, die zur Gruppe gehören, spielt dabei eine wesentliche Rolle (vgl. Claessens 1991: 51). Judith Butler bezieht sich auf Iris Young, die in Anlehnung an Kisteva zeigt, dass Identitäten gefestigt werden, indem sie all jenes ausschließen, das „anders“ ist. Gerade die „Abstoßung“ verfestigt die eigene Identität (Butler 1991: 197).

Claessens (1991: 52) erklärt, dass jede Kultur unterschiedliche Erwartungshorizonte produziert und dass „das Fremde“ (also das, was nicht zur „eigenen“ Identität gezählt wird)

einem anderen Bereich von Erwartungen zugeordnet wird. Damit wird unterscheidbar, wer zur „eigenen“ Kultur gezählt wird und wer nicht dazu gehört. Dies stellt einen wesentlichen Faktor für die Vorstellung von kultureller „Identität“ dar.

„Aus dieser Dezentrierung folgere ich nicht, >das Subjekt< aufzugeben oder zu eliminieren, sondern es in seinen neuen, verschobenen oder dezentrierten Positionen ins Paradigma aufzunehmen.“ (Hall 2004b: 168)

Der Aspekt „des Anderen“/ „Fremden“ spielt in Bezug auf Prozesse der Identitätskonstitution also eine wesentliche Rolle. In der vorliegenden Arbeit soll untersucht werden, wie in unterschiedlichen filmischen Formaten Themen rund um „Identitätskonstruktion“ und damit verbundene Macht- und Herrschaftskonstruktionen verhandelt werden. Die „Postkoloniale Feministische Kritik“ soll dabei alternative Betrachtungswege liefern und dazu verhelfen, die „Postcolonial Studies“ wie auch die theoretische und praktische Eingrenzung des so genannten „Postcolonial Cinema“ kritisch zu hinterfragen. Dabei soll auch der Frage nachgegangen werden, inwiefern der Begriff eines „Postkolonialen Kinos“ angesichts der feministischen Kritik am „Postkolonialen“ und der sich verschiebenden und immer komplexer werdenden globalen Machtformen noch als ausreichend gelten kann. Gedanken und Theorien „Postkolonialer Feministinnen“ und VertreterInnen der Cultural Studies sollen dabei unterstützend Eingang in die Arbeit finden. Ziel ist es, das so genannte „Postcolonial Cinema“ näher vorzustellen, gleichzeitig aber sowohl filmanalytisch als auch theoretisch seine begriffliche Relevanz zu diskutieren. In der vorliegenden Forschungsarbeit soll untersucht werden, wie (kulturelle) Identität im so genannten „Postkolonialen Kino“ filmisch erschaffen bzw. verhandelt wird.

2. Kulturelle und koloniale Begegnungen im Film – Konstruktionen des „Fremden“

Die Beziehung zwischen „Kino“ und „Alltag“ zeichnet sich durch ein reziprokes Verhältnis aus. Begegnungen auf der Leinwand sind nicht von gesellschaftlichen Begegnungen im Alltag abzukoppeln – vielmehr spiegeln sie reale Bedingungen des Aufeinandertreffens wider. Vor dem Hintergrund dieser Feststellung ist es wichtig, das „Kino“ als durchaus politisches Medium zu betrachten. Politische und ökonomische Interessen, die darüber entscheiden, wer wie und von wem dargestellt wird, spielen ins Feld der medialen Konstruktionen hinein und sind so an der Strukturierung filmischer Begegnungen beteiligt. Herrschaftssysteme wie der europäische Kolonialismus haben auch in medialen und filmischen Formaten Resonanz gefunden und Konstruktionen von „Eigenem“ und „Fremdem“ mitbestimmt. Filme zu

entschlüsseln bedeutet also auch die politischen und historischen Ideologien hinter ästhetischen Entscheidungen zu bedenken. Ziel ist es, das Ästhetische und das Politische in ihrer Wechselwirkung bzw. in ihrem Zusammenspiel zu untersuchen.

Cheung und Fleming unterstellen dem Medium „Film“, von Beginn an „politischer“ gewesen zu sein als andere Medien (vgl. Cheung/Fleming 2009: 4)

„(...) cinema continued to demonstrate strong political and ideological ties to the State Apparatus through predominantly projecting and reflecting idealised models of identity and ideology.“ (ebda: 5)

Die Konstruktionen von „Ideologie“ und „Identität“ im (narrativen) Kino sind nach Cheung und Fleming eng miteinander verknüpft (vgl. ebda: 1) und müssen in Bezug auf die kinematographische Konstitution von „Identität“ mitreflektiert werden. Diese Gedanken weisen der folgenden Untersuchung die Richtung.

Gutierrez Rodriguez und Steyerl (2003: 8) stellen fest, dass „immer wieder ethnifizierte, rassifizierte und vergeschlechtlichte, sexualisierte Identitäten geschaffen [werden], die als negatives Spiegelbild des Selbst fungieren.“ Um „das Eigene“ greifbar zu machen, muss es also in einem ersten Schritt vom „Fremden“ (als „Nicht-Eigenes“) abgegrenzt und differenziert werden. Gerade in Hinblick auf koloniale Strategien der Identitätsfindung, ist es wichtig, „Differenzkonstruktionen“ näher zu untersuchen. Inwiefern diese Feststellung in Bezug auf filmische Konstruktionen und Repräsentationsweisen von „Eigenem“ und „Fremdem“ eine Rolle spielt, soll Eingang in die Untersuchung finden.

Fragen nach der Repräsentation und Konstruktion der „Anderen“/„Fremden“ bilden einen wesentlichen Schwerpunkt der Arbeiten der „Postcolonial Studies“. Die kolonialen Erfahrungen, die grundlegend für die Ordnung globaler Strukturen sind, sind auch dafür verantwortlich, wie der Blick auf „die Anderen“ gerichtet ist. Koloniale Vorstellungen sind damit tief in gesellschaftspolitische Strukturen eingebettet und wirken bis in alltägliche Praktiken hinein. Die historische und politische Bedingtheit dieser Strukturen und Sichtweisen wurde lange kategorisch kaschiert und wird deshalb oft als „natürlich“ wahrgenommen und nicht hinterfragt, wie die beiden Autoren Roger Maaka und Augie Fleras feststellen:

„Colonialism is much more than a system of class exploitation [...] colonialism entails a complex system of racial, cultural and political domination [...] Over time, moreover, what is historically conditioned appears instead as natural (...) and the norm by which everything is judged.“ (Fleras/Maaka 2005: S. 40)

Maaka und Fleras unterstreichen in diesem Zusammenhang die Feststellung, dass die globalen Herrschaftsbeziehungen und damit verbundenen Werte und Normen historische, politische und ökonomische Wurzeln haben, die zu beachten bzw. offenzulegen sind. Sie verweisen darauf, dass das Verhältnis zwischen „Norden“ und „Süden“ in seiner kolonialen Dimension zu verstehen und nicht als „gegeben“ wahrzunehmen ist. Dasselbe gilt für fixe Vorstellungen

und (mediale) Konstruktionen von „kultureller Authentizität“ oder „nationaler Identität“ im globalen Kontext. Die „Postkoloniale Theorie“ versucht versteckte koloniale Strukturen in ihrer Geschichtlichkeit zu erfassen und aufzudecken. Koloniale Begegnungen waren dafür verantwortlich, wie das „Fremde“ gesehen und medial repräsentiert wurde (vgl. Hall 2004a: 122). Die Bilder Afrikas im „westlichen Kino“ der 1950er und frühen 1960er Jahre lassen die (ehemaligen) kolonialen Beziehungen deutlich werden. Ein Kino „voller wilder Tiere und eine Handvoll mutiger Weißer, die üblicherweise als Entdecker, Eroberer, Forscher und immer wieder als „Herren des Urwalds“ auftreten“ (Baer 2008: 153) helfen dabei, Bilder „der afrikanischen Kultur“ zu konstruieren, die ihre „Unterentwicklung“ deutlich machen und ihre BewohnerInnen gegenüber den „aufgeklärten“ „westlichen“ Zusehenden positionieren. Angesichts wachsender Migrationsströme seit 1945 und der offiziellen Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien ist das Verhältnis zwischen globalem Norden und Süden weitaus komplexer geworden. Dies hat Auswirkungen auf Vorstellungen von nationaler und kultureller Identität, die „Homogenitätsansprüchen“ nicht mehr gerecht werden können. Innerhalb der anthropologischen Debatte wird daher konstatiert, dass „Identität“ (ebenso wie „Kultur“) als komplexes, vielschichtiges Gebilde nicht essentialistisch zu fassen ist und immer in seiner (gesellschaftspolitischen) „Konstruiertheit“ erklärt und betrachtet werden muss (vgl. Babka 2010: 15). Der Einbezug anthropologischer und kritisch feministischer Fachliteratur wird im Zuge dieser Arbeit filmästhetische Thesen untermauern. Damit findet diese Arbeit an der Schnittstelle zwischen Kulturanthropologie und Filmwissenschaft statt und kann zeigen, inwiefern ein interdisziplinärer Zugang neue Perspektiven in Bezug auf filmische Konstruktionsweisen des „Kolonialen“ im Zusammenhang mit „Kultur“, „Identität“ und „Geschlecht“ liefert.

Anzumerken ist, dass das Medium Film als Motor gesehen werden kann, der einen Diskurs über koloniale „Modi der Repräsentation“ und ihre Konstruktionsweisen herbeiführt. Diese Arbeit soll einen Beitrag zu einem solchen Diskurs leisten.

In einem ersten Schritt werden daher nun die Begriffe des „Kolonialen“ und „Postkolonialen“ in ihrer historischen Dimension näher erklärt und einer kritischen Analyse unterzogen werden.

2.1. Vom „Kolonialen“ zum „Postkolonialen“?

Die Ära des „modernen Kolonialismus“ nahm mit dem Jahr 1492 ihren Anfang (vgl. Gutierrez Rodriguez 2004: 240). Europas Erkundung und Eroberung der „Neuen Welt“ wurde damit eingeläutet – ihre Konsequenzen sind auch noch Jahre später spürbar.

Bevor die Thesen und Forschungsschwerpunkte der „Postkolonialen Theorien“ genauer vorgestellt werden, ist es wichtig, eine begriffliche Eingrenzung und Reflexion des „Kolonialen“ und „Postkolonialen“ als komplexe, kritische historische, politische, ökonomische und kulturelle Phänomene vorzunehmen.

Gemein ist es den unterschiedlichen Formen kolonialer Herrschaft, dass sie

„(...) mit physischer, militärischer, epistemologischer und ideologischer Gewalt durchgesetzt und (...) über »Rasse«- und »Kultur«-Diskurse legitimiert wurden.“ (Castro Varela/Dhawan 2005: 13)

Die herrschenden Diskurse, die „die westlichen Mächte“ als „RetterInnen“ und die „kolonialen Anderen“ bzw. ihre Kulturen als „unterentwickelt“, „unzivilisiert“ und „der Aufklärung bedürftig“ konstituierten, spielten also eine wesentliche Rolle in der Konstruktion von Herrschaftssystemen und Weltordnung bzw. der Unterscheidung zwischen „westlicher“ und „kolonialisierter“ Identität. (vgl. Hall 2004a: 123).

„Colonialism as an [sic!] historical phenomenon does not only connect and divide Westerners from subjects in various Third-World nations in a series of complicated and unequal relationships. It also connects and divides mainstream Western subjects from Others in their own societies whose unequal relationships to the mainstream are themselves products of Western colonial history.“ (Narayan 1997: 44)

Auch die indische Feministin Uma Narayan stellt fest, dass die Beziehungen zwischen BewohnerInnen des Nordens und Südens bzw. zwischen MigrantInnen und Aufnahmegesellschaft in den jeweiligen Gebieten ebenfalls nicht ohne ihre koloniale Vergangenheit zu begreifen sind. So wird deutlich, dass das „Koloniale“ auch nach offiziellem Rückzug Europas aus den (meisten) Kolonien in der heutigen Gesellschaftsordnung eine tragende Rolle spielt.

Dennoch erweist sich eine definitorische Eingrenzung des „Kolonialen“ als schwierig, da der Prozess der Kolonisation eine Bandbreite verschiedener Herrschafts- und Besetzungsformen aufweist und nicht als einheitliches Phänomen beschrieben werden kann (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 12). Etymologisch betrachtet, stammt „Kolonialismus“ vom lateinischen Verb „colere“ ab, das so viel wie „gestalten“ bedeutet. Suggestiert wird hier, dass die kolonialen Territorien Gestaltungsfreiräume für Europa bedeuteten, deren BewohnerInnen jegliche eigene Handlungsfähigkeit abgesprochen wurde (vgl. Mudimbe 1988: 1). Im Zuge der kolonialen Besetzung „boten [die Kolonien] nicht nur Raum, das Andere zu denken, sondern erwiesen sich auch als „Experimentierfelder“ der europäischen Metropolen.“ (Castro Varela/Dhawan 2005: 137). Castro Varela und Dhawan unterstreichen, dass die europäischen Mächte der Auffassung waren, frei nach ihren Herrschaftsansprüchen und –vorstellungen in den kolonialen Gebieten handeln zu können. Wichtig ist aber auch die Tatsache, dass koloniale Diskurse auch auf Gebiete, die selbst nie kolonialisiert wurden bzw. nie Kolonien

besaßen, großen Einfluss hinterließen und Vorstellungen über „das Andere“ bis heute prägen (vgl. ebda: 10). Das „Koloniale“ umfasst somit eine Vielfalt an europäischen Herrschaftsformen in Ländern „des Südens“, die Ungleichheiten in der heutigen Weltordnung verursachten und zum Teil bis heute reproduzieren. In diesem Zusammenhang erscheint die Diskussion des „Postkolonialen“ interessant, da sich die Frage ergibt, inwieweit sich koloniale Praktiken und Vorstellungswelten auch nach den Unabhängigkeitsbewegungen im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts in alltäglichen Handlungen und vor allem medialen Berichten festsetzen.

2.1.1. Die Frage nach dem „Postkolonialen“

Einige WissenschaftlerInnen betrachten das „Postkoloniale“ insofern als kritisch, da es suggeriert, die Geschichten der ehemaligen Kolonialländer wären erst mit dem Kolonialismus entstanden (vgl. Loomba 1998: 17).

„Colonialism did not inscribe itself on a clean state, and it cannot therefore account for everything that exists in ‘postcolonial’ societies.” (ebda: 17)

Angesichts der Diversität der unterschiedlichen Kolonisationsformen ist es unmöglich, den Kolonialismus als linearen Prozess zu verstehen (vgl. Rodriguez 2004: 240). Infolge dessen sind die jeweiligen Länder sowohl unterschiedlich „kolonial“ wie auch verschieden „postkolonial“. So stellt sich die Frage, wie „Postkolonialität“ festgelegt und verstanden werden kann bzw. wer in der Lage ist einzustufen, inwiefern eine Gesellschaft als „postkolonial“ bzw. „entkolonialisiert“ zu bezeichnen ist.

Gutierrez Rodriguez wirft daher die Frage auf, ob von „postkolonialen“ Bedingungen“ (Gutierrez Rodriguez 2004: 240) gesprochen werden kann oder vielmehr von „neo-kolonialen“ Verhältnissen“ (ebda: 240) die Rede ist. Grundsätzlich unterscheidet die Autorin mehrere Bedeutungen des „Postkolonialen“: zum einen verweist das Adjektiv „postkolonial“ auf Subjekte, die in „nachkolonialen Gesellschaften“ (ebda: 240) leben – sich also im Übergang vom „Kolonialismus“ zum „Postkolonialismus“ befinden –, andererseits bezieht es sich auf die „kulturelle, politische, ökonomische und historische Verfasstheit postkolonialer Gesellschaften“ (ebda: 240). Kritisch erscheinen diese beiden Definitionen besonders in Hinblick auf die Frage, wie das „Nachkoloniale“ tatsächlich zu bestimmen ist bzw. wer sich anmaßen kann, Kategorien aufzustellen, anhand derer es festzumachen ist. Gleichzeitig scheint auch der Übergang vom „Kolonialen“ zum „Postkolonialen“ in der Praxis schwer fassbar.

Frankenburg und Mani (1993: 292) verstehen unter „Postkolonialität“ eine „geopolitische Verortung“ – also einen imaginären Ort, der für die gegenwärtige Situation und Weltordnung

bzw. ihre Ausformungen und Vorstellungswelten ausschlaggebend ist und seine Wurzeln in einer kolonialen Vergangenheit hat. Letztere Auffassung ist im Kontext dieser Forschungsarbeit wesentlich, da die beiden Autorinnen das „Postkoloniale“ auf die Wirkungsweisen des Kolonialen in Bezug auf die heutige Ordnung der Welt beziehen. Dabei wird auch die Untersuchung filmischer und medialer Konstruktionsweisen wichtig. Gutierrez Rodriguez verweist darauf, dass der europäische Kolonialismus ausschlaggebend für das Selbstverständnis der europäischen Nationalstaaten und ihrer Identitätskonstruktion war (vgl. Gutierrez Rodriguez 2003: 19). Das Medium Film bot jedoch auch gerade für ehemalige Kolonialstaaten nach ihrer Unabhängigkeit einen Ort, an dem die (neuen) nationalen Identitäten konstituiert und ausgehandelt werden konnten. Unter dem Schirm eines „Postkolonialen Kinos“ sind daher auch einige Filme vereint, deren zentrale Gedanken der Nations- und Identitätsbildung in der Zeit nach der europäischen Vorherrschaft galten. Gleichzeitig kann das „Postkoloniale“ aber auch als schwammig und nicht eindeutig eingrenzbar eingestuft werden, da der Begriff eine Vielfalt an Perspektiven bzw. auch unterschiedliche Formen des Widerstands gegen die koloniale Vorherrschaft vereint (Castro Varela/Dhawan 2005: 23-24). Der Prozess der „Kolonialisierung“ erscheint ebenso vielseitig, komplex und heterogen wie die Entwicklungsstränge der „Dekolonialisierung“. In Hinblick auf Letztere ist besonders der Umstand wichtig, dass „gewisse [koloniale] Unterdrückungsformen anhalten, während andere immer wieder revitalisiert werden.“ (ebda: 24). Ob allerdings von „de- oder entkolonialisierten“ Gesellschaften gesprochen werden kann, ist – wie festgestellt – fraglich: wer wäre in der Lage, einen „entkolonialisierten“ Zustand tatsächlich zu bestimmen, bzw. welche Kriterien müssen von wem festgemacht werden, um tatsächlich von „Dekolonialisierung“ zu sprechen?

2.1.2. Filmwissenschaftliche Konsequenzen

Begriffliche Unstimmigkeiten und Schwierigkeiten der Eingrenzung und Zuordnung, die immer in Bezug zu politischen Faktoren zu denken sind, führen dazu, „Postkolonialität“ als komplexes und kritisches Phänomen einzustufen. Auch in Hinblick auf die Entstehung eines „Postkolonialen Kinos“ müssen definitorische Schwierigkeiten mitberücksichtigt werden. Ein Kino, das als „postkolonial“ bezeichnet wird, soll daher im Rahmen dieser Arbeit den Ausgangspunkt einer kritischen Analyse der Begrifflichkeiten selbst darstellen. Ziel der Arbeit ist auch eine filmästhetische und theoretische Abgrenzung zum Manifest des „Third Cinema“ von Fernando Solanas und Octavio Gentino.

Eine wesentliche Aufgabe einer kritisch feministischen Filmwissenschaft ist es, den Begriff des „Postkolonialen Kinos“ näher zu umreißen – definitorische Abgrenzungen müssen überarbeitet und neu festgesetzt werden, da innerhalb der filmwissenschaftlichen Theorie kein einheitlicher Begriff festgelegt ist. Dazu werden in einem ersten Schritt wesentliche Thesen der „Postcolonial Studies“ vorgestellt und vor dem Hintergrund „Postkolonialer Feministischer Kritik“ kritisch hinterfragt und diskutiert.

Es soll daher im Besonderen darum gehen, die Konstruktionen von „Weiblichkeit“ und geschlechtlicher Identität in ausgewählten Filmbeispielen, die aufgrund bestimmter Kategorien zum „Postkolonialen Kino“ gezählt werden, herauszuarbeiten und in Verbindung mit Vorstellungen von Kultur, Körper und Kolonialismus zu bringen.

Wie filmästhetisch mit den Prozessen des Kolonialismus und seinen Auswirkungen auf heutige gesellschaftliche Formationen umgegangen wird, soll anhand von Filmbeispielen transparent gemacht werden. Vor allem koloniale „Modi der Repräsentation“ von Kultur oder Geschlecht sollen entlarvt und dekonstruiert werden. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass die Auswirkungen der kolonialen Erfahrungen sich heute nicht nur auf ehemals kolonialisierte Länder beziehen. Die Vielfalt an Nachwirkungen, die seit 1492 die globale Ordnung verändert haben, erstrecken sich von politischen, kulturellen und ökonomischen Strukturen bis hin zu den Arten, wie mit dem „Fremden“ und dem „Eigenen“ umgegangen wird. Daher erscheint es wichtig, FilmemacherInnen zu zeigen, die sich mit den Resultaten der kolonialen Erfahrungen kritisch auseinandersetzen und zu neuen Denkweisen fernab „binärer Oppositionen“ und „westlicher Kategorisierungen“ auffordern. In weiterer Folge soll nun ein kurzer Überblick über die wesentlichen Theorien der „Postcolonial Studies“ gegeben und anschließend Schwachstellen aus feministischer Sicht diskutiert werden.

2.1.3. „Postkoloniale Theorien“ und die Notwendigkeit der kritischen Reflexion eines komplexen Forschungsfeldes

Die wissenschaftliche Debatte um Fragen der Konstruktion und Repräsentation von „Kultur“ und „Identität“ findet seit Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts Eingang in die Diskussionen der so genannten „Postcolonial Studies“. Wie „das Fremde“ konstruiert und dargestellt wird, muss nach den VertreterInnen der „Postkolonialen Theorien“ in seiner historischen und politischen Dimension erfasst und erklärbar gemacht werden. Ziel ist es daher, Konstruktionen und Kategorisierungen von „Eigenem“ und „Fremdem“ interdisziplinär aufzuarbeiten. Wichtig ist eine „radikale Restrukturierung des europäischen Denkens und seiner Historiographie (...)“ (Castro Varela/Dhawan 2005: 137) und der „Versuch (...) die lange Geschichte imperialer Interventionen und deren nicht umkehrbare Folgen für die

kolonialen *Anderen* transparent zu machen“ (ebda 2005: 137). Im Mittelpunkt der Kritik steht der Blick auf „das Andere“ (meist „Nicht-Europäische“), der in seiner soziokulturellen, politischen und vor allem historischen Dimension untersucht wird. Wissens- und Wahrheitsproduktion und ihre Rahmenbedingungen in Literatur, Wissenschaft und der westlichen Medienlandschaft werden kritisch hinterfragt und der Versuch unternommen, Repräsentationsweisen „anderer“ in ihrer „kolonialen“ Konstruktionsweise erklärbar zu machen bzw. zu dekonstruieren (vgl. Gutierrez Rodriguez/Steyerl 2003: 8). Untersucht werden „postkoloniale Zustände“ (Gutierrez Rodriguez 2003: 18) – also „das Zusammenwirken von materiellen und diskursiven Bedingungen im Machen und Werden von Welt in Bezug auf das imperiale Projekt.“ (ebda 2003: 18). Die „Postcolonial Studies“ bilden einen methodisch vielfältigen Bestand an

„kulturtheoretischen, sozialhistorischen und sozialwissenschaftlichen Arbeiten, die von der Kritik am europäischen Kolonialismus der 1940er und 1950er, über die Imperialismustheorie der 1970er Jahre und die Auseinandersetzungen um Diaspora, Migration und Rassismus der 1980er und 1990er Jahre in den westlichen Ländern reichen“ (Castro Varela/Dhawan 2005: 239)

Es wird untersucht, wie (oftmals kaschierte) koloniale Mechanismen der kulturellen und politischen Domination in alltägliche Praktiken und Vorstellungswelten hineinwirken bzw. in der „westlichen Forschung“ Resonanz finden.

„Colonization made of us the colonized-participants in daily rituals of power where we (...) find pleasure in ways of being and thinking, ways of looking at the world that reinforce and maintain our position as the dominated.“ (Hooks 2006:155)

Es geht um die Reflexion und Kritik an alltäglichen Praktiken und Bildern von „Eigenem“ und „Fremdem“. Die künstliche Trennung dieser beiden Begriffe und ihre historischen Bedingungen werden zu erklären versucht. Besonders vor dem Hintergrund von festgefahrenen, im Alltag meist unhinterfragten Vorstellungen über „Kultur“ bzw. „kulturelle Identität“ ist ein Überdenken und Hinterfragen von Kategorisierungen wesentlich. Die „westliche“ Medienwelt, die bei der Produktion von „Wahrheit“ und „Wissen“ eine zentrale Rolle spielt, steht daher im Mittelpunkt vieler Untersuchungen der „Postcolonial Studies“. Es geht darum zu hinterfragen, wie „Wissen“ produziert wird (Steyerl 2003: 45). Gutierrez Rodriguez (1999: 40f) bemerkt, dass Wissen, das kolonial konstituiert ist, gesellschaftliche Prozesse bzw. die Gesellschaft als solches strukturiert – damit müssen Prozesse von Vergeschlechtlichung und Subjektivierung in Hinblick auf ihre koloniale Vergangenheit untersucht und reflektiert werden.

Für eine filmwissenschaftliche Aufarbeitung der Debatte um „Postkoloniale Theorie“ erscheint eine Untersuchung der kinematographischen Konstruktion von „Identität“ bzw. „kultureller Identität“ interessant. Wie Cheung und Fleming (2009:2) anmerken, hat das Kino

als kultureller Apparat bzw. als Produkt einer Kultur die Fähigkeit, die Realität – und damit auch immer einen ideologischen Rahmen – widerzuspiegeln. Das Kino wird zum Medium der Reproduktion dominanter Ideologiemodelle erklärt (vgl. ebda: 4). Da der „Identitätsbegriff“ grundsätzlich institutionell geprägt ist, gehen Ideologie und Identität für die beiden AutorInnen Hand in Hand (vgl. ebda: 1). Cheung und Fleming merken an, dass schon das „Frühe Kino“ dazu diente, starke ideologische Bilder zu produzieren und vorzugeben, wie sich jemand bestimmten Alters, bestimmter Nationalität oder bestimmten Geschlechts gesellschaftlich zu verhalten habe (vgl. ebda: 4). Eine Untersuchung der Repräsentation von „Identität“ und „Kultur“ im Film muss – in Hinblick auf „Postkoloniale Theorien“ – genau untersuchen, wer wie dargestellt wird, wer zu Wort kommen darf und auf wen wie „geblickt“ wird. Wesentlich ist es zu untersuchen, inwiefern diese Faktoren zur Konstitution von (kultureller) Identität auf der Leinwand beitragen.

Im Kontext dieser Arbeit soll jedoch nicht nur nach (post-) kolonialen Konstruktionsmechanismen von „Identität“ gefragt, sondern die „Postkoloniale Theorie“ und damit auch die Annahme eines „Postkolonialen Kinos“ kritisch hinterfragt werden.

Ausgangspunkt der Forschungsarbeit ist damit die Frage, ob das „Postkoloniale“ als nicht eindeutig umrissenes Konzept für die Vielfalt an filmästhetischen Praktiken, die unter seinem Schirm zusammengefasst werden, (noch) angebracht erscheint.

Besonders von feministischer Seite erfuhren die Ergebnisse der „Postcolonial Studies“ in den 1980er Jahren heftige Kritik. Vorgeworfen wurde vor allem ein Mangel an Beachtung der weiblichen kolonialen Subjekte in wichtigen theoretischen Werken „postkolonialer KritikerInnen“. Die „Postkoloniale Feministische Kritik“ hat es sich daher unter anderem zum Ziel gemacht, den hegemonialen Standpunkt „des männlichen Subjekts“ zu dekonstruieren und aus seiner privilegierten Position zu verdrängen (vgl. Lewis/Mills 2003:2). Vorgeworfen wird auch der Einsatz von „hoher Theorie“, deren Produktionsstätte meist im westlichen akademischen Diskurs anzusiedeln ist. Kritisiert wird auch die Dominanz der englischen Sprache bzw. der Konzepte aus dem anglophonen Raum – Studien aus Ländern wie Lateinamerika fanden nur marginal Eingang in die „populären Konzepte“ der „Postkolonialen Theorien“ (vgl. Dhawan/Varela 2005: 26). Das Hinterfragen der „eigenen Position“ – auch seitens Postkolonialer Feministischer TheoretikerInnen – ist daher wesentlich (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 137-138). Denn Wissen ist, wie festgestellt, determiniert und das Produkt politischer und kultureller Strukturen.

Hito Steyerl verweist besonders auf Begrifflichkeiten wie „Hybridität“ oder „Mischung“, die innerhalb der „Postkolonialen Theorien“ sehr häufig verwendet werden (Bhabha etc.), deren

historischer Hintergrund aber nicht näher hinterfragt wird (vgl. Steyerl 2003: 11). Die deutsche Autorin und Filmemacherin schlägt deshalb den Begriff „Biopolitik“ vor, unter dem sie die Gesamtheit aller „Ökonomien der Andersheit“ (ebda: 11) versteht, die im deutschen Kontext vorzufinden sind. Steyerl weist darauf hin, dass unterschiedliche Formen von Herrschaft nebeneinander existieren, einander überschneiden oder ablösen. „Biopolitik“ verweist im Unterschied zu „Postkolonialität“ auf die Vielfalt an unterschiedlichen Herrschaftssystemen und ihre Interdependenz (vgl. ebda: 11). In weiterer Folge soll nun Edward Saids „Orientalism“ aus kritisch feministischer Sicht erläutert werden.

2.1.4. Feministische Kritik an Edward Saids Konstruktionen des „Orientalischen“

Der palästinensische Literaturwissenschaftler Edward Said zählt zu den wichtigsten und vor allem populärsten VertreterInnen der „Postcolonial Studies“. Zentral ist Saids These, dass der „Westen“ („Okzident“) für das Erschaffen seiner eigenen Identität ein negatives Gegenbild kreieren musste – den „Orient“. Dieser ist das Ergebnis eines (pseudo-) wissenschaftlichen Diskurses, der über Jahrhunderte geführt wurde und es zum Ziel hatte, eine defizitäres, minderwertiges „Anderes“ zu konstruieren, das die westliche „Überlegenheit“ bestärken sollte (vgl. Said 2002: 1). Im Mittelpunkt von Saids Kritik steht also der Umgang des „Westens“ mit dem „Fremden“ als kategorisch „Nicht-Westlichem“. Said geht davon aus, dass in den Institutionen des „Westens“ die Abwertung des „Orientalischen“ fest verankert ist. Forschung und akademische Lehre verhalten dazu, die Beschaffenheit „des Orientalischen“ festzumachen und es dadurch zu beherrschen.

„Orientalism lives academically through its doctrines and theses about the Orient and the Oriental. (...) Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between „the Orient“ and (most of the time) „the Occident.““ (Said 2002: 2)

Said unterstreicht die Verbindung zwischen politischen Interessen und akademischem Diskurs: das „koloniale Projekt“ wurde durch angebliche wissenschaftliche Thesen untermauert und durch Forschungsarbeiten gerechtfertigt. Der Autor geht schließlich noch einen Schritt weiter und erklärt, dass „Wissen“ immer als „politisch“ einzustufen ist (vgl. ebda: 12). Da die Umstände und Bedingungen von Wissensproduktion allerdings oft verschleiert werden, wird es nicht immer als solches wahrgenommen und verleitet dazu, „wissenschaftliche Fakten“ als wahr und gegeben anzunehmen und nicht näher zu hinterfragen.

„Orientalism as a dynamic exchange between individual authors and the large political concerns shaped by the three great empires – British, French, American – in whose intellectual and imaginative territory the writing was produced.“ (Said 2002: 15)

Orte und institutionelle Rahmen von Wissensproduktion zu hinterfragen, ist daher ein wesentlicher Auftrag in Sais Werk bzw. den „Postcolonial Studies“ im Gesamten. Besonders in wissenschaftlichen Disziplinen wie der Anthropologie, die durch Studien über „andere Kulturen“ wesentlich an der Definition und Konstruktion „des Fremden“ beteiligt war, ist es wichtig, den eigenen „Ort“ der Wissensproduktion bzw. den „eigenen Blickwinkel“ zu thematisieren.

„Da der Ethnograph (...) das Image mitgestaltet, das den Fremden umgibt, und die Ethnologie als eine Instanz gelten kann, die bis zu einem gewissen Grad das Fremde erst entwirft oder erfindet, das sie vorgibt zu beschreiben, fällt ihr auch eine besondere Verantwortung (...) dafür zu (...).“ (Gottowik 1997: 138)

Das Medium „Film“ (insbesondere das Genre des „Dokumentarfilms“) kann hierbei eine unterstützende Funktion einnehmen und dazu verhelfen, Kultur möglichst „authentisch“ zu inszenieren, so dass den Betrachtenden suggeriert wird, das auf der Leinwand Gezeigte spiegle die tatsächliche Realität wider. Die vietnamesische Filmemacherin Trinh T. Minh-ha verwehrt sich gegen Annahmen von „kultureller Authentizität“ (Trinh 2010: 160) und plädiert für eine Filmpraxis, die ihren (kulturell, politisch und ökonomisch determinierten) Blickwinkel und „Ort“, von dem aus sie spricht, offenlegt – wie in Kapitel 3 gezeigt werden wird. Denn „Kultur“ als veränderbares Ergebnis menschlichen Handelns ist weder homogen, noch statisch. Somit erscheint auch die Suche nach „kultureller Authentizität“ obsolet. Said verweist ebenfalls darauf, dass unter „Orientalismus“ auch eine Überführung geopolitischen Bewusstseins in Bereiche der Ästhetik, Ökonomie und Textproduktion zu verstehen ist, die es zum Ziel hat, „das Andere“ (hier: „Orientalische“) zu besitzen, zu kontrollieren, also einzuvernehmen.

Orientalism is (...) a distribution of geopolitical awareness into aesthetic, scholarly, economic, sociological, historical, and philological texts; it is an elaboration not only of a basic geographical distinction (...) but also of a whole series of 'interests' which (...) it not only creates but also maintains; it is, rather than expresses, a certain will or intention to understand, in some cases to control, manipulate, even to incorporate, what is a manifestly different (...) world (...). (Said 2003: 12)

In diesem Zusammenhang wird auch das Medium Film wichtig, das als „Text“ aus verschiedenen semiotischen Zeichen (Musik, Sprache, Bildkomposition, Mise-en-scene etc.) buchstäblich dazu beiträgt, ein „Bild“ „des Anderen“ zu erschaffen. Eine kritisch feministische Filmanalyse muss daher die filmischen Konstruktionsmechanismen von „Kultur“ besonders ins Visier nehmen und vor allem herausarbeiten, welche Bilder „stellvertretend“ für eine Kultur wie eingesetzt werden.

Wichtig ist im Zusammenhang dieser Arbeit die Feststellung, dass mit der Konstruktion von „Kultur“ auch immer Vorstellungen über „Geschlecht“ einhergehen, wie Uma Narayan (2000: 86) bemerkt: die postkoloniale Theoretikerin verweist darauf, dass eine Parallele

zwischen kulturellem und geschlechtlichem Essentialismus besteht. Die Darstellung einer „Kultur“ geht immer mit Konstruktionen von „Weiblichkeit“ einher. So wird „die indische Frau“ als Repräsentation einer „rückständigen Kultur“ zur „brennenden Witwe“ oder verschleierten Fremden, die stumm bleibt. Die Erfahrungen einer kleinen Gruppe von Frauen werden als „repräsentativ“ für die gesamte Kultur angesehen und oft zum materiellen Beweis ihrer „Unterentwicklung“ erklärt (vgl. Narayan 2000: 88). Rituale und Traditionen bleiben ebenso unhinterfragt wie ihre zugehörigen medialen Bilder. Diese Aspekte bleiben in den „Postcolonial Studies“ weitgehend unbeachtet und bieten Anlass zur Kritik.

Eine feministische Analyse von Saids Werk lässt allerdings einen Mangel an Beachtung der „weiblichen kolonialen Subjekte“ feststellen (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 34). Die „Postkoloniale Feministische Kritik“ versucht daher, die androzentrischen Blickwinkel innerhalb der „Postcolonial Studies“ aufzudecken, und setzt sich mit dem Verhältnis zwischen Frauen aus dem Süden und Norden in Bezug auf ihre koloniale Vergangenheit auseinander (vgl. Gutierrez Rodriguez 2004: 241).

Kritisch in Saids „Orientalismus-Debatte“ ist auch die Tatsache, dass er das System, das er kritisiert, letztendlich reproduziert (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 38). Said verweilt in den beiden Oppositionspaaren „Orient“ und „Okzident“ und schafft es nicht, die beiden Kategorien zu überkommen. Vielmehr scheinen sie in Saids Ausführungen essentialistische Gebilde darzustellen, die eine gewisse innere Homogenität suggerieren (vgl. ebda: 38). Diese Gefahr besteht auch im Rahmen dieser Arbeit und es ist darauf zu verweisen, dass es sich als komplexes Unterfangen gestaltet, „westlichen Kategorisierungen“ und künstlichen Trennungen zu entkommen. Um Saids Fehler nicht zu wiederholen und den Gegenstand der „Postkolonialen Theorie“ und „Postkolonialen Feministischen Kritik“ dennoch verständlich darzulegen, muss auf die Konstruiertheit von Kategorien wie „Westen“, „globaler Norden“ oder „Süden“ verwiesen werden. Es handelt sich um Eingrenzungen, die eine vereinfachte Darstellung der komplexen (post-)kolonialen Verhältnisse erleichtern, und doch müssen sie als heterogene, vielschichtige Gebilde wahrgenommen werden, die unterschiedliche Perspektiven vereinen.

Wichtig in Bezug auf Begrifflichkeiten wie „Kultur“, „Identität“ und „Geschlecht“ ist das Vermeiden von Homogenitätsansprüchen, die in der kolonialen Periode gerne die Trennung zwischen Kolonialmacht und Beherrschten rechtfertigten bzw. „postkoloniale“ Nationalismen bestimmten. Im nächsten Kapitel sollen daher die begrifflichen Schwierigkeiten rund um „Kultur“, „Differenz“ und „Identität“ näher erläutert bzw. diskutiert und in Bezug zum Medium „Film“ gebracht werden.

2.2. Differenz, Film, Kultur – Konstruktionen des „Fremden“

Was als „Eigenes“ definiert wird, hängt grundsätzlich eng damit zusammen, was unter dem Schirm des „Fremden“ zusammengefasst wird. Die kategorische Trennung der beiden Bereiche verhilft in identitätspolitischen Debatten zu einfacheren Abgrenzungen und findet auch in der medialen Bilderwelt Resonanz. Im folgenden Kapitel werden daher die komplexen Beziehungen zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“ diskutiert und in Zusammenhang mit Stuart Halls und Trinh T. Minh-ha's Differenztheorien gebracht. Dass „Differenz“ eine wesentliche Rolle für das menschliche Verständnis der Welt spielt, ist ein zentraler Punkt in der strukturalistischen Forschungstheorie. Es wird davon ausgegangen, dass Bedeutung aus der Gegenüberstellung von Oppositionspaaren entsteht: warm vs. kalt, schwarz vs. weiß, Orient vs. Okzident (vgl. Hall 2004a: 117). Gemein ist all diesen Gegensatzpaaren, dass sie sich durch Differenz auszeichnen. Durch wesentliche Unterschiede, die sie von einander abtrennen und eine Vereinigung a priori ausschließen: „schwarz“ ist und bleibt das Gegenteil von „weiß“. Hall verweist darauf, dass mediale Apparate gerne mit solchen Differenzierungen arbeiten, da sie dazu verhelfen, starke und klare Bilder von Begebenheiten zu zeichnen (vgl. ebda: 117).

De facto „gibt es [aber] in der (...) Schwarzweiß-Fotografie (...) kein reines Schwarz oder Weiß, sondern nur variierende Schattierungen von Grau.“ (ebda: 117). Auch die Beziehungen zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“ eröffnen in der Realität ein weitaus komplexeres Feld von Zuschreibungen. Ihre Beziehungen und Abgrenzungsmechanismen müssen daher näher erklärt werden. Denn nicht immer ist das „Fremde“ bloßer, unvereinbarer Gegensatz zum „Eigenen“.

Ziel ist es, im Anschluss die Relevanz der Debatte in Bezug auf filmische Konstruktionsweisen unterschiedlicher Kulturen bzw. kultureller Begegnungen auf der Leinwand zu erläutern. Der Kulturbegriff und sein breiter Wirkungsbereich werden ebenfalls Gegenstand der Diskussion sein.

2.2.1. Zum komplexen Verhältnis von „Eigenem“ und „Fremdem“ : Konstruktionsweisen von Differenz

„»Fremd sein« bestimmt sich nicht durch sich selbst. Erst der konkrete historische Moment und der bestimmte Ort mit seiner jeweiligen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die Beziehung zu dem und denen, die als »Nicht-Fremde« gelten und die Macht haben, diese Geltung durchzusetzen, strukturieren das jeweils Fremde.“ (Bielefeld 1991: 9)

Bestimmungen von „Eigenem“ und „Fremdem“ zeichnen sich durch ein wechselseitiges Verhältnis aus. Wie „das Fremde“ wahrgenommen wird, hängt davon ab, wie es vom „Eigenen“ konstituiert ist. Wie Bielefeld (1991: 9) bemerkt, muss in einer wissenschaftlichen

Auseinandersetzung die historische Dimension dessen, was als „fremd“ wahrgenommen wird, immer mitreflektiert werden. Als „ideologischer Begriff“ (Wollrad 2008: 135) ist „Fremdheit“ „in einem Raum gesellschaftlicher Machtbeziehungen“ (ebda: 135) anzusiedeln. Auch Ortfried Schöffter (1991: 11) bemerkt, dass „Eigenes“ und „Fremdes“ in einem reziproken Beziehungsverhältnis zueinander stehen. Schöffter (1991:12) unterstreicht, dass „Fremdheit“ erst dann wichtig wird, „wenn Grenzen zu Kontaktflächen werden“. Besonders im Zusammenhang mit (post-)kolonialen Begegnungen erweist sich diese Feststellung als wichtig: die „koloniale Erfahrung“, also das unmittelbare Aufeinandertreffen von Kolonialmächten und indigener Bevölkerung, ermöglichte es (zum ersten Mal), „das Andere“/„Fremde“ in seiner „Andersartigkeit“ zu erfassen, es sich tatsächlich vor Augen zu führen. Kulturelle Eigenheiten konnten während des „kolonialen Projekts“ von beiden Seiten direkt wahrgenommen und betrachtet werden. Dies erschien ausreichend, um Urteile über „die Fremden“ und ihre Kulturen zu fällen – ohne Rituale, Bräuche oder Traditionen tatsächlich verstehen zu müssen. Die Rolle der „westlichen“ anthropologischen Forschung ist in diesem Zusammenhang wesentlich für die koloniale Konstruktion von „Kultur“. Denn Forschende aus aller Welt verhalfen durch ihre Berichte und Aufzeichnungen dabei, „fremde Kulturen“ zu konstruieren und ihnen bestimmte Eigenschaften zuzuweisen. Der anthropologische Blick war dabei geprägt von einer grundsätzlichen Polarität zwischen „den Fremden“ aus Ländern des Südens und „der westlichen Welt“ (vgl. Stagl 2006: 44). Bezeichnend dafür sind vor allem die Begrifflichkeiten, die BewohnerInnen des Südens in diesem Zusammenhang zugewiesen wurden: „primitive Wilde“ oder „Naturvölker“ (vgl. ebda: 44). Deutlich wird, dass Grenzziehungen nicht ohne Wertigkeiten gezogen wurden oder werden. Bis heute haben sich diese Bezeichnungen teilweise in alltäglichen Diskursen halten können. Das „Fremde“ ist in seiner alltäglichen Funktion also oft vermeintlich negativ konnotiert.

In Bezug auf „postkoloniale“ Kinoformate, die sich mit Begegnungen zwischen „Süden“ und „Norden“ vor dem kolonialen Hintergrund auseinandersetzen, werden Fremdbestimmungen und Konstruktionsweisen „der Anderen“ wichtig und strukturieren filmische Bilderwelten. Shohat unterstreicht in diesem Zusammenhang die Rolle des Mediums „Film“, der im zwanzigsten Jahrhundert ein wesentliches Instrument anthropologischer Forschung wurde.

„Cinema (...) enacted a historiographical and anthropological role, writing (...) the cultures of others.“ (1997: 24)

Filmische Bilder dienten als „materieller Beweis“ der „Andersheit“ der Kulturen des Südens.

„Films often superimposed illustrative maps on shots of landscapes, subliminally imposing the map's “claim” over the land, functioning as a legal document.“ (ebda: 29)

Dass der filmische Blick immer auch ein eingeschränkter, determinierter Blick „auf Andere“ ist, erklärte schon die Postkoloniale Kritikerin Trinh T. Minh-ha (2010). Diese zentrale These soll Schwerpunkt dieser Arbeit sein bzw. näher erläutert werden und in den Filmanalysen in Kapitel 4 eine wesentliche Rolle spielen.

Seitens der „Kolonialisierten“¹ schürten solche „Fremderfahrungen“ die Besinnung auf „eigene“ Traditionen und kulturelle Werte, die oft die Basis nationalistischer Tendenzen bildeten. In „postkolonialen“ Kinoformaten spiegeln sich solche Tendenzen wider und strukturieren die Anordnungen und den Aufbau von Bildern „des Eigenen“ und „Anderen“. In der Realität sind die Begegnungen mit dem Fremden ebenso unterschiedlich wie die Konstitutionen „des Eigenen“. „Fremde sind daher einander oft (...) auf unterschiedliche Weise fremd.“ (ebda: 12). Wesentlich ist die Feststellung, dass „das Fremde“ in einem Raum „zwischen Faszination und Bedrohung“ (Schäffter 1991: 16) oszilliert.

(...) Nach dem Fremden sehnt man sich, vor dem Fremden scheut man aber auch zurück. Das Fremde kann Ängste, ja Abscheu einflößen und doch faszinieren; es hat etwas vom „Heiligen“, das fasziniert und Furcht einflößt (...).“ (Claessens 1991: 47)

Die Ambivalenz, die der Begegnung mit „dem Fremden“ innewohnt, führt zu komplexen Verortungsmechanismen. In filmischen Bilderwelten werden die ambivalenten Gefühle gegenüber dem vermeintlich „Fremden“ sichtbar. In Folge des kolonialen Projekts wurden die Länder des Südens als Projektionsfläche westlicher (bürgerlicher) Sehnsüchte missbraucht. Zuschreibungen über „Andersheit“ wurden dabei vor allem am weiblichen Körper festgemacht – dieser fand besonders im Medium „Film“ Resonanz.

„Über Dinge, die wir fürchten, hassen, ablehnen oder glorifizieren, lieben und idealisieren, denken wir zumeist in Bildern – Bilder, die nicht abstrakt bleiben, die wir vielmehr als die Wirklichkeit ausmachend verstehen.“ (Howe/Krüger 1997: 178)

Dass hinter filmischen Bildern politische und soziale Interessen verborgen liegen, muss von einer kritisch feministischen Filmwissenschaft, die versucht koloniale Begegnungen aufzuarbeiten, mitbedacht werden.

„Exoticizing and eroticizing the Third World allowed the imperial imaginary to play out its own fantasies of sexual domination.“ (Shohat 1997: 47)

Was als „fremd“ eingestuft wird, unterliegt zudem dem Wandel der Zeit. Schäffter (1991: 9) betont, „daß in befremdlichen Erlebnissen immer auch die besonderen Wahrnehmungsstrukturen und Deutungsmuster einer Person, einer sozialen Gruppe, einer Kultur oder historischen Epoche zum Ausdruck gebracht werden.“

¹ Der Begriff wird hier unter Anführungszeichen gesetzt, da er suggeriert, die BewohnerInnen der ehemaligen europäischen Kolonien hätten der Besatzungsmacht passiv nachgegeben. Es besteht daher die Gefahr Widerstandsbewegungen und antikoloniale Strategien zu ignorieren.

Grenzen (zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“) bzw. Grenzziehungen zu untersuchen bedeutet daher, sich innerhalb eines komplexen Untersuchungsfeldes zu bewegen, das voller Widersprüche und Ambivalenzen ist – wie die Grenzziehung selbst. (vgl. Fürstenberg 2008: 174). Es ist wesentlich, historische, kulturelle und politische Tatbestände zu erläutern, um die Konstruiertheit von Grenzziehungen jeglicher Art aufzuzeigen und sich damit gegen Ansätze zu behaupten, die Grenzen als „natürliche“, ewig gegebene Entitäten verstehen.

„Bei Verständigungsversuchen (...) stellt es eine wichtige Klärung dar, wenn erkennbar wird, aus welchen Grenzzetzungen heraus eine kulturelle, nationale, soziale oder personale Identität ihre spezifische „Eigenheit“ ableitet und gegen Andersartiges kontrastiert. (Schäffter 1991: 13)

Claessens (1991: 45) erklärt, dass schon im ersten Lebensjahr eines Kindes die „eigene Identität“ in Abgrenzung zur Außenwelt – zu all dem, was als „fremd“, also „nicht-eigen“, wahrgenommen wird, – gebildet wird.

„Der Aufbau der eigenen Identität, des Wissens darum, daß man ein je Eigener ist, erfolgt in der Tat in der Absetzung vom anderen Menschen. (...) Aber in der Regel erkennt der kleine Mensch, praktisch mit sich selbst und der nächsten Umwelt hantierend, daß der Körper, den er „begreift“, sein eigener ist, und er lernt ihn von der Außenwelt zu unterscheiden. Es ist also wirklich eine Absetz-Bewegung, die den (kleinen) Menschen zuerst einmal auf sich selbst hinführt.“ (45)

„Identität“ setzt nach Claessens also eine Unterscheidung zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“ voraus. Schäffter (1991: 12) unterstreicht wie Claessens die historische Bedingtheit und sozio-kulturelle Determination „des Fremden“. Wesentlich ist in Bezug auf „Fremderfahrung“ „die Fähigkeit, seine eigene Position und Sichtweise als *eine* Möglichkeit u.a. zu erkennen und dabei zu sehen, daß das, *was* ich (...) als fremd erlebe, sehr wesentlich von meiner Geschichte abhängt.“ (ebda: 12).

Schäffter macht in seinem Beitrag fünf Arten des „Fremderlebens“ fest, die bezeichnend dafür sind, wie die Beziehung zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“ aussehen kann.

2.2.1.1. Modi des Fremderlebens

Die Wahrnehmungen von „Fremdem“ divergieren je nach Kontext und Begegnungsart. Wollrad (2008: 135) erklärt, dass „Fremdheit“ als Ergebnis von (gesellschaftlichen) Diskursen zu verstehen ist, die ausschlaggebend für Denken und Handeln der Menschen sind. Schäffter (1991: 14) unterscheidet zwischen Auffassungen des „Fremden“ als „Auswärtigem“ – hier steht die räumliche Trennung im Mittelpunkt, das „Fremde“ wird aufgrund seiner (geographischen) Entfernung als solches wahrgenommen – und dem Fremden als „Fremdartigem“. Letzteres ist eng mit Vorstellungen von „Norm“ und „Normalität“ verbunden. Weicht etwas von dem ab, was gesellschaftlich als „normal“ (Eigenschaften, Verhalten, Aussehen) angesehen wird, kann es unter Schäffters zweiten „Modus“ der Fremdwahrnehmung fallen.

Weiters spricht er von der Auffassung des „Fremden“ als „das noch Unbekannte“ (eingeschlossen wird also die Möglichkeit einer Annäherung bzw. eines Kennenlernens) im Gegenteil zum „Fremden“ als letztlich Unerkennbarem (vgl. ebda: 14) Hier wird die Chance auf Anerkennung und Annäherung verneint. Zuletzt nennt Schöffter die Möglichkeit, das Fremde als „unheimlich“ wahrzunehmen. Damit ist die Befürchtung gemeint, dass Bekanntes, Gewohntes verändert, „fremd“ wird. „Die Grenze zwischen Innen und Außen verschwimmt, wenn das "Heimische" unheimlich wird.“ (ebda: 14).

Solche Fremderfahrungen können in vier Ordnungssystemen zusammengefasst werden, die Begegnungsebenen zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“ verschiedenen Bereichen zuteilen. Schöffter (1991:15) unterscheidet zwischen „Ordnungen transzendenter Ganzheit“ – das Fremde wird hier als „Resonanzboden von Eigenheit“ verstanden – und „Ordnungen perfekter Vollkommenheit“, in denen das Fremde eine „Negation von Eigenheit“ verkörpert und damit ein komplementäres Verhältnis zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“ a priori auszuschließen ist. „Ordnungskonzepte dynamischer Selbstveränderung“ (ebda: 15) verstehen Fremdheit als „Chance zur Ergänzung und Vervollständigung“ (ebda: 15) des „Eigenen“. Hier werden Annäherungen mit dem „Fremden“ nicht ausgeschlossen. „Eigenheit und Fremdheit als Zusammenspiel sich wechselseitig hervorrunder Kontrastierungen“ (ebda: 15) fallen nach Schöffter in „Konzeptionen komplementärer Ordnung“ (Schöffter 1991:15).

Wichtig im Kontext dieser Forschungsarbeit sind Schöffters Konzeptionen von „Fremdheit“ insofern, als Konstruktionen und Auffassungen von Kultur, Ethnizität oder Geschlecht oft stark mit Grenzziehungen und Fremdbestimmungen arbeiten. Michiko Mae (2005: 229) betont, dass ethnische und kulturelle Selbstbestimmungen immer in einem engen Verhältnis zu Auffassungen „des Fremden“ stehen. Am Beispiel koreanischer JapanerInnen beschreibt sie das komplexe Wechselverhältnis zwischen Konstitutionen von „Eigenem“ und „Fremdem“. Dabei fallen ihre Bestimmungen in Schöffters „Konzeptionen komplementärer Ordnung“ (Schöffter 1991: 15), die die Reziprozität von Fremd- und Eigenzuschreibungen betonen. Sie erklärt, dass das japanische Identitätsbewusstsein wesentlich auf der Kolonialisierung Koreas aufbaut. Indem das „Andere“ (hier: Koreanische) zum sichtbaren „inneren“ und „äußeren“ Fremden wurde, konnte definiert werden, was „Japanischsein“ bedeutet: nämlich „nicht-koreanisch“ zu sein (vgl. Mae 2005: 230). Dies wiederum hatte enormen Einfluss auf die Konstitution japanischer Nationalität:

„In einem Prozess von Inklusion und Exklusion wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die japanische Nation gegründet, und wer nicht dazu gehörte, konnte – wie die KoreanerInnen und andere AsiatInnen – missachtet und verächtlich behandelt werden.“ (ebda: 230)

Mae zeigt in ihrem Beitrag die Konstruiertheit von „Nation“, „Nationalität“ oder „nationaler

Identität“, die im alltäglichen Diskurs teilweise als „natürliche“ Entitäten angesehen werden, jedoch eine Geschichte besitzen und in ihrer kulturellen, sozialen und politischen Dimension wahrgenommen werden müssen (vgl. ebda: 228). In der Auseinandersetzung mit „Alterität“ wird diese Tatsache oft verschleiert bzw. wird ihr oft nur wenig Beachtung geschenkt. So werden Diskurse (über Herkunft, ethnische Zugehörigkeit etc.) unreflektiert auf Basis von Differenzen geführt, die nicht näher betrachtet werden. Stuart Hall versucht dem entgegenzuwirken.

2.2.1.2. Wieso spricht „Differenz“?

Differenzen schaffen Bedeutung, erklärt der englische Soziologe Stuart Hall (2004a: 112). In der medialen Realität werden „Differenzkonstruktionen“ besonders wirksam. Bilder wirken durch Kontraste und Unterschiede stärker, nehmen ihre Betrachtenden ein.

Die Geschichte hinter kontrastierenden, oppositionellen „Bilderwahrheiten“ untersucht Hall in seinem Text „Das Spektakel der >Anderen<“. Er erklärt, dass Differenzkonstruktionen und –repräsentationen in unterschiedliche Bereiche hineinwirken und dafür verantwortlich sind, wie ethnische Gruppen, Geschlechterkategorien oder kulturelle Begebenheiten dargestellt werden. Hall betont, dass Unterschiede besonders am menschlichen Körper festgemacht werden, der zum „lebenden Beweis“ von Alterität wird und gleichzeitig auf eine gewisse „Natürlichkeit“ der Differenzen verweist. In medialen Formaten finden solche Konstruktionsweisen Resonanz und tragen oppositionelle Bilder weiter.

Schon in populärkulturellen Medienformaten des 19. Jahrhunderts sind die kolonialen Machtverhältnisse zwischen „dem Westen“ und „den Anderen“ des Südens erkennbar (vgl. Hall 2004a: 128).

Die Repräsentation von >Differenz< durch den Körper wurde zum diskursiven Ort, über den ein Großteil dieses >rassisierten Wissens< produziert und in Umlauf gebracht wurde. (Hall 2004a: 128)

So beschreibt Hall das Beispiel der Afro-Engländerin Saartje Baartmann, die im 19. Jahrhundert nach Großbritannien verschifft und dort zum Objekt europäischer (männlicher) Schaulust degradiert wurde. Unter dem Namen „Hottentotten-Venus“ trat sie auf englischen und französischen Bühnen aus einem Käfig und stellte den „Inbegriff“ „der afrikanischen Frau“ dar. „In ihren frühen >Vorführungen< wurde sie auf einer angehobenen Bühne wie ein wildes Tier präsentiert. Sie kam und ging aus ihrem Käfig (...)“ erklärt Hall (2004a: 151). Baartmanns Körper wurde zur Projektionsfläche europäischer Phantasien über die Alterität und mindere Entwicklung „afrikanischer Frauen“ und ihrer Kultur (vgl. ebda: 151). Geschlechtliche und kulturelle Zuschreibungen gingen hier Hand in Hand. Uma Narayan stellt fest, dass Konzeptionen „indischer“, „afrikanischer“ oder „europäischer“ Frauen auch

immer Konzeptionen der jeweiligen Kultur mit sich bringen (vgl. Narayan 1997: 82). So wurde auch Baartmanns Körper der „sichtbare Beweis“ einer „afrikanischen Frau“ und ihrer Differenz im Unterschied zur „Europäerin“. Ausschlaggebend für Baartmanns „Alterität“ war ihr Körper als „natürlicher“ Beweis ihrer Andersheit.

Völlig unbeachtet blieben Zuschreibungsprozesse, die „Differenz“ erst erschaffen und nicht von Machtdiskursen zu trennen sind. Die Utopie „natürlicher, reiner“ Differenz entsteht.

Fürstenberg (2008: 177) kritisiert Annahmen „reiner Differenz“ als Urzustand.

„Die Ausbildung von Dichotomien zur Reduktion von diskursiver Komplexität wird (...) nicht auf die Macht ausübende Kontrollinstanz des Diskurses zurückgeführt, sondern ihr wirkungsvolles Vorhandensein wird vielmehr durch eine Naturalisierung von 'reiner' ‚Differenz‘ verschleiert.“ (ebda: 178)

Mechanismen der Exklusion verhelfen dazu, ein Denken in binären Gegensatzpaaren als Basisverständnis der Welt zu etablieren (vgl. ebda: 178).

In ihrem Film „Die leere Mitte“ (Steyerl 1998) fordert die Autorin und Regisseurin Hito Steyerl dazu auf, die „Zwischenräume“ von Grenzsyste men zu betrachten (vgl. Fürstenberg 2008: 185). Fürstenberg bemerkt, dass Grenzziehungen als Methoden der Verabsolutierung von „Differenz“ dazu dienen können, Macht- und Herrschaftsansprüche und Interessen zu kaschieren:

„Die Grenze nimmt (...), durch Zeichen, Symbole oder Rituale markiert, eine Position des Peripheren ein und wird als Randzone des Abzugrenzenden bzw. zu Unterscheidenden verortet. Mit der Differenzierung zwischen Zentrum und Peripherie geht meist die Unkenntlichmachung der Macht bzw. eine Marginalisierung der Grenze zugunsten der Bedeutungssteigerung des Zentrums einher, wobei jedoch die Grenzziehung die eigentliche Basis der Machtausübung bildet.“ (ebda: 173)

Jedes Zentrum impliziert also immer auch einen marginalen „Randraum“, der das Zentrum, die Mitte, bedingt. Versteckt bleiben dabei allerdings meist die Macht- und Herrschaftsverhältnisse, die Grenzen erschaffen und markieren, wo Zentrum und Peripherie zu finden sind bzw. wer wozu zählt.

Wichtig ist, eben diese Grenzmarkierungsverfahren in ihrer soziokulturellen bzw. politischen und ökonomischen Dimension zu erklären. Das Medium „Film“ eröffnet hier einen (imaginären) Handlungsraum, in dem Verfahren der Grenzziehung aufgezeigt, kritisch beleuchtet und „nachgespielt“ werden können.

Die Filmwissenschaftlerin Trinh T. Minh-ha plädiert dafür, „Differenzen“ als wesentlichen Bestandteil von „Identität“ anzunehmen, anstatt sie zu ignorieren oder zu verabsolutieren.

„Es ist eben viel einfacher, etwas unter dem Vorwand der Differenz abzutun oder auszutilgen (den/die/das Andere/n in unseren Köpfen, in unserer Welt zu zerstören) als angstfrei mit und innerhalb der Differenzen zu leben.“ (Trinh 2010: 152)

„Differenzen“ siedelt die postkoloniale Theoretikerin innerhalb von Identitäten als wichtigen Bestandteil dieser an. Dabei verwehrt sie sich gegen „essentialistische“ Identitäts- oder Kulturkonzepte, die von homogenen Entitäten ausgehen (vgl. Babka 2010: 15). „Es (...) geht

um keinen >Kern<, keine Essenz von etwas, von einer Sache oder einer Identität, es (...) sind Lagen, Schichten und Überkreuzungen, die verhandelt werden.“ (ebda: 9). Auch „Differenzen“ selbst sind nicht „rein“ oder frei von Widersprüchen. Hall erklärt, dass Identitäten „auf der Grundlage von Differenz konstruiert [sind] und nicht jenseits von ihr (...)“ (2004b: 171) Wie Ethnizität bezeichnet auch Identität ein „Beziehungsverhältnis“, in dem die Vorstellung des „Anderen“ (als Summe des Nicht-Eigenen) wesentlich für das Verständnis des „Eigenen“ ist (2004b: 171). Trinh, Hall und Babka sprechen also einen Identitäts- und Kulturbegriff an, der essentialistische Konzepte ablehnt und von heterogenen, komplexen Größen ausgeht, die sich durch Differenzen auszeichnen. Dabei werden auch Vorstellungen von „Kultur“ oder „kultureller Identität“ als „natürlich gewachsener“, „ewig existierender“ Einheit hinfällig. Die Debatte um den „Kulturbegriff“ soll in weiterer Folge kurz dargestellt werden. Ziel ist es, einen Begriff von „Kultur“ zu finden, der im Rahmen dieser Arbeit operationalisierbar ist, da die Verhandlung kultureller Identitäten einen wesentlichen Platz im „Postkolonialen Kino“ einnimmt.

2.2.2. Absage an den Essentialismus: Kulturbegriffe im Vergleich

Eines ist „Kultur“ sicherlich: schwer zu definieren. Nur wenig andere Begriffe entfachen innerhalb der Kulturwissenschaften eine so heftige Debatte wie der Kern des eigenen Forschungsfeldes: der Kulturbegriff selbst. Was ist „Kultur“? Generationen von Forschenden beschäftig(t)en sich mit dieser Frage. Die Bandbreite an Kulturdefinitionen ist groß. Die anthropologische Forschung hat wesentlich zur Bestimmung von „Kulturbegriffen“ beigetragen. So ist die Definition des Ethnologen Clifford Geertz bis heute zentral für wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Kulturbegriff. Geertz stellte die individuelle Bedeutung von Kultur für den/die Einzelne in den Mittelpunkt:

„Der Kulturbegriff, den ich vertrete (...), ist im wesentlichen ein semiotischer. Ich meine mit Max Weber, daß der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe.“ (Geertz 1983: 9)

Wichtig ist in Geertz Feststellung die Tatsache, dass er „Kultur“ als veränderbares „Bedeutungsgewebe“ beschreibt, das von seinen Mitgliedern stets unterschiedlich geformt und gestaltet wird.

Seit den 1960er Jahren setzten sich die verschiedenen Forschungsstränge der „Cultural Studies“ intensiv mit Fragen der Kulturkonstitution in Zusammenhang mit medialen Strukturen bzw. (gesellschaftlichen) Vorstellungen von Geschlecht, Identität oder Rassismus auseinander. Wesentlich ist auch hier ein Kulturbegriff, der sich von „essentialistischen“

Auffassungen entfernt: Kultur wird als prozesshaftes, heterogenes Phänomen begriffen, „als Gesamtheit einer Lebensweise“ (Hepp 2010: 275) bzw. – wie bei Geertz – „als ein spezifisches Bedeutungssystem“ (ebda: 275).

„Die Cultural Studies sind ein theoretisch fundierter, interdisziplinärer Ansatz der Kulturanalyse, der insbesondere auf eine Beschäftigung mit Alltagspraktiken, alltäglichen kulturellen Konflikten und Fragen der soziokulturellen Macht zielt.“ (Hepp 2010: 10)

Grundsätzlich besteht die wesentliche These der Cultural Studies darin, Kultur als „konfliktäres Feld“ (ebda: 275) zu betrachten, in dem soziale, kulturelle und politische Positionen ausgehandelt werden. „Of course “cultures“ are full of contradictions, even about their hatreds. (...)“ (Narayan 1997: 171), erklärt die indische Feministin Uma Narayan. Sie spricht hier einen zentralen Faktor an, der für die Auffassung von Kultur bestimmend ist: da „Kultur“ als Lebensweise eine sehr individuelle Komponente besitzt, gibt es kaum Menschen, die in gleicher Weise einer oder mehreren Kulturen angehören (vgl. Regus 2009: 38).

„Culture is located in the construction of the self (or the subject position) and in the context for that self. Culture (...) is always more than just a national cuisine and costumed folk dance that are frequently used to represent it: culture is the way in which we understand our own identities and the means through which we encounter other cultures.“ (Holledge/Tompkins 2000: 4)

Dennoch wird der Kulturbegriff in nationalistischen Debatten gerne als Beweis für die nationale Einheit eingesetzt, wie Mae (2008: 717) feststellt:

„Kultur bildet zusammen mit Zivilisation ein Begriffspaar (als Genderbegriffe, aber auch als Synonyme), das seit dem 18. Jahrhundert für die Herausbildung nationaler Identität eine Leitfunktion hatte. (...) Im Modernisierungsprozess haben sich die Kategorien Nation und Gender mit der Kategorie Kultur zu einem engen Nexus verwoben. So wie die moderne Genderidentität hat sich auch die moderne kulturelle Identität im Nationbildungsprozess entwickelt. (...) für beide Prozesse wurde Kultur instrumentalisiert.“ (Mae 2008: 717)

Einhergehend mit Vorstellungen über „nationale Einheit“ und gemeinsame Identität wurde Kultur als einheitliche, unveränderliche Größe konstruiert. Das kulturell „Eigene“ wurde damit zu einer ebenso festen, eingegrenzten Entität wie das kulturell „Fremde“ - also all das, was außerhalb der eigenen Nationalkultur lag. Kultur wurde damit territorial eingrenzbar. Alles, was außerhalb der territorialen Grenzen des Nationalstaates lag, wurde auch als kulturell anders wahrgenommen. Kilomba (2008: 149) spricht in diesem Zusammenhang von neuen Formen von Rassismus, die sich im Gegensatz zu älteren (biologische Rassen, Unterlegenheit) auf Formen „kultureller Differenz“ und ihre Unvereinbarkeit in nationalen Kulturen beziehen. Doch nicht nur in westlichen Migrationsdebatten werden Kulturkonzepte hervorgebracht, die sich durch Einheit und Homogenität auszeichnen. Die indische Autorin Uma Narayan erklärt, dass es auch auf Seiten der „ehemals“ kolonialisierten Länder Bestrebungen gab, „die westliche Kultur“ als homogenes, statisches „Anderes“ zu konstruieren – meistens, um nationalistischen Argumentationen über die eigene Kultur

entgegentzukommen (vgl. 1997: 84). Mae (2005: 719) verweist auf die Interdependenz zwischen Vorstellungen nationaler Kultur und Konstruktionen von Geschlecht:

„Frauen können in der Rolle der „carrier of tradition“ konstruiert werden und dies verstärkt die homogenisierende und ein- und ausschließende Konstruktion des nationalen Kollektivs; sie können aber auch als Symbole des Wandels gelten (...)“ (Mae 2005: 719).

Geschlechtskonstruktionen werden symbolisch für kulturelle Konzepte oder nationalistische Auffassungen. Auch Narayan bemerkt, dass insbesondere eine Repräsentation von Frauen aus der „Third-World“ (Narayan 2000: 84) immer auch die Repräsentation der dazugehörigen Kultur zur Folge hatte. Erlebnisse und Schicksale, die einer (kleinen) Gruppe von Frauen widerfahren waren, wurden als „repräsentativ“ für die gesamte Kultur gesehen. So wurde „die Andere“ oft zum Abbild einer ganzen Kultur gemacht und einzelne (religiöse, kulturelle) Eigenschaften der gesamten Kultur zugeschrieben (vgl. ebda: 84).

Hepp (2010: 175) erklärt, dass sich die VertreterInnen der Cultural Studies von einer solchen Kulturdefinition abgrenzen und einen translokalen Kulturbegriff für notwendig erklären, der sich – angesichts von Phänomenen wie Globalisierung und wachsender internationaler Migrationsströme – nicht auf territoriale Grenzen beschränken lässt. In Filmen wie „Ein Augenblick Freiheit“ (Riahi 2008) oder „Reassemblage“ (Trinh 1982) wird die Komplexität kultureller Identitäten gezeigt. Es ist daher zentral für filmanalytische Methoden, mit einem Kulturbegriff zu operieren, der sich klar von essentialistischen Konzeptionen abgrenzt. Kulturen zeichnen sich jedoch durch Differenzen, Brüche und Widersprüchlichkeiten aus, wie Narayan (1997: 171) feststellt. Damit werden essentialistische Konzepte obsolet. Dennoch beherrschen sie oft alltägliche Diskurse und dürfen nicht ignoriert werden. Vielmehr ist eine kritische Kulturwissenschaft an dieser Stelle gefordert, die historischen und politischen Konstruktionsweisen solcher Diskurse zu erforschen. Eine kritisch feministische Filmwissenschaft kann ihren Beitrag insofern leisten, als sie filmische und mediale Konstitutionsweisen essentialistischer Diskurse hinterfragt.

2.2.3. Kulturelle Begegnungen auf der Leinwand: Migration, Diaspora und Film

Mediale Formate bieten heute eine Plattform für Austausch, an dem kulturelle Identitäten gelebt und (neu) verhandelt werden können. Breidenbach und Zukrigl (2000: 278) meinen, dass insbesondere Neue Medien wie das Internet den Zusammenhalt zwischen ethnischen Gruppen und Zugehörigen bestimmter Kulturen stärken. Gerade im Medium Internet sehen die beiden Autorinnen einen Ort, an dem kulturelle Traditionen und Bräuche gelebt, gepflegt und intensiviert werden können (vgl. ebda: 283). Sie sprechen dem Internet damit eine

wesentliche identitätsstiftende Aufgabe zu – besonders für in der Diaspora² Lebende. So ist beispielsweise die Hälfte aller Websites, die aus Trinidad stammende Briten regelmäßig lesen, „trinidadspezifisch“ (Breidenbach/Zukrigl 2000: 284). Durch Film- und Videoportale wie die Plattform „Youtube“ ist es möglich geworden, Nachrichten, Reportagen oder kurze Beiträge über aktuelle Geschehnisse aus dem Herkunftsland zu konsumieren. Aber auch nationale Filmproduktionen können heute über territoriale Grenzen hinweg gesehen werden. In der Diaspora lebende RegisseurInnen (wie Arash T. Riahi oder Deepa Mehta) haben somit die Chance Filme zu drehen, die sich mit Schwierigkeiten und Problemen in ihren Herkunftsländern auseinandersetzen und deren Produktion teilweise nur außerhalb nationalstaatlicher Grenzen möglich ist. Medien können damit über feste Ländergrenzen hinweg dazu verhelfen, Kritik an politischen oder ökonomischen Systemen zu üben bzw. auf der anderen Seite Gefühle der (nationalen, kulturellen, ethnischen) Zusammengehörigkeit zu stärken. Politikwissenschaftler Benedict Anderson erklärt, dass die Entstehung von (Massen-) Medien wesentlich zur Entstehung eines „Nationalitätsgefühls“ beigetragen hat und so die Gründung „moderner Nationalstaaten“ erst ermöglichte. Er spricht in seinem Konzept der „imagined communities“ (Anderson 2006: 6) von Nationen als „vorgestellten Gemeinschaften“. Ein Gefühl der „Zusammengehörigkeit“ über weite Strecken hinweg, das nach Anderson eine wesentliche Basis der nationalen Identität bildet, wurde erst durch die Geburt von Medien wie Roman oder Zeitung möglich, da hier erstmals ein Gefühl der simultanen, parallelen Existenz unterschiedlicher Individuen geschaffen wurde.

„The idea of a sociological organism moving calendrically through homogenous, empty time is a precise analogue of the idea of the nation, which is conceived as a solid community moving steadily down (or up) history.“ (Anderson 2006: 25)

Auch religiöse Gemeinschaften macht er als wichtige Vorläufer von Nationalstaaten fest, da hier Konzepte großer Zusammengehörigkeit über breite Territorien relevant wurden (vgl. ebda: 12). Letztere wurden aber auch vor allem durch die Besinnung auf gemeinsame „heilige Texte“ legitimiert. Siegfried Kracauer bemerkte, dass insbesondere das Medium „Film“ eine tragende Rolle in der Auslebung und Wahrung kollektiver identitätspolitischer Dispositionen spielt (vgl. Kracauer 1984: 12).

„Was die Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken.“ (ebda: 12)

² Anzumerken ist an dieser Stelle, dass „Diaspora“ sowohl „als wissenschaftlicher Arbeitsterminus ebenso wie als Instrument der Selbstdefinition“ (Kokot 2002: 30) als durchaus kritisches und schwammiges Konzept betrachtet werden muss (vgl. Kokot/Tötölyan/Alfonso 2004:2). Für den Kontext dieser Arbeit erscheint die Definition des Begriffs von Kokot in Bezug auf „Identitätsprozesse“ wesentlich – nach Kokot verweist „Diaspora“ „auf einen veränderten Blick auf Migration und innerethnische Beziehungen, und damit auf spezifische Strategien des Identitätsmanagements und der sozialen Organisation (...)“ (Kokot 2002: 32).

Die Filmanalyse vermag es nach Kracauer, die komplexen filmischen Prozesse der Konstitution von „Nationalität“ und „nationaler kollektiver Identität“ genauer herauszuarbeiten und zu analysieren. Dabei geht er nicht von „Nationalität“ als festgefahrene, homogene Kategorie aus, sondern vielmehr von bestimmten gesellschaftlichen nationalen Tendenzen, die in Medien Resonanz finden (vgl. ebda: 14).

Kracauer möchte vor allem die psychologische Dimension nationaler „Kollektividentität“ untersuchen und damit Arbeiten, die sich vor allem kulturellen, politischen oder ökonomischen Aspekten der „Nationalität“ widmen, bereichern.

„Es ist immer denkbar, daß bestimmte Motive auf der Leinwand nur für einen Teil der Nation relevant sind, aber Vorsicht in dieser Hinsicht sollte uns nicht gegen das Vorhandensein von Tendenzen einnehmen, die die Nation als ganze betreffen.“ (Kracauer 1984: 14)

Nach der Unabhängigkeit der Kolonien entstanden Kinoformate, die dazu verhelfen sollten, die neuen und unabhängigen nationalen und kulturellen Identitäten der ehemaligen Kolonien zu konstruieren. FilmemacherInnen wie Ousmane Sembene sahen das Medium „Film“ als neues Instrument der „Massenaufklärung“ (vgl. Murphy/Williams 2007: 51).

Wesentlich für eine kritisch feministische Filmanalyse erscheint daher die Frage, wie sich „kulturelle“³ Begegnungen auf der Leinwand gestalten. Hierbei ist es nicht nur wichtig zu analysieren, wie kollektive kulturelle oder nationale Identitäten filmisch konstruiert werden, sondern es erscheint auch wesentlich der Frage nachzugehen, wie solche Konstitutionsweisen im Rahmen der Begegnung von Menschen unterschiedlicher kultureller Herkunft aussehen können. Vor dem Hintergrund kolonialer Konstruktionsweisen muss auch danach gefragt werden, wie RegisseurInnen aus unterschiedlichen Kulturen mit dem Thema der Identitätskonstruktion (filmisch) umgehen und inwiefern ihre Konstruktionsweisen Schnittstellen bzw. Divergenzen zu anderen FilmemacherInnen aufweisen.

Die Schwierigkeit einer kritisch feministischen Filmanalyse besteht im Zuge dieses Vorhabens darin, eine Bandbreite an unterschiedlichen kulturellen, ethnischen und nationalen Sichtweisen zu analysieren, ohne „Kultur“ als Rechtfertigung zu verwenden. Wichtig ist es daher, von Konzepten „kultureller Authentizität“ Abstand zu nehmen. Trinh T. Minh-ha (2010: 160) weist Annahmen des „kulturell Authentischen“ strikt zurück und bemerkt, dass sich „Authentizität“ heute „als käufliches, beliebig arrangierbares und/oder erhaltbares Produkt“ (ebda: 159) erweist, das vermarktbar geworden ist, sich aber de facto als Mythos

³ In Anbetracht der Vorbelastung und Schwierigkeiten der Begriffe „multi-, inter- und transkulturell“ innerhalb der kultur-, sozial- und geisteswissenschaftlichen Debatten, wird in dieser Arbeit auf einen der angeführten Begrifflichkeiten verzichtet. Mangels eines wissenschaftlich adäquateren Begriffes für das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturen und der Tatsache, dass Grenzen und Unterschiede jede Kultur auszeichnen, wird im Zuge der Arbeit der Begriff „kulturell“ verwendet.

erweist. Dabei übt sie vor allem Kritik an der anthropologischen Film- und Forschungstradition, die sich anmaßte, „die Wahrheit“ über eine Kultur herausfinden zu können (vgl. ebda: 159). Sie geht hierbei mit Filmtheoretikerin Ella Shohat konform, die dem Film eine wesentliche Rolle im „Schreiben von Kultur“ zuweist.

„Cinema’s penchant for spinning-globe logos serves to celebrate the medium’s kinetic possibilities as well as its global ubiquity, allowing spectators a cheap voyage while remaining in the metropolitan “centers” – Lumieres’ location shooting of diverse Third World sites, such as India, Mexico and Palestine being symptomatic of this visual national-geographics mania.” (Shohat 1997: 29)

Zusehender werden durch den filmischen Konsum in eine „allwissende“ Position gebracht, aus der heraus sie das „Andere“ sehen und damit zu einem Teil des „Eigenen“ machen und letztlich beherrschen können (vgl. ebda: 29). Auch Grewal und Kaplan (1996: 259) kritisieren, dass vor allem das ethnographische Kino dazu verhalf, „kulturelle Traditionen“ zu konstruieren, ohne auf ihre psychologische und historische Komplexität zu achten. Narayan kritisiert diese Tendenz in der medialen Welt sowie in der gesellschaftlichen und kulturwissenschaftlichen Debatte bis heute.

„Part of what worries me (...) is an underlying tendency to see both “Western culture“ and a great many “Other cultures“ as simpler and less hybrid than they already are. I would urge paying more attention to the selective processes that lead to marking certain products and commodities as “exotic“ and “ethnic“ and other products as “Western“ in a variety of contexts (...).“ (Narayan 1997: 187).

Aufgabe einer kritisch feministischen Filmwissenschaft ist es daher, die filmischen Prozesse zu analysieren und in einem weiteren Schritt zu dekonstruieren, die dazu verhelfen „Kultur“ als „exotisch“ oder „authentisch“ zu konstituieren und sie dabei ihrer Komplexität berauben. Inwiefern die Konzepte postkolonialer TheoretikerInnen hierbei wichtig sind, um einen Diskurs zwischen der feministischen Debatten in Norden und Süden zu ermöglichen und wieso sich dieses Unterfangen als schwierig und kritisch gestaltet, soll im folgenden Kapitel anhand der Positionen einiger wichtiger Postkolonialer Feministischer TheoretikerInnen diskutiert werden.

3. „Postkolonialismus“, Feminismus und Feministische Dekonstruktion

Die feministischen Theoretikerinnen Europas und Nordamerikas übten seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts Kritik an den ungleichen Verhältnissen zwischen Männern und Frauen und forderten Maßnahmen zur Gleichberechtigung. Die androzentrische Gesellschaftsordnung wurde ebenso kritisiert wie eine globale Unterordnung „der Frau“. Als politische Bewegung und später auch als wissenschaftliche Forschungsrichtung setzte sich „die feministische Theorie“ mit patriarchalen Unterdrückungsmechanismen und ihren Auswirkungen für die

verschiedensten Bereiche der gesellschaftlichen Ordnung auseinander. Postuliert wurde eine universelle Kategorie „Frau“, die im Namen einer „globalen Schwesternschaft“ zum Kampf gegen die Unterdrückung und zur Befreiung aus dem Patriarchat aufgerufen wurde (vgl. Klinger 2003: 14). Shohat kritisiert in diesem Zusammenhang auch die feministische Filmanalyse, die „postkoloniale“ Bedingungen und die Lebensrealitäten von Frauen aus (ehemals) besetzten Ländern ignoriert:

„While implicitly universalizing “womanhood”, and without questioning the undergirding racial and national boundaries of its discourse, feminist film theory, for the most part, has not articulated its generally insightful analysis vis-à-vis the contradictions and asymmetries provoked by (post)colonial arrangements of power.” (Shohat 2003: 19)

Gleichzeitig verweist die Autorin darauf, dass innerhalb der filmwissenschaftlichen Kritik am Kolonialismus Themen rund um „Geschlecht“ völlig außer Acht gelassen wurden (vgl. ebda: 19).

Mitte des 20. Jahrhunderts, nach der offiziellen Unabhängigkeit der Kolonien, begannen sich Frauen aus den (ehemals) besetzten Gebieten mit ihren eigenen Positionen im globalen Herrschaftssystem auseinanderzusetzen. Wesentlicher Bestandteil ihrer Kritik war die Tatsache, dass jene Frauen, die nun eine globale Solidarität sowie „ein“ geteiltes Schicksal „aller Frauen“ propagierten, ihre eigene Rolle als Besetzerinnen und Unterdrückerinnen im kolonialen Projekt ignorierten. Gefordert wurde die Anerkennung von „Differenz“ zwischen Frauen und die Tatsache, dass unterschiedliche kulturelle, soziale, nationale und ethnische Kontexte auch verschiedene Formen von Unterdrückung mit sich bringen und daher nicht verallgemeinert werden können.

Aus dieser Kritik entstand schließlich die so genannte „Postkoloniale feministische Theorie“, deren wesentliche Forderungen im folgenden Kapitel dargestellt werden sollen. Wichtig ist an dieser Stelle festzuhalten, dass aufgrund der Vielfalt an Theorien nur diejenigen Theoretikerinnen zu Wort kommen können, deren Gedanken im Zuge dieser Arbeit relevant erscheinen. Ebenso wichtig ist, dass aus demselben Grund nicht alle Theorien genannt bzw. im Detail diskutiert werden können. Insbesondere Konzepte um „Postkolonialismus“ sollen in diesem Kapitel kritisch reflektiert und in Bezug auf die Konzeption eines „Postkolonialen Kinos“ diskutiert werden.

Eine feministische Filmanalyse, die sich mit dem „Postkolonialen“ im Kino auseinandersetzt, muss wesentliche postkoloniale feministische Ideen und Grundgedanken aufzeigen und ihre Relevanz und Wichtigkeit für jene filmanalytischen Praxen herausarbeiten, die ein „postkoloniales Kino“ untersuchen. Die Bandbreite an Themen reicht von Repräsentationskritik bis hin zur Frage, ob das Kino einen Ort darstellen kann, an dem „subalterne“ Artikulation möglich sein könnte. Wesentlich für das Verständnis der Theorien

der „Postcolonial Feminists“ ist die Tatsache, dass die Kategorie „Geschlecht“ als komplexes Beziehungsverhältnis von Macht- und Herrschaftsdiskursen mitbestimmt wird und nur in Verbindung mit anderen „Differenzkategorien“ – wie Ethnizität, Kultur oder soziale Klasse – verstanden werden kann.

3.1. Geschlecht, Ethnizität und ihre identitätspolitischen Intersektionen

„Es ist klar, dass arm, schwarz und weiblich sein heißt: es dreifach abbekommen.“ (Spivak 2008: 74). Betrachtet man die Repräsentationsweisen „fremder Frauen“ in bestimmten populärkulturellen medialen Formaten, wird klar, dass Gayatri Spivak – trotz des sarkastischen Untertons in ihrer Feststellung – nicht ganz Unrecht behält. Die Fremde befindet sich nach Schäffter (1991: 16) in einem Raum „zwischen Bedrohung und Faszination“. Repräsentation ist dabei weder als wertfrei noch als neutral oder objektiv einzustufen.

„Repräsentation‘ bedeutet (...) nicht die *Darstellung* von etwas (von dieser Darstellung unabhängigen) ‚Realem‘, sondern bezeichnet den gesamten Komplex der *Realitätskonstruktion*. Repräsentation ist in diesem Sinne also nicht als Zeichen/Bild zu verstehen, das für etwas *a priori* Gegebenes steht, sondern als *Zeichenfunktion* in der sozialen *Wirksamkeit* des Zeichens.“ (Lummerding 1994: 71)

Modi der Repräsentation sind immer in Verbindung mit bestimmten (politischen, ökonomischen) Interessen zu betrachten. Huhnke (1997: 122) unterscheidet hierbei zwei Repräsentationsweisen: „die Fremde“ zeichnet sich entweder durch den Exotismus ihres Körpers aus, der in den Mittelpunkt gestellt wird, oder fungiert als Paradebeispiel von kultureller Rückständigkeit (ebda: 133). Religiöse Traditionen und kulturelle Bräuche bleiben in diesem Zusammenhang meist unhinterfragt und dienen als sichtbare Beweisstücke der kulturellen Unterentwicklung der „Anderen“ und machen den Grad an „Integration“ von Migrantinnen in Ländern des Nordens fest (Paulus 2008: 175). Dass Bilder „fremder Frauen“ auch immer Bilder von Frauen der „eigenen“ Gesellschaft bedienen, ist in diesem Zusammenhang wesentlich. Schon in der kolonialen Ordnung wird eine Diskrepanz zwischen „westlichen“ und Frauen aus besetzten Ländern deutlich:

„Der Kolonialdiskurs des 18. Jahrhunderts schreibt den weißen, europäischen, ‚eigenen‘ Frauen zivilisatorische Eigenschaften zu, die ihr diametrales Gegenüber in den ‚Anderen‘ der Kolonien haben. Dabei entsteht das Bild einer häuslichen, mütterlichen (Ehe-)Frau, das in scharfem Kontrast zu den Frauen indigener Gesellschaften steht, die als ‚Sklavinnen‘ ihrer Männer vorgestellt werden.“ (Christadler 2005: 21).

Doch gerade solche Unterscheidungen führen dazu, (konstruierte) Ungleichheiten besonders in den Vordergrund zu stellen und solidarische Netzwerke zu erschweren (vgl. Howe/Krüger 1997: 175). Die Untersuchung der bildlichen Handlungsräume und Anordnungen hilft bei der Analyse „kolonialer“ Blickwinkel:

„Der ‚koloniale Blick‘ nutzt eine weit zurück reichende Bildgeschichte, die er transformiert und in verschiedenen Medien und Kontexten immer aufs Neue aktiviert (...) Denn das immerwährende Tradieren von bestimmten Motiven prägt die Wahrnehmung schon vor dem Blicken. Die sich in dieser Weise fortschreibenden Motive verfestigen sich zu ‚natürlichen‘ Eindrücken, die ihre historische Konstruiertheit verschleiern.“ (Christadler 2005: 21).

Durch die Analyse des bildlichen Zusammenwirkens der Kategorien „Ethnizität“ und „Geschlecht“ können „koloniale“ Sichtweisen transparent gemacht werden. Die Rolle des Blickwinkels der Filmkamera, die für die Zusehenden zum Auge wird, durch das geblickt wird, muss ebenfalls Eingang in die Analyse finden. Aus der Vermischung von Mythen und unterbewussten Befindlichkeiten gegenüber der soziopolitischen Realität „entsteht das Fundament für Stereotypisierungen.“ (Huhnke 1997: 120) Mediale Berichte arbeiten gerne entlang von stereotypen Bildern. Die Kategorie „fremd“ wird dabei zu einem schwammigen, ungenauen Begriff (Röben /Wilß 1997:10). Christadler (2005: 30) verweist darauf, dass es der Körper ist, in dem „ethnische und geschlechtliche Differenz vereint“ sind. Die Autorin betont die Wichtigkeit „Bildanordnungen“ zu untersuchen, in denen Hierarchien und Machtverhältnisse eingeschrieben sind.

Wichtig ist es daher, „Fremdheit“ in ihrer Konstruktionsweise entsprechend zu hinterfragen und jene Kategorien zu analysieren, die die „fremde Frau“ als solche konstituieren. Eine Auseinandersetzung mit Ethnizität, Geschlecht und ihren Überkreuzungen ist dabei wesentlich. Auch das Hinterfragen sozialer Klassenhierarchien und Konstruktionen spielt in diesem Zusammenhang eine Rolle. Im Rahmen dieser Arbeit soll der Fokus allerdings auf den Kategorien Ethnizität, Geschlecht und Kultur liegen, da nicht alle Gesellschaften entlang von „Klassen“ organisiert sind. Wichtig wird in diesem Zusammenhang die Frage nach dem Zusammenwirken von Rassismus und Sexismus. Röben und Wilß (1997: 11) verweisen darauf, dass diese Annahme von vielen AutorInnen abgelehnt wird, da sie die Rolle von „weißen Frauen“ in der Unterdrückung „anderer“ ignoriert und alleine patriarchale und „westliche“ Unterdrückungsmechanismen angesprochen werden. Im folgenden Kapitel sollen nun vorerst einmal „Geschlecht“ und „Ethnizität“ als komplexe, relative Kategorien vorgestellt und diskutiert werden. Anschließend wird das Konzept der „Intersektionalität“ von Kimberle Crenshaw im Zusammenhang mit filmanalytischen Strategien diskutiert werden.

3.1.1. Die Kategorie „Geschlecht“

Dass die Kategorie „Geschlecht“ ein soziokulturelles Konstrukt darstellt, das je nach gesellschaftlichem Kontext variiert, ist eine wesentliche Feststellung der Feministischen Theorien des zwanzigsten Jahrhunderts und bildet den Ausgangspunkt vieler Untersuchungen der Geschlechterforschung. Die Unterscheidung zwischen „sex“ als „biologischem

Geschlecht“ und „gender“ als sozial und kulturell bestimmter Kategorie sollte biologischen Erklärungsmodellen „geschlechtlicher Identität“ entgegenwirken. Die „Eigenschaften“, die Geschlechtern zugesprochen werden, sind in dieser Annahme kulturell und sozial bedingt und werden gesellschaftlich konstruiert – haben also nichts mit dem „biologischen“ Geschlecht zu tun. Judith Butler stellte diesen Ansatz jedoch massiv infrage. Auch die Annahme eines „biologischen Geschlechts“ („sex“) hängt nach Butler von sozialen und kulturellen Komponenten ab.

„This production of sex *as* the prediscursive ought to be understood as the effect of the apparatus of cultural construction designated by gender.” (Butler 2001: 30)

Butler betont die Beachtung der kulturellen Konstruiertheit und sozialen Determination eines angeblich „natürlichen“ Geschlechts.

„When the relevant “culture” that “constructs” gender is understood in terms of (...) a law or set of laws, then it seems that gender is determined and fixed as it was under the biology-is-destiny formulation. In such a case, not biology, but culture, becomes destiny.” (Butler 2001: 30).

In der westeuropäischen feministischen Theorie fand dieser Ansatz Resonanz und die „Konstruktionsthese“ (Nadig 1998: 23) gewann zunehmend an Wichtigkeit. So wurden auch die europäischen Vorstellungen über „Zweigeschlechtlichkeit“ und die „heterosexuelle Norm“ in „westlichen“ Gesellschaften infrage gestellt.

„Der Bezug auf das biologische Geschlecht, so wurde argumentiert, sei gefährlich, weil er die normative Zwangsreduktion auf einen Geschlechterdualismus fördere und zudem Biologie selber auch ein Konstrukt sei. Jeder Bezug auf einen biologischen Zusammenhang wurde als reduktionistisch und potenziell sexistisch dekonstruiert.“ (Nadig 1998: 23)

Wetterer (2008: 126) betont, dass es „keine natürliche, von der Dimension des Sozialen freie Wahrnehmung und Betrachtung des Körpers“ gibt und geht damit mit Butlers Feststellungen konform.

„But the body itself is a construction, as are the myriad “bodies” that constitute the domain of gendered subjects. Bodies cannot be said to have a signifiable existence prior to the mark of their gender (...).” (Butler 2001: 31)

Der „Körper“ selbst ist nach Butler das Ergebnis kultureller und sozialer Zuschreibungsprozesse. Die Differenzierung zwischen biologischem und kulturellem Geschlecht führte dazu, dass „sex“ (als biologisches Geschlecht) zu einer ahistorischen Größe erhoben wurde, die ihren Anspruch auf „Natürlichkeit“ dadurch gewann, dass die Kategorie „gender“ „entnaturalisiert wurde“ (vgl. Genschel/Lay/Wagenknecht/Woltersdorff/Logorrhöe 2001: 11). Jene Richtungen der Gender-Studies und feministischen Studien, die mit der Trennung von „sex“ und „gender“ arbeiten, bringen also letztendlich das hervor, was sie eigentlich vermeiden wollen: biologisch-naturalisierende Erklärungen.

Die Anthropologinnen Sylvia Yanagisako und Jane Collier (1987: 15) erklärten schon Mitte

des zwanzigsten Jahrhunderts, dass Biologie als „Erklärungsmodell“ kritisch und als Teil eines „westlichen“ hegemonialen Diskurses zu betrachten sei. Damit verlieren biologische Ansätze in Bezug auf die Erklärung von „Geschlecht“ und „Geschlechtsidentität“ ihre (angebliche) universelle Gültigkeit. Wetterer betont, dass auch biologische Konzeptionen der Geschlechter nicht als kohärent bzw. widerspruchsfrei zu verstehen sind (vgl. Wetterer 2008: 130). So stellt die Autorin auch eine universelle „Zweigeschlechtlichkeit“ infrage (vgl. ebda: 127). Sie erklärt, dass im Laufe des 18. Jahrhunderts, bedingt durch das Aufkommen der bürgerlichen Gesellschaft, auch eine Einteilung in Berufe für „Männer“ und „Frauen“ stattfand, so dass die heterosexuelle Norm und „Zweigeschlechtlichkeit“ institutionalisiert wurde (vgl. Wetterer 2008: 131). Dass Männer als Ärzte und Frauen als Pflegepersonal arbeiteten, wurde im 19. Jahrhundert gesellschaftlich verankert. Wetterer spricht hier von einer „Institutionalisierung“ dessen, was die Anthropologin Gayle Rubin (1975: 178) als „sameness taboo“ bezeichnete:

„The division of labour by sex can (...) be seen as a ‚taboo‘: a taboo against the sameness of men and women, a taboo dividing the sexes into two mutually exclusive categories, a taboo which exacerbates the biological differences between the sexes and thereby creates gender.” (Rubin 1975: 178)

Deutlich wird hier, dass Rubin die genannte Kritik an der Unterscheidung zwischen „sex“ und „gender“ nicht nach dem konstruktivistischen Paradigma kritisiert – vielmehr bildet sie die Basis ihrer Theorie. Wollrad meint, dass die Differenz der Geschlechter eine Konsequenz der Geschlechterpolitiken in den Human- und Naturwissenschaften des 18. Jahrhunderts darstellt (vgl. Wollrad 2008: 134). Wetterer (2008: 127) plädiert für eine tiefgründige Untersuchung jener Prozesse, die die „Zweigeschlechtlichkeit“ bedingen bzw. hervorbringen. Hier ist auch ein klarer Appell an eine kritische feministische Filmtheorie formuliert: indem die Untersuchung der Konstruktionsweisen filmischer „Geschlechter“ in einen Zusammenhang mit gesellschaftlichen Bedingungen für bestimmte Konstitutionsweisen gebracht wird, kann die Thematik tiefer beleuchtet werden.

„Ein einfaches, schematisches Erklärungsmodell für Geschlechterbeziehungen und –verhältnisse gibt es deshalb nicht mehr.“ (Hauser-Schäublin/Röttger-Rössler 1998: 9)

Hierbei sprechen die Autorinnen ein für die Filmwissenschaft wichtiges Faktum an: in der Untersuchung der filmischen Konstruktionsweisen von „Geschlecht“ bzw. „Geschlechterverhältnissen“ muss die Komplexität der Kategorie berücksichtigt werden. Damit muss jenseits von „binären Oppositionspaaren“ ein analytisches Untersuchungsmodell entwickelt werden, das die vielfältigen, hybriden Netzwerke, die in der Geschlechtskonstruktion zusammenlaufen, herausarbeitet und erläutert.

Sassatelli (2007: 145) erklärt, dass „Geschlecht“ durch einen „regulativen Diskurs“ wahrgenommen wird, der historisch determiniert ist. Der Körper wird auf vielfältige Art und Weise gekennzeichnet und „durch die institutionalisierte Medizin“ verkörpert. Was folgt, ist, dass der alltägliche Diskurs und somit schließlich auch gesellschaftliche Institutionen „vergeschlechtlicht“ werden (vgl. Wetterer 2008: 130).

„Im neunzehnten Jahrhundert, im Laufe dessen sich eine dichotome medizinische Theorie von Geschlecht etablierte, wurden Personen mit nicht eindeutigem Geschlecht, die bereits in der Antike unter dem Namen Hermaphroditen bekannt waren, zum Objekt aufwändiger medizinischer Klassifizierungsbemühungen und medizinischer Interventionen, die einzig darauf abzielten, die in ihnen verkörperte Hybridität zu eliminieren.“ (Sassatelli 2007: 145)

Ausnahmen schienen im Europa des 19. Jahrhunderts also „die Regel“ einer „universellen“ und „natürlichen“ Zweigeschlechtlichkeit zu bestätigen. In diesem Zusammenhang wurde auch eine heterosexuelle Norm gesellschaftlich diktiert. Genauer betrachtet hat sich dieses Phänomen jedoch bis heute nur marginal verändert – denn durch operative Eingriffe werden Menschen, die mit „zwei“ Geschlechtern geboren werden, dazu gezwungen, sich entweder dafür zu entscheiden als „Mann“ oder „Frau“ weiterzuleben.

Die Anerkennung von „hybriden“ Geschlechtsidentitäten findet im „westlichen“ gesellschaftlichen Diskurs nur langsam Resonanz. Dominant sind immer noch Vorstellungen von binären Geschlechtsidentitäten: entweder Mann *oder* Frau.

Zu betonen ist an dieser Stelle allerdings noch einmal die Tatsache, dass die Vorstellung von „Zweigeschlechtlichkeit“ keinesfalls als „universell“ zu betrachten ist. Ilse Lenz, die sich mit der Reproduktion von „Zweigeschlechtlichkeit“ beschäftigt, erklärt diese ebenfalls als Produkt eines westlichen Denksystems. (vgl. Lenz 2008: 30-36) In unterschiedlichen Gesellschaften finden sich unterschiedliche Vorstellungen der Geschlechtsidentität wieder. So gibt es Gesellschaften, die drei oder vier Geschlechter kennen. Hauser-Schäublin und Röttger-Rössler (1998: 18) fordern auf, diese Tatsache als Ausgangspunkt für eine Analyse von „Geschlecht“ als transzendente, veränderliche Kategorie zu untersuchen und idealiter zu leben:

„Geschlechtsidentität bildet kein unveränderliches Kennzeichen, das ein Mensch zeitlebens mit sich führt, vielmehr manifestiert sie sich in einem Individuum in Relation zu seinen anderen Identitäten und in Abhängigkeit von den unterschiedlichen sozialen Kontexten immer wieder anders und neu.“ (Hauser-Schäublin/Röttger-Rössler 1998: 18).

Die Bereiche Körper, Geschlecht und Sexualität sind also auf eine komplexe Art und Weise miteinander und mit anderen identitätspolitischen Faktoren verwoben und müssen in der Untersuchung der Konstruktionsweisen von „Geschlecht“ (auch filmisch) untersucht und berücksichtigt werden.

Für die Geschlechterforschung bedeutet(e) dies, sich von universalistischen Konzepten zu entfernen. Eine Neuorientierung innerhalb der Gender Studies und der feministischen Wissenschaftstheorie führte unter anderem dazu, Theorien universeller Unterdrückung von Frauen zu verwerfen. Ilse Lenz (2008: 30) verweist darauf, dass die anthropologische Frauen- und Geschlechterforschung in den 1970er und 1980er Jahren Gesellschaften untersuchte, die alternative Vorstellungen von Macht und Geschlecht aufwiesen, teilweise auch mehr als zwei Geschlechter festmachten und, wie Hauser-Schäublin/Röttger-Rössler (1998: 9) erklären, „institutionalisierte Formen des Überschreitens von [„westlichen“] Geschlechtergrenzen“ kannten.

„Bis zu einem gewissen Grad steht sie [die Geschlechterforschung] vor ihrem selbst verursachten Trümmerfeld, in welchem Kategorien wie ‚Männer‘ und ‚Frauen‘ sowie *sex*, das biologische Geschlecht, und *gender*, das kulturell konstruierte Geschlecht – über Jahrzehnte hinweg dienten sie als Grundkategorien – zerrinnen.“ (Hauser-Schäublin/Röttger-Rössler 1998: 8)

Somit kam es zu einer grundsätzlichen Hinterfragung von dichotomen Ansätzen. Die Untersuchung alternativer Geschlechtermodelle führte schließlich zur Feststellung, dass Geschlecht und Machtkonzeptionen eng miteinander verbunden sind (vgl. Lenz 2008: 31-32). Geschlechterbeziehungen und Konstruktionsweisen zu untersuchen, bedeutet daher immer sich auch mit Fragen der Herrschafts- und Machtkonstitution auseinanderzusetzen. Koloniale Verhältnisse begünstigten beispielsweise die Einführung patriarchaler Strukturen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Feststellung, dass so genannte „binäre Oppositionspaare“ als Teil einer „westlichen Denktradition“ nicht als „wertfrei“ einzustufen sind, sondern immer auch „bewerten“ (vgl. Hauser-Schäublin/Röttger-Rössler 1998: 15). Wetterer (2008: 127) spricht sich daher für die Wichtigkeit aus, jene Prozesse zu untersuchen, die Geschlechtsidentitäten hervorbringen.

Zusammenfassend ist Sassatelli (2007: 145) zuzustimmen, die „Geschlecht“ als „diskursive Praxis“ versteht – als Konsequenz und Effekt von Diskursen, die Vorstellungen von „Geschlecht“ bzw. „Geschlechtsidentität“ verfestigen und in gesellschaftliche Institutionen einbetten. Vor dem Hintergrund dieser Feststellung soll die Kategorie „Geschlecht“ im Rahmen der Filmanalysen in Kapitel 4 gehandhabt und untersucht werden. Einen wesentlichen Beitrag zu dieser Vorstellung von „Geschlecht“ bzw. „Geschlechtsidentität“ leistete die Philosophin und Theoretikerin Judith Butler, die „Naturalisierungsstrategien“ von Geschlecht in Sprache und diskursiver Praxis verortet sieht (vgl. Villa 2008: 148). Butlers Feststellung ist wesentlich für die filmanalytische Theorie und Praxis, da der Film als Medium, in dem gesellschaftliche Beziehungen verhandelt werden, einen wesentlichen Beitrag zur Stärkung von Diskursen liefert. „Performative Sprechakte“ tragen die Fähigkeit, „das, was sie benennen, auch zu erzeugen (...)“ (ebda: 149). Dies ist der Grund wieso Sprache

und Diskurs eine machtvolle gesellschaftliche Bedeutung in sich tragen. Im Zuge „performativer Sprechakte“ werden Geschlechtsidentitäten erlebbar und können zu ihrer gesellschaftspolitischen Verfestigung und Institutionalisierung beitragen. Diskurse sind nach Judith Butler Denk- und Sprachsysteme, die keineswegs frei von Macht und Herrschaft sind und die große Macht besitzen, die Welt sinnvoll zu ordnen. Butler betrachtet jene Diskurse näher, die „Geschlecht“ klar fasslich machen, und hinterfragt ihren Entstehungsprozess (vgl. Villa 2008: 149). Sprechakte, die für Butlers Theorie zentral sind, müssen allerdings, so die Autorin, in bestimmte soziale Riten integriert sein, um performativ wirken zu können. Begreift man den „Akt des Filmschauen“ als gesellschaftlichen Ritus, wird deutlich, dass Identitäten, die in dessen Rahmen präsentiert werden, auch für gesellschaftliche Vorstellungen über „Geschlechtsidentität“ wirksam werden. Eine kritisch feministische Filmanalyse hat hierbei die Chance, Geschlechtercodes aufzuzeigen und zu reflektieren. In weiterer Folge soll nun Butlers Theorien über „performative Strategien“ des „doing gender“ erläutert und diskutiert werden. Im Anschluss soll die filmwissenschaftliche Bedeutung Butlers im Rahmen dieser Arbeit dargestellt werden.

3.1.1.1 Performative Strategien der Institutionalisierung geschlechtlicher Identität

Zentral für die Auseinandersetzung mit Judith Butler ist die Feststellung der Autorin – in Anlehnung an TheoretikerInnen wie Husserl und Merleau-Ponty, die die „phänomenologische Theorie“ eingehend geprägt haben, - dass die soziale Realität wesentlich durch die Handlungen ihrer AkteurInnen konstituiert wird. (vgl. Butler 1988: 519, in: <http://people.su.se/~snce/texter/butlerPerformance.pdf>, Zugriff: 18.01.2012).

„Geschlecht“ begreift Butler als Ergebnis von gesellschaftlichen „Aktionen“.

„In this sense, gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self.” (vgl. ebda: 519, in: <http://people.su.se/~snce/texter/butlerPerformance.pdf>, 18.01.2012)

Zentral ist für Butler also die Vorstellung von „Geschlecht“ als transzendente Kategorie, die aus den Handlungen („acts“) ihrer AkteurInnen hervorgeht und damit ein veränderbarer, sich wandelnder Bestandteil von „Identität“ ist. Im Mittelpunkt ihrer Theorie steht die „Wiederholung“ von Handlungen, die „Geschlecht“ durch ständiges Wiederholen nicht nur „hervorbringen“, sondern vor allem verfestigen und die „Geschlechtsidentität“ in körperliche und mimische Gesten einschreiben. Hierin liegt auch die Relevanz von Butlers Konzept für die filmanalytische Praxis: denn das Medium „Film“ definiert sich vorwiegend durch eine

Bildersprache⁴, in der auch der (menschliche) Körper durch Bilder, Handlungen, Gesten und Mimik konstruiert wird. Der Körper stellt für Butler ein zentrales Referenzmedium dar, von dem aus Konzepte über Geschlechtsidentität ablesbar werden. Solche gesellschaftlichen Konzeptionen und Vorstellungen über „Körperlichkeit“ können durch das Medium Film wahrnehmbar gemacht werden. Bestimmte Filmindustrien leben von der zentralen körperlichen Referenz der AkteurInnen gegenüber den Betrachtenden und ziehen ökonomischen Nutzen daraus.

Gleichzeitig vermag es das Medium Film aber auch, mit gesellschaftlichen Konventionen von Geschlechtercodes zu brechen. Die Repräsentationsweisen und Kodierungen von Geschlechtsidentität sind ein wesentliches Thema der Postkolonialen Feministischen Theorie und müssen daher auch in die filmwissenschaftliche Debatte um „Postkoloniales Kino“ Eingang finden. Denn wie am Beispiel von Saartje Baartmann gezeigt wurde, kann die Art und Weise, wie „Geschlechtsidentität“ medial (im Falle von Baartmann „theatral“) konstruiert und kodiert wird, Auskunft über gesellschaftspolitische Positionen und (historisch bedingte) Sichtweisen liefern. Gleichzeitig besteht aber die Möglichkeit, dass herrschende Geschlechtsmodelle verfestigt und intensiviert werden. Im Falle Baartmanns kann ein „kolonialer“ Blick bestimmt werden, der dazu führte, dass ihre geschlechtliche Identität – repräsentiert durch ihren Körper – sie zu einem „fetischisierten Objekt“ machte.

„Dieses Ersetzen des Ganzen durch einen Teil, eines Subjekts durch ein Ding – ein Objekt, ein Organ, ein Körperteil – ist der Effekt einer sehr wichtigen Repräsentationspraxis – Fetischismus.“ (Hall 2004a: 154)

Die Filmtheoretikerin Laura Mulvey argumentierte in Anlehnung an Freuds psychoanalytische Theorien und Marx' Vorstellungen eines kapitalistischen „Warenfetischismus“, dass vor allem „Frauen“ im Hollywood-Kino zu „Objekten der Begierde“ gemacht – also „fetischisiert“ werden.

„Fetishisms, like the grain of sand in the oyster that produces the pearl, create social and sexual constructions of things at intractable points that trouble the social or sexual psyche.“ (Mulvey 1996: 3)

Mulvey erklärt, dass das Fetischobjekt als Zeichen fungieren soll, das einen Mangel und eine Absenz (Kastrationsangst und Fehlen des männlichen Geschlechtsteils) kaschieren soll (vgl. ebda: 5). Als wichtige Vorreiterin der psychoanalytischen feministischen Filmtheorie weist Laura Mulvey also auf die sexualisierten Codes filmischer Bilder hin. In einer Analyse der Konstruktion von „Geschlecht“ aber auch von „Kultur“ im Film muss Mulveys Theorie des „männlichen Blickes“, der die Frau zum Fetischobjekt macht, durch andere Aspekte „des sozialen Blickes“ erweitert werden, die für hierarchische Bildcodes verantwortlich sind. Es

⁴ Ausgenommen sind an dieser Stelle so genannte „Hörfilme“, die sich wesentlich über Ton und nicht über Bild definieren.

geht daher auch darum, „koloniale“ Perspektiven und Blickwinkel herauszuarbeiten bzw. zu analysieren, wie diese in Bewegungen und Mimik der Handelnden eingeschrieben sind und die Handlungsräume der AkteurInnen bestimmen.⁵

„In order to describe the gendered body, a phenomenological theory of constitution requires an expansion of the conventional view of acts to mean both that which constitutes meaning and that through which meaning is performed or enacted.” (Butler 1988: 521, in: <http://people.su.se/~snce/texter/butlerPerformance.pdf>, Zugriff: 18.01.2012).

Butlers Theorie soll dabei helfen, die Aktionen und Handlungen zu beschreiben, durch die Bedeutung körperlich und gesellschaftspolitisch erzeugt wird. Die letzten beiden Prozesse erklärt Butler für zusammenhängend und verweist darauf, dass auch der Körper als Medium zu betrachten ist, das historische Prozesse (wortwörtlich) „ver-körpert“.

„In other words, the body is a historical situation, as Beauvoir has claimed, and is a manner of doing, dramatizing, and *reproducing* a historical situation.” (ebda: 521, in: <http://people.su.se/~snce/texter/butlerPerformance.pdf>, Zugriff: 18.01.2012)

Diese Tatsache ist wesentlich für eine feministische Filmanalyse: denn „Habitus“ als „akkumulierte Geschichte“ (Bourdieu 1997:28), die geschlechtliche und kulturelle Vorstellungen einschließt, kann auch in einer körperlichen Dimension untersucht werden. Das „Performative“, das für Butler zentral ist, hat also auch eine wesentliche historische und politische Dimension.

Butler weist darauf hin, dass Naturalisierungsstrategien von „Geschlecht“ immer mit der Hervorbringungen von „geschlechtlicher Identität“ einhergehen. Performative Geschlechtsidentitäten kaschieren ihre soziale und kulturelle Konstruiertheit und präsentieren sich selbst als „natürlich“.

„Gender is (...) a construction that regularly conceals its genesis. The tacit collective agreement to perform, produce, and sustain discrete and polar genders as cultural fictions is obscured by the credibility of its own production. The authors of gender become entranced by their own fictions whereby the construction compels one's belief in its necessity and naturalness.” (Butler 1988: 522, in: <http://people.su.se/~snce/texter/butlerPerformance.pdf>, Zugriff: 18.01.2012)

Butler erklärt schließlich in Bezugnahme auf Althusser's Theorie der „Ausrufungen“, dass Namen und Betitelungen (Mann, Frau, MigrantIn), erst Identität und Subjektivität erzeugen. Die Annahme einer solchen „äußeren“ Zuschreibung bedeutet auch die Akzeptanz dieser. Als gesellschaftlich „problematisch“ wird angesehen, wer sich nicht in eine soziale Kategorie einordnen lässt oder keinen Titel annimmt (vgl. Villa 2008: 152). Das bedeutet auch, dass es fatale Konsequenzen mit sich bringen kann, wenn ein kulturelles Geschlecht „falsch“ gelebt wird

⁵ Anzumerken ist an dieser Stelle, dass in diese Arbeit Theorien „eines“ einzigen „kolonialen Blicks“ („colonial gaze“) keinen Eingang finden werden. Wie bereits festgestellt, beinhaltet der Prozess der Kolonialisierung eine Vielfalt an Herrschaftsprozessen und Machtformen und kann nicht als einheitliches Phänomen festgemacht werden (vgl. Castro Varela/ Dhawan 2005: 14).

„Performing one's gender wrong [sic!] initiates a set of punishments both obvious and indirect, and performing it well provides the reassurance that there is an essentialism of gender identity after all.“ (Butler 1988: 528, in: <http://people.su.se/~snce/texter/butlerPerformance.pdf>, Zugriff: 18.01.2012)

Villa betrachtet dieses Modell von Butler insofern als kritisch, als Kategorien heute variabler und flexibler definiert werden und Butler außerdem dem „Subjekt“ an sich nur wenig Autonomie und Selbstbestimmung zuspricht (vgl. Villa 2008: 151).

Die „Queer Theory“ beschäftigt sich mit alternativen Geschlechtsmodellen und entfernt sich damit von einer naturgegebenen sexuellen Identität. Viele Thesen bauen maßgeblich auf den Gedanken von Judith Butler auf.

„Je mehr sich das Konzept der Performativität verbreitet hat (...) desto mehr verstärkten sich die Auseinandersetzungen über die Prozesse, durch die die von uns verinnerlichten Identitätskategorien unser Wissen und unser alltägliches Dasein bestimmen.“ (Jagose 2001: 117)

Plädiert wird für die Auflösung und „Dekonstruktion“ von Geschlechterkategorien und sozialen Zuschreibungen, die das Subjekt bestimmen.

3.1.1.2. Exkurs: Queere Ansätze

Es gestaltet sich als schwieriges Unterfangen, die „Queer Theory“ als einheitliche Forschungsdisziplin in einem linearen Entwicklungsprozess aufzuzeichnen. Denn die „Queer Studies“ vereinen eine Vielfalt an unterschiedlichen Forschungssträngen und Methoden, die sich auf unterschiedliche Art und Weise mit der Dekonstruktion von Identität, Sexualität und Geschlecht beschäftigen und dabei (unter anderem) kulturelle und soziale Zusammenhänge untersuchen.

„Gegenstand der Queer Theory ist die Analyse und Destabilisierung gesellschaftlicher Normen von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit. Sie untersucht, wie Sexualität reguliert wird und wie Sexualität andere gesellschaftliche Bereiche – etwa staatliche Politik und kulturelle Formen – beeinflusst und strukturiert. Zentrales Anliegen ist, Sexualität ihrer vermeintlichen Natürlichkeit zu berauben und sie als ganz und gar von Machtverhältnissen durchsetztes, kulturelles Produkt sichtbar zu machen.“ (Genschel/Lay/Wagenknecht/Woltersdorff 2001: 12)

Der Begriff „queer“ kann als „Sammelbegriff für ein politisches Bündnis sexueller Randgruppen und zur Bezeichnung eines neuen theoretischen Konzepts, das sich aus den bereits etablierten Lesbischen und Schwulen Studien entwickelt hat“ (Jagose 2001: 13) bezeichnet werden. Grundsätzlich zeichnet sich der Begriff aber durch seine Offenheit aus und durch die Tatsache, dass sich der Begriff „gegen Definitionen sträubt und gerade keinen Anspruch auf ein scharf umgrenztes Sachgebiet erhebt (...)“ (vgl. Jagose 2001: 13).

„Deutlich wird, daß queer kein geschlossenes Modell ist, sondern daß gerade die ständigen Kritiken zu ihm gehören und seine Weiterentwicklung mitbewirken.“ (Genschel/Lay/Wagenknecht/Woltersdorff 2001: 8)

Zentrales Anliegen der „Queer Theory“ ist der „Kampf gegen die Stabilität der Genderdichotomie“ (Sassatelli 2007: 154) und die Auflösung normativer Geschlechtsidentität.

„Queer“ bedeutet unter anderem „fragwürdig“, „sonderbar“ oder „Falschgeld“, dient aber hauptsächlich als Schimpfwort gegen alle, die den Normen geschlechtlicher und sexueller Identifikation nicht entsprechen – und damit dient es zur Herstellung genau dieser Normen (...).“ (Genschel/Lay/Wagenknecht/Woltersdorff 2001: 9)

Damit muss der Begriff mit Vorsicht behandelt und als provokative Maßnahme im Kampf gegen statische, festgefahrene Identitätsdiskurse gelesen werden.

Genschel/Lay/Wagenknecht/Woltersdorff (2001: 10) empfehlen,

„(...) sowohl die Geschichte von Ausschluss und Diskriminierung, als auch die trotzigste Geste der Selbstbehauptung und des Angriffs auf die hegemoniale Ordnung im Blick zu behalten, die dem Begriff queer in einem Herkunftskontext innewohnen und seine Provokation ausmachen.“ (Genschel/Lay/Wagenknecht/Woltersdorff 2001: 9)

„Die Lesbischen und Schwulen Studien sind selbst eine relativ junge Disziplin, und die Queer Theory lässt sich als ihre neueste Transformation verstehen.“ (Jagose 2001: 14).

Gesellschaftlich konstruierte Kategorien werden aufgrund der Absage an eine natürliche Dimension der Sexualität infrage gestellt (vgl. Jagose 2001: 15).

„Allgemein gesagt, beschreibt queer Ansätze und Modelle, die Brüche im angeblich stabilen Verhältnis zwischen (...) gelebtem Geschlecht (*gender*) und sexuellem Begehren hervorheben. Im Kampf gegen diese Vorstellung von Stabilität – die vorgibt, Heterosexualität sei ihre Ursache, während sie tatsächlich ihre Wirkung ist – lenkt queer den Blick dahin, wo biologisches Geschlecht (*sex*), soziales Geschlecht (*gender*) und Begehren nicht zusammenpassen.“ (Jagose 2001: 15)

Kritische Stimmen warnen die „Queer Studies“ allerdings vor einem Verlust der Beachtung der gesellschaftlichen Realität, in der Kategorien oft bestimmend fungieren (vgl. Jagose 2001: 15). „Mann“ und „Frau“ und ihre „grundlegende“ gesellschaftliche Trennung beherrschen vor allem „westliche“ Alltagsdiskurse geschlechtlicher und sexueller Identität. Wie festgestellt, dienen binäre Gegensatzpaare allerdings nicht universell zur Bedeutungskonstruktion und auch innerhalb der wissenschaftlichen Debatte um „Identitätskonstruktion“ divergieren die Meinungen. „Sexuelle Identität“ wird von KonstruktivistInnen und EssentialistInnen verschieden aufgefasst und definiert. Während essentialistische Ansätze davon ausgehen, dass Identität eine unveränderliche, statische Größe ist, gehen KonstruktivistInnen den historischen und kulturellen Bedingungen rund um Identifikationsprozesse nach, die „Identität“ zu einem komplexen, wandelbaren und nach Umständen variierenden Gebilde machen (vgl. Jagose 2001: 21). Die beiden Ansätze sind allerdings nicht streng voneinander abgrenzbar, sondern befinden sich in einem Wechselverhältnis, so dass auch gemeinsame Standpunkte festgemacht werden können (vgl. ebda: 21). Gutierrez Rodriguez (2003: 27) spricht eine wesentliche Interpretationsgrundlage des Begriffs „queer“ an: dieser kann als

„Subjektposition, die als Knotenpunkt unterschiedlicher kultureller Hintergründe und geopolitischer Positionierungen entsteht,“ gelesen werden. Damit wirkt „queer“ richtungsweisend binären Identitätskonstruktionen entgegen und kann zu einem Ausbrechen aus diesen verhelfen (vgl. ebda: 27).

Innerhalb der „Queer Theory“ werden insbesondere medizinische Diskurse und Praktiken kritisiert. So wurden Hermaphroditen im 19. Jahrhundert zum „Objekt aufwändiger Klassifizierungsbemühungen und medizinischer Interventionen“ (Sassatelli 2007: 145), die die universelle Zweigeschlechtlichkeit bestätigen sollten. Bis heute bildet die „Verkörperung“ beider Geschlechter den Beweis für die herrschenden Kategorien: durch operative Eingriffe wird entschieden, ob als „Mann“ oder „Frau“ weitergelebt werden soll – eine „hybride“ Geschlechtsidentität wird somit eliminiert und gesellschaftlich unvorstellbar gemacht (vgl. ebda: 145).

„Daher ist auch heute noch jede körperliche Identität, die aus den für die geschlechtliche Identität festgelegten Parametern fällt, mit einer disziplinierenden, therapeutischen und normierenden Kraft konfrontiert, die dazu tendiert eine dichotome Ordnung der Geschlechter wiederherzustellen.“ (Sassatelli 2007: 157).

Die Queer Studies stellen nicht nur eine „Naturalisierung“ von Geschlechterdiskursen bzw. Zweigeschlechtlichkeit infrage, sondern auch die angebliche universelle heterosexuelle Norm. Letztere wird ebenso als kulturelles und soziales Konstrukt betrachtet, wie auch die Homosexualität.

„Heterosexualität ist demzufolge ebenfalls eine Konstruktion, deren Bedeutung von veränderlichen kulturellen Mustern abhängt. Als deskriptiver Begriff ist sie historischen Ursprungs, egal wie sehr sie auf ihrer eigenen Universalität beharrt.“ (vgl. Jagose 2001: 30)

Aufgabe und Auftrag der „Queer Studies“ ist es, Kontexte und historische Dimension von Homosexualität und Heterosexualität aufzuzeigen, „statt sie als natürliche, rein deskriptive Begriffe zu fassen“ (vgl. ebda: 31). Dabei entsteht ein konkreter politischer Auftrag für die Forschungsdisziplin:

„Queere Politik ist ein Versuch, Bündnisse gegen die Herrschaft der Normalisierung nicht auf Identität – die ja Ergebnis dieses bekämpften Regimes ist –, sondern auf politische Solidarität aufzubauen.“ (Genschel/Lay/Wagenknecht/Woltersdorff 2001: 9)

Sichtbar wird innerhalb der „queeren“ Debatte, dass „der Körper ein Kampfplatz ist, modelliert von Machtverhältnissen, die unsere Kultur prägen“ (Sassatelli 2007: 158). Damit gilt es seitens der Forschung umzugehen. „Geschlecht“ wird „als eine regulative Konstruktion, als Schauplatz sich verschiebender Machtverhältnisse“ (Hale 2005: 127) gesehen. Auch filmwissenschaftliche Analysen rund um Geschlecht und Identität sind in diesem Zusammenhang gefordert, körperliche und kulturelle Identifikationsprozesse und -diskurse zu analysieren und Schnittstellen erkennbar zu machen. Eine feministische

Filmtheorie ist gefordert, die Auseinandersetzungen der „Queer Studies“ rund um „Geschlecht“ und „Sexualität“ in die filmanalytische Praxis mit einzubeziehen. Patricia White (2005: 232) setzt sich mit Filmrezeption auseinander und plädiert für den Einbezug lesbischer Begierden in die feministische Filmanalyse. Dabei kritisiert sie die Annahmen von wichtigen feministischen Filmtheoretikerinnen wie Laura Mulvey oder Mary Ann Doane:

„Die Annahme einer narzisstischen Überidentifikation der Zuschauerin mit dem Bild (Doane), die Beschreibung ihrer Vermännlichung durch eine aktive Beziehung zum Blick (Mulvey) oder die Feststellung, dass die Filmfantasie Identifikationen jenseits des Geschlechts und der Sexualität der BetrachterIn erlaubt (Bergstrom), hat es der feministischen Filmtheorie unmöglich gemacht, sich Frauen vorzustellen, die andere Frauen begehrend betrachten.“ (White 2005: 232)

White stellt in Bezug auf Doanes Theorie der „Maskerade“ fest, dass die Zuseherin „entmachtet“ wird (vgl. White 2005: 238), indem Doane annimmt, sie müsste vorgeben ein „Mann“ zu sein, um dessen begehrenden Blick annehmen zu können (vgl. Luca 1998: 59). Sie stellt fest, dass „lesbisches Begehren“ als „queeres Begehren“ im filmischen Bild Heimliches unheimlich zu machen vermag – wie im Gespensterfilmgenre:

„In *The Haunting* sehen wir nie den Geist, doch wir sehen die Lesbe. Was nicht bedeutet, dass wir lesbische Sexualität sehen. *The Haunting* ist »kein Film über Lesben« (...). Er handelt (...) von etwas anderem. Ich würde »etwas anderes« als nützliche Definition von lesbischem Begehren im klassischen Kino betrachten.“ (White 2005: 244)

Patricia White liest das Vermeiden der Visualisierung lesbischen Begehrens in „*The Haunting*“ sowie Einstellungen, die schreckhafte Blicke von Frauen einfangen, als Figuration des Problems „lesbischer Repräsentierbarkeit und weiblicher Zuschauerschaft“ (vgl. ebda: 249). Gleichgeschlechtliches bzw. in diesem Fall lesbische Begehren wird auf die Ebene übersinnlicher Phänomene verschoben, die gezeigt werde (vgl. ebda: 249). Solche Überlegungen, verdeutlichen die Wichtigkeit der Integration der „Queer Studies“ in (feministische) filmwissenschaftliche Analysen und zeigen, wie sehr das filmische Bild von geschlechtlichen Codes und Vorstellungen sexuellen Begehrens durchflutet ist. Um dies auf narrativer Ebene der Handlungen und Aktionen der Darstellenden, sowie innerhalb der filmischen Bildmatrix analysieren zu können, ist es wesentlich, das „doing [of] gender“ (Wetterer 2008: 132, Butler 1988: 521, in: <http://people.su.se/~snce/texter/butlerPerformance.pdf>, Zugriff: 18.01.2012) näher zu beschreiben. Letzteres meint die Analyse der (performativen) Strategien, die Geschlecht „verkörperlichen“ und dabei auch gesellschaftlich institutionalisieren. Wetterer versteht unter „doing gender“ den Auftrag einer (gesellschaftspolitischen) De-Institutionalisierung von Geschlecht bzw. ein grundsätzliches Reflektieren von Differenz (vgl. Wetterer 2008: 132). Da „Geschlecht“ (in der kultur- und sozialwissenschaftlichen, wie auch in der filmwissenschaftlichen Debatte) aber vor allem in Beziehung zu anderen „Differenzfaktoren“

(Klasse, Kultur und besonders Ethnizität) analysiert werden muss, um der Komplexität der Kategorie gerecht zu werden, betont Lutz (2008: 570f) die Wichtigkeit „doing ethnicity“ – also Produktionsprozesse von Ethnizität – in Verbindung mit „doing gender“ zu untersuchen. Bevor die Verwobenheit der beiden Kategorien „Ethnizität“ und „Geschlecht“ und damit verbundene Herausforderungen für die Filmanalyse aufgezeigt werden, soll „Ethnizität“ als „relationaler Begriff“ näher erklärt werden.

3.1.2. „Ethnizität“ als relationales Konzept

Eine wesentliche Feststellung in Bezug auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit „Ethnizität“ ist die Tatsache, dass „Ethnizität“ als relationales Konzept immer eine komplexe soziale Beziehung bezeichnet, wie der Anthropologe Andre Gingrich (2008: 102) feststellt:

„Ethnizität bezeichnet das jeweilige Verhältnis zwischen zwei oder mehreren Gruppen, unter denen die Auffassung vorherrscht, daß sie sich kulturell voneinander in wichtigen Fragen unterscheiden.“

Im Mittelpunkt steht also auch hier die Differenzierung dessen, was als „Eigenes“ und „Fremdes“ aufgefasst wird. Die Beziehung zwischen den jeweiligen „ethnischen Gruppen“ kann keinesfalls als statisch eingestuft werden. Vielmehr „variiert [Ethnizität] je nach Umständen“ (ebda: 107). Ethnische Gruppen entstehen, wie Hutchinson und Smith (1996: 7) feststellen, immer wieder neu und lösen sich auch wieder auf. Transformation zeichnet „Ethnizität“ also ebenfalls aus:

„Ethnizität ist (...) nicht nur ein dynamisches Konzept, das je nach historischer Situation Variables bezeichnet. Es ist auch ein „dünn“ Konzept, weil es von einer Vielzahl an Faktoren beeinflusst wird.“ (Gingrich 2008: 106-107)

Im Gegensatz zur „Nationalität“ reicht „Ethnizität“ über territoriale Grenzen hinaus und kann nicht örtlich markiert oder eingegrenzt werden (Gingrich 2008: 104). Auch betont Gingrich (2008: 105), dass „Ethnizität“ nicht mit „Kultur“ gleichzusetzen ist, da bloß gewisse Teilaspekte von Kultur im Verhältnis zu „anderen“ relevant werden. Hutchinson und Smith (1996: 3) stellen fest, dass der Begriff „ethnicity“ im englischen Sprachgebrauch seit den 1950er-Jahren Verwendung findet. Die tatsächliche Bedeutung des Begriffs divergiert und verschiedene Ansätze heben unterschiedliche Aspekte von Ethnizität jeweils anders in den Vordergrund.

‘Ethnic identity’ and ‘ethnic origin’ refer to the individual level of identification with a culturally defined collectivity, the sense on the part of the individual that she or he belongs to a particular cultural community. (Hutchinson und Smith 1996: 5)

Bei Hutchinson und Smith enthält die Definition von „ethnischer Identität“ eine vorwiegend kollektive Komponente, die auch in Bezug auf die Beschreibung der „ethnischen Gemeinschaft“ oder „Ethnie“ wichtig wird:

“An *ethnic community* or *ethnie*, then, is one where the members interact regularly and have common interests and organizations at a collective level.” (ebda: 6)

Die Autoren spezifizieren ihre Definition jedoch, indem sie insgesamt sechs Faktoren fest machen, die eine ethnische Gemeinschaft auszeichnen: wesentlich ist ein gemeinsamer Name „to identify and express the ‘essence’ of the community” (ebda: 6), der Mythos einer gemeinsamen Abstammung sowie die Erinnerungen an eine gemeinsame Vergangenheit (vgl. Hutchinson und Smith 1996: 7). Des Weiteren zeichnen sich ethnische Gemeinschaften durch Elemente einer gemeinsamen Kultur aus und weisen eine bestimmte Verbindung zu einem gemeinsamen Land sowie einen besonderen Zusammenhalt und Solidaritätssinn auf (vgl. ebda: 7). Knapp (2008: 251) verweist auf die unterschiedlichen Auslegungen des Begriffs der „Ethnizität“ im europäischen und US-amerikanischen Kontext:

„In den USA beziehen sich die Begriffe *ethnicity* oder *ethnic identity* primär auf Gruppenbildungen *innerhalb* des Landes (...) Im europäischen Kontext ist der Begriff (...) traditionell stärker national-territorial bestimmt.“ (Knapp 2008: 251)

Wesentlich ist auch die Feststellung, dass in Zusammenhang mit Ethnizität auch andere Aspekte wie Religion, Kultur oder Geschlecht relevant erscheinen (vgl. Hutchinson/Smith 1996: 3) und in Konfliktsituationen besonders hervorgehoben werden können. Als Teilfaktor von Identität werden jeweils unterschiedliche andere Teilfaktoren im Zusammenhang mit Ethnizität verschieden relevant. Theoretische Ansätze divergieren daher auch in ihren Untersuchungen von „Ethnizität“ und untersuchen unterschiedliche Bereiche. Barth setzt sich mit der Konstitution ethnischer Grenzen auseinander, die seiner Meinung nach in der Anthropologie tiefer erforscht werden muss.

„(...) for Barth, ethnic groups are socially constructed, made up of individuals who strategically manipulate their cultural identity by emphasising or underplaying it according to context. People may cross the boundaries between groups should they find it advantageous to do so, and may maintain regular relations across them, but this does not effect the durability and stability for boundaries themselves. Cultural emblems and differences are thus significant only insofar as they are socially effective, as an organisational device for articulating social relations.” (Donnan/Wilson 2001: 21)

Deutlich wird, dass Barth besonders die „relationale“ Bedeutung von „Ethnizität“ betont, die es ermöglicht „ethnische Grenzen“ als soziale Konstruktionen immer wieder neu zu verschieben und kontextuell verschieden festzulegen. Ethnolinguistische Ansätze setzen ihren Fokus dagegen mehr auf die Untersuchung kollektiver Mythen und Symbole und ihre Rolle in „ethnischen Gruppen“.

Sichtbar wird hier, dass die unterschiedlichen Bestandteile der „Ethnizität“, die je nach Kontext verschieden relevant werden, das Forschungsgebiet der „Ethnizität“ zu einer komplexen Aufgabe heranwachsen lassen. Zu unterscheiden ist Ethnizität vom Begriff „Rasse“. Das englische Wort „race“, das sichtbare Merkmale ethnischer Gruppen meint, wird oft (fälschlicherweise) mit „Rasse“ übersetzt. Wie Daum, Geier, Patrut und Wienand (2005:

7) feststellen, wurde „im deutschsprachigen Raum (...) ‚Rasse‘ aufgrund seiner ideologischen Prägung während des Nationalsozialismus tabuisiert“. Die Annahme menschlicher „Rassen“ wird abgelehnt. Problematisch ist der Begriff vor allem deshalb, weil er sich auf züchtende Tätigkeiten im biologischen Bereich bezieht und im Englischen mit „breed“ bezeichnet wird. „Rassen“ gibt es also nur im Tierreich. (vgl. Gingrich 2004: 158). „Race“ bezeichnet also eine besondere Form von „ethnicity“ und bezieht sich auf die sichtbaren Merkmale ethnischer Gruppen (vgl. Gingrich 2003: 156ff). Cornelia Klinger meint, der Begriff „Rasse“ weise die nötigen „sachlichen Härten“ (Klinger 2003: 38) auf und rechtfertigt so ihre Verwendung des Begriffs. Wichtig wäre hier eine Reflexion der Begriffsgeschichte von „Rasse“. Ethnizität als Beziehungsverhältnis unterscheidet sich auch vom Begriff „Rassismus“, der sich immer auf Sichtbares bezieht.

Als Konzept voller Differenzen wird „Ethnizität“ ein wichtiger identitätsstiftender Faktor, der in Bezug auf filmische kulturelle Begegnungen untersucht werden muss. Gerade weil „Ethnizität“ aber in so unterschiedliche (gesellschaftliche) Bereiche hineinwirkt und als komplexes Beziehungssystem so verschiedene identitätspolitische Faktoren umfasst, darf es nicht getrennt von Kategorien wie „Geschlecht“ oder „soziale Klasse“ untersucht werden. Es ist daher die Aufgabe einer kritischen feministischen Filmwissenschaft, die filmischen und gesellschaftlichen Intersektionen zu anderen Bereichen herauszuarbeiten und erklärbar zu machen. Dazu soll in Kapitel 3.1.3. Kimberle Crenshaws (2004) „Intersektionalitätstheorie“ erklärt und im Zusammenhang mit filmanalytischen Methoden diskutiert werden.

3.1.3. „Intersektionalität“ und neue Anforderungen an eine kritisch feministische Filmanalyse

„Dämmert den einen im Anbetracht ihres Wandels das konstitutive Gewicht, das Geschlechterverhältnissen im Reproduktionszusammenhang moderner Gesellschaften zukommt, wird den anderen klar, dass die Rätsel der Differenz, mit denen feministische Theorie sich befasst, ohne ein erweitertes Verständnis gesellschaftlicher Ungleichheit im Zeitalter von Migration und Globalisierung nicht angemessen gestellt, geschweige denn gelöst werden können. Neubestimmungen von Problemen und Begriffen stehen auf der Tagesordnung.“ (Knapp/Wetterer 2003: 8)

Die Untersuchung der Überlagerung und Überschneidung verschiedener Faktoren, die für die Konstruktion von „Identität“ konstitutiv sind, erweist sich als komplexes Unterfangen, das in Zeiten wachsender globaler Bewegungen, die neue Verschiebungen von Differenzen bedingen, durchaus relevant erscheint. So kam es in den 1980er Jahren des 20. Jahrhundert innerhalb der feministischen Debatte zum Ergebnis, „Geschlecht sei im Hinblick auf gesellschaftliche Macht- und Herrschaftsstrukturen nur als eine soziale Strukturkategorie *unter anderen* und entlang der Achsen „Rasse“, Klasse, sexuelle Orientierung, Ethnie und

Nationalität als mehrfach gebrochen zu verstehen.“ (Singer 2008: 229). „Intersektionalität“ als feministisch-wissenschaftliches Konzept der Analyse meint daher die Betrachtung der Überschneidungen verschiedener „Achsen der Differenz“ (Knapp/Wetterer 2003: 8).

„(...) I argue that race, gender and class are not distinct realms of experience, existing in splendid isolation from each other; nor can they be simply yoked together retrospectively like armatures of Lego. Rather, they come into existence *in and through* relation to each other – if in contradictory and conflictual ways. In this sense, gender, race and class can be called articulated categories.” (McClintock 1995: 4-5)

Mc Clintock spricht hier einen wesentlichen Aspekt der Untersuchung von „Überschneidung(en)“ an: die Kategorien Geschlecht, Ethnizität und soziale Klasse stehen in einem ständigen wechselseitigen Verhältnis zueinander und bedingen einander gegenseitig ständig neu. Die Untersuchung „eines“ Aspekts verlangt also auch gleichzeitig eine Analyse der anderen Kategorien. Das Konzept der „Intersektionalität“ geht auf die US-amerikanische Rechtswissenschaftlerin Kimberle Crenshaw zurück, die die Relevanz von Ethnizität und Geschlecht in Gerichtsprozessen untersuchte:

„It grew out of trying to conceptualize the way the law responded to issues where both race and gender discrimination were involved. What happened was like an accident, a collision. Intersectionality simply came from the idea that if you’re standing in the path of multiple forms of exclusion, you are likely to get hit by both.” (Crenshaw 2004: 2, in: <http://www.abanet.org/women/perspectives/Spring2004CrenshawPSP.pdf>, Zugriff: 10.06.2012).

Die Autorin verweist auf die Problematik, dass in Gerichtsprozessen, in denen Angeklagte von ethnischer und geschlechtlicher Diskriminierung betroffen waren, Fälle oft unbehandelt blieben. Daher erscheint es Crenshaw als wesentlich, eben solche Fälle näher zu betrachten, um die Überkreuzungen zwischen den Kategorien „Geschlecht“ und „Ethnizität“ herausarbeiten zu können. „Achsen der Differenz“ (Knapp/Wetterer 2008: 3) zu untersuchen, bedeutet also „gesellschaftliche und kulturelle Verhältnisbestimmungen“ (Knapp 2008: 250) zu hinterfragen. „Ethnisierende und rassistische Formen von Unterordnung sind ebenso mit einzubeziehen, wie Klassenbedingungen“, so Knapp (2008: 250).

Crenshaws Konzept verhilft dazu, einen Kreuzungsbereich von Macht- und Herrschaftsfaktoren herauszuarbeiten und gleichzeitig jede einzelne „Differenzkategorie“ in ihrer Wirkungsweise besser verstehbar zu machen.

„I understood that we can all stand together as long as we think that we are all equally affected by a particular discrimination, but the moment where a different barrier affects a subset of us, our solidarity often falls apart. I began to look at all the other ways that not only the race and civil rights agenda but the gender agenda are sometimes uninformed by and inattentive to the ways that subgroups experience discrimination.” (Crenshaw 2004: 2, in: <http://www.abanet.org/women/perspectives/Spring2004CrenshawPSP.pdf>, Zugriff: 10.06.2012).

Die Autorin verweist darauf, dass eine getrennte Betrachtung von „Ethnizität“ und „Geschlecht“ institutionell verankert ist und dass dies oft schwere Konsequenzen für

Individuen mit sich bringt, die von mehreren „Achsen der Differenz“ gleichzeitig betroffen sind:

„For example, at Harvard, when we were struggling to get the law school to interview and perhaps hire women and people of color, the school responded with two committees. One was a gender committee that studied women candidates; the other was a committee that studied candidates of color. Not too surprisingly, women of color seemed to fall through the cracks.” (ebda 2004: 2, in: <http://www.abanet.org/women/perspectives/Spring2004CrenshawPSP.pdf>, Zugriff: 10.06.2012).).

Der Blick auf „Überschneidungen“ steht also im Zentrum von Crenshaws Theorie und eröffnet neue Herausforderungen für die filmwissenschaftliche Erforschung der Konstruktionsweisen von „Geschlecht“. Letzteres muss in seiner filmischen Konstitution erläutert werden – also in der Art des Zusammenwirkens von Handlungsraum, Bildaufbau, Sprache und Ton. Gleichzeitig muss eine kritisch feministische Filmwissenschaft aber auch die „Intersektionen“ zu anderen Bereichen untersuchen: welche Rolle fällt „Ethnizität“ in Narration und Handlungsspielraum, in der Konstruktion von „Kultur“, „Kolonialismus“ und „Identität“ aber auch im Zusammenwirken mit Geschlechteraspekten zu? Wo werden „soziale Klassenunterschiede“ thematisiert und welche Auswirkungen haben sie (zumindest im Narrativen Kino) auf die Konstruktion der ProtagonistInnen?

Inwiefern beeinflussen die Kategorien Bildaufbau und Handlungsräume der Darstellenden? Knapp verweist darauf, dass die Bestimmungen und Wirkungsweisen der Kategorien „Geschlecht“, „Ethnizität“ und „Klasse“ auf sehr unterschiedlichen Ebenen vor sich gehen:

„Während Geschlecht eine zwar unterschiedlich rigide gehandhabte, aber grundsätzlich binäre Relation bezeichnet, können Klassenlagen sehr ausdifferenziert sein. Ähnliches gilt für die Kategorie der Ethnizität, die eine historisch stark variierende Möglichkeit sozialer Grenzziehung darstellt (...).“ (Knapp 2008: 252)

Sie vermutet, dass sich Crenshaws Konzept „unter den veränderten Übersetzungsverhältnissen zwischen Gesellschaft, Wissenschaft und Politik sowohl materialiter als auch rhetorisch als innovativ ausweisen lässt.“ (Knapp 2003: 42) Gerade in Bezug auf Diskurse um „Fremdheit“ wird ein Analyseverfahren relevant, das unterschiedliche „Alteritätsfaktoren“ und die Art ihres Zusammenwirkens bestimmt. Jene Diskurse, die sich um „Geschlechterdifferenz“ und „Fremdheit“ drehen, wirken totalisierend, indem sie Frauen oder Fremden „eine wesenhafte Differenz einschreiben“ ohne zu differenzieren (Wollrad 2008: 135). Doch auch andere „Achsen der Differenz“ (Knapp/Wetterer 2003: 8) – wie Kultur, Ethnizität, soziale Klasse – spielen hier hinein und müssen untersucht werden. Fremdheit als relationaler Begriff wird in dominanten Diskursen oft als Gegensatz gefasst (vgl. Wollrad 2008: 135) und verhilft somit durch geschlechtliche, ethnische oder nationale Merkmale das „Andere“/„Fremde“ als Gegenteil des „Eigenen“ zu konstruieren.

„Migrationsbewegungen und multiethnische Gesellschaften lassen dualistische Vorstellungen von ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ endgültig prekär erscheinen, rufen gleichzeitig aber immer wieder

Mechanismen der Re-Stabilisierung dichotomer Grenzziehungen hervor.“ (Daum/Geier/Patrut/Wienand 2005: 8)

Die Postkoloniale Kritik untersucht Repräsentationsweisen und Machtverhältnisse und arbeitet dabei am Schnittpunkt der Überschneidungen von „race“ und „gender“. „Dabei wird deutlich, dass nicht nur die Welt der Kolonisierten, sondern auch die der Kolonisatoren von der Kolonisierung entscheidend geprägt war und bis heute ist.“ (Daum/Geier/Patrut/Wienand 2005: 7) Wichtig ist hierbei die Feststellung, dass sich die genannten Kategorien

„(...)in keinem Fall als gleichbleibend, sondern vielmehr als historisch und kulturell spezifisch sowie auch in sich brüchig [erweisen].“ (Daum/Geier/Patrut/Wienand 2005: 9)

Boris und Janssens (1999: 1) kritisieren, dass „Geschlecht“ immer wieder jenseits von Ethnizität oder sozialer Klasse untersucht worden ist. Auch innerhalb der ArbeiterInnengeschichtsschreibung wurden ethnische Differenzen und Geschlechteraspekte nur marginal berücksichtigt. Letztere gestalten sich allerdings als wesentlich für das Herausbilden von Gruppensolidarität:

„Still the field has more often studied gender apart from race and ethnicity, marking women as belonging to the dominant racial or ethnic group as surely as labor history had treated the worker as male, and ignoring the ways that racial and ethnic differences turned class or gender divisions into solidarities.“ (Boris/Janssens 1999: 1)

„Indeed, race itself is gendered.“ (Boris/Janssens 1999: 6) Ethnizität fungiert teilweise als Kontrollinstanz von Sexualität und sexuellem Verhalten.

„Race and gender share much as categories of analysis – both are socially constructed through the assignment of meaning to bodies and thus take material forms in their terms as well as their consequences. But their functioning within social formations varies, as does their relationship to and reformulation of class. (...) Race, gender and class may be conceptualized as systems of domination or systems of inequality. But they may also be cultural identities.“ (Boris/Janssens 1999: 6)

Fatima El-Tayeb kritisiert, dass besonders innerhalb der europäischen „Queer Studies“ eine marginale Betrachtung von ethnischen, kulturellen und sozialen Unterschieden zwischen den Subjekten vorzufinden ist. „Seit Sexualität im westlichen Denken als gesellschaftlich relevant begriffen (...) wurde, ist sie eng mit dem Konzept von >Rasse< verbunden(...) (El-Tayeb 2003: 130). Im kolonialen Kontext wurde alleine der „weißen“ europäischen Kolonialmacht zugesprochen, sexuell „normal“ zu sein – alle übrigen Ethnien besaßen nach der Definition ein „abweichendes Sexualverhalten“ (vgl. ebda: 130) . An dieser Stelle wird die Verwobenheit der Kategorien „Ethnizität“ und „Geschlecht“ deutlich. Gleichzeitig arbeitet Frader (1999: 132) heraus, dass in der französischen Arbeitswelt in den 1920er und 1930er Jahren die „Verweiblichung“ oder „Feminisierung“ des männlichen „kolonialen“ Körpers eine abwertende Strategie war, um die soziale (Klassen-) Hierarchie zwischen Kolonialmacht und Kolonialisierten zu verdeutlichen und unterschiedliche Arbeitsbereiche zu rechtfertigen. Ethnizität, Geschlecht und Klassenhierarchien überkreuzen einander in diesem

Zusammenhang und bestärken damit die „Andersheit“ der „Kolonialisierten“. Unterschiede innerhalb der Arbeitswelt werden am Körper festgemacht und somit naturalisiert. El-Tayeb stellt fest, dass im 19. Jahrhundert ein Sexualverhalten, das nicht der „heterosexuellen Norm“ entsprach, zu materiellen Beweisen für die Andersartigkeit und Rückständigkeit „nicht-europäischer“ Kulturen wurde (vgl. ebda: 131). Sie kritisiert, dass auch innerhalb der europäischen „Queer Studies“ eine Diskussion über den Zusammenhang zwischen Sexismus und Rassismus höchstens in sehr marginaler Form stattfindet (vgl. ebda: 134). „Queers of color“ stellen nach wie vor eine „Abnormalität“ dar (vgl. El-Tayeb 2003: 135):

„Dieses mangelnde Bewusstsein von Diversität als Normalzustand führt dazu, dass auch diejenigen, die den Widerstand der community gegen Rassismus einklagen, die Trennung in >wir< und >sie< nicht überwinden (...).“ (ebda: 135).

Die Autorin plädiert daher für einen reflexiven Blick auf die „eigene“ Position und eine Anerkennung von Vielfalt innerhalb der queer community.

Hammonds betont in Bezug auf die „feministische Theorie“, dass nur wenige „weiße Feministinnen“ die Wichtigkeit von Ethnizität bzw. sichtbaren ethnischen Merkmalen in Bezug auf die Konstruktion und Repräsentation von „Geschlecht“ und „Sexualität“ wahrgenommen und herausgearbeitet haben:

„I could argue that while it has been acknowledged that race is not simply additive to, or derivative of sexual difference, few white feminists have attempted to move beyond simply stating this point to describe the powerful effect that race has on the construction and representation of gender and sexuality.“ (Hammonds 2000: 137)

Sie erklärt weiter, dass Diskurse um die Sexualität von „schwarzen lesbischen Frauen“ meist durch ein Schweigen gekennzeichnet sind und somit keine tatsächliche Auseinandersetzung stattfindet. Hammonds meint außerdem, dass „schwarze Frauen“ „Homophobie“ anders wahrnehmen als „weiße Frauen“. Erstere erfahren Ausgrenzungen immer im Zusammenhang mit Rassismus – diese „Überschneidung“ muss in einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung um „Geschlecht“ berücksichtigt werden.

„In the case of black female sexualities, this implies that we need to develop reading strategies that allow us to make visible the distorting and productive effects these sexualities produce in relation to more visible sexualities.“ (ebda: 149)

El-Tayeb (2003: 137) bemerkt schließlich, dass der Begriff „queer“ als „Oberbegriff marginalisierter Sexualitäten“ immer mit den Kategorien „Ethnizität“ und „soziale Klasse“ in Verbindung steht und dass (auch) innerhalb der „queer theory“ „Weißheit“ zu einer unreflektierten „Norm“ (ebda: 137) erhoben wird. Hier herrscht großer Handlungsbedarf – der Blick auf „Überschneidungen“ wird relevant.

Das Konzept der „Intersektionalität“ bietet neue Möglichkeiten zu einer kritischen, tiefgehenden Gesellschaftsanalyse. Untersucht werden verschiedene identitätspolitische

Kategorien in ihrer nationalen, sozialen und politischen Verankerung und dies verhilft so zu einer differenzierten Analyse gesellschaftlicher Prozesse (vgl. Knapp 2003: 46). Als Konzept vielfältiger Bedeutungszuschreibungen macht es „Intersektionalität“ möglich, in diversen wissenschaftlichen, kulturellen und politischen Kontexten anwendbar zu sein (vgl. ebda: 46). Damit ist auch ihr Platz in der Filmwissenschaft gerechtfertigt.

Die Theorie der „Intersektionalität“ zeigt – und dies ist im Kontext dieser Arbeit wesentlich –, welche Bereiche und Kategorien unter den Schirm der „Identitätsbildung“ fallen und je nach unterschiedlichen Kontexten relevant werden bzw. einander fließend hervorbringen. Um ein greifbares und doch flexibles filmanalytisches Modell entwickeln zu können, das all diesen Bereichen einzeln und in ihren Überschneidungen gerecht wird, muss jede einzelne Kategorie in ihrer Verbindung mit den anderen erklärt und verstehbar gemacht werden. Dies bietet eine Möglichkeit, „kulturelle Identität“ tiefergehend zu analysieren.

3.2. Postcolonial Feminists – wichtige Vertreterinnen im Vergleich

Im Folgenden sollen einige wichtige Postkoloniale Feministische Theoretikerinnen zu Wort kommen und die Relevanz ihrer Thesen für eine feministische Filmanalyse des „Kolonialen“ im Kino dargestellt werden. Überschneidungen und Divergenzen zwischen den Positionen sollen herausgearbeitet werden. In Anlehnung an Ella Shohat hat es diese Arbeit zum Ziel, filmische Arbeiten im Kontext der Kritik am Nationalismus der „Dritten Welt“ und am Eurozentrismus „des Westens“ zu untersuchen.

„For the “Third World,” this cinematic counter-telling basically began with the postwar collapse of the European empires and the emergence of independent nation-states. In the face of Eurocentric historicizing, the Third World and its diasporas in the First World have rewritten their own histories, taken control over their own images, spoken their own voices, reclaiming and re-accentuating colonialism and its ramifications in the present in a vast project of remapping and renaming.” (Shohat 2003: 51)

Shohat verweist hier auf die zentrale Rolle des Kinos im Prozess des Schreibens von „Welt- und Nationalgeschichte“. Nach der offiziellen Unabhängigkeit der Kolonien wurde begonnen, an „Gegengeschichten“ und alternativen Bildern und Eindrücken zu arbeiten. Feministische Theoretikerinnen „des Südens“ fanden sich dabei in einer doppelt komplexen Rolle: denn sie versuchten einerseits sich von den „westlichen“ feministischen Anliegen abzugrenzen und mussten sich gleichzeitig gegen nationalistische Kritiken am „Feminismus“ als Erfindung „des Westens“ – also „des Gegners“ – verwehren und ihre Bestrebungen gegenüber der eigenen Gesellschaft rechtfertigen. Inwiefern feministische postkoloniale Theorien für eine kritische Analyse von „Identität“ und „Geschlecht“ relevant werden, soll nun diskutiert werden.

3.2.1. Witwenverbrennung, Repräsentationskritik und die Frage nach der Subalternen

Wie bereits festgestellt, gestaltet es sich als wesentliches Anliegen der „Postkolonialen Feministischen Kritik“, mediale, filmische und wissenschaftliche Repräsentationspraktiken in Bezug auf „Kultur“ und „Geschlecht“ zu untersuchen und kritisch zu hinterfragen. Es geht darum, die komplexen Hintergründe um Traditionen und Bräuche „anderer“ näher zu beleuchten. Uma Narayan und Gayatri Spivak beschäftigen sich mit dem Ritual der „Witwenverbrennung“. „Sati“ bedeutet so viel wie „gute Ehefrau“ (Spivak 2008: 85). Der Akt des „Selbstmordes“ war in der indischen Gesellschaft nur Männern vorbehalten. Nur „sati“ bot als einziges Ritual auch die Möglichkeit für Frauen, sich zu opfern. Das Ritual, von der britischen Kolonialmacht fälschlicherweise mit „suttee“ (ebda: 83) übersetzt, bildet eine Schnittstelle sich überlagernder Macht- und Herrschaftsstrukturen, an der sich die Interessen indigener Eliten und der Kolonialmächte kreuzten. Die beiden Theoretikerinnen erklären „sati“ zu einem Produkt komplexer politischer und ökonomischer Strukturen, das gleichermaßen von der Kolonialmacht als von einem Teil der indischen Gesellschaft konstituiert wurde (vgl. Narayan 1997: 64). Fundamentalistische Gruppen verstanden „sati“ als wesentlichen Teil der „Hindutradition“. Gleichzeitig wurde „sati“ damit unzugänglich für „verwestlichte“, urbane InderInnen. Kritische Stimmen bezeichneten „sati“ als barbarisch – in der „westlichen“ Medienlandschaft wurde es oft als solches dargestellt. Nach der Abschaffung von „sati“ durch die britische Kolonialmacht, wurde das Ritual weiter betrieben, um die Loyalität gegenüber „alten“ kulturellen Werten zu beweisen. Insofern kann „sati“ auch als Ausdruck des Widerstandes gegen die koloniale Vorherrschaft gelesen werden (vgl. Spivak 2008: 84).

Im Dharmasastra, so Spivak, „erscheint die Selbstopferung der Witwen als Ausnahme von der Regel. Die allgemeine Doktrin der Schriften besagt, dass Selbstmord verwerflich ist“ (Spivak 2008: 85). Die Tatsache, dass das Ritual 1829 von britischer Seite verboten und offiziell abgeschafft wurde, nennt Spivak einen typischen Fall von „»weißen Männern, die braune Frauen vor braunen Männern retten« verstanden. Dagegen steht das indische nativistische Argument(...) »Die Frauen wollen tatsächlich sterben«“. (Spivak 2008: 81). In beiden Fällen sind es die Frauen, die stumm bleiben und „für die“ gesprochen wird. An diesem Punkt geht Spivak in ihrer Kritik mit der vietnamesischen Differenztheoretikerin Trinh T. Minh-ha konform, die sich gegen die – vorwiegend anthropologische – Forschungs- und Filmpraxis wendet, „für andere“ (Kulturen, Gesellschaften, Frauen) zu sprechen. Die beiden Autorinnen lehnen dieses Unterfangen gleichermaßen ab. Spivaks Konzept der „Subalternen“ beinhaltet die Tatsache, dass ein strukturell bedingtes Schweigen Frauen aus Minderheiten „des Südens“

unfähig macht, aus ihrer Position heraus zu sprechen. „Die Subalterne“ verweilt stumm, während andere (Männer, koloniale und imperiale Mächte, Feministinnen aus Ländern „des Nordens“) „für sie“ ihre Stimmen erheben:

„Wir sollten auch alle Kenntnisse über diese zum Schweigen gebrachten Bereiche begrüßen, die in Anthropologie, Politikwissenschaft, Geschichte und Soziologie erarbeitet werden. Die Annahme und Konstruktion eines Bewusstseins oder eines Subjekts erhält jedoch eine solche Arbeit aufrecht und wird sich auf lange Sicht mit dem Werk der imperialistischen Subjektkonstitution verbinden, epistemische Gewalt mit der Beförderung von Lernen und Zivilisation vermischend. Und die subalterne Frau wird so stumm bleiben wie eh und je.“ (Spivak 2008: 75)

Spivak erklärt, dass durch falsche Interpretationen und Übersetzungen von Textstellen des Rgveda (der älteste Teil der vier Veden) die Selbstopferung von Witwen legitimiert wurde – eine Praxis, die seitens der britischen Kolonialmacht lange Zeit über toleriert und nicht sonderlich beachtet wurde. Erst als kritische Stimmen aus der „Heimat“ der BesetzerInnen laut wurden, solidarisierten sich auch die in Indien sesshaften BritInnen und begannen „sati“ als grausames, barbarisches Ritual zu verbieten und den „Schutz“ der Frauen als Legitimation ihrer Macht zu missbrauchen. Spivak (2008: 87) spricht von einem „ideologischen Schlachtfeld“, auf dem sich verschiedene Macht- und Herrschaftsdimensionen kreuzen: vom „heidnischen Ritual“ bis hin zum „Verbrechen“ bestimmten die Briten den Charakter einer Entscheidung der Frauen. Je vehementer die Besatzungsmacht das Ritual ablehnte, umso eher rühmten indigene Eliten den aufopfernden, reinen Willen der Frauen, die sich mit ihren Ehemännern verbrennen ließen (vgl. Spivak 2008: 88-89).

„Die Anziehungskraft von sati lag in der ideologischen Besetzung als »Belohnung« begründet, genauso wie die Anziehungskraft des Imperialismus in dessen ideologischer Besetzung als »soziale Mission« begründet lag.“ (Spivak 2008: 89)

Den Frauen, die „geopfert wurden“ bzw. sich opferten, war es im gesamten Prozess nur schwer unmöglich, sich zu positionieren und eigene Entscheidungen zu treffen. Die Passivität, die Spivak „der Subalternen“ zuspricht, wurde in ihrer Rezeption oft kritisiert. Auch Trinh T. Minh-ha kritisiert institutionalisierte wissenschaftliche Diskurse, die eine hegemoniale „Subjektkonstruktion“ anstreben und dazu verhelfen, dass „das“ bzw. „die Andere“ stumm bleibt. Vor allem die über Jahrhunderte gängige anthropologische Forschungspraxis, „andere Kulturen“ (mit literarischen und audi-visuellen Mitteln) zu „be-schreiben“ und damit auch die Gefahr Traditionen und Bräuche falsch zu interpretieren und wiederzugeben, wird zu einem wesentlichen Kritikpunkt Trinh's. Das „Sprechen über andere“ impliziert immer auch ein „Sprechen für andere“ und raubt damit eigene Standpunkte und Stimmen. Trinh bevorzugt daher eine literarische und filmische Praxis, die „naheliegend“ an etwas („speaking nearby“) als dezidiert „über etwas“ spricht (vgl. Trinh 1999: 218). In ihrer filmischen Praxis setzt sie

dieses Vorhaben ebenso um wie in ihren literarischen Texten. Dabei hat die Autorin eine genaue Vorstellung davon, was „speaking nearby“ (ebda: 218) zu bedeuten hat:

„(...) a speaking that does not objectify does not point to an object as if it is distant from the speaking subject or absent from the speaking place. A speaking that reflects on itself and can come very close to a subject without, however, seizing or claiming it. A speaking (...) whose closures are only moments of transition opening to other possible moments of transition (...) (ebda: 218).

Im Mittelpunkt steht die Reflexion des eigenen Standpunktes, von dem aus gesprochen wird. Gleichzeitig kritisiert sie, dass „Selbstreflexion“ oft missverstanden und zur

„Selbstlegimitation“ wird. In „Reassemblage“ (Trinh 1982) erklärt die Autorin in Minute 01:30 dezidiert, dass es nicht ihre Intention ist, „für“ andere zu sprechen: „I do not intend to speak about (...) Just speak nearby“ (Trinh 1982: 00:01:30 – 00:01:34).

Hegemoniale Diskurse bleiben damit aufrecht. Trinh erklärt, dass es wichtig ist, ein Subjekt nicht für sich zu vereinnahmen und keine (angeblich) vollständigen Schlüsse ziehen zu wollen, sondern Ergebnisse vielmehr als „sich im Übergang befindend“ zu betrachten und ihre Veränderbarkeit miteinzubeziehen (vgl. ebda: 218).

Spivak verweist darauf, dass auch „postkoloniale Intellektuelle“ und WissenschaftlerInnen jene Muster „verlernen“ müssen, durch die sie dazu verholten haben, die Subalterne stumm zu machen:

„Die Rolle der »Experten« ist (...) das Ziel von Spivaks erster, wichtiger Kritik. Sie wirft Theoretikern wie Gilles Deleuze und Michel Foucault vor, in einem miteinander geführten Gespräch die Rolle solcher Experten einzunehmen – und zwar genau deswegen, weil sie die Unterdrückten »für sich selbst sprechen« lassen wollen. (...) In besagtem Gespräch sind es die beiden Intellektuellen, die das »Für-sich-selbst-Sprechen« der Anderen repräsentieren.“ (Steyerl 2008: 11)

Denn die Beschreibung „anderer Kulturen“ oder Frauen bzw. grundsätzlich „anderer Subjekte“ verlangt immer die Gewissheit, dass „das/der/die Andere“ niemals vollständig erfasst, beschrieben oder dargestellt werden kann, da „Kultur“, „Geschlecht“ und „Identität“ an sich veränderbare, sich in ständiger Transition befindende Größen sind. Trinh geht noch einen wesentlichen Schritt weiter und stellt „kulturelle Authentizität“ grundsätzlich infrage. Sie kritisiert dabei vor allem den (literarischen und filmischen) Missbrauch von Mitgliedern „anderer“ Kulturen, deren einzige Aufgabe die Verkörperung „des Fremden“ ist und die so der Aufrechterhaltung hegemonialer Diskurse zuarbeiten (vgl. Babka 2010: 11). Trinhs Schreibweise, die die „Normen“ wissenschaftlicher Texte durch poetische Passagen und Bilder aus ihren Filmen durchbricht, stellt eine Absage an so genannte „Meisterdiskurse“ dar (vgl. ebda: 11).

Trinh erklärt „Differenz“ zu einem besonderen Thema, mit dem Frauen aus Ländern des Südens konfrontiert sind. Sie spricht von einer „Politik der getrennten Entwicklung“ (Trinh 2010: 147). Grenzen einzuhalten wird zu einem wesentlichen Grundsatz:

„Mit Hilfe einer bestimmten perversierten Logik arbeiten sie an eurer Ausradierung, während sie euch nötigen, eure Lebensweise und eure ethnischen Werte *in den Grenzen eurer Homelands* zu (be)halten.“ (Trinh 2010: 147)

Die Autorin spricht damit einen wesentlichen Punkt an: die „Schein-Freiheit“, die indigenen Kulturen geboten wird, zeigt den „doppelten Boden“ der globalen Machtverhältnisse: einerseits werden Grenzen aufgelöst und eine allgemeine (neoliberale) Freiheit propagiert, gleichzeitig verschärft aber eben diese Handlung die herrschaftlichen Grenzen zwischen den AkteurInnen des Südens und Nordens bzw. zwischen einzelnen Nationalstaaten und Staatengebilden.

„Wie ihr seht, verstehen viele unter »Differenz« im Grunde genommen nur »Aufteilung«, ein Werkzeug zur Selbstverteidigung und Eroberung, nicht mehr“ (Trinh 2010: 149).

Trinh plädiert dafür, diese „semantische Falle“ (ebda: 149) anzuerkennen, um nicht hineinzutappen. Auch Narayan (vgl. 1997: 146f) warnt insbesondere davor, Frauen aus dem Süden als „Repräsentantinnen“ oder „Sprecherinnen“ „einer Kultur“ zu behandeln – die Annahme kultureller Authentizität wird von beiden Autorinnen gleichermaßen dementiert: „Anscheinend verwandeln wir uns, egal wohin wir gehen, in die Exemplare irgendeines Privatzoos“, kritisiert Trinh.

“(…) „Westernization“ is often used to define “national culture” in ways that imagine more “cultural continuity” than is in fact the case. National cultures in many parts of the world seem susceptible to seeing themselves as unchanging continuities stretching back into distant past (...) It is a picture of Nation and Culture that stresses continuities of traditions, (often imagined communities) over assimilation, adaption, and change.” (Narayan 1997: 22)

Wie bereits festgestellt, wird unter dem Schirm von „Kultur“ eine Vielzahl an komplexen, sich überschneidenden Lebens- und Sichtweisen zusammengefasst. Annahmen von „kulturell Authentischem“ verstellen den Blick auf Unterschiede, Differenzen und die vielfältigen Arten, auf die „Kultur“ gelebt wird. Ebenso verhält es sich mit Konzeptionen homogener Nationalkulturen, die ein falsches Bild vermitteln. Somit werden Konzepte „kulturell wahrhaftiger“ Standpunkte obsolet. Trinh kritisiert, dass Frauen aus „Ländern des Südens“ dennoch immer in Positionen gedrängt werden, aus denen heraus ihre Arbeiten ob ihrer „kulturell authentischen“ Perspektive für die („westliche“) Forschung interessant erscheinen.

„Authentizität als Bedürfnis, sich auf einem »unangefochtenen Ursprung« zu gründen, fällt einer obsessiven Angst zur Beute: der *Angst, die Verbindung zu verlieren*. Alles muss zusammenhalten. In meinem beinahe flehentlichen Verlangen nach einer Logik des Seins kann ich den Bedrohungen durch Unterbrechungen, Zerstreuungen und Aufschieben nur mit Abscheu begegnen. Beginnen, einen Höhepunkt entwickeln, dann enden.“ (Trinh 2010: 167)

Trinh spricht hier einen für die filmische Praxis wesentlichen Punkt an: das Bedürfnis nach „Strukturen“, das sie als Teil der „westlichen“ Denktradition verortet, spiegelt sich auch in der filmischen Struktur des narrativen Kinos wider: Handlungen sind logisch verkettet, Bilder

bauen auf einander auf und die Handlungsstränge führen zu einem Ende. Die Grundstruktur der aristotelischen Erzähllogik findet also Resonanz.

In Film „Reassemblage“ nimmt die Autorin und Regisseurin Trinh T. Minh-ha ihre Kritik an der westlichen „linearen“ und „binären“ Identitätslogik auch in ihre Dramaturgie auf: der Film zeichnet sich durch Brüche und Unterbrechungen aus, die den/die Zusehende/n immer wieder dazu zwingen, sich ihres eigenen Standpunktes als Betrachtende/r, der/die auf „das Andere“ blickt, bewusst zu werden. Logische Bezüge und Verknüpfungen fehlen. „Kultur“ wird zu einer brüchigen, teils unlogischen Größe erhoben, die nicht „einfach“ (und vermutlich niemals völlig) erschlossen werden kann. Trinh erklärt, dass besonders „Ursprünge“ oder „authentische Ereignisse“ im gesellschaftlichen und filmischem Kontext Sicherheit und Kontrolle vermitteln (vgl. Trinh 2010: 167). So stellt die Autorin selbst Vorstellungen über „Reales“ infrage:

„Das *Reale*, nichts anderes als ein *Repräsentationscode*, fällt nicht (kann nicht) mit dem Gelebten dem Performativen zusammen(fallen).“ (Trinh 2010: 168)

Der Anspruch auf „Realität“ und „Wahrheit“ führt also immer zu falschen Tatsachen und Darstellungen. „Repräsentation“ ist gebunden und relativ, „Authentizität“ immer das Produkt eines bestimmten (filmischen) Blickwinkels. Diese Erkenntnisse erscheinen wesentlich für eine feministische postkoloniale Repräsentationskritik. In Trinh's filmischen Arbeiten wird vor allem mit dem Anspruch auf „Reales“ und „Authentisches“ gebrochen. Narayan (1997: 187), die in ihrer Kritik nicht ganz so radikal ist wie Trinh, erklärt, dass „Kultur“ in ihrer (filmischen und wissenschaftlichen) Repräsentationsweise oft zu homogen dargestellt wird:

„Part of what worries me too is an underlying tendency to see both “Western culture” and a great many “Other cultures” as simpler and less hybrid than they already are” (Narayan 1997: 187).

In vielen Analysen werden die historischen Veränderungen innerhalb kultureller Gemeinschaften übersehen und als „unveränderlich“ dargestellt (vgl. Mohanty 2003: 29). Fakt ist aber, dass solche Analysen „Kultur“ als essentialistische Größe konstruieren und damit wesentliche Realitäten übersehen. Ebenso falsch sind Annahmen von religiöser Kontinuität (vgl. ebda: 29). Auch Religion ist nicht getrennt von politischen und ökonomischen Faktoren zu betrachten. Die Autorin wendet sich strikt gegen Annahmen „einer“ Kategorie „Frau“ innerhalb einer Kultur oder Gesellschaft:

„They are not “women” – a coherent group – solely on the basis of a particular economic system or policy” (1997: 30).

Mohanty plädiert dafür, die lokalen sozioökonomischen, politischen und kulturellen Bedingungen zu analysieren, aus denen heraus Frauen in bestimmte Abhängigkeitsverhältnisse geraten, anstatt verallgemeinernde Thesen aufzustellen, die die

Kategorie „Frau“ zu einer ahistorischen Größe heranwachsen lassen. Auch Feststellungen, die besagen, dass Männer ausbeuten und Frauen ausgebeutet werden, lehnt die Autorin strikt ab. Es sind Konzeptionen wie diese, die ein binäres Abhängigkeitsverhältnis erst hervorbringen.

„It is only by understanding the contradictions inherent in womens' location within various structures that effective political action and challenges can be devised.” (Mohanty 2003: 33).

Mohanty erklärt, dass kulturelle und religiöse Traditionen (wie die Verschleierung von Frauen) ebenfalls in ihren jeweiligen kulturellen Kontexten untersucht und analysiert werden müssen, da ihnen nicht überall dieselbe gesellschaftliche oder religiöse Bedeutung innewohnt (vgl. ebda: 34).

„(...) Iranian middle-class women veiled themselves during the 1979 revolution to indicate solidarity with their veiled, working-class sisters, while in contemporary Iran, mandatory Islamic law dictates that all Iranian women wear veils.” (ebda: 34).

Sichtbar wird, dass die „Verschleierung“ der Frau in beiden Kontexten eine völlig unterschiedliche Bedeutung bekommt: vom Zeichen der Revolution wird sie im Laufe der Jahrzehnte zum religiösen Mandat. Es wird klar, dass erst die historische Erläuterung der Bedeutung aufschlussreiche Informationen über gesellschaftliche Realitäten liefert. Auch Konzepte von Reproduktion und geschlechtlicher Arbeitsteilung bzw. Auffassungen von Familie, Ehe und Haushalt variieren je nach kulturellem und historischem Kontext und müssen daher entsprechend behandelt werden (vgl. ebda: 34). Somit kann eine geschlechtliche Arbeitsteilung nicht zum Beweis für die Unterdrückung von Frauen erhoben werden (vgl. ebda: 35). Mohanty fordert eine feministische Analyse, die tiefer hinter kulturelle und historische Strukturen blickt und diese transparent macht. Auch hier geht sie mit Uma Narayans Forderungen konform. „Beyond sisterhood there are still racism, colonialism, and imperialism.“, stellt Mohanty (2003: 36) fest. Narayan kritisiert, dass nur ganz bestimmte (mediale) Bilder von „Frauen des Südens“ die „Schwelle“ „zum Westen“ überqueren: nämlich diejenigen, die repräsentativ für ihre „Andersheit“ gegenüber „allem Westlichen“ erscheinen.

„The issues that “cross borders“ then become the “Third-World gender issues“ that are taught about and studied “across the border”, reinforcing their “iconic” and “representative” status as issues.” (Narayan 1997: 100).

Die Autorin bemerkt, dass es vorwiegend der weibliche Körper ist, der als materielles Beweisstück für die Entwicklung oder Unterentwicklung einer Gesellschaft oder Kultur missbraucht wird:

„Questions of tradition and modernity have, since the nineteenth century, been debated on the literal and figurative bodies of women.” (Narayan 1997: 177)

Auch Mohanty (2003:42) erklärt, dass die Bilder von Frauen „des Südens“ immer Bilder „westlicher“ Feministinnen bedingen, die diese als aufgeklärt, modern, gebildet darstellen:

„I am referring to a discursive self-presentation, not necessarily to material reality (...) Without the overdetermined discourse that creates the Third World, there would be no (...) First World.“ (Mohanty 2003: 42).

Ebenso verhält es sich mit der Konzeption „einer“ „Dritte Welt Frau“ – ohne sie kann es auch keine Vorstellung von „Erster Welt Frauen“ geben (vgl. ebda: 42). Besonders kritisiert wird von Trinh die Tatsache, dass die Kategorie „Frau“ innere Differenzen auslöscht. Der Begriff kaschiert Realitäten und vor allem Unterschiede zwischen Frauen.

„Es erscheint geradezu abwegig, dass der Begriff FRAU auch die Chinesin mit den verbundenen Füßen einschließen soll oder die an den Geschlechtsteilen verstümmelte Afrikanerin oder jene tausend Inderinnen, die für einen einzigen Meister königlichen Geschlechts *suttee* begehen.“ (Trinh 2010: 172)

Begriffe wie „Dritte Welt“ stellen „Sonderkategorien“ dar, die bloß ergänzend fungieren. Narayan fordert dazu auf, sich dieser Tatsache bewusst zu werden und Repräsentationsweisen auf diesen Aspekt hin kritisch zu untersuchen.

„A representation that is “colonialist” would be so when produced by anyone, including Third-World men or women.“ (Narayan 1997: 45)

In der Untersuchung von Identität ist allerdings noch ein Schritt weiterzugehen: es ist nicht nur wichtig herauszuarbeiten, wie „repräsentiert“ wird, sondern vor allem, wie sich die filmischen Konstruktionsweisen zusammensetzen und mit nationalistischen, patriarchalen und imperialen Diskursen konform gehen. Dabei ist es wesentlich, „Identität“ genauer zu hinterfragen.

3.2.2. Identität, Differenz und die Stimme der „Subalternen“

Die vietnamesische Differenztheoretikerin Trinh T. Minh-ha beschäftigt sich mit Fragen der Konstruktion von „Identität“ und der Rolle der anthropologischen Forschungstheorie und Praxis einerseits und gleichzeitig mit dem Medium Film, das dazu verholfen hat, bestimmte Bilder über „das Andere“ zu konstruieren.

Wesentlich ist Trinh's Feststellung, dass in westlichen Debatten über die Konstitution von „Identität“ Differenzen essentialisiert werden. Das „Ich“ wird bei Trinh zu einem Bezugspunkt vieler anderer „Identifikationsbezüge“ (Gutierrez Rodriguez 2003: 27). Differenzen werden innerhalb von Identitäten angesiedelt und sind ein wesentlicher Bestandteil von diesen. Kritisiert wird das westliche Gedankensystem, das auf „binären Oppositionspaaren“ aufbaut und die Welt unter diesem Gesichtspunkt ordnet.

„Das »Ich« ist also kein einheitliches Subjekt, keine starre Identität oder solide Masse, die mit Schichten von Oberflächlichkeiten bedeckt wäre, die man nach und nach abschälen muss, damit ihr wahres Gesicht zum Vorschein kommt. »Ich« ist in sich selbst *unendliche Schichten*.“ (ebda: 163).

Die anthropologische Forschungsgeschichte erfährt dabei besondere Kritik. Denn sie hat über viele Jahrhunderte hinweg dazu verholfen, „andere Kulturen“ nach eigenen („westlichen“) Begriffen zu beschreiben, ohne reflektiert mit dem eigenen Standpunkt und Blickwinkel umzugehen. „Anders“ (different) zu sein kann auch etwas „Exotisches“, „Anziehendes“ bedeuten. Die Welt verlangt nach „Differenz“ – doch immer in einem eingeschränkten Rahmen, der einseitig festgelegt wird:

„Mein Publikum erwartet und fordert es; die Leute hätten sonst den Eindruck, um etwas betrogen worden zu sein: Wir sind nicht hier, um eine Vertreterin der Dritten Welt über die Erste (?) Welt sprechen zu hören. Wir sind hier, um die Stimme der Differenz zu hören, von der es heißt, sie könne uns das geben, über *was wir nicht verfügen*, und uns von der Eintönigkeit des Gleichseins ablenken.“ (Trinh 2010: 159)

Die Differenztheoretikerin betont, dass „Differenzen“ ein wesentlicher Bestandteil von Identitäten sind und daher „in“ und nicht „zwischen“ ihnen gedacht werden müssen.

„In einem derartigen Kontext, der sich nicht fest verorten lässt, meint Differenz das, *was die eigentliche Idee von Identität untergräbt*, indem es die Schichten, deren Totalität das »Ich« ausmacht, ins Unendlich verschiebt.“ (Trinh 2010: 170)

Für Trinh ist es wesentlich, die „Zwischenräume“ erfahrbar machen, die Grenzen innerhalb von Identitäten. Dabei ist es für die Autorin wesentlich, nicht „über etwas“ (Babka 2010: 17), zu sprechen, sondern „nahe daran“ (Babka 2010: 17), wie sie in „Reassemblage“ zeigt. Die Überschneidungen von race, gender und social class sind wesentliche Themen bei McClintock. Auch Spivak und vor allem Trinh T. Minh-ha setzen sich mit den sich überlagernden Kategorien und ihrer Wichtigkeit für die postkoloniale feministische Theorie und Praxis auseinander. Trinh geht es darum, Überschneidungen zwischen den Kategorien zu untersuchen und herauszuarbeiten (vgl. Babka 2010: 16).

„Das „Ich“ befindet sich an der Schnittstelle mehrerer Achsen der Identität. Es ist ein dynamischer Kreuzungspunkt sexueller, geschlechtlicher, >rassischer<, klassenabhängiger, ethnischer Identifikationen.“ (ebda: 16)

Die sich überlagernden Kategorien befinden sich einerseits in einem wechselseitigen Verhältnis und zeichnen sich durch komplexe Überkreuzungen aus. Hier wird deutlich, dass „Identität“ eine Größe ist, die sich aus vielen verschiedenen Teilen und Faktoren zusammensetzt, und dass Bestrebungen, die von homogenen, statischen, „ganzheitlichen“ Identitäten sprechen, der Komplexität von „Identität“ nicht gerecht werden können. Die Analyse von „Identitätskonstruktionen“ muss daher die Teilaspekte wie Kultur, Geschlecht, Ethnizität und die Bereiche, in denen „kollektive Identitäten“ besonders relevant werden, wie Nation, Sprache und Machtdiskurse, mitbedenken.

„Das schreibende Subjekt, die nicht-weiße Frau, die lesbische nicht-weiße schreibende Frau, die »Asian-American« usf., ist nicht Ursprung, sondern Effekt einer symbolisch-diskursiven Praxis, in der sie verschiedene Subjektpositionen einnehmen kann/muss.“ (Babka 2010: 16)

Identität bedeutet also immer Vielschichtigkeit. Sie meint immer mehrere Kategorien gleichzeitig, die einander gegenseitig bedingen.

Narayan (1997: 33) fordert Feministinnen „des Südens“ dazu auf, den Mut zu haben, auch neue Wege zu gehen, ohne Vorwürfe der „Verwestlichung“ über sich ergehen zu lassen.

Trinhs Identitätsmodell zeichnet sich wesentlich durch eine Vorstellung nicht abgeschlossener, prozesshafter Identitäten aus, die niemals essentialistisch zu fassen sind. Identität wird, wie Kultur, zu einem komplexen Beziehungsgeflecht, in dem unterschiedliche „Schichten“ unterschiedlich miteinander verbunden sind und je nach Kontext verschieden wichtig werden. Resultierend daraus verneint die Autorin das Konzept eines „homogenen“ Subjekts und in Konsequenz daraus auch die Vorstellung homogener Gruppen von Frauen. Viele feministische Studien aus „dem Westen“ beschäftigen sich mit der Kategorie „Frau“ und verhelfen durch kulturelle Vergleiche über „sexuelle Differenz“ und darin implizierte universelle patriarchale Ausbeutungsverhältnisse zu einseitigen Blickwinkeln, die dazu führen, dass Frauen aus Ländern des Südens einzig und allein „das Andere“ (als „westliches“ Gegenbild) darstellen sollen (vgl. ebda: 19).

Der „westliche Feminismus“ muss sich selbst in seinem hegemonial-imperialen Rahmen reflektieren. Ansonsten besteht die Gefahr der Ignoranz der komplexen Interdependenz zwischen „westlichen“ politischen und ökonomischen Bedingungen und den Gegebenheiten „des Südens“ (vgl. ebda: 20).

Besonders kritisiert wird von Mohanty die Art und Weise, wie „westliche“ feministische Diskurse Frauen aus „dem Süden“ in ihren Analysen darstellen. „Westliche“ feministische Studien über die „Third World“ (Mohanty 2003: 20) müssen im Zusammenhang mit patriarchalen Machtstrukturen untersucht werden. Es geht darum, dass sich „westliche“ feministische Studien selbst und vor allem ihre Position im globalen politischen System kritisch reflektieren. „Westliche“ feministische Analysen über Frauen aus „dem Süden“ müssen unter dem Aspekt globaler Hegemonien kritisch betrachtet werden – vor allem in Bezug auf die Produktion und Distribution von Informationen und Bildern (vgl. ebda: 20).

Narayan (1997:100) erklärt, dass nur bestimmte Bilder aus „dem Süden“ die Schwelle zum „Westen“ überqueren: nämlich diejenigen Bilder und Informationen, die „den Westen“ als privilegiertes, aufgeklärtes „Anderes“ erscheinen lassen. Sie stellt außerdem fest, dass jene Bilder schließlich als „repräsentativ“ für den „gesamten Süden“ gelten und es schwierig ist, einen solchen repräsentativen Status wieder abzulegen.

Mohanty geht es weniger um mediale Repräsentationsweisen, sie beschäftigt sich vielmehr mit wissenschaftlichen Analysen und ihren Konstruktionsweisen von Frauen aus Ländern

„des Südens“ (vgl. Mohanty 2003: 21). Ziel ist es, die Art und Weise herauszuarbeiten, wie ethnozentrischer Universalismus in bestimmten feministischen Analysen „des Westens“ produziert wird. Dabei arbeitet die Autorin insgesamt drei verschiedene analytische Annahmen heraus, wie Frauen aus Ländern „des Südens“ als essentialistisch „Andere“ repräsentiert werden. „The first analytic presupposition I focus on is involved in the strategic location of the category of “women“ vis-à-vis the context of analysis.” (ebda: 21). Eine solche Annahme impliziert eine Vorstellung einer universell gleichen Kategorie „Frau“. Übersehen werden also ethnische, soziale und nationale Unterschiede. Weiters stellt Mohanty fest, dass auch die methodologische Annahme, man könne Beweise für die Universalität und Gültigkeit solcher Kategorisierungen festlegen, eine verkürzte Sichtweise darstellt. Dies führt schließlich zu Annahmen und Konzepten „der“ Frau aus „dem Süden“, die gleichermaßen ungebildet, traditionsgebunden wie auch Opfer „ihrer Kultur“ ist und „der „aufgeklärten „westlichen“ Feministin gegenüber gestellt wird. Solche Kategorisierungen dienen der Privilegierung bestimmter Gruppen (in diesem Fall Feministinnen aus Ländern „des Nordens“) und verhelfen dazu, sie zur „Norm“ zu erklären (vgl. ebda: 22).

Die Ähnlichkeit von Verallgemeinerungen über Frauen aus „dem Süden“ in verschiedenen Texten und Textformaten bildet den Ausgangspunkt von Mohantys Forschung. In den meisten Texten werden Frauen als Opfer männlicher Gewalt repräsentiert – die Bandbreite an Darstellungsweisen reicht von der Beschreibung von Beschneidungen weiblicher Genitalien über Frauen als Opfer der Kolonialisierungsprozesse bis hin zur Abwertung der patriarchalen Traditionen islamischer Religionsgemeinschaften (vgl. ebda: 23). Männer als Unterdrücker erhalten die Kontrolle über das weibliche reproduktive Potenzial. Männliche Gewalt ist ebenso wenig universell wie „ein“ geteiltes Schicksal aller Frauen.

Auch Narayan (1997: 77) meint, dass gerade feministische Analysen von Ritualen den Kontext (politisch, ökonomisch etc.) von Traditionen nicht außer Acht lassen dürfen und den Werdegang von einer Tradition näher beleuchten müssen. In beiden Fällen müssen die ökonomischen, politischen und kulturellen Bedingungen genau analysiert und herausgearbeitet werden (vgl. Mohanty 2003: 24).

„Sisterhood cannot be assumed on the basis of gender; it must be forged in concrete historical and political practice and analysis.” (Mohanty 2003: 24).

Das Problem ist, dass Unterschiede zwischen Frauen – also kulturelle, ethnische und nationale Differenzen – ignoriert werden und das Problem auf die Unterscheidung zwischen Mann und Frau reduziert wird (vgl. ebda: 25). Soziale und kulturelle Beziehungen und Umstände werden außer Acht gelassen – Fakt ist aber, dass diese erst Geschlechterverhältnisse hervorbringen (vgl. ebda: 26). Vor allem „westliche FeministInnen“ müssen sich die Strukturen und

Werdegänge von Traditionen aus dem globalen Süden genau ansehen und hinterfragen. (vgl. Narayan 1997: 78).

„One of the “dangers“ of some forms of Western feminism is their all-too-singular focus on „women’s interests“ (...). I would argue that a serious feminist commitment to attending to dimensions such as class, caste, race, or sexual orientation has to be a commitment to caring about how these factors adversely affect the lives of different groups of men as well as women.“ (ebda: 79)

Verschiedene Dimensionen der „Unterdrückung“ und „Differenz“ – wie race, sexuelle Orientierung oder soziale Klassenhierarchien – und ihre Überschneidungen müssen berücksichtigt werden (vgl. Narayan 1997: 79-80). Es geht darum sichtbar zu machen, wie all diese Faktoren die Lebenswelten von Frauen und Männern beeinflussen. Analysen, die eine globale Unterordnung von Frauen aufdecken wollen, sind Teil eines Systems, das komplexe Lebenswelten ignoriert und verkürzte Diskurse verstärkt.

Wesentlich ist es, jene Bedingungen herauszuarbeiten, die einen bestimmten gesellschaftlichen Status von Frauen hervorbringen, und Verallgemeinerungen wie “Third world woman” abzulegen (vgl. Mohanty 2003: 20). Denn Letztere wird nicht nur auf Basis geschlechtlicher Unterschiede verallgemeinert, sondern auch ethnische, nationale und vor allem koloniale Bedingungen fließen mit ein und bedingen die Kategorisierung und Einschreibungen von Differenz. Die Kategorie “Frau” wird um eine Dimension erweitert: “Third World” (vgl. Mohanty 2003: 19). Zuschreibungen von Ungebildetheit, Traditionsbewusstsein und Unterordnung sind impliziert. Solche Verallgemeinerungen bedingen das Auslöschen von realen Erfahrungen und Gegebenheiten. Mohanty entlarvt schließlich die Strategie innerhalb der Humanwissenschaften, „das Andere“ zu konstruieren, um damit die Zentralität und Vorherrschaft „des Eigenen“ zu legitimieren.

„(...) as “woman/women and “the East” are defined as others, or as peripheral, that (Western) man/humanism can represent him/itself as the center. It is not the center, that determines the periphery, but the periphery that, in its boundedness, determines the center” (Mohanty 2003: 41f).

Erst durch die periphere Eingrenzung der „Anderen“ wird die Herrschaft und Zentralität „des Eigenen“ hervorgebracht. Auf Basis dualer Gegensätzlichkeiten (Eigenes/Anderes, Westen/Osten etc.) bzw. zugeschriebener Wertigkeiten wird Macht legitimiert.

Trinh (2010: 159) erklärt, dass „Differenz“ im Alltag wie auch in medialen und sogar wissenschaftlichen Diskursen immer wichtiger wird. Die „Stimme der Differenz“ (ebda: 159) wird zu einem populären Sprachmedium. Trinh kritisiert die steigende Propagierung „geplanter Authentizität“ (ebda: 161). „Wir wollen deine Differenz nicht mehr auslöschen. Wir verlangen im Gegenteil, dass du sie dir ins Gedächtnis rufst und sie befürwortest. Bis zu einem gewissen Punkt zumindest.“ (Trinh 2010: 161). Sie entlarvt damit die neuen Wege hegemonialer Diskursstrategien, die „Differenzen“ nicht mehr offen verweigern können,

sondern sie stattdessen in ihrem Rahmen zu kontrollieren versuchen. Trinh spricht über die Schwierigkeiten, die Frauen aus ärmeren Gesellschaftsschichten als Schriftstellerinnen begegnen: sie befinden sich ständig in einem Raum, aus dem heraus sie sich für ihre eigene Tätigkeit – nämlich das Schreiben – rechtfertigen müssen, da es im Vergleich zu anderen Tätigkeiten als „Luxus“ begriffen und nicht als „Arbeit“ anerkannt wird. Gleichzeitig müssen sie ihr Tun und ihren eigenen Standpunkt ständig reflektieren, um Essentialismen und eine hegemoniale Position zu vermeiden (vgl. Trinh 2010: 32).

Trinh erklärt, dass Frauen aus Ländern des Südens oder MigrantInnen aus dem Norden, die ihre (künstlerischen oder literarischen) Werke einem Publikum von KritikerInnen zur Verfügung stellen, damit rechnen müssen, dass „ihre ethnischen und sexuellen Merkmale“ ignoriert bzw. für unwichtig erklärt werden.

„Welche Position sie einerseits auch immer wählt, früher oder später wird sie sich in einer Situation wiederfinden, in der sie sich unweigerlich vor die Wahl zwischen drei widerstreitenden Identitäten gestellt sieht: Farbige Schriftstellerin? Oder farbige Frau?“ (Trinh 2010: 32)

Es ist eine dünne Gradwanderung zwischen der Ignoranz und der Überbewertung kultureller und ethnischer Unterschiede. In nationalistischen Konfliktsituationen werden kulturelle Merkmale besonders hervorgekehrt: es wird zum wesentlichen Anliegen, die „eigene“ Kultur – die hier als etwas Statisches und Unveränderliches zu begreifen ist – zu erhalten und zu stärken. Das „Zuhause“ wird dabei oft zum wichtigsten Ort, an dem die nationale Kultur gelebt und gepflegt werden kann. Oft ist es Aufgabe, die „kulturelle Einzigartigkeit“ im „Zuhause“ zu wahren (Narayan 1997: 176). Auch in der Diaspora lebende Frauen sind oft mit dieser zweifachen Herausforderungen konfrontiert: einerseits müssen sie gegen die patriarchalen und heterosexuellen Konstruktionen innerhalb der „eigenen“ kulturellen Gemeinschaft ankämpfen, gleichzeitig aber auch gegen rassistische Ausschlussverfahren des Nationalstaates (vgl. ebda: 177).

Mohanty entwirft ein feministisches Konzept, das es zum Ziel hat, transnationale Solidaritätsnetzwerke trotz Differenzen und unterschiedlicher Lebensrealitäten von Feministinnen „des Nordens“ und „Südens“ aufzubauen, um „postkoloniale“ Diskurse tiefgehend beleuchten zu können.

3.2.3. Transnationale Solidarität und die Intersektionen von race, class und gender

„Feminism without borders“ erklärt Chandra Mohanty zum Ziel einer kritisch feministischen Praxis, die sich der unterschiedlichen Kontexte, Vorstellungen und Lebensweisen rund um „Geschlecht“ bewusst werden möchte (vgl. Mohanty 2003: 1). Die Autorin verweist dabei ganz bewusst auf die vielfältigen Grenzen, die das Leben in einem kolonialisierten Staat wie

Indien prägen. Ein Leben innerhalb „postkolonialer“ Grenzen bedeutet Einschränkung ebenso wie Sicherheit (vgl. ebda: 1).

Mohantys Forderung nach einem Feminismus ohne Grenzen bedeutet nicht gleichermaßen „grenzenlosen Feminismus“ (vgl. ebda: 2). Sie möchte auf die Differenzen, Unterschiede, Grenzlinien und Ängste innerhalb der globalen feministischen Theorien verweisen. Gleichzeitig birgt „feminism without borders“ auch den Wunsch in sich, die Demarkationslinien sozialer Ungerechtigkeit aufzubrechen.

„I want to speak of feminism without silences and exclusions in order to draw attention to the tension between the simultaneous plurality and narrowness of borders and the emancipatory potential of crossing through, with, and over these borders in our everyday lives.“ (ebda: 2)

Wesentlich ist auch Mohantys Forderung nach einem antirassistischen Feminismus. Es geht darum, die politischen und ökonomischen Bedingungen zu sehen, die das „Frausein“ mit sich bringt bzw. die dieses hervorbringen (vgl. ebda: 3).

Der Blick auf die sich überkreuzenden Bereiche von geschlechtlichen, ethnischen, nationalen, kulturellen und sozialen Bedingungen steht im Mittelpunkt. Eine feministische Theorie braucht nach Mohanty eine Vision und die Entwicklung von Strategien zur Realisation dieser. Bei Mohanty stehen „Dekolonialisierung“ ebenso wie Solidarität und antikapitalistische Kritik im Mittelpunkt (vgl. ebda: 3).

„Here is a bare-bone description of my own feminist vision: this is a vision of the world that is pro-sex and –women, a world where women and men are free to live creative lives, in security and with bodily health and integrity, where they are free to choose whom they love and whom they set up a house with (...) a world where pleasure rather than just duty and drudgery determine our choices, where free and imaginative exploration of the mind is a fundamental right; a vision in which economic stability, ecological sustainability, racial equality, and the redistribution of wealth form the material basis of people’s well-being.“ (vgl. ebda: 3)

Für die Umsetzung dieser Vision ist es wichtig, die demokratischen Prinzipien der Partizipation einzuhalten und in vielen verschiedenen Bereichen aktiv zu werden (vgl. ebda: 4). Feministische, antirassistische, antikapitalistische Praktiken, die täglich umgesetzt werden, sind für Mohanty ebenso wichtig wie organisierte politische Bewegungen.

Die Basis feministischer Solidarität bilden gemeinsame Interessen, die Beziehungen zwischen verschiedenen Gemeinschaften herbeiführen können (vgl. ebda: 7). Diversität und Unterschiede sind Eigenschaften, die geschätzt und gelebt werden müssen, und bilden zentrale Werte. Wissen muss dekolonialisiert und kapitalistische Kritik aktiv praktiziert werden. In Bezug auf den Feminismus geht es eher um Solidarität, als um eine „globale Schwesternschaft“ (vgl. ebda: 7). Wichtig ist für Mohanty, kapitalistische Praktiken zu hinterfragen und zu kritisieren bzw. ihre Auswirkungen für die unterschiedlichsten Bereiche und nicht zuletzt für die feministische Theorie und Praxis transparent zu machen (vgl. ebda:

9). Ziel von Mohanty ist es, die Kategorie „Third World woman“ zu analysieren, die im westlichen feministischen Diskurs oft als monolithisches, singuläres Subjekt konstruiert wird. Die Autorin betont, dass weder „der“ „westliche Feminismus“ oder „die westliche feministische Politik“ als Phänomene zu fassen sind, die eine in sich geschlossene, homogene Einheit darstellen (vgl. Mohanty 2003: 17).

Die Autorin plädiert für eine strategische Koalition über nationale, ethnische und soziale Unterschiede und Grenzen hinweg.

„(...) feminist scholarly practices (reading, writing, critiquing, etc.) are inscribed in relations of power – relations that counter, resist, or even perhaps implicitly support. There can, of course, be no apolitical scholarship.“ (Mohanty 2003: 19)

Mohanty spricht hier einen wesentlichen Punkt der postkolonialen feministischen Theorie an: die Tatsache, dass „feministische Schulen“ immer in Bezug zu politischen und ökonomischen Strukturen zu setzen sind, die diese bedingen. Ähnliches gilt auch für die Untersuchung der filmischen Konstruktionsweisen von „Geschlecht“ – es geht darum, soziale, politische und ökonomische Faktoren mit zu reflektieren.

3.2.4. Neue Herausforderungen für eine kritisch feministische Filmanalyse

Die Überlegungen und Gedanken von Trinh T. Minh-ha, Chandra Mohanty, Gayatri Spivak, Uma Narayan und Ella Shohat verhelfen einer kritisch feministischen Filmanalyse dazu, Bilder und Handlungsräume differenzierter analysieren zu können, da sie alle die Wichtigkeit der kulturellen, historischen und politischen Kontextualisierung von Bildern, Riten und Repräsentationsweisen unterstreichen. Der Filmanalyse fällt somit eine spezielle Rolle als vermittelnde Instanz zu, die zwischen feministischer postkolonialer Theorie und Bild-, Ton- und filmischer Raumkomposition Verbindungen herstellen und Brücken bauen kann. Trinh T. Minh-ha betont die Wichtigkeit, Räume zwischen Differenzen sichtbar zu machen. Diese Forderung übernimmt sie in ihre filmische Praxis: ihr Film „Reassemblage“ (1988) zeichnet sich durch eine bruchhafte Montage von Ton und Bild aus. Dadurch werden Sehgewohnheiten gebrochen und auf die Künstlichkeit des Mediums Film wird ständig verwiesen. Auch Repräsentationsstrategien von „Kultur“ und „Geschlecht“ werden so kritisiert und neu gedacht. Vor allem wird aber die Rolle des Mediums Film unterstrichen, das Möglichkeiten zur neuen Artikulation von „Fremdheit“ und „Körperlichkeit“ eröffnet. Trinhs Kamera fokussiert Details – Werkzeuge mit denen gearbeitet wird, Hände, Körperpartien, Gesichtsausschnitte. Die Kamera wagt ihren Blick sehr nahe an die ProtagonistInnen und ihre Körper heran. Teilweise ist sie so nahe an den Körpern, dass die Bilder verschwommen und unklar wirken und nicht mehr klar ist, um welchen Teil des Körpers es sich im gezeigten Bild

handelt. Gleichzeitig geschieht dies in den Anfangssequenzen ohne Hintergrundgeräusche. Durch die Stille kann die Situation für den/die Zusehende/n doch unbehaglich wirken. Die Kamera liefert keine Antworten, sie fordert bloß heraus, fragt, stößt an. Es liegt in der Hand der Betrachtenden, die Bilder miteinander zu verknüpfen und in Gedanken die filmischen Ideen weiterzuspinnen.

„ (...) die Schrift und der Film [bieten] eine Form an, Repräsentationen jenseits einer binären Identitätslogik zu artikulieren.“ (Gutierrez Rodriguez 2003: 27)

Gutierrez Rodriguez verweist auf einen wesentlichen Aspekt in Trinh's Arbeit: die Tatsache, dass sie das Medium Film dazu gebraucht, um ihre theoretischen Überlegungen über „westliche“ Identitätskonstruktionen deutlich zu machen. Sie entwickelt eine eigene filmische feministische Handschrift, die jene Forschungspraxen kritisiert, die ungeniert über „das Andere“ urteilen, sprechen und es somit für sich einnehmen. Trinh's brüchige, instabile Montagetechnik, die das Medium Film als „konstruierte und inszenierte Realität“ ausweist, kann dahingehend gelesen werden, dass auch Identität als konstruiert und nicht als (biologisches) Faktum zu verstehen ist.

Für FilmemacherInnen aus Ländern „des Südens“ war die Frage nach der eigenen „nationalen Identität“ besonders nach der offiziellen Unabhängigkeit der Kolonien besonders wichtig. Shohat kritisiert, dass Vorstellungen „einer“ Nation den Blick auf Probleme und Schwierigkeiten in ehemaligen Kolonialländern verstellen (vgl. Shohat 2003: 57). Bei „Nationen“ handelt es sich um komplexe, heterogene Gebilde, in denen viele verschiedene Stimmen Gehör finden wollen. Daher muss jede Definition von „Nationalität“ als diskursiv verstanden und müssen Faktoren um Gender, Ethnizität, soziale Klasse und ethnische Differenz sowie kulturelle Heterogenität miteinbezogen werden (vgl. ebda: 57). Besonders kritisiert wird die Tatsache, dass Filme aus „dem Süden“ vornehmlich von Männern produziert wurden und nur wenig Raum für feministische Themen boten (vgl. ebda: 58). Shohat sieht es daher als wesentlich, alternative filmische Diskurse zu erschaffen, die „herstories“ statt (einer einzigen) „history“ aufzeigen.

„In this historical moment of intense globalization and immense fragmentation, the alternative spectatorship established by the kind of film and video works I have discussed can mobilize desire, memory, and fantasy, where identities are not only the given of where one comes from but also the political identification with where one is trying to go.“ (Shohat 2003: 75)

Intersektionen von Ethnizität, Geschlecht und Nation müssen dabei ebenso herausgearbeitet werden wie die Position von Frauen in jenen Filmwissenschaften, die sich mit dem Kolonialen und „Postkolonialen“ auseinandersetzen (vgl. ebda: 52). Wichtig ist es daher – in Anlehnung an Mohanty (2003) und Narayan (1997) – Rituale, Traditionen und „Bilder der Anderen“ in ihren kulturellen und historischen Kontexten einzubetten und zu erklären. Damit

können verkürzte Repräsentationstechniken entlarvt und es kann verallgemeinernden Auffassungen über „die Frau des Südens“ als „Rückständige“ entgegengewirkt werden. Denn es sind die jeweiligen Umstände, die Geschlechterverhältnisse und Differenzen hervorbringen – daher ist es wesentlich, sie in den Mittelpunkt zu rücken.

„The difference between “knowledge” of Others and respect for their cultural differences is a complicated and contingent matter.” (Narayan 1997: 181)

Eine feministische Filmanalyse hat daher die Aufgabe, ihren eigenen Standpunkt immer wieder aufs Neue zu reflektieren und offenzulegen. Denn nur so kann das gelingen, was Spivak ein „Verlernen“ von (kolonialen) Mustern (Spivak 2008: 75) und Trinh (1999: 218) „speaking nearby“ nennt. Das feministische „Post-Third-World-Kino“ hat nach Shohat (2003: 52) die Aufgabe, Historiographie durch formale Innovation zu verändern. Trinhs „Reassemblage“ kann als ein erster Schritt gewertet werden, der Shohats Forderung nachkommt. Denn durch ihre Montagetechnik, die Ton und Bild und damit auch Assoziationsketten voneinander absichtlich trennt, schafft es Trinh, theoretische Kritik auch in die Filmsprache zu übernehmen. Theorie und Praxis verlaufen hier fließend neben- und ineinander. Diese Praxis ist ein wesentlicher Schritt für eine „postkoloniale“ filmische Repräsentationskritik. Nicht nur auf der Ebene des Inhaltlichen wird Kritik geübt, sondern vor allem auch durch die filmische Struktur selbst.

Wichtig erscheinen daher filmanalytische Überlegungen, die postkoloniale feministische Theorien miteinbeziehen. Shohat weist darauf hin, dass eurozentrische Strategien reproduziert werden, wenn filmische Praktiken nur in Beziehung zu „westlichen“ feministischen Filmtheorien und Gedanken gebracht werden (vgl. Shohat 2003: 53). Daher sollen die nun vorgestellten Theorien und Überlegungen einen wesentlichen Beitrag zu filmanalytischen Fragen an ein „Postkoloniales“ Kino leisten und Eingang in die Filmanalysen in Kapitel 5 finden. Joskowicz und Nowotny (2008: 158) verweisen auf die Aktualität von Spivaks Feststellung, dass es keinen Raum gibt, „von dem aus das vergeschlechtlichte subalterne Subjekt sprechen kann.“ (Spivak 2008: 103). Der filmische Raum (der nie als „neutral“ oder „objektiv“ eingestuft werden kann) als neuer Ort, an dem Diskurs stattfindet und der Möglichkeiten bietet, um alternative Handlungs- und Artikulationsstrategien sicht- und hörbar zu machen, kann diesem Mangel entgegenwirken. Eine Reflexion der Produktionsbedingungen eines Films wird dabei essentiell – hier kann die filmanalytische Theorie und Praxis Aufklärungsarbeit leisten.

„Die weibliche Intellektuelle hat als Intellektuelle eine klar umrissene Aufgabe, die sie nicht mit Pauken und Trompeten verleugnen darf“, erklärt Spivak (2008: 106).

Castro Varela und Dhawan (2005: 133) verweisen auf die Komplexität und Widersprüchlichkeit in Spivaks Konzept. Einerseits erklärt die Autorin, dass die Subalterne auch dann zum Schweigen gebracht wird, wenn die postkoloniale Intellektuelle zum „Ersatz-Opfer“ gemacht wird – weil sie „für“ eine Minderheit spricht (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 133).

Gleichzeitig ist sie der Auffassung, dass die Subalterne nur über die Stimme von Eliten gehört werden kann. Hierin liegt die Komplexität und Ambivalenz des Forschungsgegenstandes. Es zeigt sich also, dass der filmische Raum, sofern er Frauen aus Minderheiten des Südens zeigt, die „nicht sprechen“ können, seine Stimme „für“ sie erheben und sie damit wieder stumm machen kann. Gleichzeitig stellt sich die Frage, was eine Alternative dazu darstellen soll? Trinh T. Minh-ha's Dramaturgie erweist sich hier als filmische Strategie, die sich nicht anmaßt „für“ andere zu sprechen, sondern das Problem selbst artikuliert.

Aufbauend auf die bisher beschriebenen Theorien soll nun ein Modell skizziert werden, das einer filmischen Analyse der Konstruktionen von (kollektiver) Identität gerecht wird, ohne die vielfältigen Teilbereiche und Faktoren, die „Identität“ bedingen, zu vernachlässigen, und ihre Intersektionen deutlich macht. Die Theorie der „Intersektionalität“ bietet dabei einen ersten Schritt, der zu systematischen Annäherungen an die Analyse der Beziehungen einzelner Identitätsfaktoren verhilft. Repräsentations- und Konstruktionsweisen „fremder“ und „eigener“ Identitäten müssen – vor dem Hintergrund der „postkolonialen feministischen Kritik“ – neu de-konstruiert werden. Spivak, die Derridas „Grammatologie“ (1974) übersetzte, sieht in einer de-konstruktivistischen, marxistischen und feministischen Methode eine Strategie, um kaschierte Mechanismen, Annahmen und Standpunkte, die Macht legitimieren, aufzudecken (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 57). Ein „Verlernen“ hegemonialer diskursiver Strategien, die privilegierte Subjektpositionen immer wieder aufs Neue herstellen, erklärt Spivak zum wesentlichen Ziel einer postkolonialen und feministischen Forschung (vgl. ebda: 61). Die Möglichkeiten und Chancen dieses Vorhabens sollen im folgenden Kapitel anhand der filmischen Arbeiten von Trinh T. Minh-ha und Hito Steyerl aufgezeigt werden.

3.3. Feministische „Dekonstruktion“ und Filmanalyse

„Deconstruction is inventive, or it is nothing at all; it does not settle for methodological procedures, it opens up a passageway, it marches ahead and marks a trail; its writing is not only performative, it produces rules – other conventions – for new performativities and never installs itself in the theoretical assurance of a simple opposition between performative and constative (Derrida 1992a: 337)“

Begreift man einen Film als Text, der „gelesen“ werden kann, hat der/die FilmanalytikerIn die Aufgabe, die einzelnen Elemente des Bildes, die Sequenzen, Einstellungen und Handlungsräume, die das kinematographische Bild bedingen, zu deuten und den Sinn ihres Zusammenspiels herauszuarbeiten.

„Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass in einem Spielfilm jedes Moment, jeder Baustein, jedes Bild, jedes Wort – schlichtweg alles funktional ist für die Bedeutung, den „Sinn“ dieses Films.“ (Faulstich 2008: 21)

Die filmische Sprache zu entziffern, zu encodieren und ihre einzelnen „Zeichen“ zu deuten, ist eine semiotische Annäherung an das Medium, deren Ursprünge auf den französischen Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure zurückgehen (vgl. Borstnar/Pabst/Wulff 2008 16). Unterscheidbar werden mehrere Ebenen filmspezifischer Codes (Montage, Bildinhalt, Beleuchtung etc.), die nach Bienk den Film *„als mehrfach codierten“* (Bienk 2006:11, Hervorhebung im Original) Text hervorbringen. Für eine umfassende Analyse ist es wichtig, das Zusammenspiel der jeweiligen Codes zu betrachten (vgl. ebda: 12) – also die Art und Weise, wie Montage, Licht, Ton, Handlungsräume und Diegese zusammenwirken, um bestimmte Ideen- und Vorstellungswelten zu erzeugen. Die Kritik an der semiotischen Analysepraxis, die vor allem bei Trinh T. Minh-ha laut wird, darf nicht unbeachtet bleiben und soll in die Diskussion um Trinh's „Reassemblage“ Eingang finden.

Um die filmisch codierten Bildräume nicht nur beschreiben und analysieren zu können, sondern um sie in einen breiteren historischen, kulturellen und politischen Kontext einzubetten und die Mechanismen ihrer Konstruktion vor diesem Hintergrund herauszuarbeiten, erscheint es als wichtig, sich noch einen Schritt über semiotische Analyseverfahren hinauszuwagen. In Hinblick auf die Herausarbeitung (post-)kolonialer Repräsentations- und Konstruktionsweisen von geschlechtlicher und kultureller Identität, erweist sich die „Dekonstruktion“ „als philosophische Position, als politische oder intellektuelle Strategie oder als ein bestimmter Modus der Lektüre“ (Culler 1999: 95) als geeignete Lesestrategie. Die de-konstruktivistische Forschung hat es zum Ziel, Begrifflichkeiten, Diskurse und „Bezeichnungen“ nicht einfach „hinzunehmen“, sondern zu hinterfragen und die „Natürlichkeit“ von Kategorien (wie Geschlecht) als diskursive Strategien zu entlarven, die soziale Konstruktionsweisen kaschieren.

„(...) Einen Diskurs dekonstruieren heißt aufzeigen, wie er selbst die Philosophie, die er vertritt, bzw. die hierarchischen Gegensätze, auf denen er ruht, unterminiert, indem man die rhetorischen Verfahren nachweist, die die angenommene Basis der Beweisführung, den Schlüsselbegriff oder die Voraussetzung erst schaffen.“ (ebda: 96)

Jener Forscher, der den Begriff der „Dekonstruktion“, aufbauend auf den Theorien Heideggers, in die philosophische Debatte des 20. Jahrhunderts einführte, war der Franzose

Jacques Derrida. In Anlehnung an de Saussures sprachwissenschaftliche Überlegungen entwickelt Derrida seinen „de-konstruktivistischen“ Ansatz, der für Literaturtheorie und – Kritik zu einer wichtigen Analysemethode wurde. Problematisch an de Saussures Ansatz ist vor allem seine Auffassung von Bedeutung als „Produkt eines linguistischen Systems, Effekt eines differenziellen Systems“, das sich dem von Derrida kritisierten „Logozentrismus“ nicht entziehen kann (vgl. Culler 1999: 123).

Im Mittelpunkt steht dabei ein Aufzeigen der „Konstruiertheit“ von Begrifflichkeiten und vermeintlich „natürlichen“ Kategorisierungen. Fixe Definitionen werden reflektiert, in ihrer historischen und politischen Konstruktion betrachtet und damit „de-konstruiert“. Für die filmanalytische Praxis bedeutet dieses Verfahren eine Sichtbarmachung der filmischen Codes, die dazu verhelfen, bestimmte Bilder und „Realitäten“ zu erschaffen. Thesen und Gedanken postkolonialer feministischer TheoretikerInnen können dabei eine wesentliche Rolle spielen, um identitätspolitische und geschlechtliche Konstruktionsweisen zu hinterfragen.

Im Zentrum de-konstruktivistischer feministischer Forschungspraktiken steht unter anderem die Sichtbarmachung der Hervorbringungen von „Geschlechtsidentitäten“ als „natürliche“ Größen (vgl. Babka 2003: 2, in: http://differenzen.univie.ac.at/u/1065968932-6fb6bd2a660b4b6c3011536def541fcd/Babka_Geschlecht_als_Konstruktion.pdf, Zugriff: 10.06.2012), wie es unter anderem Judith Butler zeigt. Derrida wendet sich in seinen Untersuchungen gegen Vorstellungen von „Objektivität“ und ursprünglicher Gegebenheit:

„Das, was man Objektivität nennt, zum Beispiel die wissenschaftliche (an die ich in einer gegebenen Situation fest glaube), besteht nur innerhalb eines extrem großen, alten, stark verankerten, in einem Netz von Konventionen (...) stabilisierten oder verwurzelten Kontextes, der nichtsdestoweniger ein Kontext bleibt.“ (Derrida 1992b: 211)

Er weist darauf hin, dass alles Wissen um die Welt, alle Definitionen und Eingrenzungen kontextuell zu verstehen sind. „(...) Es gibt kein außerhalb des Kontextes (...)“ (vgl. ebda: 211). Die Geschichte der Welt und die soziale Realität sind immer mit eingeschlossen und können nicht unbeachtet bleiben (vgl. ebda: 212). „De-Konstruktion“ als methodologischer Ansatz geht also davon aus, dass die Welt, ihre Geschichte(n), Begrifflichkeiten, Normen und Werte in ihrer sozialen, kulturellen und politischen Dimension zu fassen sind, und hat es zum Ziel, feste Kategorisierungen aufzubrechen.

„Sie [Dekonstruktion] versucht zu lesen und offenzulegen, dass die vermeintlich feststehenden Begriffe, Denkopoperationen und Sinnvorgaben sprachlich verfasste Konstruktionen sind, die machtvolle Effekte zeitigen, die die Bedingung der Möglichkeit von Herrschaftsausübung darstellen.“ (Babka 2003: 6, in: http://differenzen.univie.ac.at/u/1065968932-6fb6bd2a660b4b6c3011536def541fcd/Babka_Geschlecht_als_Konstruktion.pdf, Zugriff: 10.06.2012).

Derrida geht in seiner Arbeit noch einen Schritt weiter als der französische Sozialanthropologe Claude Levi-Strauss, der von einem universellen Denken in dualistischen

Gegensatzpaaren ausging (vgl. Hildebrandt 2005: 198). Derrida stellt eine (vor allem) „westliche“ Denktradition infrage, die er als „Logozentrismus“ bezeichnet: dabei wird das „abendländische“ Paradigma der Zentralität der Vernunft kritisch betrachtet, das auf Dichotomien aufbaut und aus diesen Sinn und Bedeutung schöpft (vgl. Babka 2003: 10f, in: http://differenzen.univie.ac.at/u/1065968932-6fb6bd2a660b4b6c3011536def541fcd/Babka_Geschlecht_als_Konstruktion.pdf, Zugriff: 10.06.2012)

„Das Gegenteil des Logozentrismus bzw. dessen Alternative ist die *differance*, ein von Derrida geprägter Begriff, der die Bedeutung der Differenz und den Prozess des permanenten Aufschiebens der Bedeutung aufzeigt.“ (ebda: 11, in: http://differenzen.univie.ac.at/u/1065968932-6fb6bd2a660b4b6c3011536def541fcd/Babka_Geschlecht_als_Konstruktion.pdf, Zugriff: 10.06.2012).

Derridas Theorie der „*differance*“ baut auf dem Glauben auf, dass innerhalb der sprachlichen Struktur einzelne Zeichen ihre Bedeutung allein durch ihre Gegensätzlichkeit zu anderen Zeichen erlangen. Derrida verweist durch den Begriff „*differance*“ (der sich alleine durch seine Schreibweise vom französischen Begriff „*difference*“ unterscheidet) darauf, dass „Bedeutung“ und „Sinn“ nicht immer von einem Zentrum (oder „*logos*“) ausgehen, sondern durch Relationen und Verweise gekennzeichnet sind.

„Das System sprachlicher Differenzen ist nicht mehr an zuschreibbare Signifikate gebunden, sondern wird als Prozess des ständigen Sich-Unterscheidens und Aufeinander-Verweisens von Signifikanten gefasst, als ein Spiel der Differenzen ohne Zentrum und festen Grund.“ (Babka 2007: 14f, in: <http://differenzen.univie.ac.at/u/1213194112-d916641cf1b48b6836044eb1de239188/Proddiff%20Gender%20und%20Dekonstruktion.pdf>, Zugriff: 30.11.2011)

Der Begriff macht deutlich, dass Auffassungen von „Präsenz“ und „Absenz“ nur in Relation zu einander denkbar werden und somit entstehen können. Gleichzeitig befinden sie sich doch immer in einem kontextuellen Rahmen der Metaphysik (vgl. Derrida 1992b: 80f). „Die *differance* ist ein Verweis und umgekehrt.“ (ebda 1992b: 212).

„Dieser Begriff der Schrift oder der Spur beunruhigt übrigens jede Gegensatzlogik, jede Dialektik. Was er begrenzt, wird von ihm ab-grenzt/ent-grenzt (...).“ (Derrida 1992: 212)

Derrida verweist darauf, dass immer nur innerhalb eines bestimmten Systems und einer bestimmten Logik geschrieben wird. „He [the writer] uses them only by letting himself (...) be governed by the system.“ (Derrida 1992 The Acts of Literature: 101). Nur im Kontext, der den/die SchriftstellerIn als Produzentin beeinflusst, regiert, kann Literatur verstanden werden. Derridas Kritik am („westlichen“, männlichen) „Logozentrismus“ besteht also vor allem aus der Annahme, dass Sinnhaftigkeit nicht unbedingt linear und zentral gesteuert ist, sondern aus dezentralen Verweisen und Relationen besteht. So fasst Culler (1999: 97) zusammen:

„Die Dekonstruktion beruft sich nicht auf ein höheres logisches Prinzip oder eine überlegene Vernunft, sondern verwendet genau die Prinzipien, die sie dekonstruiert.“ (Culler 1999: 97)

Derrida denkt die Absage an „absolute Essentialismen“ noch weiter: so stellt er am Beispiel eines fliegenden Pfeiles fest, dass „Bewegung“ nur schwer fass- und eingrenzbar, also nicht als „absolut“ oder „gegeben“ zu verstehen ist (vgl. Culler 1999: 105). „Präsenz“ ist ebenfalls ein Produkt von Differenzen und damit keine (haltbare) Gegebenheit, sondern vielmehr ein Produkt oder Effekt innerhalb eines bestimmten (zeitlichen) Systems. Daher befürwortet er den Begriff der „differance“ anstelle von „Präsenz“ (vgl. ebda: 106).

Es ist also eine grundlegende Ambivalenz, die der de-konstruktivistischen Forschungsmethode innewohnt: jene Begriffe und Diskurse, die hinterfragt und deren Konstruktionsweisen aufgezeigt und damit „de-konstruiert“ werden sollen, werden im selben Atemzug auch wiederhergestellt:

„Das Moment der Dekonstruktion enthält immer auch eines der Konstruktion und verweist auf den gleichsam doppelten Gestus dekonstruktiver Denkbewegungen, nämlich der radikalen Auffaltung überlieferter Begriffsgerüste und dem gleichzeitigen Bewusstsein, in der Sprache, im Diskurs verhaftet zu sein und nicht ohne ihn auszukommen.“ (vgl. Babka 2007: 4, in: <http://differenzen.univie.ac.at/u/1213194112-d916641cf1b48b6836044eb1de239188/Proddiff%20Gender%20und%20Dekonstruktion.pdf> Zugriff: 30.11.2011)

Der/die de-konstruktivistische Forscherin ist im Prozess der Konstruktion gefangen – entkommt ihm nicht und produziert die Subjekte und Diskurse der eigenen Kritik immer wieder neu (vgl. Babka 2003: 1, http://differenzen.univie.ac.at/u/1065968932-6fb6bd2a660b4b6c3011536def541fcd/Babka_Geschlecht_als_Konstruktion.pdf, Zugriff: 10.06.2012). Es bleibt einer de-konstruktivistischen Forschungspraxis nichts anderes übrig, als genau auf diesen widersprüchlichen Prozess hinzuweisen und damit die eigene ambivalente Position offenzulegen. Vor allem in Bezug auf filmtheoretische Strategien, die versuchen „Identitäten“ oder „Geschlechtsdifferenzen“ in ihrer medialen Konstruktion deutlich zu machen, ist die Tatsache mit zu reflektieren, dass der Diskurs, der kritisiert wird, durch die Kritik auch immer wieder neu hergestellt wird.

Ziel einer feministischen und de-konstruktivistischen filmanalytischen Praxis ist es also, die filmischen Konstruktionsweisen von essentialistischen kulturellen Identitäten sichtbar zu machen und die Prozesse der Hervorbringung binärer Gegensatzpaare aufzuzeigen, zu hinterfragen und zu de-konstruieren. Die Grenzen und Widersprüche dieses Unterfanges sind dabei immer wieder neu zu thematisieren.

3.3.1. Neues für eine feministisch de-konstruktivistische Filmanalyse

De-konstruktivistische Lesestrategien von „Film“ kommen nicht umhin, sich mit der Struktur und den einzelnen Bauformen auseinanderzusetzen, die die filmische Erzähl- und

Repräsentationsweise ausmachen. Um erklärbar zu machen, wie kulturelle Identitäten und Geschlechter(-differenzen) filmisch konstruiert werden, ist es daher wesentlich, die einzelnen Bauelemente des Films bzw. des filmischen Bildes näher zu betrachten. Jedes Element erweist sich als konstitutiv für die Bedeutung und Struktur des gesamten Werkes.

Zur kleinsten Einheit des Films erklärt Faulstich die Einstellung, die „nach unterschiedlichen Gesichtspunkten bestimmt werden [kann]: (...) Größe, Perspektive, Länge, Kamerabewegung und Objektbewegung (...)“ (Faulstich 2008: 115). Die verschiedenen Größen der Einstellungen fungieren im Film als fundamentale Mittel zur Darstellung von Themen, Objekten und Figuren. Groß- oder Detailaufnahmen geben dem/der Betrachtenden bestimmte Informationen, die dazu verhelfen, die filmische Erzählung nachvollziehen zu können. Der Kamerablick und das gewählte Einstellungsformat dürfen vor dem Hintergrund „postkolonialer feministischer Theorien“ nicht als „unwichtig“ betrachtet werden. In der feministischen Filmanalyse wurde der „männliche (Kamera-)Blick“ (male gaze) vorwiegend als Strategie entlarvt, um die „Protagonistin“ als passives, fetischisiertes Objekt der Begierde zu konstruieren.

„Within the narrative of the film, male characters direct their gaze towards female characters (...) the camera films from the optical as well as libidinal, point of view of the male character. There are thus three levels of cinematic gaze (camera, character, spectator) that objectify the female character and make her into a spectacle.“ (Cook/Bernink 1999: 353)

Die britische Filmtheoretikerin Laura Mulvey stellte Mitte des 20. Jahrhunderts fest, dass das klassische Kino das Verlangen zu schauen durch integrative Strukturen des Voyeurismus und Narzissmus stimuliert. „Scopophilie“ – Schaulust, bezeichnet Mulvey als wesentliche Struktur des klassischen Hollywood-Kinos (vgl. Mulvey 2012: 271). Diese funktioniert anhand der Achse von Aktivität und Passivität: dieses „binäre Oppositionspaar“ ist gegendert (Frau – passiv, Mann – aktiv) und die Frau wird zum passiven Objekt der Begierde und der männlichen Schaulust:

„In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.“ (Mulvey 2012: 270)

Trotz vehementer Kritik an dieser Feststellung Mulveys, muss die Tatsache ernst genommen werden, dass der Bildausschnitt und die Handlungsräume darin geschlechtlich kodiert sind. Um narrative Strategien, die solche Kodierungen und (geschlechtliche) Binaritäten aufrechterhalten, de-konstruieren zu können, ist es wichtig, die einzelnen Einstellungsgrößen genau zu betrachten, um ihre Rolle im Aufbau der Narration herausarbeiten zu können. Der Rahmen des Bildes („frame“) gewährt den Blick auf die filmische Welt und bestimmt, was

und wie viel gesehen werden darf. Bordwell und Thompson (2001:208) betonen die Wichtigkeit der Kameraposition für Diegese und Narration.

„(...) in a film, the frame, is not simply a neutral border; it produces a *certain vantage point* onto the material within the image. (...) it actively *defines* the image for us.“ (Bordwell/Thompson 2001: 208).

Der Bildausschnitt wird zum „Auge“ des/der Betrachtenden. Ebenso wichtig ist in diesem Zusammenhang die Perspektive der Kamera. Sie ist entscheidend für die Art und Weise, wie und von wo aus filmisch „geblickt“ wird bzw. aus welchem Blickwinkel Objekte und AkteurInnen gesehen werden. Wird eine Person auf der Leinwand aus „Untersicht“ gezeigt, erscheint sie meist größer und mächtiger, als wenn die Kamera hoch über dem Dargestellten steht und „hinunter“ geblickt wird. Für die feministische Filmtheorie stellte der Blick „auf“ die Protagonistinnen ein wichtiges Themengebiet dar. Laura Mulvey erklärte, dass die kinematische Identifikation entlang der Linien sexueller Differenz strukturiert sei und dass Kameraperspektive, Einstellungsgröße und Bildgestaltung auf eine Identifikation mit dem männlichen Protagonisten ausgerichtet seien (vgl. Cook/Bernink 1999: 354). Die formativen Elemente des Films hängen nach Mulvey von der kontrollierenden Macht des männlichen Charakters ab. Die Frau werde laut Mulvey im Kino nicht außerhalb der „phallischen Norm“ repräsentiert (vgl. ebda: 354). Psychoanalytische Erklärungsmodelle wurden zur Analyse der Geschlechterdifferenzen und Repräsentationsweisen in der kinematographischen Bild- und Narrationsstruktur verwendet:

„Psychoanalytic theory is of intrinsic interest to feminism both because of its content, its analysis of gender and sexuality, and as a formal system which identifies symptoms triggered in the human psyche by sexual difference and its social 71navailabili, and reconfigures them as signs, to be identified and decoded.“ (Mulvey 1996: 24f)

Die semiotische und psychoanalytische Annäherung an den filmischen Text gaben Mulvey die Möglichkeit, ihre Theorie eines „männlichen Blicks“ als determinierende filmische Perspektive zu untermauern. „(...) the gaze of the spectator and that of the male characters in the film is neatly combined without breaking narrative 71navailability.“ (Mulvey 2012: 270) Die Protagonistin eines Films wird nach Mulvey zu einem fetischisierten Objekt, das zugleich begehrt wird und einen Mangel (Kastrationsangst) verkörpert (vgl. Klippel 2002: 171). Die „Mise-en-scene“ als weitere wichtige Analysekategorie des Films stellt für Mulvey einen besonders wichtigen Aspekt dar, der vieles über Geschlechterdifferenzen erfahrbar macht. Für Bienk kann man ein Filmbild „nur dann sinnvoll beschreiben, analysieren und interpretieren, wenn inhaltliche Fragen mit grundlegenden Gestaltungsaspekten des Mediums verknüpft werden. Aus der Kombination inhaltlicher und filmsprachlicher Beobachtungen ergeben sich Fragen nach der Aussage des jeweiligen Bildes“ (Bienk 2006: 29). Das Setting (Ausstattung des Filmbildes), die Personen und die Umgebung, in der gehandelt und erzählt wird, machen

die „Mise-en-scene“ (Inszenierung) aus. Vor allem im Melodrama des Hollywood-Kinos der 1950er und 1960er Jahre liegen für Mulvey die meisten symbolischen Bedeutungen innerhalb der „Mise-en-scene“ verborgen.

The Freudian unconscious disguises its irrepressible ideas through and into symptoms, and cinema carries this displacement into the 'symptom-like' qualities of *mise en scene*. (Mulvey 1996: 25)

Welcher filmanalytischen Methode man sich schließlich auch immer bedient, eine Analyse der Ausstattung, des Settings und der Figurenkonstellation ist wesentlich für die Dekonstruktion filmischer Gestaltungsweisen von Identitäten. Die Lichtgestaltung stellt ebenfalls eine zentrale filmische Instanz zur Steuerung von Aufmerksamkeit und Plastizität des filmischen Bildes dar (vgl. Bienk 2006: 59). Die Menge, Quelle, Richtung und Farbe des Lichts, sowie unterschiedliche Kontraste können analysiert und betrachtet werden (vgl. ebda: 59). Sie alle sind prägend für Stimmung und Gestaltung des Bildkaders. Eine ebenso wichtige Rolle für den Aufbau von Spannung und die emotionale Vermittlung im Film spielen Ton und Sprache. Bienk (2006: 83) zeigt, dass grundsätzlich zwischen On- und Off-Ton unterschieden wird – ob sich die Quelle eines Geräusches, einer Stimme oder Musik im Bild („On“ the screen) oder außerhalb (Off-screen) befindet (vgl. ebda: 83). Geräusche, Sprache und Musik sind Kategorien, die konstitutiv für die filmische Vermittlung von Handlungen und Erzählungen sind, und müssen daher in die Analyse miteinfließen. Narration funktioniert also niemals völlig uneingeschränkt (vgl. Bordwell/Thompson 2001: 72). Wesentlich für das narrative Verständnis eines Films ist die Verkettung der einzelnen auditiven und visuellen Sequenzen: die Montage (vgl. Bienk 2006: 71). Wie im folgenden Kapitel anhand von Trinh T. Minh-ha's Film „Reassemblage“ gezeigt werden wird, kann der Schnitt und die Montage von Bildern bzw. Bild und Ton nicht nur die filmische Erzählung „logisch“ verketteten, sondern auch ein Instrument feministischer Kritik an filmischen Gestaltungs- und Erzählmechanismen darstellen.

Die Dramaturgie des filmischen „Plots“ – die „Zusammenschau aller visuellen und auditiven Elemente“ (Bienk 2006: 88) eines Films – also der Aufbau der Narration, hängen wesentlich von der Montage und Schnittfolge ab.

„Narration is the moment-by-moment process that guides us in building the story out of the plot. Many factors enter into narration (...), but the most important ones for our purpose involve *range* and *depth* of the story information that the plot presents.” (Bordwell/Thompson 2001: 70).

Im narrativen Erzählkino muss der „narrativen Struktur“ besondere Wichtigkeit zugewiesen werden. Eine feministische de-konstruktivistische Analyse hat besonders zu beachten, wie „Erzählung“ konfiguriert und aufgebaut wird und wie Charaktere und Handlungsräume dem/der Betrachtenden vorgestellt und miteinander verbunden werden.

„ (...) Ziel ist es, etwas über den Film in Erfahrung zu bringen, das vorher nicht bekannt war. Das kann durch die Nutzung fachspezifischer Methoden und Instrumenten als systematischen Wegen zur Beschreibung und Analyse von Gestaltungs- und Vermittlungsformen gelingen.“ (Faulstich 2008: 21)

Wie Faulstich feststellt, ist es eine wesentliche Herausforderung für den/die FilmanalysikerIn, neue Gedanken und Sichtweisen von filmischen Erzählweisen und Vermittlungsstrategien herauszuarbeiten. Die vorgestellten Kategorien der Analyse (Ton, Bild, Montage, Mise-en-scene, Kameraperspektive, Framing, Bildausstattung und Narration) müssen in ihrer Einzelwirkung und in ihrem Zusammenspiel für die Konstitution von Identitäten, Differenzen und „(post-)kolonialen“ Realitäten beschrieben und untersucht werden. „De-konstruktion“ bedeutet also, die filmischen Bau- und Gestaltungsweisen von Realitäten zu untersuchen und kaschierte Macht- und Herrschaftsansprüche zu entlarven. Für die feministische Filmanalyse ergeben sich dabei neue Fragestellungen.

Eine psychoanalytische Herangehensweise an filmische Bedeutungskonstruktionen erfuhr in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts innerhalb der feministischen Filmforschung besondere Kritik. Bemängelt wurde vor allem der alleinige Fokus auf die Geschlechterdifferenz und die fehlende Beachtung von Kategorien wie „Ethnizität“, „Kultur“ oder „soziale Klasse“, die in die Überlegungen keinen Eingang fanden (vgl. Klippel 2002: 171). Terese de Lauretis beschuldigte die „ödpale Erzählweise“ sogar, patriarchale Strukturen zu unterstützen (vgl. ebda: 174).

„De Lauretis (1988) has drawn attention to the difficulties of imagining lesbian desire within a psychoanalytic discourse that predicates sexual difference on sexual *indifference*. (...) patriarchy is deeply '*homo-sexual*' as it erects the masculine as the one and only norm.“ (Cook/Bernink 1999: 359)

Tendenziell gingen feministische Filmtheoretikerinnen also weg von einer alleinigen Analyse sexueller Differenzen. Einige AutorInnen – wie Patricia White – untersuchen die weibliche Zuseherinnenschaft und Thematiken wie „lesbisches Begehren“, das in Mulveys Ansatz völlig außer Acht gelassen wurde (vgl. Klippel 2008: 738). Der Blick fiel innerhalb der feministischen Filmanalyse schließlich auf multiple Identitäten und ZuseherInnenschaften:

„This opening has resulted in an increasing concern with questions of ethnicity, masculinity and hybrid sexualities.“ (Cook/Bernink 1999: 353)

Viele lesbische und schwule FilmemacherInnen übten Kritik an der heterosexuellen Norm des Hollywood-Kinos (Cook/Bernink 1999: 360) und schwarze Feministinnen forderten die Anerkennung von „Differenz“ zwischen Frauen und die Beachtung ihrer unterschiedlicher Repräsentationsweisen. Kritik an der psychoanalytischen Filmpraxis kam von schwarzen Feministinnen, die den exklusiven Fokus auf sexuelle Differenzen und die fehlende Beschäftigung mit ethnischen Unterschieden kritisierten (vgl. ebda: 360). Jane Gaines plädiert in ihrem Text „White Privilege and Looking Relations: race and gender in feminist film

theory“ (1994) für die Integration der „black feminist theory“ in die feministische Filmtheorie, um verstehen zu können, wie Gender, Ethnizität und soziale Klasse miteinander verwoben sind. Auch eine historische Betrachtung von Repräsentationsweisen wurde gefordert. Beispielsweise wurde die Sexualität schwarzer Frauen oft als Bedrohung für Männer dargestellt. Ethnische Hierarchien in der Art und Weise des Sehens kreierten visuelle Tabus. Diskutiert wird bei Gaines die Konstruktion des schwarzen Mannes als „Vergewaltiger“, obwohl es in kolonialen Zeiten der weiße Mann war, der schwarze Frauen vergewaltigte. Der schwarze Mann wurde damit vom weißen Mann gewissermaßen kastriert. So kritisiert Gaines (1994: 177):

„By taking gender as its starting point in the analysis of oppression, feminist theory helps to reinforce white middle-class values, and to the extent that it works to keep women from seeing other structures of oppression, it functions ideologically.

Um eine alleinige Fokussierung auf Probleme von „westlichen“ Frauen der Mittelklasse zu vermeiden, kam es zu einer breiteren Untersuchungen von Alteritätskategorien.

„The male gaze is not universal given but it is rather negotiated via whiteness: the black man's sexual gaze is socially prohibited.“ (Cook/Bernink 1999: 360)

Es folgte also eine tendenziell differenzierte Betrachtung von Macht- und Herrschaftsstrukturen. Aufgrund der kritischen Position der psychoanalytischen Filmanalysepraxis im vergangenen Jahrhundert und der Tatsache, dass psychoanalytische Erklärungsmodelle keinen Raum für den Einbezug von Differenzen außerhalb der heterosexuellen Norm lassen bzw. ethnische, kulturelle und soziale Unterschiede völlig vernachlässigen, soll in dieser Arbeit Abstand von den Theorien Freuds und Lacans bzw. Mulveys oder Johnstons genommen werden. Vielmehr sollen anthropologische Theorien und postkoloniale feministische Erklärungsmodelle filmischer Raum- und Handlungsordnung Eingang finden.

Auch der Einbezug der Queer Studies zeigt alternative Handlungs- und Bewegungsmöglichkeiten im filmischen Raum auf (vgl. Haase 2005: 9). Es geht darum, die internen räumlichen Strukturen zu hinterfragen, die „Raum“ konstituieren und erschaffen, (vgl. Haase 2005: 12) und darum näher zu betrachten, wie „Orientierung“ stattfindet. Sarah Ahmed (2006: 14) weist darauf hin, dass „Orientierung“ immer damit zusammenhängt, bestimmte Blickwinkel als „gegeben“ zu nehmen. Die Autorin verknüpft dabei „sexuelle Orientierung“ mit räumlichen, geographischen und politischen Orientierungsmöglichkeiten:

„(...) what is “East” is actually what is east of the prime meridian, the zero point of longitude. The East as well as the left is thus oriented; it acquires its direction only by taking a certain point of view as given.” (Ahmed 2006: 14)

Räumliche Orientierung ist nicht „neutral“ und hat ebenso politische Konsequenzen wie es „sexuelle Orientierung“ haben kann. In der Analyse filmischer Räume in Verbindung mit Geschlechtskonstruktionen müssen Ahmeds Annahmen berücksichtigt werden. Dominante Blickwinkel, die bestimmend für die „Orientierung“ im Film sind, gilt es zu hinterfragen.

„Film criticism (...) allows us (...) to look for the unconscious reflection of social reality, the underlying power structures, the frames which melt into each other, the repetitive narrative structure, the dialogues which use myth and history, the juxtapositions which take place and the simultaneity which the medium allows.” (Jain/Rai 2002: 10)

Wie Jain und Rai (2002:10) feststellen, ist es der feministischen Filmanalyse möglich, feste Strukturen zu hinterfragen und filmische Konstruktionsweisen mit sozialen und politischen Machtstrukturen in Verbindung zu bringen. Das Aufdecken kaschierter Herrschaftsmechanismen innerhalb des filmischen Bildes und der Narration ist ein wesentlicher Auftrag an eine de-konstruktivistische Filmforschung. Filmforscherin und postkoloniale feministische Kritikerin Ella Shohat untersucht beispielsweise nicht nur patriarchale, sondern auch „koloniale“ Blickwinkel im Film.

„The discourse on gender within a colonial context, in sum, suggests that the Western women can occupy a relatively powerful position on the surface of the text, as the vehicle less for a sexual gaze than a colonial gaze.” (Shohat 2003: 41)

Der „koloniale Blick“ als dominierende Kategorie war ebenfalls Gegenstand der filmischen Untersuchung. „Der ‚koloniale Blick‘ nutzt eine weit zurück reichende Bildgeschichte, die er transformiert und in verschiedenen Medien und Kontexten immer aufs Neue aktiviert.“ (Christadler 2005: 22). Autorinnen wie Shohat setzten einen Analysefokus auf (kaschierte) koloniale Perspektiven im Film und versuchten diese herauszuarbeiten und in ihrer historischen Dimension zu erklären. Eine solche Aufgabe fällt nun auch einer de-konstruktivistisch orientierten feministischen Filmanalyse zu, die sich mit Macht- und Herrschaftsfragen im „Postkolonialen Kino“ beschäftigt. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass weder die Untersuchung des „male gaze“ noch eines „colonial gaze“ für eine differenzierte Auseinandersetzung ausreichen können. Vielmehr geht es darum, komplexe Machtfaktoren und Diskurse in der filmischen Symbolik herauszuarbeiten und zu de-konstruieren:

„(...) Denn das immerwährende Tradieren von bestimmten Motiven prägt die Wahrnehmung schon vor dem Blicken. Die sich in dieser Weise fortschreibenden Motive verfestigen sich zu ‚natürlichen‘ Eindrücken, die ihre historische Konstruiertheit verschleiern. Diese einmal geprägten Bilder funktionieren als Chiffren, die ihre Kontexte und Medien verändern können und mit ihnen auch ihre Bedeutungen, die für die jeweiligen Inszenierungen neu analysiert werden müssen.“ (Christadler 2005: 22).

Medien- und Filmanalyse nehmen auf Metaebene eine beschreibende und erklärende Position ein, die es vermag, Repräsentations- und Konstruktionsmechanismen in ihrer historischen,

kulturellen und politischen Dimension zu hinterfragen bzw. erklärbar zu machen. Dabei eröffnet sich ein breites Untersuchungsspektrum von unterschiedlichen Machtformen, die über alleinige Erklärungsmodelle des „Postkolonialen“ hinausreichen.

Narratives Erzählkino und dokumentarische Filme als „inszenierte Realitäten“ können dabei gleichermaßen fruchtbare Ergebnisse liefern. Hinzuweisen ist an dieser Stelle auf die Grenzen der Beschreibung filmischer Realitäten. Wie Rodowick (2001: 5) erklärt, muss die schriftliche Auseinandersetzung mit filmischen Codes immer als abstrakter Erklärungsversuch betrachtet werden, der nicht alles festhalten kann, was der Film zu vermitteln vermag.

„To read or to hear is not the same as to see. Or rather, in passing from text to image, the status I eye changes.” (Rodowick 2001: 5)

Die Beschreibung von „Film“ bedeutet immer auch Übersetzung und damit Verlust. „Im Medium der Schrift können die entscheidenden Merkmale filmischer Signifikation nicht umgesetzt werden (...)“ (Klöpping 2004: 114). Gleichzeitig ist festzuhalten, dass Trinh T. Minh-ha (1999: 60) Übersetzung als vielschichtige Prozesse versteht, aus denen immer auch „Bedeutungsproduktion“ hervorgeht. Übersetzung bedeutet nicht nur einen Verlust, sondern immer auch Gewinn.

„Translation leads us, as with the earlier discussion of interviews, to the fictive nature of language and image – that is, to the politics of filmmaking and the politics of knowledge, as you have pointed out. What the viewer confronts then is not ready-made knowledge, but a different way of knowing – one that does not depend on diagnosis and reification, hence does not limit itself to mere representation.” (Trinh 1999: 61)

Am Beispiel von Trinh T. Minh-ha's „Reassemblage“ und Hito Steyerls „Die leere Mitte“ sollen nun Vorgehensweisen einer de-konstruktivistischen feministischen Filmanalyse aufgezeigt werden.

3.3.2. Authentizität, Kultur und Identität in „Reassemblage“

„Mit der poststrukturalistischen Konzeption von Differenz als *différance* gerät der essentialistische Identitätsbegriff in eine Krise, da die geläufigen Identitätsmerkmale wie Stabilität, Kohärenz und Geschlossenheit hinterfragt und prozessualisiert werden.“ (Babka 2003, in: <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=14>, Zugriff: 12.05.2012)

Folgend daraus entstanden „Identitätsmodelle“, die weitaus offener operieren und die Prozessualität und Transzendenz von „Identität“ in den Mittelpunkt stellen. Infolge der Ablehnung einheitlicher und essentialistischer Identitätskonzeptionen geraten auch Vorstellungen von „kultureller Authentizität“ immer mehr infrage. Die vietnamesische Musikethnologin und Differenztheoretikerin Trinh T. Minh-ha setzt sich in „Reassemblage“ (1982) mit der grundsätzlichen Frage nach „Wahrheit“ und „Essenz“ einer Kultur auseinander. Das Medium Film wird durch das Zusammenspiel von Montage, Ton, Bild und

Sprache zum Ausdrucksmittel einer „postkolonialen“ und feministischen Kritik an festgefahrenen Kategorien und Begriffen. „Reassamblage“, das aus dem Französischen übersetzt so viel wie „Wiedervereinigung“ oder „Remontage“ bedeutet, zeichnet sich durch bruchstückhafte Montage aus, die die gesamte narrative Struktur des Films bestimmt. Aus dem Off sind nach dem Ausblenden des Filmtitels und eines Schriftzuges, der „Senegal 1981“ sagt, Stimmen, Gesänge, Rasseln und Trommeln zu hören. Der/die Zusehende ist nun auf die eigenen Assoziationen und Bilder angewiesen, die angesichts der auditiven Kulisse entstehen können. Die Leinwand ist schwarz und wird zu einer Projektionsfläche der Vorstellungen und Gedanken der Betrachtenden. Nach der ersten Minute wird der Ton ausgeblendet und die Leinwand zeigt den Körper eines Mannes während seiner Arbeit. Der Mann bearbeitet ein Holzstück. Er sitzt auf strohbedecktem Boden in einer Hütte. Nach einem Cut wird ein Close-Up des Bauch- und Magenbereiches des Mannes gezeigt. Die Kamera ist rechts neben dem Mann platziert. Aufgrund der Nähe des Objektivs wirkt das Bild verschwommen. Die Kamera scheint keine Distanz zu kennen. Die Nähe zum „fremden Körper“ auf der Leinwand, die ein scharfes Kamerabild nicht mehr möglich macht, kann als Kritik Trinh's am (grenzenlosen) Verlangen nach „kultureller Authentizität“ gewertet werden. Durch den distanzlosen Blick auf „das Andere“ wird es zu einem Teil „des Eigenen“. Eine koloniale Strategie der Einverleibung „des Fremden“, die Uma Narayan (1997: 180) in vielen alltäglichen Bereichen (unter anderem durch das Einverleiben „exotischer“ Speisen) bemerkt, kann im distanzlosen Blicken auf „das Andere“ erkennbar werden. Der ethnographische Dokumentarfilm, der oft zu einem wichtigen Medium wurde, durch das „andere“ Kulturen beschrieben und wahrgenommen werden konnten, war an der Fortführung kolonialer Blickwinkel wesentlich beteiligt. Dieser Kritikpunkt wird zu einem zentralen Bestandteil von Trinh's dramaturgischer Arbeit:

„Genau wie (...) Anthropologen, deren Spezialität es ist, all die Schichten meiner Falschheit und Wahrhaftigkeit aufzuspüren, sind auch sie in der Lage, zu entscheiden, wer oder was »authentisch« ist und wer oder was nicht.“ (Trinh 2010: 159)

Kulturelle „Authentizität“ wird bei Trinh zu einem Konstrukt, das von bestimmten Diskursen und Mächten (in diesem Fall von der anthropologischen Forschung) festgelegt ist (vgl. ebda: 159). Wer oder was als „authentisch“ gilt, wird oft entlang binärer Gegensätze (zivilisiert vs. unterentwickelt, Zentrum vs. Peripherie/Innen vs. Außen) bestimmt. Der nackte Körper, der Holz bearbeitet, steht im Kontrast zum urbanen Geschäftsmann im Anzug. Trinh geht hierbei mit jener Definition von „Authentizität“ konform, die auch von Bakondy und Winter (2007: 115) aufgestellt wird: sie verstehen darunter eine diskursive Praxis, die im Medium Film Resonanz findet und nicht erst durch filmische Bilder alleine konstruiert wird (vgl.

Bakondy/Winter 2007: 115). Sie arbeiten dokumentarische und anthropologische Praxen heraus, wie „Authentizität“ filmisch hergestellt wird. Dabei überschneiden sich Strategien und arbeiten. Fatimah Tobing Rony erklärt, dass der Körper zum zentralen Referenzmedium wird, von dem „Authentizität“ abgelesen bzw. an dem sie festgemacht werden kann (Rony 1996: 194f). Der nackte Körper wirkt daher immer besonders „authentisch“.

Möglicherweise erschaffen aber die Close-Ups der Gesichter und Körperteile von spielenden Kindern, die in der Erde wühlen (Trinh 1982, Min.: 00:06:02-00:06:06) und die für den/die Zusehende/n nicht mehr „scharf“ erscheinen, da sich der Kamerafokus (zu) nahe am Körper „der Anderen“ befindet, gerade jene Distanz, die Trinh im ethnographischen Film vermisst. Die fehlende Tiefenschärfe kann aber auch als Bewahrung vor dem aufdringlichen, respektlosen Blick gelesen werden.

Nach Judith Butler werden die binären Kategorien wie „Innen“ und „Außen“ gerade dann sinnvoll, wenn sie sich auf eine Grenze beziehen, die bestimmte Stabilitäten aufrechterhalten soll (vgl. Butler 1991: 197). Durch kulturelle Sanktionierungen des Subjekts wird eine solche Stabilität aufrechterhalten (vgl. ebda: 197).

„Demgegenüber entwirft (...) [Trinh T. Minh-ha] ein Differenzkonzept, das Alterität und Heterogenität zum Ausgangspunkt von Beziehungen macht. Diese (...) beruhen nicht mehr auf der binären Hegelschen Subjekt-Objekt-Anerkennungslogik.“ (Gutierrez Rodriguez 2003: 27) Trinh lehnt grundsätzlich Vorstellungen vom kulturell „Wahrhaftigen“ und „Authentischen“ ab. Vielmehr zeigt sie, dass „kulturelle Grenzen“ von außen auferlegt werden und die Trennung von „innen“ und „außen“ erst hervorbringen.

Mitgliedern „einer“ Kultur ist es oft nur deshalb möglich, innerhalb des (äußerlich) konstruierten Rahmens zu sprechen.

„One is here confined to one's own culture, ethnicity, sexuality and gender. And that's often the only way for insiders within the marked boundaries to make themselves heard or gain approval.“ (Trinh 1999: 219)

Die Kamera wird in „Reassemblage“ zum Werkzeug, das mit dem „Grenz-Begriff“ spielt und ihn hinterfragt. Wer bestimmt Distanz? Kennt „Authentizität“ Grenzen? Wahrheit und Authentizität werden durch die direkte Adressierung der Kamera suggeriert und durch die sprunghafte Montage und den Kontrast von Ton und Bild gebrochen.

Auch die Fokussierung von körperlichen Details kennt keine Grenzen, keine Distanz und suggeriert damit Authentizität, „Realität“ und Wahrheit. Damit übt die Autorin Kritik an der Distanzlosigkeit, die koloniale Beziehungen auszeichnete. „Fremdes“ Land, „andere“ Bräuche, Sitten und Traditionen wurden in der kolonialen Phase von den europäischen Mächten angeeignet und für sich beansprucht. Auf den Bühnen Europas fand die Aneignung

„fremder Bräuche“, Rituale und Tänze am Beginn des 20. Jahrhunderts Resonanz. Völlig aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen, wurden komplexe rituelle Bewegungsabläufe aus anderen Ländern von Theaterschaffenden wie Artaud oder Gordon Craig für die „eigenen“ Werke missbraucht und dienten vor allem der europäischen Schaulust und Bereicherung. Der kulturelle Austausch fand nicht jenseits von hegemonialen Diskursen statt, wie Theatermacher Rustom Bharucha bemerkt:

„(...) there has to be a fairer exchange between theatrical traditions in the East and the West. At the moment, it is westerners who have initiated (and controlled) the exchange (...)“ (Bharucha 1993: 38).

Was ausblieb, war ein Verständnis der Riten und Bräuche, die auf der Bühne präsentiert wurden. Es entstanden Bilder „des Fremden“, die den Blick auf Lebensrealitäten völlig verstellten. Trinh versucht in ihrer Montage verkürzte und einseitige Repräsentationsweisen zu de-konstruieren, indem sie immer wieder auf die Technologie des filmischen Apparats verweist. Gleichzeitig kann ihre Arbeit auch als Kritik an semiotischen und strukturalistischen Bedeutungskonstruktionen verstanden werden. In Minute 00:06:19 ertönt Trinh's Stimme aus dem Off „The habit of imposing a meaning to every single sign.“ (Trinh 1982: 00:06:19-00:06:24). Die Sequenz zeigt eine Halbtotale von einigen Frauen, die über ein Seil springen und einander dabei an den Händen festhalten. Die Kamera schwenkt an der Gruppe von Frauen entlang. Die Senegalesinnen tragen Kleidung in Farbtönen, die zu ihrer Umgebung passen. Sie befinden sich auf einem Platz vor einer Holzhütte, hinter ihnen sind Bäume und Sträucher erkennbar. Mit nackten Füßen springen sie lachend auf und ab. Der erdbedeckte Boden wirbelt kleine Staubwolken rund um ihre Beine. Die Musik im Hintergrund scheint ident mit jener der ersten Einstellungen: Rasseln, Trommeln, fröhliche Gesänge. Die Springbewegung der Frauengruppe passt zum Takt der Musik. Einiges wird in dieser Einstellung suggeriert: zum Beispiel liefert die Montage von Ton und Bild den Eindruck, dass Musik und Bewegung rhythmisch zueinander fungieren. Das Spiel mit „kontextueller“ Bild-Ton-Montage (Mende 2009: 220) tritt hier in den Vordergrund:

„Dabei wird bildfremdes dokumentarisches Tonmaterial verwendet, das jedoch in den semantischen Kontext des gezeigten Bildes passt und daher nicht als irritierend empfunden wird.“ (Mende 2009: 220)

Schon Vertov verwendete diese Montagetechnik in seinen Arbeiten (vgl. ebda: 220). Trinh deutet hier allerdings einmal mehr auf die Macht des filmischen Apparats hin, der Bilder, Sequenzen und Töne miteinander willkürlich verknüpfen kann und einen Eindruck erzeugt, „als ob“ es sich um die Realität handeln würde. Gleichzeitig kann ihre Kritik auch der semiotischen Filmanalysepraxis gelten, die versucht die Bedeutung jedes einzelnen Zeichens und Codes festzulegen und es dabei oft übersieht, den „eigenen“ Blick als relativ zu betrachten. Denn Bedeutungskonstruktion funktioniert durch „einen“ Blickwinkel, der immer

thematisiert, und reflektiert werden muss, aber nicht als „wahr“ oder „gegeben“ wahrgenommen werden sollte. Eine semiotische Lektüre der Sequenz könnte zum Beispiel herausarbeiten, dass im Film „Weiblichkeit“ mit der Natur verknüpft wird, die Frauen farblich passend zur ruralen Umgebung erscheinen.

Anzumerken ist an dieser Stelle, dass die ProtagonistInnen des Filmes aufgrund der sprunghaften Montage von Ton und Bild stumm verbleiben. Der Film bietet keinen Raum für sie sich zu artikulieren. Trinh kritisiert (hegemoniale) Praxen, die „dem Anderen“/„Minoritären“ einen bestimmten Platz zuweisen, von dem aus gesprochen werden kann. Artikulation funktioniert somit nur innerhalb bestimmter Grenzen und nur von bestimmten Orten aus, die meist nicht selbst gewählt wurden.

„Members of dominant groups always expect members of marginalized groups to “speak as” because that seems to be the only way they can tolerate difference.” (Trinh 1999: 61)

Das Sprechen als „Minderheit“ wird zum einzig möglichen Weg der Artikulation.

Gleichzeitig reproduziert der Akt des Sprechens „als Minorisierte/r“ den eigenen Status die Trennung zwischen dominanten und nicht-dominanten Gruppen.

Ein Markieren des Dominanten ist für Trinh ein Weg der „Selbstmarkierung“. Wichtig ist zu beachten wie der Platz, von dem aus gesprochen wird, situiert ist (vgl. ebda: 61).

3.3.2.1 Montage und Konstruktion von Realität

Durch die Trennung von Ton und Bild und durch die scharfen Schnitte wird die eigentliche „Konstruiertheit“ des Mediums Film sichtbar, die im narrativen Kino wie auch im dokumentarischen Genre oft zu kaschieren versucht wird. Gleichzeitig kann Trinh's Montagetechnik auch als Verweis auf die grundsätzliche Fabrikation von Kategorien wie Kultur, Geschlecht oder Identität gelesen werden. Besonders bezeichnend für Trinh's Montagetechnik ist die Verwendung von „Jump Cuts“:

„Der **Jump Cut** stört das kontinuierlich wahrgenommene Filmerleben, indem aus einer durchgängig abgefilmten Bewegung Teilstücke herausgeschnitten werden, so dass der Bildinhalt «springt». Die Abfolge der Bewegung wirkt ausgesplittet und ruckhaft.“ (Bienk 2006: 78, Hervorhebung im Original)

Trinh verweist damit auf die soziale und kulturelle Konstruiertheit von „Realität“, „Wahrheit“ und „Wahrhaftigkeit“. „In a way, all “oral testimonials” are fictions because language itself is fictional by nature” (Trinh 1999: 56). Sprache und Bild werden für die Regisseurin selbst zu abstrakten Ausdrücken der Realität. Der Einsatz von Jump Cuts kann als ironisches Spiel mit Essentialismen gelesen werden.

„Jump Cuts; jerky; unfinished, insignificant pans; split faces, bodies, actions, events, rhythms, rhythmized images, slightly off the beat (...)cuts, broken lines, words, repetitions; silences, chasing camera (...); questions, returned questions; silences.“ (Trinh 1991: 57, Kursivsetzung im Original)

Trinh stellt die Mechanismen des Films, die „Natürlichkeit“ erzeugen, ebenso infrage wie die grundsätzlich Vorstellung einer „natürlichen“ Dimension von Identität oder Kultur. Durch Jump Cuts, wiederholte Bilder und Zitate und eine sprunghafte Montage wird die „Objektivität“ des filmischen Bilde ebenso wie die Geschlossenheit des „frames“ hinterfragt. Auf eine ähnliche Weise kritisiert Judith Butler die Vorstellung eines „natürlichen“ und „wahren“ Geschlechts:

„Die Vorstellung, dass es eine »Wahrheit« des Sexus geben könne, (...), wird gerade durch die Regulierungsverfahren erzeugt, die durch die Matrix kohärenter Normen der Geschlechtsidentität hindurch kohärente Identitäten hervorbringen.“ (Butler 1991: 38)

Erst im Diskurs entstehen Kategorien und Begrifflichkeiten. Trinh ist sich der Macht der Sprache und des Diskurses bewusst, die Hierarchisierungen hervorbringen:

„Language is at the same time a site for empowerment and a site for enslavement. And it is particularly enslaving when its workings remain invisible.“ (Trinh 1999: 216)

Durch das Zusammenwirken des anfänglichen Schriftzuges „Senegal 1981“ und die auditive Kulisse im Hintergrund (Trommeln, Gesänge) können in den Gedanken der Zusehenden Bilder und Vorstellungen über „Senegal“ bzw. „die afrikanische Kultur“ entstehen, noch bevor Trinh ihre Aufnahmen im Senegal zeigt. „Realität“ als konstruierte Wahrheit wird in der anfänglichen Sequenz dem/der Zusehenden überlassen.

Die Kritik an einer „euro-amerikanischen“ anthropologischen Forschungspraxis, die „das Andere“ beschreibt, filmt und so mitkonstruiert, kann aus dem Aufbau des Films herausgelesen werden. Schon bevor Trinh ihr visuelles Material zeigt, wird eine Bandbreite an Eindrücken und Werten aufgebaut. Dem/der „europäischen“ Zusehenden steht eine senegalesische Kultur gegenüber, die fröhlich singt und trommelt. Der Schriftzug bringt das, was er benennt – also „Senegal“ –, auch hervor. Dieser Vorgang geht jedoch nicht wertfrei vor sich. Trinh spielt schon in den ersten Sekunden ihres Filmes mit den Prozessen von Bedeutungs- und Wertekonstruktion. Auch „Identität“ wird dadurch in ihrer essentialistischen Funktion durch Trinhs Montage „de-konstruiert“. Die Kamera zeigt von Minute 00: 01: 56 – 00: 02: 19 einen Mann, der unter einem Baum sitzt und ein Holz bearbeitet. Er schnitzt eine Figur. Zuerst wird eine CU des Holzes gezeigt, dann eine Nahaufnahme des Gesichtes des Mannes, der in seine Arbeit vertieft auf das Holz in seiner Hand blickt. Im hinteren Bildraum hüpfen zwei Kinder an den Häusern des Dorfes entlang. Die Schnitte zwischen den einzelnen Einstellungen sind hart und scharf. Schließlich wird eine Amerikanische des Mannes gezeigt, der auf das Holz einhackt. Sein Körper erscheint durch den Schatten des Baumes dunkel, sein Gesicht ist kaum erkennbar. Er trägt eine Kopfbedeckung und ein Tuch um die Hüfte. Sein Oberkörper ist nackt. Eine „Halbnahe“ zeigt den Mann in seiner dörflich-ruralen Umgebung.

Im hinteren Bildkader sind Zäune und Häuser aus Holz und Stroh zu erkennen. Ein großer Baum steht neben dem Zaun. Die Sonne fällt schräg auf den Platz zwischen dem Mann und dem großen Zaun (Trinh 1982: 00:02:10).

Durch die distanzlose Beteiligung der Kamera am dörflichen Geschehen wird Alltäglichkeit suggeriert und der Eindruck vermittelt, der/die Betrachtende befände sich mitten in der „dörflichen“ Lebensrealität.

Felder und Hütten sind ebenso zu sehen wie tanzende und im Freien arbeitende Menschen. Dem/der Betrachtenden scheint ein „Einblick“ in das rurale senegalesische Leben vermittelt zu werden. Der „Identität“ der gezeigten Kultur werden bestimmte Farben gegeben, die die dörflichen Filmbilder auszeichnen: Erdtöne und die grünen Farben der Natur rund um das Dorf. Menschen, die nahe an der Natur zu leben scheinen. Während arbeitende Männer im Schatten von Bäumen gezeigt werden (Trinh 1982: 00:02:24), laufen kleine dunkle Ferkel durch das Dorf. „A film on Senegal“, sagt Trinh und lässt einen ironischen Unterton vermuten. Nach dem nächsten Cut werden Wald und Palmen gezeigt. Die „Casamance“ ist eine senegalesische Region, die bis nach Guinea-Bissau reicht. Natur, Tiere (tot und lebendig) Nacktheit, handwerkliche Arbeitstätigkeiten und ausgelassene Feiern scheinen die „Identität“ der BewohnerInnen der Dorfgemeinschaft zu charakterisieren. Auffallend ist auch, dass die fertigen Arbeiten der Bewohnenden nicht gezeigt werden.

Trinh scheint sich inmitten des Dorfgeschehens zu befinden und alle alltäglichen Tätigkeiten zu notieren. Die Bilder erscheinen wie Feldnotizen und die Kamera wird zum Instrument der „participant observation“ – jener Forschungsmethode, die der Ethnologe Bronislaw Malinowski am Beginn des 20. Jahrhunderts in die anthropologische Forschungspraxis einführte:

„I consider that only such ethnographic sources are of unquestionable scientific value, in which we can clearly draw the line between, on the one hand, the results of direct observation and of native statement and its interpretations, and on the other, the inferences of the author, based on his common sense and psychological insight.“ (Malinowski 2003: 3)

Der/die Forschende sollte von nun an direkt „im Feld“ leben und die dünne Grenze zwischen der Teilnahme am Leben der beobachteten Kultur und der Wahrung eines möglichst „objektiven“ Blickes zu halten versuchen mit dem Ziel, die „andere Kultur“ und ihre „Identität“ möglichst genau zu begreifen und beschreiben zu können.

Durch die Stimme aus dem „Off“, die das Geschehene nicht kommentiert oder erklärt, sondern vielmehr kritisiert und reflektiert, durch die bruchhafte Montage, die Jump Cuts und die fehlende lineare Narration wird „Reassemblage“ zum kritischen Auge, das die

„teilnehmende Beobachtung“ hinterfragt. Aufnahmen von Wald und brennenden Büschen durchziehen den Film und brechen mit der „idyllischen“ Dorffrealität.

3.3.2.2. Performative Akte und „Identität“

Kann Trinh's Bild-Ton-Dramaturgie als Spiel mit diskursiven Strategien und performativen Akten gelesen werden, die das, was sie benennen (hier: „Senegal 1981“), auch erzeugen? Der filmische distanzlose Blick, der einzelne Körperteile der DorfbewohnerInnen immer wieder in verschiedenen Positionen zeigt, weckt bestimmte Vorstellungen über geschlechtliche und kulturelle Identitäten. Im filmischen Diskurs werden diese durch eine Wiederholung derselben Mimiken, Gesten und Bilder immer wieder gezeigt und hergestellt. Somit kann Trinh's Montage und ihr Kamerablick als Versuch gedeutet werden, das zu kritisieren, was Judith Butler „performative Akte“ nennt.

„Die grundlegende Struktur eines Performativums liegt demzufolge in seiner Wiederholbarkeit oder Iterabilität, d.h. in der Zitathaftigkeit. Das Performativum bezieht seine setzende Kraft aus konventionellen Regeln eines sprachlichen Normensystems.“ (Babka 2007: 5, in: <http://differenzen.univie.ac.at/u/1213194112-d916641cf1b48b6836044eb1de239188/Proddiff%20Gender%20und%20Dekonstruktion.pdf>, Zugriff: 30.11.2011)

Die Kategorie „Frau“ wird durch ihre wiederholten Akte und Gesten diskursiv erzeugt und verfestigt. Wie geschieht das in „Reassemblage“? Kann Trinh's Werk als Kritik an dieser iterativen Praxis der Geschlechtskonstruktion gelesen werden?

In Minute 00:05:28 wird eine Dorfbewohnerin gezeigt, die mit einem kleinen Kind vor einer Hütte sitzt. Die Kamera schwenkt von ihren Füßen aufwärts an ihrem Körper entlang. Ihre nackten Brüste sind zu sehen, sie sieht das lächelnde Kind neben sich an, ihr Gesicht ist nur kurz zu erkennen und wird im oberen Bildrand abgeschnitten. Der Fokus liegt genau in der Mitte des weiblichen Körpers. Die Kategorie „Frau“ wird so in die filmische Narration eingeführt. Schon vor dem ersten Bild erzählt Trinh's Stimme aus dem Off, dass es die Frau war, die als einzige darüber Bescheid wusste, wie Feuer zu machen sei. Die Szene kann als Kritik an der Art und Weise gelesen werden, wie der Körper „fremder Frauen“ in der europäischen Geschichte rezipiert und gesehen wurde. Zwischen „Exotik und Bedrohung“ wurde „die Fremde“ zu einem Objekt des Begehrens und der Bedrohung, wie Brigitta Huhnke (vgl. 1997: 122) feststellt. Der filmische Fokus auf „Körperlichkeit“ als Ort, von dem aus „kulturelle Zuschreibung“ ablesbar wird, erinnert an Halls Kritik an der Obsession der europäischen Kolonialmächte mit der Körperlichkeit der „Anderen“/„Kolonialisierten“. Durch die „koloniale“ Naturalisierung ethnischer Unterschiede wurde eine gewisse Festgeschriebenheit von „Andersheit“ gesichert, die körperlich ablesbar wurde und daher als „natürlich“ erschien. Biologie wurde zum primären Erklärungsmodell von Unterschieden und

gleichzeitig zum Schicksal der indigenen Bevölkerung (vgl. Hall 2004a: 131). Trinhs Montagetechnik, die sich durch Jump Cuts und wiederholte Bilder bestimmter körperlicher Regionen auszeichnet, könnte als Strategie gelesen werden, die immer wieder auf die soziale und kulturelle Konstruiertheit des Körpers verweisen möchte. Auch der filmische Text leistet hierbei seinen Beitrag, indem er geschlechtliche Merkmale immer wieder in ähnlichen Bildern zeigt, immer wieder dieselben Kodierungen verwendet (Terminator vs. „Sexsymbol“/Stärke vs. Schwäche), die populärkulturelle Medienformate seit Beginn des 20. Jahrhunderts auszeichnen.

„Tatsächlich wird die Performanz mit dem strategischen Ziel aufgeführt, die Geschlechtsidentität in ihrem binären Rahmen zu halten – ein Ziel, das sich keinem Subjekt zusprechen läßt, sondern eher umgekehrt das Subjekt begründet und festigt.“ (Butler 1991: 206)

Eine grundlegende Unterscheidung von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ versieht die beiden Kategorien mit unterschiedlichen bildlichen Codes und Zuschreibungen. So werden binäre geschlechtliche Identitätskonstruktionen erzeugt. Bestimmte Stile und Bewegungen schreiben geschlechtliche und kulturelle Identität körperlich ein und bedingen verkürzte Sichtweisen bzw. Zuschreibungen von „anderen“ (vgl. Culler 1999: 207) – wie zum Beispiel die Auffassung, AfrikanerInnen wären exotisch und besonders musikalisch. Die Sequenz in „Reassamblage“, in der Afrikanerinnen gerade nicht im Rhythmus zur Musik Seilspringen, zeigt eine solche Zuschreibung auf. Durch die Kontrastmontage von Ton und Bild wird die Konstruiertheit des Bildes deutlich. Die Jump Cuts spielen mit dem Instrument der Wiederholung und können als Verweis darauf gelesen werden, dass bestimmte Bild- und Handlungsräume geschlechtlich kodiert sind.

Auch der wiederholte Einsatz von Musik zu unterschiedlichen Bildern verweist auf die Herstellung „kultureller Identitäten“ durch iterative Praktiken. „*Music 84navai opium of cinema*“, erklärt Trinh (1991: 59). Musik kommt in „Reassemblage“ immer wieder zum Einsatz. Doch Trinh verdeutlicht durch die asynchrone Montage von Musik und Bild, dass sowohl Stimmungen, die stark von der Filmmusik abhängen können, als auch Assoziationen über die Musik „der Anderen“ konstruierte Elemente einer filmischen Praxis sind, die Kulturen und Identitäten mit „schreibt“. „A sliding relation between ear and eye. Repetitions are never identical.“, erklärt Trinh (1991: 60) und verweist den Umgang mit „Musik“ in „Reassemblage“ (1982): immer wieder dient dieselbe Musik für unterschiedliche Handlungsräume und Bilder. Wiederholt kommt sie zum Einsatz und verdeutlicht die synthetische Verkettung von Bild und Ton sowie von Kultur und damit verbundenen äußeren Zuschreibungen (wie „typisch afrikanisch“ oder „authentisch senegalesisch“).

Butler verweist darauf, dass Identität niemals vollständig verinnerlicht werden kann, sie stellt eine Norm dar; das „Innen“ wird zu einer „Oberflächenbezeichnung“. Auch das Selbst wird durch solche wiederholten Akte erschaffen.

„Es gibt dann weder wahre noch falsche, weder wirkliche noch verzerrte Akte der Geschlechtsidentität, und das Postulat einer wahren geschlechtlich bestimmten Identität enthüllt sich als regulierende Fiktion.“ (Butler 1991: 208)

Somit wird es wichtig zu untersuchen, wie performative Akte filmisch wiederholt werden und essentialistische, binäre Identitäten verfestigen bzw. Essentialismen entgegenwirken können.

Derrida verweist darauf, dass die Wiederholbarkeit Voraussetzung und konstitutives Merkmal „performativer Akte“ ist:

„Etwas kann nur dann eine bedeutende Sequenz sein, wenn es iterierbar ist, wenn es in unterschiedlichen ernsthaften und nicht ernsthaften Kontexten wiederholt, zitiert und parodiert werden kann. Die Nachahmung ist kein Mißgeschick, das einem Original wiederfährt, sondern eine Bedingung von dessen Möglichkeit.“ (Culler 1999: 133)

Die „drag queen“ entlarvt Butler als Aufweichung der binären Geschlechterdifferenz und als Kritik an der heterosexuellen Norm (vgl. Babka 2007: 5, in:

<http://differenzen.univie.ac.at/u/1213194112->

d916641cf1b48b6836044eb1de239188/Proddiff%20Gender%20und%20Dekonstruktion.pdf,

Zugriff: 30.11.2011). Wie Aufweichungen der heterosexuellen Norm bzw. essentialistischer Geschlechtsidentitäten in anderen untersuchten Filmen dargestellt werden, soll anhand weiterer Filmbeispiele untersucht werden. Trinh schafft es durch ihre verfremdende Montage und ihre reflexive Stimme aus dem Off (Min. 00:03:04. „A flat anthropological fact.“, Trinh 1982), geschlechtliche Codierungen aufzuweichen und als konstruierte (anthropologische) Fakten zu entlarven. Die brennenden Büsche, die immer wieder im Film auftauchen, deuten auf die Zerstörung hin, die der „fremde Blick“ mit sich bringt.

Völlig anders funktioniert die Aufarbeitung von „Grenzräumen“ im Werk der deutschen Filmemacherin und Theoretikerin Hito Steyerl.

3.3.3. Grenzen und Differenzen in „Die leere Mitte“ von Hito Steyerl

Jedes Zentrum bedarf einer Peripherie, um gerechtfertigt als „Zentrum“ oder „Mittelpunkt“ gelten zu können. Binäre Oppositionspaare entstehen in Abgrenzung zueinander. Die Grenze zwischen ihnen legitimiert ihr Dasein. Die deutsche Filmemacherin Hito Steyerl geht in ihrem Werk „Die leere Mitte“ (1998) der komplexen Konstruktionsweise politischer, kultureller und räumlicher Grenzen nach und untersucht ihre Entstehungsgeschichten und Interdependenzen. Steyerl geht der Geschichte des „Potsdamer Platzes“ in den Jahren von 1990 bis 1998 nach. Der Platz, auf dem im 19. Jahrhundert eine Zollmauer den Warenhandel und die Ein- und

Ausreise in und aus der Stadt bestimmte, fungierte im Laufe der Jahrhunderte immer wieder als Grenzregion, in der über „Innen-“ und „Außenräume“ verhandelt wurde. Jenen Ort, der 1990 zur besetzten sozialistischen Region ausgerufen wurde, zieren acht Jahre später die Hochhäuser eines multinationalen Konzerns.

Bezeichnend für die Arbeit der Regisseurin ist ihr Spiel mit Überblendungen. Im Laufe des Films werden sie als ästhetische Mittel eingesetzt, die auf die Konstruiertheit von „Grenzen“ hindeuten. Eine Halbtotale zeigt am Beginn des Films (Steyerl 1998: 00:00:12 – 00:00:38, in: <http://www.youtube.com/watch?v=ffg4EafY7aI>, Zugriff: 22.08.2012) die Überreste der alten Zollmauer. Einige Menschen stehen am Mauerrand. Durch einen großen Spalt in der Mauer blickt der/die Zusehende auf eine große freie Wiesenfläche, hinter der Hochhäuser zu erkennen sind. Nicht alle Grenzen und „Begrenzungen“ sind so deutlich sichtbar wie in dieser Sequenz. Oft funktioniert Grenzziehung unauffälliger und versteckter. Macht- und Herrschaftslegitimation geht mit der Konstruktion von „Grenzen“ dennoch immer einher. Wie die Machtbeziehungen (räumlich) verteilt sind, ist unterschiedlich und meist sehr heterogen.

„Der geöffnete Grenzraum ist immer ein durch Macht konstituierter und strukturierter Raum, welcher auf die Bewegungs- und Handlungsmöglichkeiten in Grenzkonflikten kontrollierend einwirkt bzw. diese z.T. empfindlich beschneidet.“ (Fürstenberg 2008: 187)

Steyerl verweist durch ihr Spiel mit Überblendungen und den Blick durch die Mauer auf die Konstruiertheit von Grenzen, die im Alltag oft als „natürlich“ oder „ursprünglich“ wahrgenommen werden. Sie zeigt, dass „Machtstrukturen“ über die Jahrzehnte bzw. Jahrhunderte divergieren können, dass Grenzen aber dennoch immer wieder neu erschaffen werden. Während sie ein wackeliges, holpriges Bild zeigt, das scheinbar mit einer Handkamera aufgenommen wurde, nähert sich die Kamera immer mehr dem großen Riss in der Mauer. Dahinter ist eine Totale des großen leeren Platzes zu erkennen, der im Sonnenlicht liegt. Die Kamera schwenkt über den Platz und die Bilder der Hochhäuser und Wiese überblenden einander. Eine Stimme aus dem Off erklärt, dass Berlins neue Mitte auf den Überresten und Trümmern des „Dritten Reiches“ aufgebaut wurde (vgl. Steyerl 1998: 00:01:07-00: 01:12, in: <http://www.youtube.com/watch?v=ffg4EafY7aI>, Zugriff: 22.08.2012). Grenzziehungen geschehen oft auf Kosten bestimmter (ethnischer) Gruppen, deren Mitglieder bei Steyerl zu Wort kommen. Die Regisseurin zeigt die Absurdität auf, die die Überstrapazierung von „Differenzen“ und Grenzen mit sich bringt. So verkauft in einer Szene eine jamaikanische Frau, der das Bleiberecht vorenthalten wird, Souvenirs an Touristen. Der Souvenirshop verschwindet schließlich und seinen Platz nimmt ein Benetton-Werbeposter ein, das Menschen unterschiedlicher ethnischer Herkunft zeigt (vgl. Fürstenberg 2008: 192-193).

Im heutigen kapitalistischen System wird die harte, binäre Unterscheidung zwischen dem, was zum „Eigenen“ im Gegensatz zum „Anderen“ gezählt wird, zunehmend aufgeweicht. „Dies geschieht, da der globalisierte, postfordistische Kapitalismus, wie Kapitalismus ganz allgemein, auf der Ausbeutung von Differenz(en) beruht.“ (Jain 2003: 263). Nicht mehr technologische oder rein ökonomische Ausbeutungsmechanismen erscheinen als wichtig, sondern auch die kulturelle Ausbeutung. Differenzen werden immer mehr in den Mittelpunkt gestellt und immer neu produziert. Die Formen von Alterität werden damit zunehmend komplexer. (vgl. ebda: 263) Differenz wird zu einer wichtigen Einnahmequelle. „Die >Anderen< und das Andere werden zu einer zentralen Ressource der Mehrwertakkumulation.“ (ebda: 264). Dies wird in Steyerls Sequenz über die asylsuchende Jamaikanerin, deren Geschäft einem Werbeposter weichen muss, das ethnische Vielfalt und Toleranz propagiert, deutlich. Jain stellt eine „Dezentrierung des Selbst“ (Jain 2003: 264) als Auswirkung sich verschiebender Differenzformen fest:

„Man könnte diese Dezentrierung des Selbst auch eine *vollendete Entfremdung* nennen, da Entfremdung nun tatsächlich Entfremdung von sich selbst, d.h. dem (fiktionalen) Kern der eigenen Persönlichkeit bedeutet: man will und muss (immer wieder) ein anderer werden.“ (Jain 2003: 264)

Bestimmte Begriffe wie „kosmopolitisch“, weltoffen, erfahren eine theoretische Aufwertung – funktionieren aber tatsächlich innerhalb bestimmt festgelegter hegemonialer Grenzen, deren Existenz fortwährend kaschiert wird, die jedoch „Raum“ und „Ordnung“ bestimmen (vgl. ebda: 264). Steyerl zeigt die räumliche Veränderung einmal mehr durch eine Überblendung. Wo 1990 am Potsdamer Platz noch eine Mauer stand, sind 1998 nur noch eine schneebedeckte Wiese und Bäume erkennbar (vgl. Steyerl 1998: 00:05:22 – 00:05:53, in: <http://www.youtube.com/watch?v=ffg4EafY7aI>, Zugriff: 22.08.2012).

Grenzen und Grenzbereiche verlagern sich und werden immer wieder neu ausgehandelt. Sie gestalten stets neue Wege und verlangen bzw. bedingen neue Orientierungsmaßnahmen – in architektonischem und politischem Sinne, wie auch Sarah Ahmed anmerkt:

„But what if direction, as the way we face as well as move, is organized rather than casual? We might then speak of 87navailabi direction: of ways in which nations or other imagined communities might be “going” in a certain direction, or facing the same way, such that only some things “get our attention”.“ (Ahmed 2006: 15)

Die kollektiven Wege und Linien, die beschriftet werden, und ihre zeitliche Variabilität werden durch Steyerls filmischen Blickwinkel auf urbane Räume de-konstruiert, der sich durch Überblendungen und Blicke auf Mauerrisse auszeichnet. Ahmed betont, dass „Teil einer Gemeinschaft“ zu werden auch immer bedeutet „einer“ bestimmten Linie zu folgen. In Bezug auf Judith Butler stellt sie fest, dass der Akt der Wiederholung gewisser Linien dabei immer wieder kaschiert wird (vgl. Ahmed 2006:15). Steyerls Kamera wird zu einem dritten

Auge, die Stimme aus dem Off, die den Film durchzieht, zu einer allwissenden Instanz, die immer wieder darauf verweist, dass Orte und Plätze zum Spielraum von Ideologien werden, die in die jeweilige Architektur und Raumgestaltung mit einfließen. Zäune und Fassaden repräsentieren in ihrem Film ideologische und naturalisierte Grenzkonstruktionen (vgl. Fürstenberg 171f). Damit legt sie die Wiederholung ideologischer Verfestigungen und ihre räumliche Einschreibung offen und zeigt ihre Konstruiertheit auf. Von Minute 00:05:04 bis 00:05:29 wandert Steyerl wieder die alte Zollmauer entlang, an der sich Raum und Zeit überlagern (vgl. Steyerl 1998, in: <http://www.youtube.com/watch?v=ffg4EafY7aI>, Zugriff: 22.08.2012). Die ständigen Überblendungen weisen darauf hin, dass ein Zentrum immer auch einen Ausschluss bedingt, und die Stimme aus dem Off unterstützt diesen Gedanken. Grenzen werden immer wieder neu erschaffen und immerfort reproduziert. Fürstenberg (2008: 182) bemerkt, dass der Fall der Berliner Mauer wieder neue Grenzen erschaffen hat und Tür und Tor für „Begrenzungen“ im Namen der ökonomischen Globalisierung öffnete. Raum ist also durchzogen von Begrenzungen und binären Unterscheidungskategorien, die die Grenzen (symbolisch) aufrechterhalten. Eine De-konstruktion solcher Grenzzräume und der Fokus auf „Zwischenraum“ sind daher wichtige Aufgaben einer feministischen de-konstruktivistischen Filmanalyse, die Grenzen in Filmbildern aufzeigen und ihre (gesellschaftlichen) Konsequenzen erklären möchte.

4. Kolonialismus, „Postkolonialismus“ und Film

Ein besonderes Vermächtnis des Mediums „Film“ war es, „ferne“ Orte, „fremde“ Bräuche und Traditionen und „andere“ kulturelle Praktiken in die Wohnzimmer der Menschen – also direkt „nach Hause“ – zu bringen (vgl. Ponzanesi/Waller 2011: 11). Dass der filmische Blick dabei nicht von politischen Dimensionen der Macht- und Herrschaftskonstruktion abzukoppeln war, wurde bereits festgestellt. Das, was im „Wohnzimmer“ betrachtet wurde, konnte also nicht als „frei“ von bestimmten ideologischen Einschränkungen und Verkettungen wahrgenommen werden.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts diente der „Film“ nicht nur als Unterhaltungsmedium, sondern wurde besonders in den 1960er Jahren zum politischen Instrument, durch das der Ruf nach Freiheit und Gleichberechtigung verbreitet wurde.

„The manifestoes of the 1960s and 1970s 88navailab an alternative, independent and anti-imperialist cinema more concerned with provocation and militancy than with auteurist expression or consumer satisfaction.“ (Cook/Bernink 1999: 121)

Das „Postcolonial Cinema“ stellt im Gegensatz dazu einen „Blick“ auf Kino und eine filmische Sichtweise der globalen Beziehungen dar (vgl. Ponzanesi/Waller 2011: 9). Dabei werden unterschiedliche Ansichten und Blickwinkel vereinigt, die sich mit der Auseinandersetzung hegemonialer Macht- und Herrschaftsdifferenzen befassen (vgl. ebda: 9). Inwiefern sich dieses Konzept am Beginn des 21. Jahrhunderts noch halten kann, soll im Folgenden diskutiert werden.

4.1. Ein „Postcolonial Cinema“?

Wie eingangs festgestellt, bringt der Begriff des „Postkolonialen“ einige Schwierigkeiten mit sich, die dazu führen, dass eine tiefere Beleuchtung des „Postkolonialen Kinos“ bzw. des „Postkolonialen“ im Kino notwendig wird.

Bevor der Begriff noch einmal einer kritischen Auseinandersetzung unterzogen wird, soll die filmische Praxis eines „Postkolonialen Kinos“ („Postcolonial Cinema“) von der Ästhetik und Idee des so genannten „Third Cinema“ abgegrenzt werden. Grundsätzlich begann sich mit der offiziellen Auflösung vieler Kolonien im 20. Jahrhundert auch der Gebrauch des Mediums „Film“ zu verändern. Arten der filmischen „Gegenerzählung“ entstanden in den ehemals kolonialisierten Staaten und die europäische Weltsicht und Art der Erzählung wurde kritisiert und auf unterschiedliche Arten dekonstruiert (vgl. Cook/Bernink 1999: 122).

Der Begriff „Third World“ bezieht sich auf die kolonialisierten, neokolonialen und dekolonialisierten Nationen und „Minderheiten“, deren strukturelle Nachteile durch den kolonialen Prozess verursacht wurden.

„The term itself challenges the 89navailabi vocabulary which posited these nations as ‘backward’ and ‘underdeveloped’.” (Cook/Bernink 1999: 120)

Der Begriff fließt auch mit dem Enthusiasmus rund um anti-koloniale Bewegungen in Algerien und Vietnam zusammen (vgl. Cook/Bernink 1999: 120). Kritisch am Begriff der „Dritten Welt“ ist die Tatsache, dass die Unterscheidung von drei Welten (erste, zweite und dritte Welt – Europa/USA/Australien/Japan, der sozialistische Blick und der „Rest“) impliziert wird. Begriffe wie Unterentwicklung oder Ressourcenarmut, die im Zusammenhang mit dem Begriff „Third World“ oft genannt werden, lehnen Cook und Bernink (1999:120) ab. Denn Ölreichtum und Industrialisierung zeichnen Länder wie Venezuela, Argentinien oder Indien, die zur „Dritten Welt“ gezählt werden, aus.

„In relation to the cinema, the term ‘Third World’ refers to the collectivity vast cinematic productions of Asia, Africa and Latin America, and the minoritarian cinema in the first world.” (Cook/Bernink 1999: 120)

In Bezug auf die Definition des „Third Cinema“ divergieren die Meinungen. Einige halten an einem ideologischen Projekt fest, das ein klares politisches Programm vertritt, andere sind der Auffassung, dass unter dem Begriff alle Filme aus „Ländern des Südens“ zusammengefasst sind (vgl. ebda: 120).

„ (...)it was in the 1960s that Third World cinema as a self-aware movement emerged on the First World film scene by winning prizes and gaining critical praise.” (Cook/Bernink 1999: 120)

Tatsächlich ist der Begriff auf die beiden argentinischen Filmemacher Octavio Gentino und Fernando Solanas zurückzuführen, die 1968 mit ihrem Manifest für ein „Drittes Kino“ dem Medium Film einen klar sozialistischen revolutionären Auftrag zusprachen. Während Glauber Rocha eine „Ästhetik des Hungers“ propagierte, die sich nicht davor scheute, das „Arme“ und „Hässliche“ zu zeigen, riefen Gentino und Solanas zu einem „Guerillakino“ auf, das es zum Ziel haben sollte, eine Revolution gegen das herrschende imperialistische und kapitalistische Weltsystem herbeizuführen.

„In the mean time, there exist *our* culture and *their* culture, *our* cinema and *their* cinema. Because our culture is an impulse towards emancipation, it will remain in existence until emancipation is a reality: *a culture of subversion* which will carry with it an art, and a cinema of *subversion*.” (Gentino/Solanas 1997: 35)

Die beiden Autoren sprechen sich in ihrem Manifest gegen die Ästhetik des Hollywood-Kinos sowie gegen die europäischen Filmpraktiken der 1960er Jahre aus. Bei Gentino und Solanas wurde die Kamera zum revolutionären Instrument umfunktioniert. In ihrem Werk „The Hour of Furnaces“ (1968a) vertreten sie eine populistische Ästhetik, die den Zusehenden durch klare Botschaften und brutale Bilder vermittelt wird. Der Film gliedert sich in verschiedene Teilbereiche. Jeder Teil dient der Informationsvermittlung bzw. der Aufforderung zu Widerstand und Befreiung. Der erste Teil („Neocolonialismo y Violencia“, Gentino/Solanas 1968: Min. 00:00:40) beginnt ähnlich wie Trinh T. Minh-ha's „Reassemblage“: zur schwarzen Leinwand sind Trommeltöne zu hören. Der Sound hat einen klaren und scharfen Rhythmus. Das erste Bild, das zu sehen ist, ist eine brennende Fackel. Die beiden Regisseure verketteten Ton und Bildausschnitte miteinander, die immer wieder von „Blacks“ unterbrochen werden. Menschen sind zu sehen, die demonstrieren und ihre Stöcke in die Kamera halten. Immer wieder sind einzelne Trommelschläge zu hören, die wie Schüsse klingen. Bilder von Soldaten mit Gewehren blitzen dazu kurz auf. Dann dominiert wieder die schwarze Leinwand. Bilder von Männern, die von Soldaten bedroht werden und sich am Boden zusammenkauern, während Gewehre auf sie zeigen (Gentino/Solanas 1968a: Min. 00: 03:14), werden neben Sprüchen von wichtigen politischen Persönlichkeiten und Schlagwörtern wie „Nuestra Revolution“ (Gentino/Solanas 1968: Min. 00: 04:47) montiert.

Die Botschaft des Filmes ist klar und deutlich: „The camera is the inexhaustible *expropriator*

of image-weapons; the projector, a gun that can shoot 24 frames per second.“

(Gentino/Solanas 1968b: 58, Hervorhebung im Original). Der/die Zusehende soll zu einer Revolution aufgerufen werden. Der Film wird als „Guerillaaktivität“ verstanden und eine revolutionäre Filmgruppe ist in derselben Situation wie eine „Guerillaeinheit“ im Krieg: nur durch militärische Strukturen und Kommandos kann sie überleben, die Gruppe existiert als Netzwerk komplementärer Verantwortungen – als ihre Summe und Synthese (vgl. ebda: 57). Der Ruf nach einer trikontinentalen Revolution wurde laut und fand in der filmischen Ästhetik Resonanz (vgl. Cook/Bernink 1999: 120).

„Many of the Third World films concerned with rewriting the past conduct a struggle on two fronts, at once political and aesthetic, 91navailabili revisionist historiography with formal innovation.“
(Cook/Bernink 1999: 122).

Dennoch wurde Kritik an Gentinos und Solanas Werk laut. Stam (2003: 36) erklärt zum Beispiel, dass der Standpunkt der beiden als „dogmatisch“ und „maskulin“ wahrgenommen werden kann. In den 1980er Jahren brach die allgemeine Euphorie über den Begriff „Third World“ langsam ein. Kritische Stimmen verwiesen den Begriff in eine militantere Periode (vgl. ebda: 123). Es kam zu einem Überdenken der allgemeinen politischen, kulturellen und ästhetischen Möglichkeiten. In dieser „Post-Third World“-Phase wurde das Medium Film zu einem wichtigen Ort der Transformation. Vielfältigere Themen fanden Eingang in die filmische Praxis und auch feministische Theorien wurden laut. Letztere kritisierten vor allem die vorwiegend „männlichen“ Produktionsbedingungen und –praxen. Die Kamera wurde teilweise weniger als revolutionäre Waffe verwendet, sondern als „monitor of the gendered and sexualised realms of the personal and the domestic, seen as integral but repressed aspects of collective history.“ (ebda: 123). Erzählungen wurden aus verschiedenen Perspektiven erzählt und die Annahme einer einzigen Wahrheit verneint. Nationalität wurde vermehrt in ihrer Vielfalt und Komplexität präsentiert, die Kritik an kolonialen Systemen blieb dennoch in der filmischen Praxis verhaftet – wurde aber differenzierter und weniger progressiv verarbeitet (vgl. ebda: 124). Im Unterschied zu den Wünschen und Forderungen vieler VertreterInnen indigener Gemeinschaften, für die territoriale Abgrenzungen und die Deklaration eigener, festgelegter Nationen sehr wichtig ist, befürworten „Postkoloniale TheoretikerInnen“ das Aufzeigen von Deterritorialisierungen und der Konstruiertheit von „Nationalismus“ (vgl. ebda: 124).

Morgan-Tamosunas und Rings (2003: 11) wollen keine allgemein gültige Definition eines „Postkolonialen Kinos“ aufstellen. Die beiden Autoren sind daran interessiert, sich mit dem breiten Spektrum an Bedeutungen auseinanderzusetzen, das die Thematik des

„Postkolonialen“ im Film umfasst. Zum Ziel erklären die beiden die Dekonstruktion eurozentrischer Denkweisen und Repräsentationspraktiken (vgl. ebda: 11).

Im Unterschied zum „Third Cinema“ wird „Identität“ nicht mehr als starre Kategorie wahrgenommen – vielmehr treten Konzepte wie „Hybridität“ und „Synkretismus“ in den Vordergrund (vgl. Cook/Bernink 124f).

Das Spektrum an Themen „Postkolonialer FilmemacherInnen“ ist weitaus breiter gefasst. Diaspora-Gemeinschaften und die komplexen Strukturen von „Identitätskonstruktionen“ in einer globalisierten Welt werden untersucht. Ein „Postkoloniales Kino“ kann daher eher als Blick auf filmische Arbeiten gewertet werden – als spezieller Zugang und Blickwinkel des „filmischen Sehens“ – und weniger als fest umrissenes theoretisches Konstrukt. Es geht um eine Auseinandersetzung mit „kolonialen Sichtweisen“ im Film. Die Integration von Literatur „Postkolonialer TheoretikerInnen“ steht dabei im Mittelpunkt und stellt eine weitere Unterscheidung zum „Third Cinema“ dar. Filmemacherinnen wie Trinh T. Minh-ha und Hito Steyerl zeigen, dass theoretische „postkoloniale“ und feministische Überlegungen auch in der filmischen Praxis Resonanz finden können. Murphy und Williams (2007: 18) betonen Trinhs Kritik an der grundsätzlichen Trennung von theoretischer und praktischer Arbeit im filmischen Bereich. Es geht darum, die beiden Bereiche zu verbinden und Ergebnisse im gemeinsamen Diskurs gegenseitig zu befruchten. In ihrem Film „Reassemblage“ (Trinh 1982) gelingt der Regisseurin die Aufhebung der Trennung praktischer und theoretischer Filmarbeit. Theoretisches Wissen wird in die filmische Praxis integriert und spiegelt sich in einer komplexen Bild-Ton-Montage wider.

“Concepts are not less practical than images or sound. But the link between the name and what is named is conventional, not phenomenal. Producing film theory (...), which is not making films, is also a practice (...) for theory does have to be (de)constructed as its (de)construes its objects of study.”
(Trinh T. Minh-ha 1991: 30f)

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie unterschiedliche Thematiken, denen sich die „Postkoloniale (feministische) Theorie“ widmet, in verschiedenen Filmformaten verhandelt werden. Ziel ist zu zeigen, inwiefern sich „postkoloniale feministische Ansätze“ als fruchtbare alternative Betrachtungswege von filmischen Bilderwelten bzw.

Verhandlungen von „Kultur“ erweisen und inwiefern vor allem filmwissenschaftliche Theorien davon profitieren können.

Gleichzeitig wird deutlich, dass das „Postcolonial Cinema“ als begriffliche Eingrenzung diverser filmischer Auseinandersetzungen überdacht und konzeptuell erweitert werden muss, um der Komplexität der Mechanismen von Macht- und Herrschaftsproduktion seit 1945 gerecht zu werden.

Um einen Überblick über filmische Arbeiten des „narrativen Erzählkinos“ rund um „koloniale Begegnungen“ am Beginn des 21. Jahrhunderts liefern zu können, werden im Folgenden nur Filme vorgestellt, die seit dem Jahr 2000 entstanden sind.

Wichtig war es für die Filmauswahl, eine möglichst große Heterogenität an unterschiedlichen Themen und Blickwinkel zu vereinen mit dem Ziel, die vielfältigen (filmischen) Wirkungsweisen des „Kolonialen“ und „Postkolonialen“ zu untersuchen. Daher werden verschiedene RegisseurInnen aus unterschiedlichen Teilen der Welt diskutiert und ihre Aufarbeitung „kolonialer Beziehungen“ bzw. ihre Verhandlungsweisen von „kultureller Identität“ verglichen. Auch österreichische Filmschaffende und ihre Zugänge zu Themen wie Flucht, Exil und (koloniale) Machtbeziehungen sollten dabei Eingang in die Debatte finden. Daher werden die Filme „Black Brown White“ (Wagenhofer 2010) und „Ein Augenblick Freiheit“ (Riahi 2008) näher betrachtet werden. Die Vorstellung von Werken der indisch-kanadischen Regisseurin Deepa Mehta, soll dazu dienen, Verhandlungen von Geschlecht und Ethnizität jenseits des „Bollywood-Kinos“ zu untersuchen. Gleichzeitig werden Mehtas Filme als Diskussionsplattform für Theorien von postkolonialen Theoretikerinnen wie Gayatri Spivak oder Uma Narayan dienen, um Divergenzen und Schnittstellen zwischen Theorie und filmischer Praxis aufzuzeigen.

Interessant erscheint es für die Debatte auch, das Werk eines Filmemachers zu diskutieren, der als wesentlicher Vertreter des so genannten „Postcolonial Cinema“ bekannt ist: Ousmane Sembene. Die Auseinandersetzung mit der komplexen Thematik der Beschneidung weiblicher Genitalien, die in seinem Werk „Moolaade“ (Sembene 2004) behandelt wird, soll eine komplexe Diskussion um identitätspolitische Traditionen und Bräuche „anderer Kulturen“ und die Rolle universalistischer Konzepte wie der „Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte“ eröffnen. Postkoloniale feministische TheoretikerInnen sollen dabei ebenso zu Wort kommen wie kulturrelativistische Positionen. Die Feldforschung von Christina Maier, die sich mit der Rolle von Betroffenen Frauen in Österreich beschäftigt und die tiefe gesellschaftliche Verwobenheit der Tradition aufzeigt, wird ebenfalls Eingang in die Diskussion finden. Am Beispiel von „Moolaade“ (Sembene 2004) wird deutlich, dass kulturelle Identität und Vorstellungen von Geschlecht und „Weiblichkeit“ in einer Bandbreite an komplexen Phänomenen vernetzt sind. Crenshaws „Intersektionalitätstheorie“ erweist sich hierbei als wichtiger Forschungsansatz. Eine vernetzte Auseinandersetzung mit den Themen „Geschlecht“, „Kultur“ und „Kolonialismus“ ist auch bei der französischen Filmemacherin Claire Denis zu finden. Die Unterschiede ihrer thematischen und filmischen Aufarbeitung im Gegensatz zur Arbeit von Sembene sollen untersucht werden. Das anschließende Kapitel wird

anhand unterschiedlicher Themen filmische Konstruktionsweisen untersuchen und theoretischen Konzepten gegenüberstellen. Das Wechselspiel zwischen filmischer Praxis und theoretischen Ansätzen wird dabei im Mittelpunkt stehen.

4.2. Kulturelle Identität und ihre filmischen Verhandlungsweisen

Das folgende Kapitel widmet sich in einem ersten Schritt dem filmischen Umgang mit so genannter „kultureller Identität“. Ziel der Filmanalysen ist es, den unterschiedlichen Umgang mit der Thematik näher zu beleuchten, um anschließend vergleichen zu können, auf welche Arten und Weisen sich Filmschaffende aus unterschiedlichen Teilen der Welt der Thematik annähern. Da die Komponenten Ethnizität, Geschlecht, kollektive Riten, sexuelle Orientierung oder Begehren allesamt unter dem Schirm der „kulturellen Identität“ vereint werden können, werden sie nun in den einzelnen Filmen diskutiert und in ihrem Zusammenwirken beschrieben.

Anzumerken ist, dass die jeweiligen Komponenten in den verschiedenen Filmen unterschiedlich relevant und daher auch in den Analysen unterschiedlich tiefgehend diskutiert werden. Ousmane Sembenes Umgang mit dem Ritus der „Beschneidung weiblicher Genitalien“ und seiner Relevanz für „kollektive Identität(en)“ wird nun den Anfang der Analysen darstellen.

4.2.1. Moolaade

Der Filmemacher Ousmane Sembene, der auch als „African Brecht“ (Murphy 2002, in: <http://newleftreview.org/?view=2403>, Zugriff: 03.01.2012) bezeichnet wird, ist ein wichtiger Regisseur der „nachkolonialen“ Periode Afrikas. In Russland studierte Sembene Filmwissenschaften und kam im Zuge seines Studiums mit wichtigen europäischen Filmschaffenden und ihren Theorien in Berührung. Seine Karriere begann er als Autor afrikanischer Romane (vgl. Murphy/Williams 2007: 66f).

Sembene erkannte als einer der ersten die besondere Wichtigkeit des Mediums Film für die Aufklärungsarbeit der afrikanischen Bevölkerung im 20. Jahrhundert.

Aufgrund der hohen AnalphabetInnenraten in großen Teilen Afrikas kam der afrikanische Filmemacher zur Ansicht, dass sich der Film zu Aufklärungszwecken für breite Bevölkerungsschichten mehr eignet als andere Medien, die voraussetzen, dass ihre NutzerInnen lesen und/oder schreiben können (vgl. Murphy/Williams 2007: 65). Für Sembene vermag es das Kino, eine öffentliche Debatte zu entfachen, wobei er eine reflektierte, interessierte ZuseherInnenschicht annimmt. Das Kino wird für Sembene zu einem Ort, an dem kulturelle, politische und soziale Themen diskutiert werden können. Der/die

Filmmacher/in selbst stellt für Sembene eine/n Beschützer/in oraler Traditionen und indigener Werte dar (vgl. ebda: 65). Mit seinen Filmen tourte er am Beginn seiner Karriere durch die ländlichen Gegenden Senegals. Der Diskurs, den seine Filme entfachen sollten, war für Sembene besonders wichtig, weshalb er öffentliche Screenings mit anschließenden Diskussionen veranstaltete (vgl. ebda: 65).

In seinem Werk „Moolaade“ (Sembene 2004) setzt sich Sembene mit dem Ritual der „Beschneidung weiblicher Genitalien“ auseinander, das in weiten Teilen Afrikas bzw. in einigen Diaspora-Gemeinschaften verbreitet ist. Die Praxis macht die dünne Grenze zwischen dem Anspruch auf Wahrung indigener bzw. religiöser Bräuche und feministischer Anliegen, die den Ritus als brutale Maßnahme anprangern, deutlich. Sembenes aufklärerisches Gedankengut findet auch in „Moolaade“ Resonanz – er positioniert sich für die Abschaffung der Beschneidungszeremonien, zeigt aber gleichzeitig die innergesellschaftlichen Spannungen auf, die Abschaffungsbestrebungen mit sich bringen. Der Film wendet sich daher vorwiegend an ländliche Bevölkerungsgruppen, da die Praxis im urbanen Raum Afrikas weit weniger verbreitet ist als in ruralen Gebieten (vgl. Murphy/Williams 2007: 68).

„Moolaade“ (Sembene 2004) zeigt den Widerstand einiger Frauen innerhalb einer dörflichen Gemeinschaft, die sich gegen den Ritus verwehren (vgl. ebda: 68). Damit verdeutlicht Sembene auch den Zusammenhalt von Frauen innerhalb polygener Familienformen und wirkt „westlichen“ Vorurteilen gegenüber polygamen Lebensformen entgegen. „Moolaade“ spielt in einem kleinen Dorf in Burkina Faso, indem die Protagonistin Colle für die Abschaffung des Beschneidungsaktes weiblicher Genitalien („Female Genital Mutilation“ – „FGM“) kämpft. Colle gewährt vier jungen Mädchen, die vor jenen Frauen flüchten, die die Beschneidung durchführen, Schutz in ihrem Haus. Sie beruft sich dabei auf das afrikanische Schutzrecht „moolaade“. Im Laufe des Films werden die Konsequenzen von Colles Entscheidung und die konfliktreiche Debatte gezeigt, die dadurch innerhalb der Dorfgemeinschaft entsteht.

Die unterschiedlichen Themen, die Sembene in seinem Werk behandelt, sollen im Folgenden dargestellt werden. Wichtig ist dabei der Blick auf die filmischen Methoden, durch die „Kultur“, „Geschlecht“ und „koloniale Begegnungen“ ausgehandelt werden. Die Konstitution von „kultureller Identität“ wird zu einem wesentlichen Thema in „Moolaade“. In der Diskussion um den Ritus der „Beschneidung weiblicher Genitalien“ wird deutlich, dass die Wahrung bestimmter Riten und Bräuche für das Verständnis der „eigenen“ Kultur wesentlich

ist und die Debatte um die Abschaffung von „FGM“ daher immer auch einen Diskurs um „Kultur“ selbst nach sich zieht.⁶

4.2.1.1. Verhandlungsebenen „kultureller Identität“

Ziel der folgenden Filmanalyse ist es, die unterschiedlichen Ebenen zu zeigen, auf denen Sembene „kulturelle Identität“ behandelt. Die Debatte um die gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung von „FGM“ findet nicht nur in „westlichen“ feministischen Kreisen Resonanz, sondern stößt auch innerhalb afrikanischer Gemeinschaften, in denen „FGM“ praktiziert wird, auf gesplante Meinungen – wie Sembene zeigt. Die Relevanz des Ritus für identitätspolitische Debatten wird dabei sichtbar. Wie im Film deutlich wird, kann „Identität“ von politischen Eliten instrumentalisiert werden. Die Aufrechterhaltung des Ritus der Beschneidung, der eine identitätsstiftende Funktion für die gesamte Dorfgemeinschaft zu haben scheint, ist eng mit den Machtinteressen der herrschenden Gruppe verbunden.

4.2.1.1.1. „Beschneidung weiblicher Genitalien“

Sembene arbeitet in seiner Auseinandersetzung mit der Thematik der Beschneidung sehr demonstrativ. Insgesamt befinden sich innerhalb des Dorfes drei „Gruppen“, die jeweils (mehr oder weniger geschlossen) unterschiedliche Meinungen vertreten: einerseits gibt es die Gruppe der Männer, die die Weiterführung von „FGM“ fordert, auf der anderen Seite befinden sich die beiden Gruppen von Frauen: jene, die die Beschneidungszeremonien durchführen und beibehalten wollen, und jene Frauen, die für eine Abschaffung kämpfen. Schon die filmische Ausstattung zeigt auf der Ebene der Kostüme, welche Ansichten die einzelnen DorfbewohnerInnen vertreten. Die Gruppe der „Salindana“, die den Beschneidungsritus durchführen, ist im gesamten Film in orangefarbenen Gewändern zu sehen. Als „Salinde“ wird der Ritus der Beschneidung in der Sprache „Solinke“ bezeichnet, die in Teilen Westafrikas gesprochen wird (vgl. Hallensleben 2006: 5, in: <http://www.bpb.de/files/4TF10N.pdf>, Zugriff: 20.01.2012). Die „Salindana“ treten im Film als kollektive Stimme für die Aufrechterhaltung des Ritus auf. Auffällig ist, dass sie bei Sembene immer als geschlossene Gruppe in traditioneller Kleidung erscheinen. Wenn sie auftreten, ist im Hintergrund meist dieselbe Flötenmelodie zu hören. Ihre erste Konfrontation mit der Dorfbewohnerin Colle, die als einzige ihre eigene Tochter nicht beschneiden ließ und nun den geflohenen Mädchen Schutz gewährt, macht die unterschiedlichen Haltungen innerhalb der Dorfgemeinschaft deutlich: die „Salindana“ treten in einer Totalen aus den umliegenden Wäldern hervor und durchschreiten das Dorf, bis sie an Colles Siedlung

⁶ Maier verweist darauf, dass die Beschneidungspraxis in vielen, jedoch nicht in allen Gesellschaften Teil eines Ritus ist (vgl. Maier 2003: 69)

ankommen (Sembene 2004: 00:19:57 – 00:20:04). Sie wirken aufgrund ihrer Kleidung und ihrer kollektiven Auftritte, die sich durch die gesamte filmische Erzählung ziehen, sehr mächtig. Der Stock, den die Anführerin der Gruppe trägt, verleiht den „Salindana“ eine zusätzliche Macht.



(Sembene 2004: 00: 20:02)

Colle wird im Gegensatz zur Gruppe der „Salindana“ als Einzelkämpferin und „Gegenstimme“ etabliert. Sie trägt kein traditionelles Gewand, sondern alltägliche Arbeitskleidung. Es ist Colle, die von den fünf flüchtenden Mädchen um Hilfe gebeten wird. Ihre späteren Mitstreiterinnen reagieren anfangs skeptisch. Im Vergleich zur scheinbar einigen Gruppe der „Salindana“ und der Männer des Dorfes wirkt Colle durch ihren Status als „Einzelkämpferin“ zu Beginn schwächer. Im Laufe der Geschichte wird ihre Stärke bedingt durch ihre bevorzugte Position (unterstützt von filmischen Mitteln wie Kamera, Einstellungsgrößen und –winkel) deutlicher.



(Sembene 2004: 00:20:20)

Die Identifikation mit Colles Geschichte ist von Beginn an begünstigt, da die Beweg- und Handlungsgründe der „Salindana“ nicht näher erklärt werden. Hier werden keine Einzelschicksale vorgestellt, sondern eine Gruppe mit scheinbar homogener Einstellung gezeigt. Einzig die Mütter der geflüchteten Mädchen, die sich zu Beginn des Films gegen Colle stellen, werden im Laufe der Geschichte den Zusehenden näher vorgestellt. Sie sind es auch, die ihre Einstellung zum Brauch der Beschneidung im Zuge des Films verändern und erkennen, dass ihre Töchter auch „unbeschnitten“ leben können.

Colles Position, ihre Motive und ihre persönliche Leidensgeschichte, bedingt durch die Beschneidung, sind aber im Gegenzug dazu das wesentliche Thema des Films. Durch die Flucht der Mädchen und ihre Weigerung, beschnitten zu werden, beginnt Colles Geschichte.

Sie endet mit der Abschaffung der Beschneidung weiblicher Genitalien und damit auch mit Colles persönlichem Sieg. Colles Geschichte bedingt die narrative Struktur des Films, treibt sie voran und entscheidet über Höhepunkte.

Sembenes Ansichten über die Beschneidung weiblicher Genitalien scheinen dem Publikum also vorrangig durch Colles Figur vermittelt zu werden. Sie steht im Zentrum des Films. Kamera, Narration und Montage bauen gemeinsam Colles Geschichte auf und zeigen ihren Kampf um die Abschaffung von „FGM“. Point of View Shots zeigen die unfreundlichen Gesichter der Salindana, denen Colle alleine gegenübersteht.



(Sembene 2004: 00:21:06)



(Sembene 2004: 00:22: 31)

Auffallend sind auch die vielen Close-Ups von Colle, die sich durch den gesamten Film ziehen – besonders wenn sie über die physischen Konsequenzen der Beschneidung spricht:



(Sembene 2004: 00:20:46)

Im oberen Bild ist die Kamera in einem leicht schrägen Winkel positioniert und lässt Colle damit groß und mächtig wirken. Während sie spricht, lächelt sie und verkündet ihre Aufforderung nach der Abschaffung des Brauches. Durch Kameraposition und Einstellungsgröße wirkt die Protagonistin wie eine fast religiöse Figur, die ihre Thesen

predigt. Colle bildet damit auch einen Gegensatz zu den unfreundlichen Gesichtern der „Salindana“.

Colle und die Frauen, die für die Aufrechterhaltung der Beschneidung sind, verkörpern die beiden entgegengesetzten Haltungen zu „FGM“. Schon an der Farbgebung im Film kann erkannt werden, wie der Regisseur zum Beschneidungsritus steht:

während das Leben im dörflichen Alltag, in dem Colle und die geflüchteten Mädchen arbeiten, lachen und gemeinsam Musik hören, von hellen, warmen Farben und Erdtönen gekennzeichnet ist, stellt der Wald, in dem die „Salidnana“ die Beschneidungszeremonien durchführen, einen düsteren, dunklen Ort dar.



(Sembene 2004: 00: 24:14)



(Sembene 2004: 00:26:15)

Die Bewegung und Mimik der „Salindana“ ist sehr beherrscht, kontrolliert und starr – sie stehen im Gegensatz zu Colles körperlicher Offenheit, ihrem freudigen Tanzen und ihren großen Gesten.

Die unterschiedlichen Einstellungen der Frauen zeigt Sembene filmisch also auch auf Ebene von Kostümen, Licht, Kamera und sogar im Feld der Proxemik, durch unterschiedliche Bewegungen.

Was Sembene in „Moolaade“ allerdings nur wenig herausarbeitet, ist die zentrale Funktion von Riten innerhalb einer Gesellschaft. Im folgenden Unterkapitel soll nun ausgehend davon die rituelle Bedeutung von „FGM“ innerhalb des afrikanischen Raumes diskutiert werden.

4.2.1.1.2. Riten und Mythen als Mechanismen zur Aufrechterhaltung gesellschaftspolitischer Strukturen

„Das Schaffen von „Wahrheit“ und das Zweiteilen der Welt in „gut“ und „böse“ produziert zugleich auch das Bedürfnis nach Zugehörigkeit bzw. den Vollzug eines sozialen Habitus gemäß der Richtlinien.“ (Maier 2003: 97)

Christine Maier verweist in Anlehnung an wichtige AnthropologInnen des vorigen Jahrhunderts darauf, dass Rituale innerhalb einer Gesellschaft dazu dienen, soziale Werte zu verinnerlichen und gewisse Strukturen und Machtverhältnisse, die eine Gemeinschaft ausmachen, aufrechtzuerhalten (vgl. eba: 98). Wertigkeiten wie „gut“ und „böse“ dienen dazu, innerhalb einer Gesellschaft Orientierungslinien aufzustellen. Ein Verstoß gegen eine solche Wertigkeit gilt im Endeffekt als Verstoß gegen die gesamte Gemeinschaft. Gerade am Beispiel von „Moolaade“ werden solche Richtlinien, die der innergesellschaftlichen Orientierung dienen, deutlich. Wie Sembene am Beispiel des Beschneidungsritus zeigt, wird „kulturelle Identität“ oft für ökonomische oder politische Zwecke der Machtlegitimierung missbraucht. So verweist Maier darauf, dass innerhalb Afrikas großer Vorbehalt gegenüber „feministischen Anliegen“ herrscht, die vor dem Hintergrund der kolonialen Vergangenheit des Kontinents meist als „westlich“ und „fremd“ eingestuft und daher abgelehnt werden (vgl. Maier 2003: 40). Vorwürfe, sich mit den ehemaligen kolonialen BesatzerInnen zu identifizieren und die „eigene“ „afrikanische Identität“ zu verleugnen, werden laut und versteifen die gegensätzlichen Positionen. Die Ablehnung des Ritus der Beschneidung wird in „Moolaade“ automatisch als Identifikation mit „anderem“/„westlichem“ Gedankengut gewertet und von einem Teil der indigenen Elite vehement abgelehnt. Besonders (dezidiert) „feministische“ Anliegen werden deshalb oft als negativer Einfluss „westlichen Gedankengutes“ aufgefasst und daher missachtet. Die nicht beschnittene „Westlerin“ kann sogar als Objekt des Spottes und Hohns herhalten bzw. ihr Status als „wahrhaftige Frau“ dementiert werden (vgl. Maier 2003: 125).

Die vehemente Ablehnung des Ritus kann also auch als Versuch der herrschenden Gruppe des Dorfes gelesen werden, sich gegen äußere Einflüsse zu wehren, um die eigene Herrschaft zu legitimieren. Zu beachten ist, dass hierbei auch ehemals asymmetrische koloniale Machtverhältnisse eine Rolle spielen und verantwortlich für eine grundsätzlich negative Haltung gegenüber „westlichen Idealen“ sein können. Dass eine genaue Auseinandersetzung mit „dem Anderen“ dabei oft ausbleibt, hat die Konsequenz, dass sich gegensätzliche Einstellungen und Haltungen verhärteten.

„Lieber wird die fremde und daher „gefährliche“ Sichtweise dadurch (...) verworfen, dass diese ins Lächerliche gezogen wird und somit jeglicher Aussagekraft enthoben wird.“ (Maier 2003: 125)

Eine Annäherung und Diskussionsbasis wird so zunehmend schwieriger. Maier weist darauf hin, dass „Angriffe gegen das kulturelle Selbstverständnis und die daraus resultierende Identität der betroffenen Frauen (...) nicht nur das Ziel weit verfehlen sondern (...) auch noch die traditionelle Haltung der Frauen dem Thema gegenüber verstärken“ (ebda 2003: 125). „Aufklärungsarbeit“, die auf Seiten „westlicher Feministinnen“ stattfindet, stößt bei Frauen in betroffenen Gebieten oft auf größeren Widerstand. Denn, wie bereits festgestellt, versteift mangelndes Verständnis für die Lebensrealität „der Anderen“ die unterschiedlichen Haltungen.

Was in der Debatte um den Akt der Beschneidung also nicht missachtet werden darf, ist die kulturelle Dimension des Ritus, der oft als wesentlicher Bestandteil der eigenen Identität bzw. der der Gruppe betrachtet wird.

Ein Verlangen nach Strukturen zur Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung verhilft zu Vorstellungen von homogenen, statischen Identitäten und unveränderlichen Riten als Leitlinien des gemeinschaftlichen Zusammenlebens. Wie Maier herausarbeitet, ist „die Suche nach Identität mit dem Beibehalten von Tradition (...) und dem Aufrechterhalten bestimmter Machtverhältnisse (...) verwoben“ (Maier 2003: 112). Die Praxis der Beschneidung hat also einen gemeinschaftsbildenden Charakter, der Zugehörigkeit garantiert und eine Gruppe von anderen abgrenzt. Wie Gingrich (2008: 102) beschreibt, werden Fremdzuschreibungen und klare Abgrenzungen zu „Anderen“ im gruppenspezifischen Selbstverständnis besonders hervorgehoben und sind maßgebend für die Bildung einer gemeinschaftlichen Identität. Die Grenzziehung zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“ rückt dabei in den Vordergrund.

Im Film wird deutlich, dass die Ablehnung medialer „westlicher“ Technologien wie Fernseher und Radio dazu dienen soll, die „eigene“ Identität einzugrenzen bzw. von „westlichem“ Gedankengut abzugrenzen. Gefährlich erscheinen für die „indigene Elite“ und die VerfechterInnen des Beschneidungsritus besonders jene Vorstellungen, die Bräuche und Riten wie jene der Beschneidung in Frage stellen oder als „gefährlich“ bezeichnen und durch mediale Netzwerke verbreitet werden. Radio und Fernsehen werden daher strikt abgelehnt. Das Radio wird in „Moolaade“ zur Gefahr für die Stabilität der „indigenen Gruppenidentität“ und gegen Ende des Films werden die Radioapparate der DorfbewohnerInnen allesamt verbrannt. Sembene verdeutlicht dabei, wie tief Vorbehalte gegen „westliche“ Gedanken im kulturellen Habitus einiger Mitglieder der indigenen Gemeinschaft verankert sind.

Grenzkonstruktionen werden zu einem wesentlichen Thema innerhalb der Diskussion um „Identität“. Der Film endet mit einer Nahaufnahme einer Fernsehantenne, die auf einem Hausdach eines Dorfbewohners/einer Dorfbewohnerin angebracht ist (Sembene 2004:

01:59:12 – 01: 59:21). Dieses Bild kann als deutliche Botschaft des Regisseurs an sein Publikum verstanden werden: das Medium Film versteht Sembene, wie bereits festgestellt, vor allem als Möglichkeit zur Aufklärung ländlicher Bevölkerungsgruppen (vgl. Murphy/Williams 2007: 51). Dieser Anspruch kann insofern als kritisch betrachtet werden, als indigenen Gruppen damit eine Eigenständigkeit in Denken und Handeln abgesprochen wird. Die Wahrung indigener Bräuche ist nach der offiziellen Unabhängigkeit der Kolonien zu einem wichtigen Thema geworden.

Dieser Aspekt wird in „Moolaade“ nicht hinreichend diskutiert. Die kulturelle und historische Bedeutung des Ritus, der ein wesentliches Ordnungsmerkmal innerhalb einer Gesellschaft darstellen kann, wird bei Sembene nicht betrachtet. Ein mangelnder Respekt vor „indigenen Bräuchen“ wird Sembene auch von Seiten der internationalen Filmkritik vorgeworfen:

„Left-wing critics have generally lauded Sembene’s films for their political stance, while other critics (from a wide range of positions) have accused him of simplistic, Manichean arguments, of ‘artistic Stalinism’, of disrespect for indigenous African cultures.” (Murphy/Williams 2007: 64)

Es mangelt einer historischen und kulturellen Betrachtungsweise von Beschneidungsriten im Film. Den Zusehenden wird Colles Geschichte vermittelt, die sich im Kampf gegen „FGM“ gegen die gesamte Dorfgemeinschaft stellt. Was der Ritus für die einzelnen DorfbewohnerInnen allerdings bedeutet und welche Funktion er im kulturellen Habitus der Gesellschaft einnimmt, wird außer Acht gelassen. Auch die mangelnde Basis einer Identifikation mit den einzelnen Schicksalen der „Salindana“ trägt dazu bei, dass es für Zusehende schwierig wird zu verstehen, wieso die Beschneidung innerhalb afrikanischer Gesellschaften eine tragende Rolle spielt und ihre Abschaffung erschwert.

Aufgabe einer differenzierten feministischen Filmwissenschaft, die sich mit „kolonialen Bedingungen“ auseinandersetzt, ist es, auch auf diesen Aspekt aufmerksam zu machen. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass eine solche Betrachtungsweise von Riten in keinem Fall die Durchführung von Beschneidungen rechtfertigt oder befürwortet. Es geht vielmehr um einen differenzierten Diskurs auf Metaebene, der den Blick auf die kulturellen Gründe für bestimmte Traditionen (wie auch „FGM“) richtet und Beweggründe für ihre Aufrechterhaltung transparent macht.

Uma Narayan merkt an, dass es in nationalistischen Konfliktsituationen in Ländern des Südens zu einem wichtigen Anliegen wurde, die „eigene“ Kultur als etwas Statisches, Unveränderliches zu erhalten und ein solches Bild zu verstärken. Zur Aufgabe der Frauen wurde es dabei, Kultur und Zuhause zu schützen und zu bewahren (vgl. Narayan 1997: 176). Die Autorin bemerkt, dass es vorwiegend der weibliche Körper ist, der als materielles

Beweisstück für die Entwicklung oder Unterentwicklung einer Gesellschaft oder Kultur missbraucht wird:

„Questions of tradition and modernity have, since the nineteenth century, been debated on the literal and figurative bodies of women.” (Narayan 1997: 177)

Gerade die Debatte um die Beschneidung weiblicher Genitalien untermauert Narayans These: die beschnittene Frau wird zur „Bewacherin“ einer bestimmten Idee von Kultur – ihr Körper zum materiellen Beweismaterial, das die Grenzen zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“ aufzeigt.

Hinsichtlich der Konstruktion von „Grenzen“ wird auch deutlich, dass der Ritus der Beschneidung besondere Auswirkungen auf die Konstitution von „Geschlecht“ hat. Die unsichtbaren innergesellschaftlichen Grenzsysteme, die durch den Ritus deutlich werden, beinhalten auch die Legitimierung als „Frau“ im Unterschied zum „Mann“ innerhalb der Dorfgemeinschaft.

Das Untersuchen des Zusammenfließens unterschiedlicher Faktoren (Geschlecht, Ethnizität, sexuelle Orientierung etc.), die für ein Verständnis von „Identität“ wesentlich sind, bildet einen wichtigen Gegenstand dieser Forschungsarbeit. Crenshaws „Intersektionalitätstheorie“, die davon ausgeht, dass einzelne identitätspolitische Kategorien in ihrer Überschneidung untersucht werden müssen, um die einzelnen Kategorien wie auch ihr Zusammenwirken ausreichend untersuchen zu können, soll dabei Anwendung finden. Inwiefern sich Crenshaws Theorie auch für die filmanalytische Praxis als furchtbar erweist, soll im Folgenden ebenfalls untersucht werden.

4.2.1.1.3. Körper, Kultur und Ethnizität – Der Blick auf Intersektionen als neuer Forschungsansatz

Sich seines eigenen kulturellen Habitus bewusst zu werden, gestaltet sich in der Realität oft als schwieriges Unterfangen.

Habitus als „akkumulierte Geschichte“ (Bourdieu 1997:28) hat nicht nur eine kulturelle und historische, sondern, wie Butler feststellt, eine körperliche Dimension:

„In other words, the body is a historical situation, as Beauvoir has claimed, and is a manner of doing, dramatizing, and *reproducing* a historical situation.” (ebda: 521)

Der menschliche Körper kann als Produkt soziokultureller (Macht-) Beziehungen betrachtet werden.

In „Moolaade“ wird Colles Körper zum wesentlichen Medium des Widerstandes. Colle, die die Beschneidung ihrer eigenen Tochter verweigert, kämpft gegen die tiefen Eingriffe der „Kultur“ in ihren Körper. Vor der versammelten Gruppe der „Salindana“, den

schutzsuchenden Mädchen und ihren Nachbarinnen, zeigt Colle die Narbe, die seit der Geburt ihrer Tochter als „fleischgewordener“ Beweis für die tiefen Einschnitte in ihren Körper dient. Aufgrund ihrer beschnittenen Genitalien kam es bei der Geburt ihrer Tochter Amsatou zu Komplikationen und bei Colle musste ein Kaiserschnitt vorgenommen werden. Im unteren Bild deutet sie auf die Narbe, die ihren Unterleib für immer zieren wird.



(Sembene 2004: 00:20:57)

Die Verbindung zwischen Körper und Kultur befindet sich in einem stetigen Fluss. Colles Narbe kann als sichtbarer Beweis dafür gelesen werden, dass Geschlechtsidentitäten ihre soziale und kulturelle Konstruiertheit zwar kaschieren – aber dennoch Narben zurücklassen (können).

In „Moolaade“ wird erkennbar, dass die „kulturelle Identität“ der Dorfgemeinschaft mehrere Faktoren in sich einschließt, die Auswirkungen darauf haben, wie „Eigenes“ und „Fremdes“ wahrgenommen und wie Geschlecht gelebt werden muss. Erkennbar wird im Film, dass „doing gender“, wie es Judith Butler bezeichnet, nicht ohne bestehende kulturelle Regelungen zu denken ist. Sein „Geschlecht“ „richtig“ zu performen – also entlang bestimmter Richtlinien zu leben – ist in Zusammenhang mit kulturellen Kontexten zu denken. Als „Frau“ wird nur anerkannt, wer auch beschnitten ist. Sein Geschlecht „falsch“ zu performen – sich also nicht beschneiden zu lassen – bleibt nicht ohne Konsequenzen: mangelnde gesellschaftliche Anerkennung und die Abwertung seitens der anderen Mitglieder der Dorfgemeinschaft sind mögliche Folgen.

Am Ende des Films schaffen es Colle und ihre MitstreiterInnen, dass die „Salindana“ ihre Messer fallen lassen und versprechen, keine Mädchen mehr zu beschneiden.



(Sembene 2004: 01:52:45)

Von nun an scheint innerhalb der Gesellschaft als „Frau“ akzeptiert zu werden, wer nicht beschnitten ist. Ethnische und kulturelle Identität, die innerhalb der wissenschaftlichen Debatte klar getrennt werden, deren Grenzen in der Praxis jedoch ineinanderfließen, werden damit neu definiert. Geschlechtergrenzen werden im Film klar sichtbar gemacht und aufgeweicht. Sembenes Inszenierungsweise eröffnet zwei Betrachtungsebenen: einerseits gibt es die realen Ereignisse und Aktionen und ihre Auswirkungen auf die Bewohnenden des Dorfes und auf der anderen Seite spielt die symbolische Ebene eine tragende Rolle. Eine der „Salindana“ legt ihren Stock auf den Boden und Colles Mitstreiterin tritt darauf. So scheint besiegelt zu sein, dass (zumindest offiziell) keine Mädchen mehr beschnitten werden dürfen. Was Sembene nicht zeigt, sind die tatsächlichen Auswirkungen der Abschaffung von „FGM“ innerhalb der Gemeinschaft. Denn eine offizielle Aufhebung der Beschneidungszeremonien, bedeutet nicht, dass diese auch tatsächlich ausbleiben und nicht etwa heimlich vollzogen werden.



(Sembene 2004: 01:52:32)

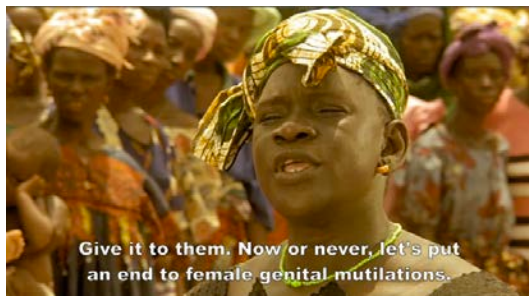
Schließlich zeigt Sembene eines jener Messer, mit dem die Beschneidung durchgeführt wird.



(Sembene 2004: 01:52:39)

Eine nach der anderen Salindana muss vor die Gruppe treten und ihr Messer auf eine Decke werfen. Den jungen Mädchen, die beschnitten werden sollten, werden schließlich ihre

umgehängten Tücher abgenommen und Colle und ihre Mitstreiterin erklären der Menge in einem „theatralen Akt“⁷, dass den Beschneidungszeremonien nun ein Ende gesetzt wird:



(Sembene 2004: 01:53:15)

Deutlich wird im Film, dass Überschneidungen zwischen „Kultur“, „Ethnizität“ und „Geschlecht“ im Hinblick auf die Identität der Gruppe auch mit sozialen Klassenhierarchien einhergehen. Die älteren Männer des Dorfes scheinen zu fürchten, dass die Identität der Gruppe durch „Neue Medien“ und „alternative Haltungen“, – die im Film dezidiert auch durch das Medium Radio propagiert werden –, verändert werden und ihr Status innerhalb der Gemeinschaft gefährdet werden kann. „Frauen“ nur dann als solche wahrzunehmen, wenn sie auch beschnitten sind, steht – wie Sembene im Falle „Moolaades“ deutlich macht – auch in einem Zusammenhang mit Macht- und Herrschaftskonstruktionen, die wiederum kulturelle Vorschriften und deren Einhaltung bedingen. „Frausein“ ist also eng mit anderen „Differenzkategorien“ wie kulturellen und ethnischen Vorschriften sowie mit Machtverhältnissen verwoben. Es sind gerade die Intersektionen zwischen den einzelnen „Achsen der Differenz“, wie es Knapp und Wetterer (2003: 8) nennen, die einen Ausbruch aus gesellschaftlichen und identitätspolitischen Vorgaben so schwer machen. Geschlecht wirkt in kulturelle Bereiche hinein und umgekehrt. Klassen- und Herrschaftsinteressen spielen dabei auch eine wesentliche Rolle.

Die Betrachtung der Konstitution und Festlegung von Grenzen und Grenzsyste men im Film stellt daher einen wesentlichen Bestandteil der Auseinandersetzung mit Kultur und Identität dar. Sembene verhandelt in „Moolaade“ (2004) die kulturelle Dimension der Konstitution von „Grenzen“. Am Beispiel des Ritus der Beschneidung weiblicher Genitalien wird gezeigt, wie körperliche und kulturelle/ethnische Grenzen ineinander fließen und in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten verschieden relevant werden. Der Widerstand gegen einen Eingriff in den eigenen Körper wird zum Widerstand gegen die „eigene“ Kultur. Eine heftige Debatte wird entfacht. Der Widerstand gegen den Brauch der Beschneidung ist wiederum

⁷ Nach der Definition von Andreas Kotte kann Theater als „orts-, zeit- und gewohnheitsabhängige spezifische Beziehung zwischen Agierenden und Schauenden“ (Kotte 2005: 337) verstanden werden, was in dieser Szene eindeutig der Fall ist. Daher kann der Akt der Abschaffung von „FGM“ innerhalb der Dorfgemeinschaft als „theatraler Akt“ bezeichnet werden.

körperlich sanktioniert – das wird spätestens dann deutlich, wenn Colle öffentlich ausgepeitscht wird.

Die Konflikte rund um die Praxis der Beschneidung weiblicher Genitalien werden in „Moolaade“ auf vielfältigen Ebenen aufgearbeitet.

„ (...) Moolaade is an exploration of the fault lines of power and gender in an isolated village.“
(Murphy/Williams 2007: 57)

Wichtig in Bezug auf die Konstruktion von „Grenzen“ ist die Tatsache, dass sich „westliche“ AktivistInnen zwar gegen „FGM“ verwehren, die Beschneidung weiblicher Genitalien jedoch innerhalb Europas bis heute nicht als „Asylgrund“ anerkannt ist (Preller 2008: 43, In: <http://www.frauen.bka.gv.at/studien/tgf2008/studieTGF2008.pdf>, Zugriff: 04.04.2012).

Rechtlich gesehen ist „FGM“ in Österreich strafbar. Wie Preller herausarbeitet, verwehren sich einige TheoretikerInnen dagegen, die Tatsache, dass die eigenen Genitalien beschnitten wurden, als Grund anzuerkennen jemandem Asyl zu gewähren. Politische Verfolgung bzw. Menschenrechtsverletzungen werden per Gesetz als Asylgrund anerkannt. „FGM“ dezidiert im Gesetz als Grund für Asyl zu erwähnen, ist nicht notwendig (vgl. ebda: 43, <http://www.frauen.bka.gv.at/studien/tgf2008/studieTGF2008.pdf>, Zugriff: 04.04.2012).

4.2.1.2. Der Umgang mit „FGM“ bei Sembene

Im Film wird die Beschneidungszeremonie als „purification“ bezeichnet – als Akt der „Reinigung“ also. Vorstellungen von Unreinheit und Schmutz, die mit den weiblichen Genitalien assoziiert werden, rechtfertigen in vielen Gemeinschaften den Akt der Beschneidung.

Es sind Mythen und Vorstellungen wie diese, die die Praxis innerhalb einer Gruppe rechtfertigen. In „Moolaade“ werden schon am Beginn des Films Geschichten und Mythen rund um „FGM“ diskutiert. Diattoo, eines der Mädchen, das vor der Beschneidungszeremonie geflüchtet ist, fragt, ob es wahr ist, dass eine unbeschnittene Frau („bilakoro“) keine Kinder bekommen kann. Ein anderes Mädchen erzählt, dass es flüchtete, weil es seine Schwester durch die Beschneidungszeremonie verloren hat. Colle, die ein Radio am Schoß hat, hört den Mädchen zu und lacht freundlich. Sie scheint die Bedenken, Ängste und Vorstellungen der Geflohenen ernst zu nehmen und erklärt, dass keiner der Mythen wahr sei.



(Sembene 2004: 00:16:43)

Sembenes Kamera baut keine Distanz zu den geflüchteten Mädchen auf. Wenn sie von ihren Ängsten und Sorgen erzählen, werden Close-Ups von ihren Gesichtern gezeigt. Damit entsteht Nähe zwischen Zusehenden und Darstellenden. Die Geschichten der Mädchen von ihrer schwierigen Flucht und dem Verlust zweier anderer Mädchen, die ebenfalls mit ihnen geflüchtet waren, wirken sehr emotional und beziehen die Zusehenden in das Leben der ProtagonistInnen bzw. in die schwierigen Umstände ein. Die Kamera fängt Einzelpersonen ein und lässt sie zu Wort kommen. Die australische Sozialwissenschaftlerin Sara Ahmed erklärt in Bezug auf Emotionen, dass sie es sind, die uns zu Objekten bzw. von ihnen weg führen – also bestimmend dafür sind, wie wir zu gewissen Objekten stehen:

„In other words, emotions are directed to what we come in contact with: they move us “toward” and “apart” from (...) objects.” (Ahmed 2006:2)

Im Falle der Szene in „Moolaade“ sind es die emotionalen Geschichten in Verbindung mit der Distanzlosigkeit der Kamera, die in den Zusehenden bestimmte Affekte erzeugen und dazu verhelfen, eine erste Beziehung zum Gezeigten (Protagonistinnen bzw. auch zum Ritual der Beschneidung selbst) aufzubauen.



(Sembene 2004: 00:16:48)

Ahmed erklärt in „Queer Phenomenology“ (Ahmed 2006) außerdem, dass nicht nur die sexuelle, sondern auch die räumliche Orientierung keineswegs als „neutral“ einzustufen ist. Vielmehr ist „Orientierung“ immer auch politisch bzw. ökonomisch motiviert und hat Auswirkungen auf die Vorstellungen von „Raum“. Die Art und Weise, wie man sich im Raum bewegt, bringt außerdem immer Sanktionen und Konsequenzen mit sich (vgl. Ahmed 2006: 2). Für die Orientierung innerhalb des filmischen Raumes sind es die Positionen und

Führungsweisen der Kamera, die maßgebend für räumliche Vorstellungsweisen sind. In Sembenes „Moolaade“ führt die Kamera die Betrachtenden sehr nahe an die Schicksale der Mädchen, die vor der Beschneidung flüchten, heran. Dadurch wird die Identifikation mit ihren Schicksalen vereinfacht. Sembenes Kamera wird zu einem stillen Begleiter des dörflichen Alltages und zeigt dabei die unterschiedlichen, genau von einander abgetrennten Arbeitsbereiche – für die Betrachtenden werden damit auch geschlechtliche Orientierungslinien deutlich. Während sich die „Salindana“ vorwiegend im Wald aufzuhalten scheinen, wo sie die Beschneidungszeremonien durchführen, werden Colle und ihre Mitstreiterinnen beim Arbeiten im Dorf gezeigt. Damit werden die Regelungen und Ordnungsstrukturen der Gemeinschaft gezeichnet. Anzumerken ist auch, dass das Geschehen im Dorf meist in Gruppen stattfindet – die Gruppe der Männer wird ebenso oft „gemeinsam“ gezeigt wie die Gruppe der „Salindana“ und Colle und ihre Anhängerinnen. Die dörfliche Gemeinschaft wird durch den von Colle ausgesprochenen Schutz der „Moolaade“ nicht nur geistig, sondern auch tatsächlich durch die Abgrenzung mithilfe eines bunten Bandes, das vor dem Eingang zu ihrem Haus gespannt ist, noch einmal mehr von einander getrennt.



(Sembene 2004: 00:20:06)

Der Schutz der „moolaade“ garantiert den Asylsuchenden einen Ort der Sicherheit und wird innerhalb der Gemeinschaft von allen Parteien respektiert. Somit bildet der Brauch selbst ein wesentliches identitätsstiftendes Moment für die Gruppe. Die Grenzen, die der Brauch bedingt, werden von allen Seiten akzeptiert und geachtet. Keine der „Salindana“ wagt sich über die von Colle gespannte Schnur hinaus, die den Beginn des geschützten Bereiches symbolisiert.

Die „Salindana“ werden bei Sembene immer als Kollektiv gezeigt, das sich in traditioneller Kleidung für die Beschneidung einsetzt. Keine der Frauen wird näher vorgestellt.



(Sembene 2004: 00:20:02)

Sembene verleiht der Gruppe eine „kollektive Stimme“ – durch die orangefarbenen Gewänder und das ständig gemeinsame Auftreten kann auch die Kraft erahnt werden, die den „Salindana“ innerhalb der Dorfgemeinschaft zufällt. So wird auch die Angst der Mädchen vor der Reaktion der übrigen DorfbewohnerInnen durch die Darstellung der „Salindana“ als mächtiges Kollektiv verstärkt.

4.2.1.3. Weiblichkeitskonstruktionen und der Status der „Frau“ bei Sembene

Sembene konzentriert sich in seiner Arbeit besonders auf die Machtverteilung innerhalb der Gruppen von Frauen in der Gesellschaft und setzt sich mit der komplexen Frage auseinander, wie der Status „der Frau“ bzw. „Frausein“ an sich innerhalb der Gesellschaft verhandelt wird. Maier verweist darauf, dass das Ritual der Beschneidung von Frauen in vielen afrikanischen Gesellschaften einen wesentlichen Initiationsritus darstellt, der bei jungen Mädchen ihren Status als „Frau“ rechtfertigt. Der körperliche Eingriff führt damit zu einem Umschwung innerhalb des gesellschaftlichen Systems. Die soziale Komponente körperlicher Veränderungen wird deutlich. Maier (2003: 63) arbeitet heraus, dass der soziale und physische Körper nie als „getrennt“ von einander zu betrachten sind – beide stehen in enger Verbindung mit gesellschaftlichen Wertigkeiten. Die Autorin bezeichnet den Körper „als mikrokosmisches Abbild der Gesellschaft“ (ebda: 63).

„(...) Was der Makrokosmos – die soziale Gruppe – dem Mikrokosmos – dem Individuum als solches – zu spiegeln auferlegt, in unzählige Körper einschreibt, findet seinerseits gebündelten Widerhall auf der makrokosmischen Ebene der sozialen Praxis.“ (Maier 2003: 65).

Aufgabe einer „postkolonialen feministischen“ (materialistischen) Perspektive ist es, einen differenzierten Blickwinkel zu wahren, der „Geschlecht“ auch als strukturelles Produkt von innergesellschaftlichen Macht- und Herrschaftsbeziehungen betrachtet.

„To locate myself in my body means more than understanding what it has meant to me to have a vulva and clitoris and uterus and breasts. It means recognizing this white skin, the places it has taken me, the places it has not let me go.“ (Rich 2003: 32).

Richs Gedanke verdeutlicht die Wichtigkeit der Betrachtung von Zusammenhängen geschlechtlicher, ethnischer und sozialer Bedingungen. Crenshaws Forderung nach einem

Blick auf die Intersektionalität von „Achsen der Differenz“ (Knapp/Wetterer 2003: 8) verhilft also dazu, Körperlichkeit im Zusammenhang mit anderen „Differenzkriterien“ zu lesen, die dazu führen „Geschlecht“ innerhalb einer Gesellschaft zu definieren. Butlers Ansatz geht hier noch einen Schritt weiter, indem sie sich ansieht, wie geschlechtliche Zu- und Festschreibungen entstehen. Maier weist darauf hin, dass der Akt der Beschneidung in vielen Gesellschaften eine „Vorbereitung zum Frau-Sein [darstellt,] welches durch klare Grenzen definiert ist und eng gebunden ist an die Rolle als Ehefrau und Mutter“ (Maier 2003: 69). Im Film werden die körperlichen Konsequenzen des Rituals dann besonders deutlich, wenn Colle den „Salindana“ und einigen anderen Dorfbewohnerinnen in einer Halbtotale die Narbe auf ihrem Unterleib zeigt, die sie seit der Geburt ihrer Tochter hat (00:20:52 – 00:21:05). Colle wird als „Bilakoro“ bezeichnet, das in „Malinke“ so viel wie „nicht beschnittene Frau“ bedeutet (vgl. Hallensleben 2006: 7, in:

<http://www.bpb.de/files/4TF10N.pdf>, Zugriff: 22.01.2012) Aufgrund der Beschneidung musste bei der Geburt ihrer Tochter Amsatou bei Colle ein Kaiserschnitt vorgenommen werden. Der Eingriff in den physischen Körper wird in dieser Sequenz zum Symbolbild von Colles gesellschaftlichem Widerstand. Der weibliche Körper wird zum Referenzmedium, an dem kulturelle Regeln verhandelt werden. Im Film wird gezeigt, wie wichtig die körperliche Erfahrung der Beschneidung für die identitätspolitische Position der Protagonistinnen ist: Colles schwere Geburt ihrer Tochter und die Narbe, die ihren Körper seither zeichnet, sind äußere Zeichen eines inneren Widerstandes. Ahmed (2006: 13) erklärt, dass die Beziehung zwischen Körper und Raum bestimmend für ein Verständnis von „Richtung“ ist. Die Kamera, die Colles Narbe zeigt, verdeutlicht auch das Verhältnis des weiblichen Körpers innerhalb der Gesellschaft zu den Bereichen der Politik und Herrschaftsauffassung. Die Nahaufnahme von Colles geschädigtem Körper zeigt, wie tiefschürfend die Eingriffe der Gesellschaft in den Körper des Individuums sind.

Sasastelli (2007: 158) bezeichnet den Körper als konfliktäre Zone, an dem Macht- und Herrschaftsverhältnisse ausgehandelt werden. Die Aufnahme von Colles Kaiserschnittnarbe, die eine Folgewirkung ihrer Genitalbeschneidung ist, bestätigt Sassastellis Verständnis von „Körper“ als von Herrschaftsbeziehungen modellierte Zone (vgl. Ebda: 158).

Das Ritual der Beschneidung, das von vielen als identitätsstiftendes Moment bezeichnet wird, durch das der Status als „Frau“ innerhalb der Kultur erst erlangt wird, zeigt gleichzeitig die Grenzen innerhalb der gesellschaftlichen/kulturellen Identität auf und macht deutlich, wie eng Vorstellungen von Kultur und Geschlecht miteinander verwoben sind. Maier erklärt, dass in

Somalia, „wo das Kind als androgyn angesehen wird“ (Maier 2003: 63), das Geschlecht erst durch die Beschneidung der Genitalien bestimmt bzw. gerechtfertigt wird:

Die Klitoris – als Analogon zum Penis konstruiert – muss demnach entfernt werden, um das Mädchen somit erst zweifellos feminin werden zu lassen. (Maier 2003: 63)

Sembene entscheidet sich bewusst dazu, Colles Körper zu zeigen, um die Eingriffe der Gemeinschaft in den menschlichen Organismus deutlich zu machen. Die Narbe an Colles Bauch macht sichtbar, wie eng die Bereiche Kultur, Geschlecht und Körper mit einander verbunden sind. Deutlich wird auch, dass die Beschneidung von Frauen bestimmend für ihren gesellschaftlichen Status als solches ist. Wie Maier zeigt, verdeutlicht die Debatte, „wie eng Geschlechterverstümmelung (...) an (...) soziale und kulturelle Existenz gebunden ist bzw. inwiefern spezifische Rollenerwartungen (...) damit einhergehen.“ (Maier 2003: 64). Die Autorin verweist darauf, dass die Beschneidung oft als Vorbereitungsakt zum „Frausein“ dient – trotz der Tatsache, dass Frauen nicht in allen Gesellschaften im Zuge eines rituellen Aktes beschnitten werden (vgl. Maier 2003: 69). Nicht beschnittene Frauen geben in Äthiopien oft Anlass zu Gespött (vgl. Maier 2003: 125). Die Diktion der Kultur bestimmt über den Körper „der Frau“. Die Diskussion um „FGM“ verlangt also eine Betrachtung der kulturellen und ethnischen Dimension des Ritus als gesellschaftliches Initiationsritual, das tief im kulturellen Habitus verankert ist, und gleichzeitig von Vorstellungen von „Geschlecht“, die ebenfalls von Kultur und Ethnizität abhängig sind.

Die Komponente der „sozialen Klasse“ spielt in „Moolaade“ eine wichtige Rolle. Am Beispiel des aus der französische Diaspora zurückkehrenden Ibrahims, der sich aufgrund seines Reichtums moderne Technologien wie einen Fernseher leisten kann und einige strenge kulturelle Vorgaben der indigenen Gemeinschaft missachtet, wird deutlich, dass auch Faktoren wie soziale Herkunft eng mit Vorstellungen von Kultur und Geschlecht zusammenhängen. Ibrahim nimmt Amsatou, die nicht beschnitten ist, am Ende des Films zur Frau und wendet sich damit gegen die „traditionellen“ Ansichten der übrigen DorfbewohnerInnen. Er scheint einen „alternativen“ Blick zu verkörpern, der mit seinem Leben in der Diaspora zusammenhängt. „Westliche“ Technologien werden von Ibrahim ebenso wenig abgelehnt wie die Vorstellung „unbeschnittener“ Frauen. Deutlich werden am Beispiel von Ibrahims Charakter die Diskrepanzen zwischen „westlichen“ und „indigenen“ Ansichten. Die Abgrenzung zu „nicht beschnittenen“ Frauen des „Westens“ macht deutlich, dass koloniale Selbstvorstellungen (immer noch) im Habitus verankert sind. Dass „westliche“ Gedanken abgewertet werden, zeigt sich in „Moolaade“ wie auch im Film „White Material“ in Bezug auf mediale Technologien.

Medien erhalten in beiden Werken eine identitätsstiftende Funktion. Bei Sembene wird das Radio zum zentralen Medium, durch das aufklärerische/alternative (in diesem Fall vor allem „westliche“) Gedanken verbreitet werden.

Im Gegensatz dazu stellt der Radioapparat bei Denis die Stimme der „indigenen RebellInnen“ dar und wird zur Bedrohung für Maria Vial und ihre Familie.

„Following from on Brecht, (whose influence Sembene has acknowledged in relation to *Le Mandat/Mandabi*), he seeks to capture the “realities” of his society through a variety of representational means.” (Murphy 2000: 109)

In seiner Radiotheorie erklärt Brecht, dass aus dem Rundfunk als Distributionsmedium ein Medium der Kommunikation gemacht werden müsse (Brecht 1967: 134). Damit spricht er dem Radioapparat eine durchaus demokratische und gesellschaftlich äußerst relevante Funktion zu.

„Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem (...)“ (Brecht 1967: 134).

In „Moolaade“ wird die demokratische und aufklärerische Funktion des Mediums zur wesentlichen Gefahr für eine angebliche Kontinuität der „kulturellen Identität“ innerhalb der indigenen Gemeinschaft und gleichzeitig zum Sprachrohr „westlicher“/ „anderer“ Gedanken. Der Radioapparat begleitet Colle in der filmischen Handlung von Beginn an. Immer wieder wird sie beim Musikhören und Tanzen gezeigt. Das Radio als Distributionsapparat „alternativer“ Gedanken ist konstitutiv für Colles Figur. Ihr Wissen sowie ihr Widerstand gegen „FGM“ werden durch Beiträge aus dem Radio vertieft bzw. unterstützt. Hier findet sie Bestätigung. In Colles Auseinandersetzung mit der Gruppe der Männer wird der Radioapparat zu einem wichtigen Wegbegleiter, der sie mit der Welt außerhalb der Dorfgemeinschaft in Verbindung bringt und zeigt, dass das Wissen der „herrschenden Gruppe“ im Dorf als „relativ“ zu betrachten ist.



(Sembene 2004: 01:11:31)

Im Laufe der Handlung wird die Gefahr, die durch eine mediale Technologie wie dem Radio entstehen kann, innerhalb der Gruppe der Männer angeprangert und die Radioapparate werden von den wichtigen PolitikerInnen der Stadt verbrannt – ein Zeichen für die Macht, die Medien zugesprochen wird.



(Sembene 2004: 01: 51:12)

Auch andere Medien werden aus der Gesellschaft systematisch verbannt. Fernsehapparate werden von der „indigenen Elite“ als ebenso gefährlich eingestuft wie das Radio. Auch Ibrahim, der einen Fernsehapparat aus der französischen Diaspora mitbringt, wird dazu angehalten, diesen nicht zu benutzen.

Am Ende des Films verlässt Ibrahim jedoch die Gruppe der Männer. Bevor er sich von seinem Vater abwendet, erklärt er, dass er den Fernseher, den er aus Europa mitgebracht hat, von nun an einschalten und benutzen wird (01:58:06 – 01: 58:07). Die Männer des Dorfes sind in einer Totalen zu erkennen. Wütend blicken sie in Richtung des Dorfes. Die Kamera ist auf Augenhöhe mit ihren wütenden Blicken positioniert. „Son of a bitch!“, ruft Ibrahims Vater seinem Sohn nach. Die Gruppe von Männern scheint nicht zu bemerken, dass er mit dieser Aussage sowohl sich selbst als auch seine eigene Frau beleidigt hat (01:58:08-01:58:12). Ibrahim aber verspricht Colles Tochter Amsatou, sie so zu akzeptieren, wie sie ist, – sie also auch als „nicht beschnittene“ Frau zu heiraten.

Judith Butler verweist darauf, dass es fatale Konsequenzen mit sich bringen kann, sein (kulturelles) Geschlecht falsch zu „performen“ (Butler 1988: 528, in: <http://people.su.se/~snce/texter/butlerPerformance.pdf>, Zugriff: 18.01.2011). Dabei geht es vor allem um die Art und Weise, wie es kulturell vorgeschrieben ist, Geschlechteridentitäten zu leben. Diskriminierung und gesellschaftliche Ausgrenzung sind mögliche Folgen. In „Moolaade“ führt Colles Widerstand gegen die Tradition der Beschneidung dazu, dass sie öffentlich ausgepeitscht und verprügelt wird. Die Ablehnung der kulturellen Auflage, nur beschnittenen Frauen würde der Status als solche auch zuerkannt werden, führt im Falle Colles dazu, dass sie aus der Gruppe ausgegrenzt und öffentlich abgewertet wird.



(Sembene 2004: 01:32:38)

Vor den Augen der übrigen DorfbewohnerInnen wird Colle für ihren Widerstand ausgepeitscht. Die Salindana feuern Colles Mann Cire an, der die Peitschenhiebe austeilt. Auf der gegenüberliegenden Seite des Dorfplatzes stehen Colles Anhängerinnen, die sich für die Abschaffung der Beschneidung einsetzen. Sie ermutigen Colle standhaft zu bleiben. Die Gruppe der Männer ist auch in der Runde und ermuntert Colles Mann dazu weiterzumachen. Colles Gesicht, das von Schmerzen und Angst gezeichnet ist, wird immer wieder in Großaufnahme gezeigt. Die Drastik der Situation wird deutlich.



(Sembene 2004: 01: 32: 56)

Colles Versuche sich den kulturellen Vorgaben der Verkörperung von „Geschlecht“ zu widersetzen, werden hart bestraft. Nicht nur ihr Status innerhalb der Gruppe scheint gefährdet, sondern auch die Anerkennung ihrer Tochter als „Frau“. Die physischen Konsequenzen ihrer Handlungen werden durch die Großaufnahmen ihres schmerzbehafteten Gesichtes deutlich. Später werden auch die neuen Narben gezeigt, die Colles Körper von nun an zeichnen werden.



(Sembene 2004: 01:39:05)

Lindo bemerkt, dass innerhalb der Szene in der Colle von Cire geschlagen wird, eine grundsätzliche Infragestellung der „Opfer-Täter-Dichotomie“ stattfindet:

„Watching Colle cry, however, brings tears to Cire’s eyes. The more she cries, the more he cries. Public shame, designated uniquely for Colle, becomes a shared experience between husband and wife. The roles of agent and victim become blurred. Colle defies the village edicts, and Cire’s tears betray his own conflicted position. By beating Colle, he appears to be an active participant in agreement with the patriarchal order, but through his eyes Cire reveals solidarity with his wife and how much he too is a victim within this structure.“ (Lindo 2010: 117)

Die Autorin argumentiert, dass Cire sich zwar ebenfalls innerhalb des patriarchalen Systems orientiert und seine Frau im Rahmen der patriarchalen Vorschriften und Richtlinien misshandelt, jedoch durch die Tränen, die er vergießt, während er Colle peitscht, einen ersten Ausdruck des Widerstands gegen das herrschende System zeigt (vgl. ebda: 117).

4.2.1.4. Hierarchien und Geschlechtskonstruktionen bei Sembene

Die unterschiedlichen Arbeits- und Handlungsräume von Männern und Frauen werden bei Sembene klar gezeigt. Innerhalb der Dorfgemeinschaft scheinen unsichtbare Grenzen eine geschlechtliche Arbeitsteilung zu bedingen. Dass diese Räume nicht ohne Machtinteressen zu denken sind, wird ebenfalls deutlich.

Obwohl es Frauen sind, die den Beschneidungsritus durchführen, scheint die Meinung der Gruppe der Männer in wichtigen Entscheidungen und Konflikten wesentlich. Sie bestimmen die öffentliche Bestrafung Colles und die Fortführung des Beschneidungsritus.



(Sembene 2004: 01:50:48)

Sembenes Kamera, die, wie bereits festgestellt, wesentlich für die innerfilmische Raumorientierung ist, macht auch auf bildlicher Ebene die hierarchischen Positionen deutlich: im oberen und unteren Bild wird die Gruppe der Männer aus einem schrägen Winkel von unten gezeigt.



(Sembene 2004: 01:55:32)

Die Gruppe der Männer wirkt dadurch groß und mächtig. Der Regenschirm, den der Mann in der Mitte des Bildes in der Hand hält, kann ebenfalls als Ausdruck seiner Macht und innergesellschaftlichen Größe gelesen werden. Auch der wolkendurchzogene Himmel im Hintergrund kann Assoziationen von Allmacht hervorrufen.

Bei Sembene wird die Gruppe der Männer grundsätzlich als homogene und mächtige Einheit dargestellt. Erst im Laufe des Filmes kristallisieren sich zwei Figuren heraus, die sich mit den Idealen von Colle und ihren Abschaffungsbestrebungen der Beschneidungszeremonien identifizieren: das ist zum einen Ibrahim, der aus der französischen Diaspora zurückkehrt, und Colles Mann selbst, der erkennt, wie Unrecht er seiner eigenen Frau getan hat, nachdem er sie vor der gesamten Dorfgemeinschaft öffentlich auspeitschte.

Die Gruppe der Männer mischt sich für eine lange Zeit nicht in die Konflikte zwischen Colle und den „Salindana“ ein. Dennoch ist seitens der Frauen von Beginn an ein großes Maß an Demut und Angst vor den Männern zu spüren. Männer und Frauen besetzen unterschiedliche Arbeitsräume und Aufgabenfelder und somit auch verschiedene Räume im Dorf. Schon die ersten Bilder des Filmes zeigen Frauen und Männer in ihren unterschiedlichen Arbeitsbereichen.



(Sembene 2004: 00:00:09)

Der Händler „Mercenaire“ kehrt mit einem voll beladenen Wagen ins Dorf zurück. Die Kinder des Dorfes begrüßen ihn freudig, während zwei Frauen mit Körben auf ihren Köpfen an ihnen vorbeigehen. Schon hier wird ein erster Eindruck der Arbeitsteilung innerhalb des Dorfes vermittelt. Den Frauen scheinen die handwerklichen Tätigkeiten im Dorf und auf den umliegenden Feldern zuzufallen, während dezidiert wirtschaftliche Aufgaben (wie Handel) eher der „männlichen Sphäre“ zufallen.⁸

Der Film beginnt also mit der Ankunft von Mercenaire im Dorf. Als er sich im Schatten eines Baumes im Dorf eine Pause gönnt, werden einige Point of View Shots von den arbeitenden Frauen gezeigt.



(Sembene 2004: 00:01:21)

Mit Körben am Kopf, in denen möglicherweise Wasser oder Getreide transportiert wird, schreiten die Frauen durch den dörflichen Raumen und markieren dabei ihre Handlungs- und Arbeitsräume. Auch das Versorgen der Kinder scheint in Letztere hineinzufallen.

⁸ Anzumerken ist an dieser Stelle, dass die Kategorien, in die hier eingeteilt wird, nur „eine“ mögliche Betrachtungsweise der filmischen Arbeit von Ousmane Sembene sind und daher keinen Objektivitäts- oder Wahrheitsanspruch vertreten (können).



(Sembene 2004: 00:01:51)

Die Beziehung der Frauen zu den männlichen Mitgliedern des Dorfes zeichnen sich von Beginn an durch ein Verhältnis aus, das die unterschiedlichen Hierarchien verdeutlicht. Die Frauen des Dorfes knien nieder, wenn Männer ihren Arbeitsbereich betreten. Colle kniet vor ihrem eigenen Ehemann.



(Sembene 2004: 00:03:44)

Im Laufe der Geschichte verändert sich allerdings dieses hierarchische Verhältnis und Colle und ihre Mitstreiterinnen setzen sich gegen die Männer und Mitglieder der „Salindana“ durch und schaffen es, dass die Beschneidung abgeschafft wird.



Collé from Niani has spoken

(Sembene 2004: 01:54: 32)

Colle und eine Mitstreiterin stehen der Gruppe der Männer gegenüber – beide machen ihre Forderungen nach Abschaffung der Beschneidung deutlich. (01:54:33) Die Körpersprache der Frauen wandelt sich im Kampf gegen „FGM“. Colle und eine ihrer Mitstreiterinnen stehen am Ende ihres Kampfes der Gruppe der Männer gegenüber. Der ängstliche Habitus scheint aus ihren Körpern verschwunden. Sembene zeigt die Überlegenheit der Frauen im Kampf um die Abschaffung von „FGM“ auf filmischer Ebene besonders im folgenden Bild:



(Sembene 2004: 01:53:41)

Colle und eine ihrer Unterstützerinnen stehen vor der Männergemeinschaft. Hier ist es wiederum die Position der Kamera, die den Sieg von Colle deutlich macht: durch den steilen Winkel erscheinen Colle und ihre Mitstreiterin größer als die sitzenden Männer. Letztere wirken plötzlich klein und schwach. Aus diesem Bild kann der innergesellschaftliche Wandel, den Colle durch ihre Abschaffungsbestrebungen von „FGM“ eingeläutet hat, deutlich herausgelesen werden. Die soziale Organisation der Dorfgemeinschaft, die scheinbar anhand geschlechtlicher Richtlinien funktioniert, befindet sich im Umbruch. „Geschlecht“ wird plötzlich neu definiert, da die Beschneidung der weiblichen Genitalien von nun an keine Voraussetzung mehr dafür ist, um „offiziell“ als „Frau“ akzeptiert zu werden.

Als sich schließlich Colles Mann auf ihre Seite schlägt und gegen die übrigen Männern stellt, scheint es beschlossen zu sein, dass der Brauch im Dorf abgeschafft wird. Anzumerken ist, dass Frauen und Männer aber dennoch in ihren getrennten Bereichen verbleiben. Fraglich bleibt auch, inwiefern die Abschaffung von Beschneidungen nach „offizieller Abschaffung“ innerhalb der Gesellschaft tatsächlich anerkannt wird. Diese Thematik behandelt Sembene allerdings in „Moolaade“ nicht.

Trotz der scheinbaren gesellschaftlichen und filmischen Trennung von „Männern“ und „Frauen“, deren Handlungsräume sich nur in seltenen Fällen überschneiden, löst Sembene am Ende auch die strikte innergesellschaftliche Aufteilung auf. Colles Mann, wie auch Ibrahim, der aus Frankreich zurückgekehrt ist, solidarisieren sich mit den Abschaffungsbestrebungen der Frauen. Die beiden stellen auch jene Figuren dar, die im Laufe der Handlung die größte Entwicklung durchmachen.

Colles Gesten und ihre Körpersprache sind im Gegensatz zu ihrer anfänglichen Haltung gegenüber der Gruppe der Männer völlig verändert: sie kniet nicht mehr am Boden, sondern deklariert stramm stehend ihre Forderungen. Symbolisch hält sie ein Messer vor die Männer und erklärt, dass der Ritus keine religiösen Wurzeln im Islam hat.



(Sembene 2004: 01:55:19)

Auch Maier betont, „dass in fast allen islamischen Ländern – und bemerkenswerter Weise vor allem in jenen, wie etwa dem Iran oder Saudi-Arabien, die zu den streng orthodoxen Teilen der islamischen Welt zählen – die Beschneidung von Mädchen nicht praktiziert wird, sogar unbekannt ist.“ (Maier 2003: 102).



(Sembene 2004: 01: 56: 08)

Das Close-Up von Colles Ehemann, der mit Tränen erfüllten Augen Colle und ihren Anhängerinnen zusieht, zeigt, dass die anfangs verhärtet scheinenden Fronten im Laufe des Films aufgeweicht werden. Colles Mann ist einer jener Figuren, die innerhalb der Erzählung eine große Entwicklung durchmachen. Anfangs begegnet ihm Colle mit großer Ehrfurcht. Später verprügelt er sie vor der versammelten Dorfgemeinschaft, weil sie ihren Kampf gegen die Durchführung der „Beschneidung weiblicher Genitalien“ nicht aufgeben will. Am Ende des Films akzeptiert er aber die Einstellung seiner Frau nicht nur, sondern widersetzt sich auch den Ansichten der übrigen Mitglieder der Gruppe der Männer und verlässt ihre Gemeinschaft.



(Sembene 2004: 01:56:26)

Mit der Abschaffung der Beschneidung werden auch andere gesellschaftliche Grenzen aufgeweicht – die starke hierarchische Trennung von Männern und Frauen, wie auch die Feindseligkeiten innerhalb der Gruppe der Frauen. Anzumerken ist dennoch, dass Geschlechtsidentitäten im Film – trotz der Absage an die „Beschneidung weiblicher

Genitalien“ – gleichermaßen in vorgegebenen Richtlinien funktionieren wie vor den Abschaffungsbestrebungen. Denn, wie bereits festgestellt, sind kulturelle und geschlechtliche Strukturen und Ordnungsmuster eng aneinander gebunden. Sembene verdeutlicht in „Moolaade“ die enge Verbindung der beiden Bereiche und zeigt, dass eine Aufweichung einer Kategorie immer auch Auswirkungen auf die jeweils andere hat. Jene männliche Figur im Film, die sich sofort mit Colles Anliegen solidarisiert, ist „Mercenaire“, der Händler. Als Cire auf seine Frau einprügelt, eilt er ihr zu Hilfe. Die Konsequenzen dieses Aktes sind hart: Mercenaire wird von den Männern des Dorfes umgebracht. Die Gefahr von patriarchalen Systemen macht Sembene damit deutlich. Die Wichtigkeit von Kimbire Crenshaws Aufruf, Geschlecht immer in Verbindung mit anderen „Differenzkategorien“ zu lesen, um es in seiner Gesamtheit und innergesellschaftlichen Verwobenheit ausreichend betrachten zu können, wird am Beispiel von „Moolaade“ verständlich gemacht.

4.2.1.5. Die Relevanz von „Moolaade“ für eine postkoloniale und feministische Diskussion

Sembenes Beitrag zu einer „postkolonialen feministischen Diskussion“ liegt in seiner Verhandlung von „kultureller Identität“ als Geflecht unterschiedlicher Meinungen und Ideen, die einander widersprechen (können). Damit geht er auch mit Trinh T. Minh-ha's Auffassung von Identität als komplexem, von Kontroversen gekennzeichneten Netz aus Gedanken, Meinungen und Standpunkten konform:

(...) that “I” is not unitary, culture has never been monolithic. Differences do not only exist between outsider and insider – two entities – they are also at work within the outsider or the insider – a single entity.” (Trinh 1991: 76)

Er zeigt deutlich, wie eng die Bereiche „Geschlecht“ und „Ethnizität“ miteinander verbunden sind und wie hart Verstöße gegen kulturelle (und damit auch geschlechtliche) Vorschriften sein können.

Als kritisch an Sembenes Herangehensweise an die Thematik der Produktion und (kulturellen) Hervorbringung von „Geschlecht“ kann die Tatsache gewertet werden, dass er die grundsätzliche Differenzierung der beiden Geschlechter nicht infrage stellt. Differenzen scheinen „gegeben“ zu sein und werden nicht näher erklärt. Gerade im Verhältnis zwischen „Männern“ und „Frauen“ wird eine heterosexuelle Norm a priori angenommen und nicht näher thematisiert. Die Zweigeschlechtlichkeit wird vorausgesetzt – „Männlichkeit“ wird als dominantes Gegenteil von „Weiblichkeit“ konstituiert. „Geschlecht“ wird als Produkt eines

einseitigen patriarchalen Diskurses zwar verändert, die Machtverhältnisse innerhalb der Gesellschaft und vor allem der vorherrschende Androzentrismus werden bei Sembene nicht de-konstruiert. Vielmehr stellt das hierarchische Verhältnis zwischen Männern und Frauen eine gesellschaftliche Voraussetzung dar, die zwar innerhalb der diegetischen Handlung verändert wird, jedoch sind es am Ende der Geschichte wiederum die männlichen Figuren, die beweisen, dass die Anliegen von Colle „richtig“ waren: Ibrahim wendet sich von der Gruppe der Männer ab und versichert Amsatou, sie „trotz“ der Tatsache, dass sie nicht beschnitten ist, zu heiraten. Und auch Cire unterstützt die Anliegen seiner Frau und verhilft damit zu deren Durchsetzung.

Der „weibliche Körper“ scheint von der Gruppe der Männer wie auch von den „Salindana“ regiert zu werden. Geschlechterdiskurse werden in „Moolaade“ innerhalb eines patriarchalen Systems geführt, indem eine grundsätzliche Trennung zweier Geschlechter nicht hinterfragt wird. Dennoch zeigt Sembene in einem ersten Ansatz, wie Geschlechterdynamiken innerhalb eines patriarchalen Systems thematisiert werden können.

Grundsätzlich zeichnet sich der Film durch eine sehr theatralische Inszenierungsweise aus. Die SchauspielerInnen artikulieren sich durch starke Gesten. In ihren Bewegungen und in der Mimik liegt eine große Theatralik. Colles Mimik und Gestik wirken im gesamten Film sehr kontrolliert und überlegt – zum Teil inszeniert. Diese Strategie kann auch als brechtsche Verfremdungstechnik gelesen werden, die das Medium „Film“ und seine (technische und darstellerische) Konstruiertheit als solche ausweist. Ebenso kann die kulturelle Konstruiertheit von Riten und Bräuchen assoziiert werden.

„Moolaade“ ist geprägt von langen Einstellungen und einem langsamen Schnitt. Die Kamera fokussiert oft in langen Shots das dörfliche Leben. DarstellerInnen betreten und verlassen den Bildkader, während die Kamera ihre Position nicht verändert und damit ein „Gesamtbild“ des Geschehens einfängt. Vor dem Hintergrund von Trinh T. Minh-ha's Kritik an filmischen Konstruktionsweisen von „Realität“ können diese Aufnahmen als Versuche gelesen werden, einen „authentischen Eindruck“ eines Dorfalltages in Afrika zu vermitteln. Trinh wendet ihr Konzept vor allem auf dokumentarische Filme an. Doch auch bei Sembene lassen sich filmische Strategien feststellen, die das Dorf, in dem die Geschichte spielt, möglichst „real“ und „authentisch“ darstellen sollen: einerseits sind die Darstellenden keine professionellen SchauspielerInnen, sondern EinwohnerInnen aus der Dorfgemeinschaft, in der die filmische Handlung spielt. Gleichzeitig konstruieren die langen Einstellungen, die das Dorfleben zeigen, einen „realen Eindruck“ von dörflichem Alltag in Afrika. Dabei wird auch ein Bild

von „Afrika“ selbst geschaffen – als traditionelles, einfaches Land voller hart arbeitender Frauen.

„Reality is more fabulous, more maddening, more strangely manipulative than fiction. To understand this, is to recognize the naivety of a development of cinematic technology that promotes increasing unmediated “access” to reality.” (Trinh 1991: 39f)

Trinh T. Minh-ha befasst sich mit der allgemeinen Faszination von „Realität“, nach der innerhalb der filmischen Praxis gestrebt wird. Bestrebungen, den Film in seiner Konstruiertheit und Künstlichkeit ausweisen, werden überschattet von Tendenzen, filmische Technologien, die einen Eindruck von „Realität“ vermitteln, möglichst zu kaschieren. Wie Trinh beschreibt, wird „Realität“ zunehmend spannender als „Fiktion“.

„Reality runs away, reality denies reality. Filmmaking is after all a question of “framing” reality in its course.” (43)

Der Film vermittelt immer einen Eindruck von „Realität“. Im Falle Sembenes wird die Kamera zum wichtigsten Instrument, das ein „reales Dorfleben“ festhalten und einfangen soll. Viele Totale zeigen deshalb immer wieder das „alltägliche“ Leben im Dorf und suggerieren den Betrachtenden „mitten im Geschehen“ zu sein.

Welche Bilder von „Afrika“ und „Europa“ von FilmemacherInnen aus anderen Teilen der Welt entstehen und inwiefern sich diese Bilder von Sembenes Auseinandersetzung unterscheiden, soll nun im folgenden Abschnitt veranschaulicht werden. In einem ersten Schritt wird dafür der Film „Black Brown White“ (Wagenhofer 2010) analysiert werden. Es handelt sich dabei um das Spielfilmdebüt des österreichischen Regisseurs Erwin Wagenhofer, der sich kritisch mit Fragen rund um die „Flucht“ aus Afrika nach Europa in einer globalisierten Welt auseinandersetzt. Wie „Kultur“ und „Geschlecht“ im Zusammenhang mit dem Phänomen der (ökonomischen, kulturellen und politischen) Globalisierung konstruiert werden, wird im Folgenden gezeigt.

4.2.2. Black Brown White

In seinem Werk „Black Brown White“ setzt sich der österreichische Filmemacher Erwin Wagenhofer mit dem Thema der ökonomischen Globalisierung und ihren Auswirkungen auf die Verschiebung von „Grenzen“ auseinander. Wagenhofer bewegte sich vor „Black Brown White“ (2010) vor allem im dokumentarischen Genre. In seinen Filmen „We Feed the World“ (2005) und „Let’s make money“ (2008) beschäftigt sich Wagenhofer mit der Frage nach Nahrungsmittel(über-)produktion und Hunger bzw. mit Kapital- und Geldflüssen im nicht mehr transparenten internationalen Finanzsystem.

„Black Brown White“ (Wagenhofer 2010) beginnt in Wien, wo Protagonist Peter („Don Pedro“), der in einer Spedition tätig ist und sich sein Geld nebenbei als „Schlepper“ verdient, den Auftrag bekommt, Knoblauch nach Marokko zu bringen. Peters Reise verläuft nicht ohne Komplikationen. Als er in Marokko afrikanische Flüchtlinge illegal und gegen (gute) Bezahlung nach Europa mitnehmen soll, geraten die junge Mutter und Jackie, die mit ihrem Sohn Theo auf der Flucht ist, in Streit mit den anderen Flüchtenden und bitten „Don Pedro“, sie am Beifahrersitz seines Wagens über die Grenze zu bringen. Er schafft es, die beiden bis nach Europa zu bringen, wird am Ende allerdings von der Polizei aufgehalten und festgenommen. Jackie und Theo schaffen es schließlich noch in den Krankenwagen eines deutschen Arztes, der sie in die Schweiz mitnimmt.

Im Laufe der Reise werden nicht nur die Absurdität der ökonomischen und kulturellen Globalisierung deutlich, sondern auch die Komplikationen einer zwischenmenschlichen Beziehung über die Grenzen von Europa und Afrika hinaus.

4.2.2.1. Globalisierung und „kulturelle Identität“

Wagenhofer befasst sich mit Fragen nach „kultureller Identität“ in einer globalisierten Welt. Dabei verhandelt er „kulturelle Identität“ auf eine völlig andere Weise als zum Beispiel Sembene in „Moolaade“. Im Vordergrund steht die „Künstlichkeit“ und „Konstruiertheit“ von Identität. Wagenhofer untersucht „Identität“ vor allem in Hinblick auf Globalisierungsprozesse, in denen sich nationale und internationale Grenzen immer weiter verschieben und teilweise sogar auflösen. Identitätspolitik und die Frage nach Herkunft und Zugehörigkeit bleiben aber gerade deshalb ein wesentliches Thema. Denn die Besinnung auf das „Eigene“, „Nationale“, „Eingrenzbare“ wird trotz oder gerade wegen der Auflösung von internationalen Grenzen immer wichtiger.

Die Konstruiertheit von (in diesem Fall nationaler) Identität zeigt Wagenhofer unter anderem am Beispiel des Knoblauchs, den Don Pedro durch Europa transportiert: in Marokko wird dem ukrainischen Gemüse eine spanische Identität verliehen (Wagenhofer 2010: 00:18:20).



(Wagenhofer 2010: 00:18:20)

Nachdem Don Pedro das Gemüse von Österreich nach Afrika transportiert hat, wird mittels eines Aufklebers auf dem „origen del español“ zu lesen ist, eine spanische Herkunft/Identität konstruiert.



(Wagenhofer 2010: 00:18:33)

Wagenhofer zeigt hier, dass Begriffe wie „Nationalität“ oder auch „Identität“ imaginierte Konstrukte sind, die sich verändern und nicht als „absolute“/„ahistorische“ Größen gehandhabt werden können. Dennoch können diese Begriffe oftmals politisch und ökonomisch instrumentalisiert werden – wie in „Moolaade“ deutlich gezeigt wurde. In Konfliktsituationen treten sie dann besonders in den Vordergrund und gewinnen an Bedeutung, wenn es darum geht, „Eigenes“ und „Fremdes“ von einander abzugrenzen. Wie bedeutend „Nationalität“ und „Staatszugehörigkeit“ innerhalb des globalen politischen Systems werden, zeigt Wagenhofer am Beispiel von Jackies und Theos Flucht. Der Schweizer Krankenwagen und der deutsche Diplomatenspass, den der Lenker des Wagens besitzt, verhelfen Jackie und Theo am Ende ihrer „Reise“ zur erfolgreichen Flucht. Die beiden besitzen die „falschen Papiere“, um in der „Festung Europa“, wie es El-Tayeb (2003: 129-145) nennt, überleben zu können. Diese Thematik dominiert die Geschichte um Jackies Flucht.

„Identität“ scheint im globalen System – entgegen der kultur- und sozialwissenschaftlichen Vorstellung – immer mehr zu etwas Greifbarem zu werden, das (in Reisedokumenten oder Geburtsturkunden) festgeschrieben ist und den/die Einzelne an bestimmte Territorien bindet. Im Gegensatz zu Sembene, der zeigt, welche tragende Rolle „Identität“ und „Kultur“ innerhalb einer Gruppe spielen, in der sie (neu) verhandelt werden, macht Wagenhofer die äußeren (politischen, ökonomischen und kulturellen) Strukturen deutlich, die „Identität“ und „Zugehörigkeit“ zuschreiben.

Als Don Pedro und Jackie zur afrikanisch-spanischen Grenze kommen, verstecken sich Jackie und Theo im schweizer Krankenwagen und gelangen so auf illegalem Weg nach Europa. Immer wieder verweist Don Pedro auf das schweizer Fahrzeug und seinen deutschen Lenker mit Diplomatenspass, der aufgrund seiner nationalen Zugehörigkeit und Profession die internationalen Grenzen ohne Kontrolle passieren kann. Gerade aus dieser Situation heraus wird klar, wie wesentlich die in den eigenen Reisedokumenten festgeschriebene Identität und Nationalität (und in diesem Fall Profession) im globalen System sind.

Claessens meint in Bezug auf nationale und kulturelle Identität, dass uns eine „äußere“ identitäre Hülle – trotz soziokultureller Veränderungen – „übergestülpt“ und diese von den

einzelnen Handelnden verinnerlicht wird und sie sich danach verhalten (Claessens 1991: 47). Wagenhofer zeigt, dass die „ökonomische Globalisierung“, in der die „Aufweichung von Grenzsystemen“ propagiert wird, Grenzen und Unterschiede besonders versteift. Die „äußere Hülle“ gewinnt zunehmend an Bedeutung. Hierin liegt auch die Kritik des Filmemachers am System der „ökonomischen Globalisierung“.

4.2.2.2. Koloniale Begegnungen und die Organisation von „Begehren“

Auch Wagenhofer kommt nicht um stereotype Repräsentationsweisen herum. Jackie werden als „afrikanische Frau“ bestimmte Eigenschaften zugeschrieben, die sie einerseits als „Opfer“ ihrer Kultur und andererseits als „begehrtenwerte Fremde“ auftreten lassen. Stereotype koloniale Begegnungsweisen zwischen „weißem Mann“ und „fremder Frau“ können dabei festgemacht werden.



(Wagenhofer 2010: 00:20:54)

Jackie verkörpert als „afrikanische Frau“ einen Gegensatz zum „weißen Mann“ Don Pedro. „Geschlecht“ wird bei Wagenhofer nicht hinterfragt, sondern entlang der Differenz zwischen „Mann“ und „Frau“ konstruiert. Dabei sind die Rollen, die Jackie und Don Pedro im Film zufallen, keineswegs als „neutral“ oder „wertfrei“ einzustufen. Wie im oberen Bild deutlich wird, ist es Don Pedro, der den Wagen nach Europa lenkt. Jackie sitzt ängstlich im hinteren Teil des Autos und umklammert ihren Sohn, der sich im gesamten Film nicht sonderlich oft artikuliert und ein stummer Begleiter von Jackie wird. Wie Sassatelli (2007: 145) bemerkt, ist „Geschlecht“ als Effekt von Diskursen zu verstehen. Indem Jackie im Film gleichermaßen als begehrtenwert und von der Rettung eines Europäers abhängig dargestellt wird, verhilft Wagenhofer dazu, ein gewisses Bild „der Afrikanerin“ zu konstruieren und vor dem Hintergrund von Figuren wie Saartje Baartmann auch aufrechtzuerhalten. Jackies Körper wird im Film zum „Objekt der Begierde“ und kann bestaunt und angesehen werden. In einer Szene wartet Jackie ängstlich in einem der großen Gewächshäuser des spanischen „Almeria“ darauf, dass Don Pedro ihren Sohn Theo vor der spanischen Polizei befreit.



(Wagenhofer 2010: 00:46:34)

Die Kamera lässt die Gewächshäuser zu einem unheimlichen Labyrinth werden, indem sich Theo verlaufen hat. Durch die wilde Kamerafahrt, die Jackie verfolgt, geraten die afrikanischen MigrantInnen, die zwischen den Gemüsepflanzen arbeiten und das Gemüse der europäischen EinwohnerInnen ernten und bearbeiten, ein wenig abseits des Fokus. Jackies Sorge wird dafür umso größer. Schließlich bringt Don Pedro sie dazu, sich zu verstecken, während er mit dem Aufseher und der Polizei spricht und Theo befreit. Ängstlich bleibt Jackie zurück und verweilt einmal mehr in ihrem „passiven“ Status. Don Pedro wird im Gegenzug dazu als starker, europäischer Mann konstruiert. Er ist es, der den Blick „auf“ Jackie organisiert und sie durch das korrupte System Europas schafft. In einer Szene zeigt Wagenhofer Don Pedros Gesicht, das sich im Wagenfenster spiegelt. Es sieht aus, als befände sich sein Kopf direkt in den Wolken. Ein solches Bild unterstützt den Status „des europäischen Mannes“, der nicht nur die europäischen Technologien beherrscht (in diesem Fall Autofahren), sondern auch die gesamte Rettung „der schutzbedürftigen Afrikanerin“ einleitet und dabei selbst zum (allmächtigen) Helden wird. Am Ende wird Don Pedro für seine Tat verhaftet – auch dies verleiht seinem Heldenstatus zusätzliche Schwere.



(Wagenhofer 2010: 01:23:51)

Deutlich wird, dass Wagenhofer seine ProtagonistInnen entlang ethnischer, sozialer und geschlechtlicher Differenzen konstruiert und ihre zwischenmenschliche Beziehung auf Basis dieser entsteht. Jackie, die offensichtlich nicht über die entsprechenden finanziellen Mittel verfügt, um legal auswandern und sich eine Arbeit innerhalb Europas zu suchen, wird von Don Pedro auf ihrer Reise in die Schweiz neu eingekleidet und immer wieder aufs Neue in Sicherheit gebracht. Im Gegenzug mildert sie die Einsamkeit des Fernfahrers und verhilft ihm dazu, am Ende seinen Status als „Held“ zu wahren.

Die Bilder aus den Glaszelten erinnern an Bilder von afrikanischen SklavInnen in den Plantagen Nordamerikas. Wagenhofer hält dieses Ausbeutungsverhältnis, das bis heute

existiert, fest. Deutlich wird in Wagenhofers Inszenierung, dass „koloniale Begegnungen“ trotz sich verschiebender Machtformen und Umstände, immer noch beachtet werden müssen, da die ökonomischen und politischen Beziehungen zwischen „Norden“ und „Süden“ nach wie vor von Ungleichheit und Ausbeutung geprägt sind. Was Wagenhofer allerdings verdeutlicht, ist, dass sich die geographischen Bedingungen ändern: MigrantInnen aus dem „globalen Süden“ befinden sich heute auch in Ländern „des Nordens“, wo sie oft illegal leben und ihnen nur wenige Möglichkeiten des legalen Erwerbs des eigenen Lebensunterhaltes zur Verfügung stehen. Außerdem macht der Filmemacher deutlich, dass das globale wirtschaftliche und politische System seit dem Washington Consensus 1991 so komplex geworden ist, dass es immer schwieriger wird „einfache Antworten“ zu liefern oder ungleiche Begegnungsebenen auf „ein“ Problem (wie zum Beispiel Kolonialismus) zurückzuführen. Macht ist nicht statisch, sondern befindet sich ebenfalls in ständigem Wandel.

4.2.2.3. Subalterne Artikulation und die Konstruktion von „Geschlecht“

Wie bereits festgestellt erweist sich die Frage, ob „subalterne Artikulation“ im Film möglich ist, als schwierig. Gerade Filme wie „Black Brown White“ (Wagenhofer 2010), die von männlichen europäischen Regisseuren und Filmfirmen produziert werden, geben zwar Raum zur Artikulation – dennoch muss immer innerhalb eines bestimmten, vorgegebenem Rahmens gesprochen werden. Frauen aus „Ländern des Südens“ *werden* gezeigt und verweilen dadurch in einer passiven Position.

Es ist fraglich, ob die „Subalterne“ – nach Spivaks ursprünglichem Konzept – als Angehörige einer Gruppe, die keinen Zugang zu Technologien hat, mit Hilfe derer sie gehört wird, gerade im Medium Film einen Ort findet, an dem sie sich mitteilen kann. Sich zu artikulieren, um aus einer subalternen (passiven) Situation zu entkommen, steht im Widerspruch zur Idee, einen Raum zu geben, an dem Artikulation stattfinden kann.

Jackie, die als Flüchtling aus Ghana illegal nach Europa gelangen möchte, kann insofern als „Subalterne“ gesehen werden, als sie weder Zugang zu legalen Ausreisemöglichkeiten aus ihrem afrikanischen Herkunftsland noch zu Arbeit oder Gesundheitsversorgung innerhalb Europas hat. Ziel ihrer Flucht sind bessere Bildungsmöglichkeiten und Lebensumstände für ihren fünfjährigen Sohn Theo. Sich innerhalb der begrenzten Strukturen Europas Gehör zu verschaffen, gestaltet sich für Jackie als schwieriges Unterfangen. Ihre Möglichkeiten sind begrenzt – um nicht zu sagen unmöglich. Denn ohne legale Aufenthaltserlaubnis kann Jackie von den Sozialsystemen mitteleuropäischer Staaten wie der Schweiz oder Österreich keinen Gebrauch machen. Was folgt, wäre also die „Abschiebung“ nach Afrika.

Jackie zeigt aber gleichzeitig auf, wie sich die Grenzen durch globale Migrationsströme verschieben. Spivaks Konzept der „Subalternen“ nimmt durch Fluchtmigration neue Formen an und verändert sich. In einer globalisierten Welt verlagern sich allerdings Aufenthaltsorte der „Subalternen“ – sie kann auch eine Migrantin oder Flüchtende innerhalb Europas sein (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 130). Migrantinnen aus Ländern des Südens sind nach Spivak nicht mit denselben Problemen konfrontiert wie in Ländern „des Südens“ lebende Frauen. Aus einer Leidenssituation heraus werden oft „falsche“ Verbindungen hergestellt und Allianzen geschlossen. Spivak lehnt letztere ab (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 135). Jackie flüchtet als Afrikanerin aufgrund der Armut in ihrem Dorf nach Europa, wo sie jedoch als illegale Einwanderin wenige legale Aufenthaltsmöglichkeiten hat. Sie bleibt in Europa ebenso mittellos und damit auch „stumm“ wie in ihrem afrikanischen Herkunftsland. Die politischen und ökonomischen Strukturen verhindern auch „im Westen“ eine Artikulation ihrerseits. Wagenhofer verdeutlicht Jackies prekäre Situation in der „Festung Europa“ besonders in der Szene, als er mit ihr und Theo einkaufen geht. Jackie steht mit verlorenem Blick im Schuhgeschäft. Der europäische Verkäufer zieht ihr die neuen Schuhe an, die Don Pedro bezahlt. Hinter Jackie ist ein Regal voller High Heels zu sehen.



(Wagenhofer 2010: 01:11:14)

Deutlich wird, dass Jackie hier (erneut) eine bestimmte Geschlechtsidentität aufgezwungen wird. Sie soll in ein (ebenso) konstruiertes Bild „der europäischen Frau“ passen. Aus dieser Szene kann die ideologische Stärke der kapitalistischen Industrie herausgelesen werden. Jackie wird nicht nur von der „Festung Europa“ eingesperrt, sondern befindet sich ebenso inmitten einer Vorstellungs- und Ideenwelt, der sie entsprechen muss. Die High Heels können als Symbol für ein Bild von „Weiblichkeit“ gelesen werden, in das Frauen innerhalb der „westlichen“ Welt gedrängt werden bzw. sich drängen lassen. Somit wird Jackies „passive Situation“ einmal mehr sichtbar gemacht. Ihr *werden* Schuhe gereicht, gekauft und angezogen. Dadurch wird ihre eigene Aktionsfähigkeit filmisch dementiert. Bei Wagenhofer sind es die wiederholten Bilder bzw. Bildanordnungen, die Jackie zu einer „passiven“ Figur machen. Denn, wie bereits festgestellt, tragen performative (Sprech-) Akte die Fähigkeit in sich, auch filmisch das hervorzubringen, was sie (in diesem Fall filmisch)

benennen (vgl. Villa 2008: 149). Im Film regiert der Blick der männlichen Protagonisten die Repräsentation der Protagonistin „Jackie“. Sie ist es, die gerettet bzw. angeblickt *wird*.



(Wagenhofer 2010: 00:38:04)



(Wagenhofer 2010: 00:32:48)

So wird das Konzept von Mary Ann Doane, die erklärt, dass der filmische Blick oftmals „patriarchal“ organisiert ist, im oben angeführten Bild deutlich. Doane beschreibt, wie das Bild durch „den männlichen Blick“ organisiert wird: der Mann stellt nicht das „Zentrum“ des Bildes dar, sondern befindet sich im rechten Bildrand, von wo aus er festlegt, auf wen in der Bildmitte wie geblickt wird. Die Frau, die sich in der Bildmitte befindet, wird damit ebenfalls durch den „männlichen Blick“ bestimmt und eingeordnet (vgl. Doane 1990: 51). Doane betont in ihrer Theorie, dass die Beziehung „der Frau“ zur Kamera von jener Beziehung „des Mannes“ zur Kamera sehr verschieden ist (vgl. Doane 1990: 43).

Jackie blickt nicht aktiv „auf etwas“, sondern wird von zwei (weißen) Männern angesehen. Sie wird zum passiven Objekt der Begierde. Der Kamerafokus liegt nicht auf Jackie, sondern auf dem Schweizer Arzt, der sie ansieht. Ihr Blick selbst ist abgewandt. Der/die Zusehende weiß nicht, wohin Jackie blickt – ihre Sichtweise und Blickorganisation wird damit „uninteressant“ gemacht.

Dass sich diese Sichtweise durch den Film zieht, wird auch im folgenden Bild klar:



(Wagenhofer 2010: 01: 10: 18)



(Wagenhofer 2010: 01:10:25)

Wiederum organisiert „Don Pedro“ – auch für die Zusehenden – den Blick auf Jackie, die aus dem Bilderkader hinaus sieht. Diesmal liegt der Kamerafokus allerdings auf Jackie.

Ihre „Weiblichkeit“ wird zum Ziel des Kampfes der beiden Männer des Filmes. Sie versuchen jeweils Jackie „für sich“ zu gewinnen.

Jackies filmische Position wird von den beiden Männern bestimmt. Das, was Butler unter „doing gender“ versteht, kann in „Black Brown White“ auf filmischer Ebene sichtbar werden: Jackie wird als „inaktives“ Objekt der Begierde und Opfer ihrer Kultur konstruiert. Im gesamten Film wird Begehren auf Jackie als Figur gelenkt. Sie *wird* durch die männlichen Blicke zum fetischisierten Objekt. „Begehren“ funktioniert bei Wagenhofer entlang patriarchaler und „eurozentrischer“ Betrachtungsweisen. Die gesamte diegetische Handlung des Films baut auf dem Blick eines „weißen“, mitteleuropäischen Mannes auf: Don Pedro. Es ist seine Geschichte, die erzählt wird. *Sein* Blick setzt den Fokus auf Jackies Körperlichkeit, die immer wieder thematisiert wird. In einer Szene sieht Don Pedro Jackie beim Duschen zu.



(Wagenhofer 2010: 01:19:27)

Don Pedro steht dabei auf der Straße und sieht Jackies nackten Körper durch das Badezimmerfenster. Der Blick ist also klar in eine Richtung organisiert – Jackie sieht Don Pedro nicht. Ebenso verhält es sich in jener Sequenz, als sich Jackie auf einem Parkplatz in Almeria vor den Gewächshäusern frischt macht. Don Pedro erblickt sie zuerst durch eine Überwachungskamera und beobachtet sie im Anschluss aus der Ferne. Dabei lenkt er die Blicke der Zusehenden auf Jackies Körper – damit wird sie zu einem begehrenswerten Objekt, das „angesehen wird“, selbst aber nicht zurückblicken kann. Sein Hinterkopf befindet sich im rechten Bildkader. Jackie, die in der Bildmitte das Tuch richtet, das sie am Kopf trägt, steht im Zentrum der Aufmerksamkeit – bedingt durch Don Pedros Organisation des Blickes.

Er ist es, der das Interesse der Zusehenden auf Jackie lenkt und sie als wichtigsten Punkt des Bildes bestimmt.



(Wagenhofer 2010: 00:41:48)

„Fetishes are supremely culturally specific.“ (Mulvey 1996: 8), erklärt Filmtheoretikerin Laura Mulvey. Besonders innerhalb einer kapitalistischen Konsumkultur haben „Fetische“ eine große Bedeutung. Aufgrund der Organisation von Begehren innerhalb der diegetischen Bildabfolge wird „Jackie“ zum fetischisierten Objekt. Begehren ist rund um sie organisiert. Es war Karl Marx, der erklärte, dass der „Warenfetischismus“ innerhalb der kapitalistischen Gesellschaft beinahe religiöse Verhältnisse zu Produkten bedingt (vgl. Mulvey 1996: 2) Was Marx auf die Ideologie innerhalb der kapitalistischen Logik anwendet, findet bei Mulvey im filmischen Blick Resonanz: die Frau wird zum neuen Fetischobjekt, das voyeuristische Bedürfnisse befriedigen und religiöse Gefühle hervorbringen soll (vgl. ebda: 8). Der weibliche Körper wird zum Resonanzboden verschiedener Arten von Fetischen (vgl. ebda: 8). Wagenhofers zeigt in „Black Brown White“, wie eng die Obsession mit fetischisierten Objekten und der weiblichen Körperlichkeit innerhalb der „westlichen“ Gesellschaft verbunden ist. Auf ihrer Reise von Marokko nach Wien bringt Don Pedro Jackie und Theo zu einer spanischen Spekulationssiedlung. Die beiden sollen dort gemeinsam mit ihm übernachten. Siedlungen wie diese wurden als reine Wertanlagen geschaffen, in die Unternehmen oder Banken investieren sollen, um möglichst viel Profit zu machen. Die Wohnungen sind grundsätzlich leer und werden vom Staat (in diesem Fall Spanien) erhalten (vgl. Wirthensohn 2011 in: <http://www.kinomachtschule.at/data/blackbrownwhite.pdf>, Zugriff: 24.05.2012).

Jackie und Don Pedro stehen am Dach eines Hauses aus der Spekulationssiedlung, als Jackie feststellt, dass die Leute, die in der Siedlung leben, sehr glücklich sein müssen. Don Pedro erklärt, dass der einzige Zweck der Siedlung die Steigerung ihres Wertes sei und dass große Unternehmen bzw. reiche EuropäerInnen deshalb hinein investieren.

Don Pedro lacht in dieser Sequenz über Jackies Bemerkung. Sie versteht nicht. Ihre offensichtliche Unwissenheit über das globale bzw. spanische Finanzsystem wird von Don Pedro nicht wertfrei entgegengenommen. „Welcome to Europe“, sagt er und erklärt, dass es

Jackie schwer haben wird, wenn sie nicht versteht, wie Europa (bzw. die Finanzpolitik) funktioniert. Dabei werden die sozialen Grenzen zwischen den beiden sichtbar. Jackie, die offensichtlich weniger gebildet ist als Don Pedro, wird von einem „europäischen Mann“ belehrt. Damit wird sie einmal mehr in eine passive Rolle gedrängt.

Auch innerhalb der Bildanordnung wird plötzlich eine Hierarchie zwischen den beiden ProtagonistInnen deutlich: während Jackie in der Bildmitte steht und auf eine Erklärung von Don Pedro wartet, befindet sich dieser am hinteren rechten Bildrand und organisiert einmal mehr den Blick auf Jackie bzw. in diesem Fall auch noch den „Wissensfluss“. (vgl.

Wagenhofer 2010: 01:11:49 – 01:14:13).



(Wagenhofer 2010: 01:14:03)

Erkennbar wird, dass die ethnische und soziale Herkunft in der Konstitution von Wagenhofers Figuren eine wesentliche Rolle spielen. Denn gerade aufgrund der sozialen Situation, in der sich Jackie und Theo befinden, müssen die beiden flüchten. Ihre Hautfarbe, Sprache und Ethnizität verstellen Jackie den Zugang zu Europa und sie wird abhängig von der Hilfe eines europäischen LKW-Fahrers. So werden sie von Don Pedro abhängig, der wiederum aufgrund seiner „europäischen Identität“ durch die Grenzsyste me Europas gelangen kann. Die Überschneidung und das Zusammenspiel der einzelnen identitätspolitischen Faktoren (race, gender, Kultur, soziale Herkunft) ist also bestimmend für die Konstitution der Figuren, für ihre Situation und Begegnungsebene.



(Wagenhofer 2010: 01:17:06)

Spivak kritisiert koloniale Hierarchien, die implizieren, dass „weiße Männer“ „»braune Frauen vor braunen Männern retten« (Spivak 2008: 81). Denn die „braune Frau“ verweilt als politische, soziale, kulturelle und ökonomische Konstruktion in einer Position, aus der heraus sie nur „gerettet“ werden kann, diesen Akt aber nicht aktiv vollzieht. Politische und ökonomische Komponenten werden hierbei ebenfalls wirksam.

Wagenhofers Film baut auf einem ähnlichen Gerüst auf: Jackie, eine Flüchtende aus Ghana, wird von zwei europäischen („weißen“) Männern gerettet. Wagenhofer konstruiert eine Frau, die sich schon zu Beginn vor dem Mann, der sie nach Europa bringen soll, rechtfertigt und in gebrochenem Englisch erklärt, dass „Afrika“ nicht „der Mond“ sei.



(Wagenhofer 2010: 00:21:16)



(Wagenhofer 2010: 00:22:55)

Ihre kulturelle Herkunft scheint schon bei der ersten Begegnung mit Don Pedro eine Rechtfertigung zu verlangen.

Dennoch darf nicht unbeachtet bleiben, dass sich Jackie im Film sehr wohl auch selbst artikuliert und auf ihr Recht bzw. auf das ihres Sohnes besteht. Wagenhofer zeigt – wie Sembene –, wie schwierig Artikulation innerhalb eines patriarchalen und kapitalistischen Systems ist. Ziel von Jackies Reise ist ein europäischer Mann: Theos leiblicher Vater, ein schweizer UNO-Mitarbeiter.

Trotz Wagenhofers differenzierter Aufarbeitung der Komplexität der „ökonomischen Globalisierung“ und ihrer Auswirkungen auf den/die Einzelne/n konstruiert er Jackie als „Afrikanerin“, die gerettet werden muss. Die filmische Organisation der Blicke verdeutlicht die passive Rolle, die Jackie innerhalb der Diegese zugewiesen wird. Damit kann Wagenhofer vorgeworfen werden, filmisch eine passive Protagonistin zu erschaffen, die alleine von den Handlungen der europäischen Männer als ihre „Retter“ abhängig ist. Inwiefern er das Schweigen von Frauen aus Ländern des Südens reproduziert oder durch die Darstellung von Jackie gerade anprangert, ist den Blicken der Zusehenden überlassen.

Gleichzeitig zeigt Wagenhofer die Abgründe eines nicht mehr transparenten Systems der Machtverteilung. Jackie hat innerhalb dieses Systems wenige andere Möglichkeiten, als sich mit ihrem Sohn Theo auf die Flucht zu machen, und ist dabei auf die Hilfe Krimineller wie Don Pedro angewiesen. Die Kategorien „Gut“ und „Böse“ scheinen immer mehr zu

verschwimmen und die Unterscheidung immer schwieriger zu werden. Nicht nur nationale Grenzen, sondern auch Moralische verschieben sich.

4.2.2.4. Grenzkonstruktionen und die Absurdität der Globalisierung

Wagenhofer verdeutlicht, dass sich durch die sich verschiebenden Grenzsyste me auch die Ebenen von Macht durchmischen. In „Black Brown White“ wird die Absurdität, die daraus entstehen kann, deutlich gemacht.

In einer Szene befinden sich Jackie und Don Pedro am Strand. Sie machen Rast von der langen Autofahrt und sprechen über Theos leiblichen Vater – ein schweizer UNO-Beamte. Am hinteren Ende des Strandes lassen ein Mann und eine nackte Frau einen Drachen steigen. Absurd wirkt die Situation insofern, als sich die nationalen Grenzen so verschieben, dass plötzlich ein österreichische „Schlepper“ und LKW-Fahrer einer afrikanischen Frau, die mit ihrem Sohn in die Schweiz flüchtet, am Strand von Spanien sitzt.



(Wagenhofer 2010: 00:32:27)

Einmal mehr wird hier sichtbar, wie sich die Grenzen zwischen „Norden“ und „Süden“ auf globaler und moralischer Ebene verschieben. Flüchtlinge befinden sich direkt neben SpanierInnen, die in ihrer Freizeit – scheinbar unbeschwert – einen Drachen steigen lassen. Wagenhofers Systemkritik kann aus diesem absurden Moment herausgelesen werden. Der Kamerafokus liegt im oberen Bild eindeutig auf Don Pedro, der im Zentrum des Bildkaders angesiedelt ist. Erst bei genauem Hinsehen wird die nackte Frau im Hintergrund deutlich. Das Zusammenspiel aus unbeschwertem Vergnügen und dem ernsten Gespräch zwischen Schlepper und Flüchtender in der vorderen Bildhälfte zeigt, dass sich nicht nur Grenzen, sondern auch koloniale Oppositionspaare („Westen“ – „Orient“, Peripherie – Zentrum, Gut – Böse), in die die Welt oft eingeteilt wird, plötzlich verschieben.

Trinh T. Minh-ha plädiert nicht nur für eine Reflexion von „Grenzen“ als synthetische Konstruktionen, sondern vor allem auch dafür, sich aus den vorgegebenen Rahmen zu befreien und „Differenzen“ und Grenzsyste me nicht mehr als absolut zu betrachten:

„We all seem to know the dilemma of speaking within authorized boundaries, and yet the urge to 135navailabi the Oriental and to 135navailabi the African continues to lurk behind many Westerners' well-intended attempts to promote better understanding of cultural difference.“ (Trinh 2011: 13)

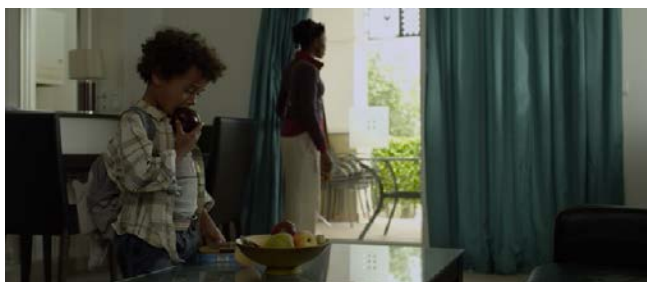
Das Phänomen der Verschiebung von auferlegten Grenzen verlangt einen alternativen Umgang mit angeblich statischen Differenzen und Eingrenzungen. Trinh spricht die Tatsache an, dass – gerade durch Phänomene wie zunehmende Migrationsströme (und der damit einhergehenden „Durchmischung“) – Grenzen verfestigt und als wichtiger betrachtet werden. Dies wird auch bei Wagenhofer deutlich: Jackie bleibt das „Opfer“ aus dem „globalen Süden“, das es zu retten gilt. Erst durch Don Pedro lernt sie die „westliche Welt“ und das „westliche“ Denken kennen. Trotzdem verkörpert sie das „Schöne“/ „Andere“, das die beiden „weißen Männer“ begehren. Das „Afrikanische“ auch als solches zu erhalten, entlarvt Trinh als „westliche“ Strategie, „das Andere“ in einen eigenen Rahmen einzubetten und damit kontrollieren zu können.

In jener Szene, als Jackie, Don Pedro und Theo in die Spekulationssiedlung einbrechen und illegal in einem der Häuser übernachten, macht Wagenhofer die Dekadenz und Künstlichkeit des globalen und vor allem „westlichen“ Wirtschaftssystems deutlich.

Jackie entdeckt in dem Haus, in dem die drei die Nacht verbringen, dass sämtliche Einrichtungs- und Dekorationsgegenstände aus Plastik sind. Sowohl die Bücher in den Regalen erweisen sich als Attrappen, wie auch der Apfel, in den Theo beißt.



(Wagenhofer 2010: 01:13:05)



(Wagenhofer 2010: 01:12:51) Ob

Ob Wagenhofer dabei auf die Scheinheiligkeit und Zerbrechlichkeit von „westlichen“ Luxusvorstellungen und Kapitalgier verweisen möchte oder einmal mehr die Absurdität des globalisierten Systems anprangert, bleibt den Betrachtenden überlassen. Die Konstruiertheit und Künstlichkeit der neoliberalen Ideologie, der Jackie und Theo begegnen, sobald sie die Grenzen nach Europa überquert haben, wird in den beiden Szenen deutlich gemacht. Alles wird dazu getan, um den „Schein“ zu wahren – einer der Leidtragenden dieses Scheins beißt im obigen Bild in einen falschen Apfel.

Ungleich verteilt ist bei Wagenhofer aber auch das Wissen um die Scheinhaftigkeit des Systems und seine Schattenseiten. Don Pedro fällt die Rolle des (scheinbar) allwissenden Europäers zu, der das System durchblickt und die afrikanische Einwanderin aufklärt. So entsteht ein hierarchisches Verhältnis zwischen Jackie und Don Pedro, das die Differenzen ihrer Figuren verdeutlicht. In einer Szene blicken Jackie und Theo sehnsüchtig aus den Fenstern des LKWs, der sie über die Grenze bringt.



(Wagenhofer 2010: 01:11:56)

Die leeren Häuser ziehen an den beiden ProtagonistInnen vorbei. Deutlich werden hier die Grenzsysteme, die sich – bedingt durch die ökonomische Globalisierung – verschieben: so nahe sich Jackie und Theo auch an der Siedlung voller leerstehender Häuser befinden, so weit sind sie doch von den Spekulationsgeschäften, ohne die die Häuser vermutlich nicht existieren würden, entfernt. Sie befinden sich innerhalb eines Systems, das auf Ungleichheit aufbaut. Don Pedro hat die Rolle jener Figur, die um die Korruption des Systems weiß und es daher hintergehen kann – obwohl er als „Schlepper“ selbst Teil des Systems ist, das er eigentlich ablehnt. Seine Position wird als ebenso zwiespältig dargestellt wie das wirtschaftliche und politische System, in dem er sich befindet.

Als LKW-Fahrer wird es Don Pedro möglich, die Grenzen innerhalb Europas bzw. nach Afrika zu überqueren. Er besitzt die „richtigen Papiere“ und erhält damit die Möglichkeit Grenzen ohne Probleme zu überqueren.



(Wagenhofer 2010: 01: 23: 26)

„Just in Time“ steht auf Don Pedros Wiener LKW, mit dem er sich durch Europa bewegt. Der Schriftzug kann dahingehend gelesen werden, dass eine kapitalistische, auf maximale Wertsteigerung und Schnelllebigkeit aufbauende Ideologie dafür sorgen soll, Produkte mit möglichst geringen Kosten auszuliefern und von Ort zu Ort zu bringen. Don Pedro wird als LKW-Fahrer zum lebendigen Instrument einer Wirtschaftslogik, die darauf aufbaut, Zeit und

Kosten zu sparen und Effizienz zu steigern. Wagenhofer widmet sich weniger den ökologischen als den sozialen Folgen dieser Tätigkeit. Als „Schlepper“ befindet sich Don Pedro in einer Zwischenposition. Wagenhofer konstruiert Don Pedro als Retter Jackies, der selbst von seiner Familie verstoßen und ausgegrenzt wurde und am Ende seine gerechte Strafe erfährt. Was ausbleibt, ist eine Erklärung der Rolle so genannter „Schlepper“ innerhalb der globalen Gesellschaft. Oftmals sind es korrupte Händler der Wohlstandsgesellschaft, die afrikanische Flüchtende ausbeuten und Profit aus der politischen Verfolgung anderer schlagen. Wagenhofers Interpretation von Don Pedro als „Retter“, der „just in time“ – also genau zur „richtigen“ Zeit – am „richtigen“ Ort zu sein scheint, verstellt den Blick auf soziale Realitäten und ist daher als äußerst kritisch zu betrachten.

4.2.3. White Material

Als Tochter eines französischen Kolonialbeamten verbrachte die französische Filmemacherin Claire Denis ihre Kindheit in verschiedenen Teilen Afrikas – wie etwa Kamerun oder Burkina Faso. In ihrem Werk „White Material“ verarbeitet die Regisseurin eigene Erfahrungen, die sie in ihrer Kindheit als Französin in Afrika gemacht hat.

„White Material“ erzählt die Geschichte der in der Diaspora lebenden Französin Maria Vial. Zusammen mit ihrem Exmann und dessen „neuer“ Familie leitet sie eine Kaffeeplantage in einem afrikanischen Land, das nicht näher benannt oder vorgestellt wird. Auch ihr gemeinsamer, beinahe erwachsener Sohn Manuel lebt zusammen mit seinen getrennten Eltern auf der Plantage. Manuel wird als vorrangig faul und gewaltbereit dargestellt. Marias Familie wird von den innergesellschaftlichen Konflikten zwischen RebellInnen und ihren GegnerInnen innerhalb des afrikanischen Staates, in dem sie sich befinden, bedroht. Im Laufe der Erzählung spitzen sich diese Konflikte zu. Den Zusehenden werden Handlungsmotive und Hintergründe für die Gewalt innerhalb der Gesellschaft allerdings nur sehr spärlich vermittelt. Auch die Gründe für die Gewaltbereitschaft gegenüber Maria und ihren Familienangehörigen werden nur wenig thematisiert.

Wichtig ist im Kontext dieser Forschungsarbeit, dass sich Denis Werk mit „postkolonialen“ filmischen Räumen auseinandersetzt, die sich wie der Begriff „Postkolonialismus“ selbst als schwammig und ungenau erweisen. Weder wird erklärt, wieso sich das unbekannte Land in einem bürgerkriegsartigen Zustand befindet, noch warum die Familie Vial verfolgt wird. Denis nähert sich der Thematik „postkolonialer“ Zustände mit einem sehr allgemeinen, ahistorischen Blick. Im Laufe der Geschichte werden Maria und ihre Familie von den afrikanischen RebellInnen umgebracht. Schließlich wird die gesamte Plantage in Brand gesteckt. In einer der letzten Einstellungen sieht Maria in ihrem brennenden Haus die verbrannte Leiche ihres eigenen Sohnes. Sie erschlägt daraufhin ihren Schwiegervater. Ob sich die Protagonistin am Ende noch aus dem brennenden Haus retten kann oder nicht, bleibt ungeklärt. Die Konstruktionsweisen von „kultureller Identität“ finden bei Denis weniger auf narrativer als auf filmischtechnologischer Ebene statt. Es ist die Art und Weise, wie die Kamera die Handelnden verfolgt, einzelne Fragmente ihrer Körper einfängt und Bilder miteinander verkettet, die ausschlaggebend für das Verständnis der Charaktere ist. Dabei arbeitet die Regisseurin stark assoziativ und überlässt vieles den Gedanken der ZuseherInnen.

4.2.3.1. Identitätskonstruktionen

Im Zentrum von Denis Auseinandersetzung steht nicht die psychologische Einfühlung, die ein Verständnis der Handlungsweisen und Motivationen der ProtagonistInnen hervorbringt.

Vielmehr hält ihre Kamera einen distanzierten Blick zu den Darstellenden des Films. Motive und Handlungshintergründe werden weniger erklärt, als in ihrer vollen Brutalität gezeigt.

Die Kamera ist bei Denis unmittelbar an der Konstruktion von Differenz beteiligt: deutlich wird im Laufe des Films, dass die Kamera eine Distanz zur Hauptdarstellerin Maria aufbaut, die ihr eine bevorzugte Position gegenüber den anderen (und vor allem afrikanischen)

ProtagonistInnen sichert. Denis filmische Erzählweise kann in Bezug auf die Protagonistin des Films als Bruch mit voyeuristischen Tendenzen gelesen werden. Das Geschehen und die einzelnen Handlungsstränge werden nicht logisch verkettet oder linear wiedergegeben. Die Narration des Filmes baut auf Flashbacks von Maria auf. Kontinuitäten und Kausalitäten werden sprunghaft vermittelt.

Der Film wendet sich an aktive, denkende Zusehende, die das Geschehen auf der Leinwand entschlüsseln und deuten müssen. Dieser Bruch mit einer linearen Narration kann auch als Bruch mit herkömmlichen „westlichen“ Repräsentationsverfahren gelesen werden. Deutlich wird, dass Maria in essentiellen, emotionalen Momenten des Films nicht in ihrer Verletzbarkeit gezeigt wird. Ein stereotypes Bild einer kühlen, starken „europäischen Frau“ wird dadurch reproduziert.

Als Maria ein befreundetes ApothekerInnenehepaar tot am Boden auffindet und zu weinen beginnt, wird sie nur von hinten gezeigt. Der private Moment des Weines scheint ihr alleine zu gehören. Den Betrachtenden wird kein Zugang zu ihren Tränen bzw. ihrer Emotionalität und Verletzbarkeit gewährt.



(Denis 2009: 01:27:28)



(Denis 2009: 01:27: 45)

Einerseits bedingt diese Strategie, dass die Distanz zu Maria aufrechterhalten bleibt und eine Einfühlung für die Zusehenden erschwert wird, andererseits erweist sich der Umgang mit der Kamera auch als äußerst respektvoll. Weniger respektvoll werden die Gesichter der afrikanischen Darstellenden gezeigt, die auch in privaten Momenten in Großaufnahmen zu sehen sind.



(Denis 2009: 01:26:17)

Der Umgang mit der Kamera bedingt einen unterschiedlichen Blick auf die „afrikanischen“ und „nicht-afrikanischen“ Handelnden des Films. Dabei wird vorrangig die Geschichte von Maria und ihrer Familie erzählt. Die meisten der „afrikanischen“ DarstellerInnen werden im Laufe der Handlung nicht näher vorgestellt. Im Vordergrund steht mehr ihre Beziehung zu Maria und ihrer Plantage als ihre eigenen Schicksale. Dennoch wagt sich die Kamera extrem nahe an ihre Gesichter heran und zeigt immer wieder Close-Ups von namenlosen Handelnden.

Als Maria am Beginn des Filmes in einen Bus einsteigt, um zurück zur Plantage zu kommen, fängt die Kamera die Blicke der anderen (afrikanischen) Fahrgäste ein, die Maria teils unfreundlich, teils gleichgültig entgegenblicken. Jene Distanz, die gegenüber Maria im Film immer gewahrt wird, ist gegenüber den „afrikanischen Darstellenden“ nicht erkennbar. Die Kamera fährt durch die Sitzreihen des Busses und fängt wahllos Gesichter ein, die den Betrachtenden entgegenblicken.



(Denis 2009: 00:06:50)



(Denis 2009: 00:04:25)



(Denis 2009: 00:04:28)

Als Maria hingegen mit dem Fahrer des Busses spricht, liegt der Fokus eindeutig auf ihrem Gesicht. Man hört den Fahrer zwar sprechen, sein Gesicht wird jedoch nicht gezeigt. Im Zentrum von Denis Bearbeitung steht also die Beziehung der übrigen Charaktere zu Maria selbst.

Auf dezidiert kulturelle Unterschiede zwischen „afrikanischen“ und „französischen“ ProtagonistInnen wird bei Denis nicht im Speziellen eingegangen – die Autorin fokussiert, anders als zum Beispiel Sembene, der sich intensiv mit dem Brauch der Beschneidung aus unterschiedlichen Perspektiven auseinandersetzt, Bewegungen und Details von Körpern und Gesichtern, sowie auf Ausschnitte und Bruchstücke der Landschaft.

Allerdings werden die sozialen Hierarchien zwischen den Bevölkerungsgruppen nicht zuletzt durch die Kleidung der Charaktere immer wieder deutlich gemacht. Während sich Maria im Laufe des Films immer wieder umzieht und ihre Kleidung wechselt, werden die afrikanischen DarstellerInnen in kaputten Kleidern und zerrissenen Hosen dargestellt.

Immer wieder schwenkt die Kamera durch die ArbeiterInnen, die auf Marias Plantage tätig sind. Die einzelnen Personen bleiben dabei aber anonyme Gesichter, deren Identität und Persönlichkeit nicht näher thematisiert werden.

Maria verfügt eindeutig über Kapital, mit dem sie die ArbeiterInnen – selbst in Zeiten des Konflikts – dazu bringen kann, für sie zu arbeiten. Soziale Unterschiede sind eng an Macht gekoppelt. Letztere verschiebt sich im Laufe des Films – vor allem durch die eskalierenden Konflikte – jedoch stark. Die Unterschiede zwischen den „afrikanischen ProtagonistInnen“ des Filmes und der (französischen) Familie Vial werden vor allem durch den offensichtlichen Reichtum der Vials sichtbar. Gleichzeitig steht der Arbeitsalltag von Maria, ihrem Sohn und Exmann, im Zentrum der Erzählung. Denis zeigt, wie die Obsession mit Oberflächlichkeit und äußeren Umständen (wie dem eigenen Aussehen) immer mehr dazu führt, dass Maria die Augen vor der Realität und der Gefahr der sich zuspitzenden Konflikte verschließt.

Ein immer wiederkehrendes Motiv sind Sequenzen, die zeigen, wie Maria behutsam ihre Kleidung wechselt und auf ihr Aussehen achtet. Die Kamera hält ihre Bewegungen fest, wenn sich die Protagonistin umzieht, und filmt einzelne Körperteile, wenn sie mit großer Bedachtheit ihre Kleidung zurecht- oder eine Halskette umlegt.



(Denis 2009: 00:25:44)



(Denis 2009: 01:22:44)



(Denis 2009: 01:23: 16)

Die Protagonistin befasst sich akribisch mit der Auswahl ihrer Kleidung und übersieht dabei, in welchen Schwierigkeiten sie eigentlich steckt.

In jener Szene, als sich Maria in ihrem Badezimmer umzieht, entdeckt sie Schmutz in ihrer Badewanne. Ohne groß über dessen Herkunft nachzudenken, widmet sie sich wieder ihrem Aussehen. Tatsächlich waren es die beiden Kindersoldaten, die in Marias Haus eingebrochen sind und dabei die Badewanne verschmutzt haben.



(Denis 2009: 01:23:02)

Die schmutzige Badewanne verweist einerseits auf die Tatsache, dass Marias Strategie, die Augen vor den Gefahren, denen sie ausgesetzt ist, zu verschließen, schon bald ein Ende finden wird. Die Fassade ihrer scheinbar „heilen Welt“ beginnt zu bröckeln. Gleichzeitig wird das Eindringen „des Anderen“/„Fremden“ deutlich. Als kritisch kann dieses Bild insofern gelesen werden, als die afrikanischen Soldaten mit Schmutz und „Unreinheit“ in Verbindung gebracht werden.

Deutlich wird, dass die eigene „kulturelle Identität“ in Konfliktsituationen besonders hervorgekehrt wird, wie Hutchinson und Smith (vgl. 1996: 3) betonten. Die „afrikanischen ProtagonistInnen“ des Films verdeutlichen, dass sie sich innerhalb der konfliktären Situation vor allem über ihre Ethnizität definieren – äußere Merkmale wie die Hautfarbe führen dazu, zwischen „gut“ und „böse“ zu unterscheiden. Den Mitgliedern der Familie Vial wird ihr

Aussehen immer wieder vorgehalten. Die Thematik der „Unreinheit“ wird dabei wiederum wichtig. So erklärt ein afrikanischer Soldat, dass sein Land aufgrund von Menschen wie Maria „schmutzig“ ist.

Es sind also die Intersektionen zwischen dem sozialen Status und dem Kapital, das die Vials besitzen, sowie ihren offensichtlichen ethnischen Unterschieden zu den indigenen ProtagonistInnen, die sie von Beginn an in eine Rolle der Verachtung drängen. Gleichzeitig schwingen die kolonialen Machenschaften Europas mit, die im Film aber nicht explizit betont werden. Im folgenden Abschnitt soll nun näher auf „koloniale Hierarchien“ eingegangen werden, die konstitutiv für die Diegese sind und sich durch den gesamten Film ziehen.

4.2.3.2. Geschlecht und die Konstruktionsweisen kolonialer Begegnungen und „postkolonialer“ Räume

Als problematisch erweist sich der ahistorische („westliche“) Blick auf die politischen Unruhen in dem afrikanischen Dorf, in dem die Handlung spielt. SoldatInnen und RebellInnen werden gezeigt, ihre Handlungshintergründe und die Motive für ihre gewalttätigen Handlungen bleiben allerdings unerklärt. Ein sich wiederholendes Element bei Denis ist der Einsatz von Close-Ups der afrikanischen RebellInnen, die immer wieder mit Waffen in den Händen in die Kamera blicken. Durch das immer wiederkehrende Motiv verfestigt sich ein Bild gewalttätiger AfrikanerInnen, die den Zusehenden mit Waffen und unfreundlichen Blicken begegnen.



(Denis 2009: 01:26:08)

Auch die Farbauswahl im Bild unterstützt eine heruntergekommene und schmutzige Darstellungsweise der KindersoldatInnen bzw. der afrikanischen Bevölkerung. Hier scheut die Kamera weder Nähe noch Distanz – wie es in vielen Aufnahmen von Maria der Fall ist.



(Denis 2009: 01:26:22)



(Denis 2009: 01:26:38)

Ebenso werden Waffen und Überfälle gezeigt, die Ursachen dafür jedoch nicht näher beschrieben. Denis Erzählweise erscheint hier ebenso distanziert wie ihr Zugang zur Hauptdarstellerin Maria und ihrer Gefühlswelt. Problematisch ist die Darstellung insofern, als ein bestimmtes Bild der „afrikanischen Bevölkerung“ durch die immer wieder auftauchende Repräsentation mit Waffen und Schlagstöcken, die gegen Maria und andere ProtagonistInnen gerichtet werden, entsteht.



(Denis 2009: 01:27:08)

Dieses Bild weckt Assoziationen von Gewaltbereitschaft und Brutalität.

Die Kamera wird zur stillen Begleiterin von Maria, die dennoch immer Distanz zu ihr wahrt. Viele Aufnahmen zeigen die Protagonistin von hinten – oft werden ihr Körper, ihre Bewegungen und einzelne Gesten eingefangen. Was ausbleibt, ist die Darstellung von Emotionen und Mimik. Nur wenige Close-Ups von Maria tauchen im Film auf.



(Denis 2009: 01:28:28)

Einzig als die französische Armee das Land verlässt und Maria dazu auffordert, dasselbe zu tun, wird die Protagonistin aus Untersicht gezeigt. Ihr Haar weht im Wind des Hubschraubers, mit dem die französischen Soldaten davonfliegen. Stolz blickt sie den rufenden französischen Soldaten entgegen und scheint nicht im Geringsten daran zu denken, ihrer Aufforderung nachzukommen.

Eine nähere Betrachtung der filmischen Repräsentationsweisen von „afrikanischen Frauen“ wird in Bezug auf die filmische Konstruktion von „Differenzen“ relevant. In Denis Arbeit

fällt Maria Vial eine besondere Rolle zu – sie liegt im Fokus von Erzählung und Kamera. Es ist ihre Geschichte, die erzählt wird.

Die afrikanischen Handelnden werden den Zusehenden weitaus weniger vorgestellt und repräsentiert. Sie nehmen vielmehr Nebenrollen ein und scheinen in der Handlung nur sporadisch auf. Eine größere Rolle spielt die neue Frau von Marias Exmann André. Insgesamt wird sie im Film jedoch nicht öfter als zweimal gezeigt. In der ersten Sequenz, in der sie zu sehen ist, befindet sie sich hinter einem Zaun. Ein Point of View Shot von Maria zeigt die neue Frau ihres Exmannes. Sie dreht sich verächtlich von Maria weg. Das angespannte Verhältnis zwischen beiden Frauen wird dabei deutlich.



(Denis 2009: 00:17:47)

Auffallend ist, dass Andrés neue Partnerin weitaus jünger ist als Maria. Sie trägt ein rosa Kleid, in dem sie unschuldig und unbeschwert wirkt. Vorwurfsvoll blickt sie Maria an. Der Zaun, der die beiden Frauen trennt, verweist auch auf ihre völlig unterschiedlichen Einschätzungen der Situation.

Ein ebenso vorwurfsvoller Blick wird Maria zuteil, wenn sie neue ArbeiterInnen für ihre Plantage in einer Siedlung in der Nähe ihres Dorfes sucht. Bevor sie mit den Männern spricht, die am Feld zu arbeiten scheinen, trifft sie auf zwei Frauen. Letztere befinden sich in einer heruntergekommenen Siedlung und blicken Maria verächtlich entgegen.



(Denis 2009: 00:37:58)

Besonders jene Frau, die sich im rechten Bildkader befindet, wirft Maria einen missbilligenden und zugleich tadelnden Blick zu. Die Kamera zeigt ihren Blick ganze fünf Sekunden in Großaufnahme.



(Denis 2009: 00:38:10 – 00:38:15)

Die Frage nach einer „Kollektivschuld“ am kolonialen Projekt steht ebenfalls im Raum. Die namenlose „Afrikanerin“ blickt Maria voller Verachtung an. Ihre Augen sind mit Tränen gefüllt. Maria lächelt zaghaft zurück. Die Begegnung der beiden Frauen verflüchtigt sich im nächsten Moment wieder, als die Männer des Dorfes auf Maria zugehen und sich bereit erklären für sie zu arbeiten. Ethnische, soziale und kulturelle Unterschiede werden in der Begegnung zwischen Maria und der „afrikanischen Frau“ deutlich. Während Maria über Geld und schöne Kleider verfügt, werden die beiden afrikanischen Frauen in zerrissener Kleidung und mit verwundeter Haut gezeigt. Sie sind in ebenso dunklen Farben wie ihre Umgebung gekleidet, während Maria ein helles Sommerkleid trägt. Die Kamera fängt Marias Gesicht nur von der Seite ein. Wiederum erscheint die Protagonistin distanziert. Ihr Lächeln lässt vermuten, dass sie die Ernsthaftigkeit der Situation wieder einmal nicht begreift.



(Denis 2009: 00:38:16)

Die kolonialen und imperialen Hierarchien zwischen „Westen“ und „globalem Süden“ stehen dabei ebenfalls im Raum. Die Begegnungsebene der Frauen kann keinesfalls als gleichwertig angesehen werden. Während Maria zwar über saubere Kleidung und Kapital verfügt, verdeutlicht der Blick der „Afrikanerin“ die koloniale Schuld, die auf Marias Schultern lastet. Der Vorwurf gegenüber der „westlichen“ Vorgehensweise in der Phase der Kolonialisierung Afrikas und nach deren offiziellem Ende zieht sich durch die gesamte Handlung und wird in unterschiedlichen Sequenzen immer wieder erkennbar.

Anzumerken ist schließlich noch, dass die Distanz und die mangelnde psychologische Einfühlung in die ProtagonistInnen der Familie Vial die Zusehenden davon abhält, Mitleid mit der „weißen Familie“ aufzubauen.

Was bei Denis zu beobachten ist, ist die Tatsache, dass „Äußerlichkeiten“, die auf die ethnischen und kulturellen Unterschiede verweisen, in problematischen Situationen besonders relevant werden. Nachdem Maria die beiden toten ApothekerInnen aufgefunden hat, versucht sie panisch zu ihrer Plantage zurückzukehren, die in der Zwischenzeit von SoldatInnen angezündet wird. Auf ihrem Rückweg trifft die Protagonistin den Bürgermeister ihres Dorfes, an den ihr Exmann hinter ihrem Rücken die Plantage vermacht hat mit dem Versprechen, dafür am Leben zu bleiben. Der Bürgermeister streicht über Marias Haar. Die sonst als kühl und distanziert gezeichnete Protagonistin wirkt geknickt. Die Tränen in ihren Augen sind

deutlich zu sehen. „Extreme blondness brings bad luck.“, erklärt der Bürgermeister (Denis 2009: 01:28:24)



(Denis 2009: 01:28:24)

Die Sequenz verdeutlicht, wie äußere ethnische Unterschiede in prekären Situationen besonders hervorgekehrt und verabsolutiert werden. Die Komplexität von Konflikten bleibt dabei unbeachtet und der Blick auf reale (eigentliche) Probleme wird verstellt. Die koloniale Vergangenheit und die hierarchischen Beziehungen zwischen „Kolonialmächten“ und „Kolonialisierten“ werden nicht explizit thematisiert – stellen aber den wesentlichen Grund für Marias existentielle Situation dar. In dieser Situation wird Maria zum ersten Mal in einem (im Film einzigen) schwachen Moment aus der Nähe gezeigt. Die Tränen, die über ihr Gesicht laufen, und die Verzweiflung, die sich in ihr breit macht, werden für die Zusehenden zum ersten Mal deutlich.



(Denis 2009: 01:37:33)



(Denis 2009: 01:38:01)

Eine Afrikanerin tröstet Maria und hält sie in ihrer Verzweiflung fest. Jener Moment wirkt sehr intim und vertraut. Marias Härte und Kühle scheinen zu bröckeln. Damit verliert sie am Ende des Filmes auf narrativer und filmtechnischer Ebene ihre privilegierte Position. In Bezug auf die Konstruktion von „Geschlechtern“ bzw. „Zweigeschlechtlichkeit“ ist bei Claire Denis festzustellen, dass die afrikanischen Männer des Filmes als durchwegs gewalttätig und korrupt dargestellt werden. Maria wird von Soldaten an der Grenze aufgehalten und muss sie bezahlen. Eine Erklärung für Motive und Handlungshintergründe

wird nicht geliefert. Die dominanten Bilder der Einstellung zeigen Großaufnahmen und Halbnähe von Männern, die Maria mit unterschiedlichen Waffen bedrohen.



(Denis 2009: 00:30:26)



(Denis 2009: 00:30:40)



(Denis 2009: 00:29:41)

Die namenlosen Gesichter, die den Zuschenden ihre Waffen entgegenhalten, verschwimmen im Laufe des Films zu einem einheitlichen Bild „des afrikanischen Mannes“, der „die Anderen“ bedroht und vertreiben möchte. Bestärkend wirkt dabei auch die Rolle des korrupten Bürgermeisters. Sogar die Rolle der beiden Kindersoldaten, die in einer Szene in Marias Haus einbrechen, von Manuel verfolgt werden und ihn schließlich bedrohen und ihm ein Haar abschneiden, wirken konstitutiv für das Bild eines Landes, das von Gewalt beherrscht wird. Wie Stuart Hall feststellt, ist es oft der Körper, an dem „Differenz“ festgemacht und der zum Symbol von „Andersartigkeit“ wird. „Wie es auch oft bei der Repräsentation der Frau der Fall gewesen ist, war ihre Biologie ihr „Schicksal“.“ (Hall 2004a: 131) Die Gefahr der Reduktion auf körperliche Differenz und physische Unterschiede besteht und findet in Denis Werk Resonanz. Konstruktionsweisen des starken, wilden und gewalttätigen „Afrikaners“ sind die Folge und reproduzieren ahistorische, koloniale Blicke auf „das Andere“.

Gleichzeitig wird aber deutlich, dass auch die „weißen Männer“ des Filmes nicht weniger gewaltbereit dargestellt werden. Während Marias Ehemann korrupte Geschäfte mit dem Bürgermeister macht und hinter ihrem Rücken die gemeinsame Plantage verkauft, wird Manuel, ihr gemeinsamer Sohn, als faul und widerspenstig repräsentiert. Im Laufe der Geschichte trifft er immer mehr in seine eigene Realität ab und wird zunehmend gewalttätiger. In einer Szene schneidet er seine Haare ab und überfällt die „afrikanische“

Hausangestellte. Er drückt sie grundlos zu Boden, bedroht sie mit einem Gewehr und stopft ihr sein abgeschnittenes blondes Haar in den Mund.



(Denis 2009: 01:05:33)



(Denis 2009: 01:05:41)

Elizabeth, die Angestellte, ruft daraufhin Marias Ex-Schwiegervater zu, dass die „PatriotInnen“ „sie alle“ töten werden. Aus dieser grundlosen Gewaltsituation wird die Wut der afrikanischen Handelnden auf die Mitglieder der Familie Vial bzw. auf die ehemaligen BesitzerInnen aus „dem Westen“ zum ersten Mal deutlich. Die „kolonialen Begegnungen“ im Film werden nicht explizit als solche ausgewiesen. Denis verzichtet auf die explizit „koloniale Situation“, in der sich die Handlung abspielt. Dennoch zieht der thematische und historische Hintergrund eine rote Linie durch das Geschehen.

Besonders auffallend ist der Hubschrauber, der zu Beginn des Films über Maria kreist, die inmitten eines verlassenem Waldweges steht. Aus dem Hubschrauber rufen französische Militärbeamte, dass die französische Armee nun das Land verlässt und Maria auf sich alleine gestellt ist. Gleichzeitig verweisen die rufenden Soldaten auf die Dringlichkeit einer Ausreise Marias, da die Situation zu gefährlich für sie wird. Maria bietet den Soldaten die Stirn. Ihre Meinung scheint die Protagonistin nicht zu interessieren.



(Denis 2009: 01:09:42)

Kurz darauf werfen die Soldaten Überlebensausrüstungen auf Maria und fliegen davon. Der Staub, der durch den Hubschrauber aufgewirbelt wurde, umhüllt Maria wie ein Mantel. Aus dem Off ist plötzlich eine flüsternde Stimme zu hören, die sagt „These whites, these dirty whites.“ Plötzlich ist eine Totale eines „afrikanischen Arbeiters“ zu sehen. Ob er hinter der Stimme steckt oder nicht, bleibt unklar. Die Kamera verfolgt Maria wie ein Schatten. Denis arbeitet viel mit Handkamera, die einen gewissen Eindruck von „Authentizität“ und Realität

der Situation hinterlässt. Die Kamera ist Marias ständiger Verfolger. Dennoch verweist sie auf die Bedrohung, der die Protagonistin ausgesetzt ist.



(Denis 2009: 00:11:16)

An dieser Stelle scheinen sich die Ebenen von Realität zu verschieben. Die kurze Sequenz verweist auf ein wesentliches Thema des gesamten Filmes: die Wahrheit.

Maria verschließt die Augen vor ihr, ihr Sohn Manuel verweigert jegliche Begriffe von Realität und Wahrheit und schließt sich am Ende der Gruppe von KindersoldatInnen an, die eine Apotheke überfallen und unterschiedliche Medikamente einnehmen, bis sie auf einem Feld einschlafen. „They don’t deserve this beautiful land“ (00:11:33), flüstert die Stimme und der Kopf eines französischen Soldaten im Helicopter ist zu erkennen. Zwischendurch werden Körbe mit Kaffeebohnen gezeigt. Die imperialen und kolonialen Verhältnisse, die die einzelnen Geschichten und Wahrheiten trennen, werden in dieser Szene sichtbar. Auch Produkte wie Kaffee sind nicht ohne die Machtverhältnisse hinter ihnen zu betrachten. Die Kaffeebohnen, vor allem aber die Gier nach Macht und Kapital sind es, die zu Marias Verhängnis werden. Denis antikapitalistische und antikoloniale Kritik kann hier herausgelesen werden und stellt die wesentliche Thematik ihres Werkes dar. Trotzdem ist der ahistorische Blick der Filmemacherin auf „das Fremde“ nicht unkritisch zu betrachten, wie im folgenden Abschnitt verdeutlicht wird.

4.2.3.3. Ein „europäischer Blick“ auf die „Landschaft der Anderen“

Immer wieder fängt die Kamera Marias sehnsüchtige Blicke auf die Berge und Steppen rund um sie herum ein. Die Umgebung selbst scheint zu Maria Vials einziger Vertrauten zu werden und ihr Halt und Geborgenheit zu bieten.

Gleichzeitig zeigt Denis im Laufe des Films, wie sich das Verhältnis zur Landschaft, zu Marias selbst auserwähltem Heimatland, wandelt: mit fortschreitender Handlung wird die Umgebung um Marias Haus zur Bedrohung für sie und ihre Familie. Denis Kamera lässt in Longshots der Landschaft plötzlich RebellInnen und KindersoldatInnen mit Waffen schreiten, die auf die Plantage von Marias Familie zuwandern. Der Bruch mit der anfänglich suggerierten Harmonie und Idylle ist groß. Der Wald, die Bäume und das fruchtbare Land, das Marias Familie bebaut, werden mit einem Mal zum schützenden Versteck ihrer Feinde.

Das eigene Land wird zur Bedrohung. Ein Ort der Unsicherheit wird konstruiert und vermittelt ein angsteinflößendes Bild von „Afrika“.



(Denis 2009: 00:21:27)



(Denis 2009: 00:46:09)

Der Film endet mit einer Totalen der verschwommenen Landschaft:



(Denis 2009: 01:41:28)

Wie Brinckmann (2005: 28) betont, sind Landschaften ein sehr häufiges Thema in den Filmen von Claire Denis. Sie erklärt in Bezug auf Denis Arbeit „Beau Travail“ (1999), dass „Einstellungen, die vielfach ohne menschliche Figuren auskommen, oft genauso relevant für die Erzählung sind wie Großaufnahmen der Gesichter. Auch bleiben sie manchmal länger stehen, als dies von einer traditionellen Erzählökonomie her erforderlich wäre.“ (Brinckmann 2005: 28). Dies trifft auch auf „White Material“ zu, das von (teils ungewöhnlich langen) Landschaftsaufnahmen dominiert wird.

„Dabei betont die Kamera die Zentralität der Landschaft, indem sie der Bildkomposition mehr Relevanz einräumt als dem dramaturgisch „richtigen“ Blickpunkt: Die Figuren sind oft fragmentiert oder „zu weit“ entfernt oder „zu nah“ oder aus einem Winkel erfasst, der außerhalb der menschlichen Reichweite liegt.“ (Brinckmann 2005: 29)

In „White Material“ werden immer wieder Teile von Marias Körper von der Kamera fokussiert oder Totale der Landschaft gezeigt, aus der einzelne Figuren heraustreten oder kurz darin aufscheinen.



(Denis 2009: 00:03:32)

Einzelne Landschaftsshots verirren sich immer wieder in die Erzählung. Teilweise scheint es, als stecke eine eigene Dramaturgie dahinter.

Ein immer wiederkehrendes Motiv sind einzelne Räume von Marias Plantage bzw. Ecken des Gartens oder des Hauses ihrer Familie. Denis Kamera zeigt in längeren Sequenzen die stillen, scheinbar friedlichen Plätze auf Marias Grundstück, in die nach und nach KindersoldatInnen oder RebellInnen eindringen. Dabei verhelfen langsame Schnitte dazu, Ruhe und Stille zu suggerieren. Die häusliche Sphäre wird allerdings von Eindringlingen bedroht bzw. gestört. Dabei gehen die afrikanischen KindersoldatInnen behutsam und vorsichtig vor. Still und heimlich dringen sie in Marias Haus ein, entwenden einzelne Gegenstände oder probieren die Wohnzimmereinrichtung aus.



(Denis 2009: 00:52:30)

Ihre Gesten sind dabei behutsam und vorsichtig. Das Eindringen in die häusliche Sphäre der Familie Vial wirkt gerade aufgrund der Achtsamkeit der Eindringlinge unheimlich.



(Denis 2009: 00:52:42)

Denis arbeitet mit starken Kontrasten. Während Manuel, Marias Sohn, im Gartenteich badet und sein Gesicht in die Sonne streckt, versuchen ihn die beiden Kindersoldaten zu attackieren. Manuel wird in einem Moment der Ruhe und des Friedens gezeigt. Er scheint kein Unheil zu erahnen.



(Denis 2009: 00:50:51)

Die Kamera zeigt Manuel von schräg oben – die Zusehenden blicken von oben auf ihn hinunter, er wirkt dadurch schwach und verletzlich – zumal er sich mit geschlossenen Augen im Wasser befindet. Die Einstellung hält sechs Sekunden an, nach einem Schnitt sind die beiden Kindersoldaten zu sehen. Einer der beiden hält einen Holzspeer in den Händen und blickt hintunter.



(Denis 2009: 00:50:57)

Die beiden werden aus Untersicht (low-angle) gezeigt, was sie mächtig gegenüber dem im Wasser liegenden Manuel wirken lässt. Erkennbar ist auch, dass die beiden aufgrund ihrer olivgrünen Kleidung farblich zu ihrer Umgebung passen – Manuel trägt hingegen ein weinrotes Hemd. Damit können Assoziationen zwischen den beiden Kindern und der afrikanischen „Fauna“, aus der sie offensichtlich heraustreten und in die sie am Ende auch wieder flüchten, festgemacht werden. Denis trägt dadurch zu einem Bild der afrikanischen Bevölkerung als „naturverbunden“ bei – dies steht im Gegensatz zu jenem Bild, das von der französischen („westlichen“) Familie Vial gezeichnet wird, die sich innerhalb der häuslichen („kultivierten“) Sphäre bewegt.

Anzumerken ist an dieser Stelle, dass solche Assoziationen und Interpretationsweisen keinesfalls als endgültige Wahrheiten zu betrachten sind. Vielmehr sind sie ebenfalls Resultat eines „westlichen“ Denkdiskurses, der durch binäre Gegensätze wie „Natur“ vs. „Kultur“ geprägt ist. Hinzuweisen ist auch auf die Reproduktion von solchen Oppositionspaaren durch eine filmanalytische De-konstruktion/Sichtbarmachung.

Was Denis allerdings nicht näher erläutert, sind die Gründe dafür, wieso die beiden Soldaten Manuel angreifen wollen. Mögliche Motive werden den Betrachtenden überlassen.

Ein wesentlicher Unterschied in Denis Repräsentationsweise sind die Bewegungen der Handelnden. Während Marias Proxemik kontrolliert, aber doch streng und bewusst gesetzt

wirkt, schleichen sich die KindersoldatInnen mit großer Behutsamkeit an die fremde Sphäre heran. Dabei kriechen sie wie Tiere aus ihren Verstecken, beobachten Marias Familie und tasten sich ganz immer näher.



(Denis 2009: 00:50:33)

Einmal mehr entsteht hier eine Assoziation der afrikanischen Bevölkerung mit „Wildheit“ und „Natur“. Die Motive der KindersoldatInnen bleiben lange Zeit ungeklärt, bis schließlich im Radio darüber berichtet wird, dass es sich um Waisen handelt, die von der Armee der RebellInnen rekrutiert wurden und aus Hunger schießen. Der Radioapparat, ein immer wiederkehrendes Motiv bei Denis, erfüllt für die Betrachtenden eine wesentliche Funktion: im Radio werden „koloniale Verhältnisse“ thematisiert. Jene Konflikte, vor denen Maria Vial die Augen verschließt, sind im Radio zu hören. Auch die Forderungen der RebellInnen und die Wut über die imperiale und koloniale Achtlosigkeit „des Westens“ gegenüber der afrikanischen Bevölkerung werden hörbar.

Ähnlich wie bei Sembene wird auch bei Claire Denis die innergesellschaftliche Bedeutung medialer Technologien deutlich. Das Medium „Radio“ wird bei Claire Denis zum Sprachrohr der afrikanischen Bevölkerung. Ähnlich wie bei Sembene wird der Radioapparat zu einem Instrument politischer Botschaften. Die Bedrohung, der Maria und ihre Familie ausgesetzt sind, wird durch das Radio immer wieder laut.



(Denis 2009: 00:31:37)

Die Wichtigkeit medialer Technologien insbesondere in Konfliktsituationen wird deutlich.



(Denis 2009: 00:32:07)

„As for white material, the party's over.“, sagt der afrikanische Radiosprecher. Der Radioapparat wird bei Denis ebenfalls zum Medium der Aufklärung über die Lage.



(Denis 2009: 00:41:21)

Immer wieder werden Botschaften vermittelt, die den Betrachtenden die Situation der ProtagonistInnen näher bringen und erklären. Deutlich wird auch, wie das Medium zur Instrumentalisierung von politischer Macht missbraucht wird. Als die Armee die Macht übernimmt und beginnt die RebellInnen zu stürzen, wird zunächst der Radiosprecher ermordet. Ein Sprecher der Armee erklärt, dass die Situation nun unter Kontrolle sei und die RebellInnen aus ihren Verstecken geholt werden.

Mediale Technologien wirken also unterstützend für Macht- und Identitätskonstruktionen, wie sowohl bei Sembene als auch bei Claire Denis deutlich wird. Der Radioapparat, der Gedanken über weitere Strecken hinweg verbreiten kann, dient in beiden Fällen der Legitimierung machtpolitischer Instanzen.

4.2.3.4. „White Material“

Was die filmischen Verhandlungsweisen „kultureller Identität“ von Denis von den Herangehensweisen anderer Filmschaffender wie Sembene oder Wagenhofer unterscheidet, ist ihr Fokus auf Einzelpersonen und –schicksale. Die Geschichte, die Denis erzählt, ist vorwiegend Marias Geschichte bzw. die ihrer langsam immer mehr auseinander brechenden Familie. Dabei steht die Ästhetik des einzelnen Bildes im Mittelpunkt, wie Christine N. Brickmann schon in Bezug auf andere Arbeiten von Denis feststellt:

„Inhaltliche Brüche gehören (...) merklich zum System, in das der Zuschauer gleichsam eingeübt wird, während die Verkettung der Bilder eher grafischen oder poetischen Prinzipien genügt als der Handlungslogik (...)“ (ebda: 29)

Der Gedanke von „kollektiven Identitäten“ rückt in den Hintergrund der Erzählung. Eine Interaktion zwischen den ProtagonistInnen findet nur marginal statt. Maria ist, wie die anderen Mitglieder ihrer Familie, vor allem auf ihre eigenen Probleme fokussiert und entfernt sich dadurch immer mehr von der realen Situation. Grundsätzlich wird deutlich, dass die politischen und „nachkolonialen“ Konflikte zwischen den Handelnden auf äußere Merkmale wie die Hautfarbe verlagert werden. Die „weiße Familie“ Vial ist im „afrikanischen Land“ nicht länger sicher. Darauf werden Maria und ihre Verwandten mehrmals hingewiesen. Die koloniale Vergangenheit zwischen Frankreich und großen Teilen Afrikas spielt dafür die ausschlaggebende Rolle – tatsächlich wird diese Problematik aber nie als solche benannt. Nur

einmal erklärt ein afrikanischer Soldat Maria, dass „Afrika“ aufgrund von Menschen wie „ihr“ ein „korruptes“ bzw. „schmutziges“ (filthy) Land ist.



(Denis 2009: 00:06:16)

Marias Familie wird sowohl im Radio als auch von anderen Mitgliedern der afrikanischen Gemeinschaft als „White Material“ bezeichnet. Der Filmtitel „White Material“ verweist auf einen Terminus aus dem „Pidgin-English“, der all das bezeichnet, was „den Weißen“ gehört. Gleichzeitig sagt Claire Denis in einem Interview, dass der Begriff für SchmugglerInnen von Elfenbein benutzt wurde. Alles in allem lässt sich der Begriff als „Fremdzuschreibung“ für „Weiße“ einstufen – trotz der Tatsache, dass der Film vorwiegend eine „weiße Frau“ in Afrika begleitet. (vgl.: Knörer/Rothöhler (2010): «White Material» Ein Versuch, mit Claire Denis zu sprechen, in : <http://www.cargo-film.de/kino-dvd/white-material-1/>, Zugriff: 20.06.2012) Deutlich wird, dass auch in „White Material“ politische bzw. ökonomische Problematiken auf die Ebene von Ethnizität bzw. in diesem Fall „race“ (also sichtbare ethnische Merkmale wie Hautfarbe) verlagert werden und über „Zugehörigkeiten“ und „Identitäten“ bestimmen. Innerhalb der Familie Vial scheint aber, wie bereits festgestellt, kein kollektives Identitätsgefühl oder Gefühl der Solidarität vorhanden zu sein. Manuel, Marias Sohn, schließt sich im Laufe der Diegese der Gruppe von Kindersoldaten an und plündert Medikamente mit ihnen. Marias Exmann möchte mit seiner neuen Familie und auch Maria nach Frankreich zurückkehren – diese weigert sich aber und fokussiert die Aufrechterhaltung ihrer Plantage. Dabei entsteht ein kurzes Sympathieverhältnis mit dem RebellInnenführer „Boxer“. Dennoch ist von „Familienzusammenhalt“ und gemeinsamen Interessen nur wenig zu beobachten. Jeder und jede scheint auf sein/ihr „eigenes“ Schicksal fokussiert zu sein. Selbst die gemeinsame Herkunft scheint keinen Resonanzboden für den Zusammenhalt zu liefern. Persönliche, zwischenmenschliche Konflikte stehen dem Zusammenhalt im Weg. Vor allem die Ästhetik der Kamera trägt dazu bei, dass Hintergründe und Handlungen wenig erklärt und Gespräche zwischen den Handelnden nur vereinzelt eingefangen werden. Denis Bildsprache spricht für sich und eröffnet einen breiten Bedeutungsspielraum, wobei die Kamera der Protagonistin Maria ständig „auf der Spur“ zu sein scheint.

„Die primäre Funktion liegt im Bild selbst, in seiner visuellen poetischen Gegenwart und emotionalen Ladung, während die erzählten Verstrickungen, Konflikte und Ereignisse eher nachträglich dabei herauszukommen oder durchzuscheitern vermögen. Verantwortlich hierfür ist wesentlich die Arbeit der Kamera. Sie drückt so viel Eigenmächtigkeit, ästhetische Kraft, subjektive Präsenz und erotische

Zuwendung zum gefilmten Sujet aus, dass sie die Zuschauer in den Bann des Sensuellen, Momentanen zieht.“ (Brinckmann 2005: 31-32)

Einzig um ihren Sohn Manuel ist Maria besorgt. Gleichzeitig verschließt sie aber die Augen vor dessen wahren Problemen. Als ihr gesagt wird, dass Manuel ihre Hausangestellte angegriffen hat, will Maria nichts davon wissen. „Verdrängung“ wird zu einem wesentlichen Thema in Claire Denis Arbeit. Die koloniale Vergangenheit Frankreichs wird seitens der Familie Vial völlig ausgeblendet, obwohl koloniale Ordnungsmuster weiterproduziert werden (die „weiße Familie“ besitzt Plantage und Land und die „afrikanischen EinwohnerInnen“ müssen als Arbeitende für die Vials im Schuppen schlafen). Thematisiert wird dies jedoch von Seiten der Familie Vial nicht. Vielmehr verschließt Protagonistin Maria die Augen vor den realen Konflikten und ihrer Geschichte. „Verdrängt“ und ausgeblendet werden von ihr auch die Probleme ihres eigenen Sohnes. Dieser „naive“ und zugleich verschlossene („ahistorische“) Blick auf vergangene und gegenwärtiges Konflikte erweist sich als wesentlicher Charakterzug Marias und macht ihre Figur aus. Marias Einstellung kann als „koloniale“ Sichtweise auf die Konflikte in ihrem Land entlarvt werden – kulturelle, ökonomische und soziale Realitäten werden völlig ausgeblendet. Maria ist einzig daran interessiert, die Kaffeeernte fertig zu bekommen, um möglichst viel zu verkaufen. Dass dies angesichts der sich zuspitzenden innergesellschaftlichen Lage völlig utopisch ist, erkennt Maria erst, als es zu spät ist und ihre Plantage bereits in Brand gesteckt wurde. Verdrängung und Verleugnung werden zu den wesentlichen Merkmalen der „weißen Familie“ und können als Kritik Denis an einem europäischen, einseitigen Blick auf die Welt und „andere Kulturen“ gelesen werden. Die Wichtigkeit der Filmemacherin für eine „postkoloniale feministische Diskussion“ über Film liegt auch in Denis Versuch, eine „weiße Frau“ in den Mittelpunkt der Geschehnisse zu stellen. Damit verweist Denis darauf, dass das „koloniale Projekt“ nicht alleine von europäischen Männern getragen wurde, sondern auch „weiße Frauen“ maßgebend an den diversen Unterdrückungsmechanismen beteiligt waren.

Wie Identitätskonstruktionen mit Erfahrungen von Exil und Diaspora zusammenhängen, wird bei Arash T. Riahi und Deepa Mehta zur wesentlichen Thematik. Ihre filmischen Aufarbeitungen sollen im Folgenden diskutiert und in Zusammenhang mit den Arbeiten von Denis, Sembene und Wagenhofer gebracht werden.

4.2.4. Identität und Diaspora bei Arash T. Riahi und Deepa Mehta

Fragen nach der Konstitution von „kultureller Identität“ werden bei Arash T. Riahi und Deepa Mehta vor allem in Bezug auf Diasporaerfahrungen thematisiert. Für die vorliegende Forschungsarbeit gestaltet sich der Blick auf die Arbeit von Arash T. Riahis „Ein Augenblick

Freiheit“ (2008) insofern als relevant, als die Themen „Migration“ und „Flucht“ im Zusammenhang mit „kolonialen Begegnungen“ auch nach der offiziellen Auflösung der Kolonien eine wesentliche Rolle spielen. Damit wird auch die Frage relevant, inwiefern ein dezidiert „Postkoloniales Kino“ die Bandbreite an Machtformen, die sich ständig verschieben, noch erfassen kann.

Wichtig sind Mehtas Filme vor allem in Bezug auf postkoloniale feministische Theorien, die aus dem südasiatischen bzw. südostasiatischen Raum kommen. Uma Narayan und Gayatri Spivak sowie Chandra Mohanty stammen aus Indien und sprechen in ihren Theorien insbesondere von den Erfahrungen „indischer Frauen“. Spivaks Konzept „der Subalternen“ erweist sich in diesem Zusammenhang als äußerst wichtig, da es die Frage aufwirft, inwiefern der filmische Raum zur möglichen subalternen Artikulation beitragen kann.

In Mehtas Filmen wird insbesondere die Repräsentation von „Frauen aus dem globalen Süden“ (bzw. speziell aus Indien) thematisiert – ein wesentliches Thema der postkolonialen feministischen Theorie, das näherer Betrachtung bedarf. In ihrem Film „Water“ setzt sich Mehta mit dem Leben indischer Witwen in einem Ashram in der Zeit der britischen Kolonialherrschaft über Indien auseinander. Wie Geschlecht dabei konstruiert wird, soll im Folgenden analysiert werden.

Während sich Mehta mit der Geschichte der jungen Chand aus Punjab auseinandersetzt, die einen in der indischen Diaspora lebenden Kanadier heiratet, werden bei Riahi die Geschichten verschiedener Flüchtender aus dem Iran dargestellt. Ein Vergleich zur Auseinandersetzung mit „Diaspora“ bei Claire Denis soll ebenfalls Eingang in die Diskussion finden.

Die Migrations- und Fluchtthematik ist in Bezug auf Fragen nach dem „Postkolonialen“ insofern von Bedeutung, als sich kulturelle, soziale und politische Problematiken zunehmend über (nationale) Grenzen hinweg verlagern und deshalb auch in Hinblick auf „koloniale Begegnungen“ und „Identitätskonstruktion“ diskutiert werden müssen. Die globalen Machtverhältnisse und –formen befinden sich in stetiger Bewegung. Obwohl sich Riahi und Mehta mit völlig unterschiedlichen Migrationserfahrungen auseinandersetzen, erscheint es im Kontext dieser Arbeit interessant herauszuarbeiten, inwiefern sich Begriffe von „Identität“ und „Zugehörigkeit“ oder „Nation“ durch die Diaspora-Erfahrung verändern.

In einem ersten Schritt sollen nun die Konstitutionsweisen von „Identität“ in der Diaspora in Mehtas Film „Videsh – Heaven on Earth“ (2008) untersucht und dem Umgang bei Claire Denis gegenübergestellt werden.

4.2.4.1. Identität und Diaspora in Deepa Mehtas „Videsh – Heaven on Earth“

Die indisch-kanadische Filmemacherin Deepa Mehta stieß mit ihren Filmen auf viel Kritik innerhalb des südasiatischen Raumes. Nationalistische Gruppierungen brachten ihre Kritik so stark ein, dass Mehta schließlich die Produktion ihres Werkes „Water“ einstellen musste (vgl. Wijesiriwardena/Parwini 2006: <http://www.wsws.org/de/2006/nov2006/wate-n04.shtml>, Zugriff: 12.06.2012). Die Kritik bezog sich vor allem auf ihre Darstellung religiöser Traditionen. „Videsh – Heaven on Earth“ erzählt die Geschichte einer Sikh-Familie, die in der indischen Diaspora lebt. Die innerfamiliären Probleme werden zum wesentlichen Thema bei Mehta. Erzählt wird die Geschichte aus der Perspektive der jungen Inderin Chand, die mit einem der Söhne, Rocky, verheiratet wurde und unter seiner häuslichen Gewalt leidet. In „Videsh“ führt die Diaspora-Erfahrung dazu, dass die „Identität“ der Protagonistin als „Inderin“ gestärkt wird. Utopische Vorstellungen der Heimat sind die Folge und verstärken Chands Bedürfnis, ihrem gewalttätigen Mann zu entkommen.

Kokot, Tölölyan und Alfonso stellen im Zusammenhang mit griechischen Diaspora-Gemeinschaften fest, dass utopische Heimatvorstellungen zentral für die Konstruktion von „Identität“ sind. Besonders der symbolische Bezug zur „ehemalige Heimat“ (also beispielsweise die Aufrechterhaltung von Mythen, Riten etc.) wird wichtig (vgl. Kokot/Tölölyan/Alfonso 2004: 3). Durch die Diaspora-Erfahrung werden Utopien über die „eigene Heimat“ verstärkt:

„Kulturelle Identität bildet sich immer in Interaktion mit der jeweiligen Umgebung bzw. einem als anders wahrgenommenen Gegenüber. Der Faktor der **Fremdheit** spielt in der Erfahrung des Exils eine entscheidende Rolle. Um die unbestimmte Möglichkeit der Rückkehr nicht ganz aus den Augen zu verlieren, muß ein symbolischer Bezug zur „Heimat“ immer neu konstruiert werden. Ein primäres Mittel dazu ist die Konstruktion von **Geschichte**, und die Erfindung und Vitalisierung gemeinsamer Traditionen.“ (Kokot 2001, http://www.ethnologie.uni-hamburg.de/de/Forschung/Abgeschlossene_Projekte/Kulturelle_Identit_t_in_der_Diaspora.html, Zugriff: 03.04.2012, Hervorhebung im Original)

Ein verfremdetes Bild des Heimatlandes verhilft zu einem identitätsstiftenden Moment. Die Aufrechterhaltung bestimmter Mythen und Traditionen, die imaginäre Verbindungen zur verlassenen Heimat bzw. zur Gemeinschaft im ehemaligen Heimatland spannen, wird dabei besonders wichtig. So werden beispielsweise Bräuche wie die „Beschneidung weiblicher Genitalien“ auch in der Diaspora weitergeführt, um identitätspolitische Verbindung zur „Heimat“ auf symbolischer Ebene aufrechtzuerhalten. Dies stellt Aufnahmegesellschaften vor neue Herausforderungen. Die unterschiedlichen Fragen, die der „Heimatbegriff“ aufwirft, werden an den Werken von Denis, Riahi und Deepa Mehta deutlich.

Die Diasporaerfahrung führt die Protagonistinnen von „White Material“ (2009) und „Videsh“ an völlig unterschiedliche Grenzen. Für Maria Vial ist die Vorstellung der französischen Heimat mit völlig anderen Emotionen verbunden als für die in der kanadischen Diaspora lebende Inderin Chand. Chands „indische“ Identität und ihre Verbindung zum Heimatkontinent in der Diaspora wird durch die Gewalt in ihrer neuen Familie und den Wunsch nach Flucht bzw. Schutz davor wesentlich gestärkt. Die Gewalterfahrung prägt Vorstellungen über nationale Zugehörigkeiten und wird auf die Ebene des „Nationalen“ verlagert.

Die in der sozialwissenschaftlichen Forschung definitorisch scheinbar leicht zu trennenden Konzepte von „Nationalität“ und „Ethnizität“ überlagern einander dabei bzw. fließen ineinander. Als Resultat entsteht das, was Benedict Anderson „imagined community“ nennt : eine imaginierte Identifikation mit der nationalen bzw. ethnischen Gemeinschaft jenseits der Aufnahmegesellschaft. Die „alte Heimat“ wird zu einem utopischen Konstrukt und einem Ort der angeblichen Freiheit und Gewaltlosigkeit. Kokot (2001: [http://www.ethnologie.uni-hamburg.de/de/Forschung/Abgeschlossene_Projekte/Kulturelle_Identit_t_in_der_Diaspora.html](http://www.ethnologie.uni-hamburg.de/de/Forschung/Abgeschlossene_Projekte/Kulturelle_Identitaet_in_der_Diaspora.html) , Zugriff: 03.04.2012) betont, dass Diaspora-Erfahrungen die Besinnung auf Riten und Traditionen aus der „alten Heimat“ besonders verstärken bzw. Hervorkehren können. In „Videsh – Heaven on Earth“ (2008) führt die Sehnsucht nach dem „Heimatland“ dazu, dass sich die Protagonistin in eine Welt zwischen Fantasie und Realität flüchtet, um mit ihrem gewalttätigen Alltag umgehen zu können: immer wieder tauchen Sequenzen auf, die in schwarz-weiß gehalten sind, in denen die Protagonistin die Fabel einer Schlange erzählt oder Begegnungen mit ihrem Ehemann hat, in denen dieser eine humane, gewaltlose, liebevolle Seite zeigt.

„Indien“ erscheint im Film als farbenfrohes Paradies, das im Gegensatz zum kanadischen Staat alle Sehnsüchte und Hoffnungen von Chand zu erfüllen scheint. Der Film beginnt mit einem rauschenden, farbenfrohen Fest der Frauen in Chands Heimat Punjab. Mehtas Kamera zeigt Close-Ups von klatschenden Händen und Halbtotale von tanzenden Frauen in bunten Saris.



(Mehta 2008: 00:00:11)



(Mehta 2008: 00:00:24)

Mehta leitet ihren Film mit einem rauschenden, fröhlichen Fest ein und zeigt den Betrachtenden so, dass „Indien“ bzw. „Punjab“ für die Protagonistin Chand einen frohen, unbeschwerten Ort darstellt.

Im Laufe des Films wird „Indien“ für die Protagonistin Chand aber nicht nur zum Synonym für ihre „verlorene Heimat“, sondern auch zum Symbol für die Freiheit von ihrem gewalttätigen Ehemann Rocky und seiner Familie, in der sie sich nicht willkommen fühlt. An ihrem ersten Arbeitstag in einer kanadischen Fabrik schreibt Chand in Blockbuchstaben das Wort „India“ an eine Wand und legt sehnsüchtig ihre Kopf darauf.



(Mehta 2008: 00:30:14)



(Mehta 2008: 00:30:25)

Immer wieder wird auch die Sehnsucht nach Chands Mutter deutlich. Oft bittet Chand Rocky, ihre Mutter anrufen zu dürfen, doch dieser tröstet sie immer wieder auf den nächsten Tag. „Indien“ wird zum Ort, an dem Chand Familie und Geborgenheit findet, die ihr in der Diaspora verwehrt bleiben. Chand flüchtet sich in Geschichten, die sie sich selbst erzählt. Mehta macht die Übergänge von Realem zu Surrealem dadurch deutlich, dass die „surrealen Szenen“ in Schwarzweiß gehalten sind. Die Sehnsucht nach ihrer eigenen Mutter vermischt sich mit der Sehnsucht nach dem „indischen Heimatland“.

Das farbenfrohe Paradies „Indien“, das zu Beginn des Filmes dargestellt wird, entwickelt sich im Laufe der Handlung zum Resonanzboden für Chands Sehnsüchte.



(Mehta 2008: 00:01:16)

Das kalte, verschneite Kanada wird zum Gegenstück zu Chands „Heimat“. Der Heimatbegriff als sehr emotionalisiertes Konstrukt, das politisch oft instrumentalisiert wird, scheint durch die Diaspora-Erfahrung von Chand und ihre negativen Erfahrungen innerhalb der Familie besonders an Relevanz zu gewinnen.

Ganz anders verhandelt Denis Vorstellungen von „Heimat“: zwar wird „Afrika“ als fruchtbares, reifes Land gezeichnet, die französische „Heimat“ wirkt für Maria jedoch bedeutungslos. „Afrika“ scheint vor allem „Freiheit“ für Maria zu bedeuten. Dies wird insbesondere in jener Szene am Beginn des Films deutlich, in der Maria auf ihrem Motorrad durch die Landschaft fährt. Sie streckt ihre Arme in die Luft und legt ihren Kopf in den Nacken. Der Wind weht durch ihr Haar. Denis weckt damit Assoziationen zwischen „Freiheit“ und dem afrikanischen Land, in dem Maria diese gefunden zu haben scheint.



(Denis 2009: 00:07:29)

Maria öffnet ihr Haar und streckt ihr Gesicht dem Himmel entgegen.



(Denis 2009: 00:07:33)

Denis Kamera fokussiert dabei Marias Arme, die sie in die Luft streckt. Bei Denis ist es die scheinbare „Freiheit“, die Maria gefunden zu haben glaubt, die zum utopischen Konstrukt wird und Maria die Augen vor der tatsächlichen Situation verschließen lässt.

Obwohl sie in dem Land, in dem sie lebt, als „Eindringling“ und als Mitschuldige für das Elend der BewohnerInnen verstoßen wird, verweigert Maria die Rückkehr nach Frankreich. Ihre nationale Zugehörigkeit erscheint für die Protagonistin obsolet. Was bei Denis geschieht, ist das Gegenteil von Mehtas Aufarbeitung von Diaspora-Erfahrungen: die Brutalität und Gewalt, die Maria Vial als in der Diaspora Lebende widerfahren, verstärken in ihr in keinster

Weise das Bedürfnis, in ihr Geburtsland Frankreich zurückzukehren. Sie verschließt vielmehr die Augen vor der realen Situation in dem afrikanischen Land, das Claire Denis nicht näher benennt – bis die Situation schließlich eskaliert. Marias utopische Vorstellung der „afrikanischen Heimat“ verwandelt sich im Laufe des Films immer mehr zu Dystopie – erst als es letztendlich zu spät ist, wird Maria klar, wie verblendet sie eigentlich gewesen ist. Deutlich wird, dass die Flucht in eine „eigene Realität“ (bzw. in Chands Fall ins Surreale) in beiden Fällen zum Ausweg aus dem von Gewalt gezeichneten Alltag wird. Maria Vial verschließt solange die Augen vor den Konflikten in ihrer Heimat, bis ihre eigene Familie davon zerstört wird.

In Deepa Mehtas „Videsh – Heaven on Earth“, wie auch in ihrem Film „Water“, geht es um Gewalt innerhalb der indischen Gesellschaft bzw. um die Probleme, mit denen indischen Frauen in der Diaspora konfrontiert werden. „Die Inderin“ wird in beiden Filmen als Opfer „patriarchaler Kulturen“ dargestellt. Die Thematik der „Gewalt“ dominiert Mehtas Filme. Ziel der folgenden Überlegungen ist die Untersuchung von „Opferkonstruktionen“ innerhalb von Mehtas Arbeiten. Vor dem Hintergrund postkolonialer feministischer Theoretikerinnen aus dem südostasiatischen Raum sollen unterschiedliche diegetische und bildliche Konstruktions- und Repräsentationsweisen „der Inderin“ de-konstruiert werden.

In „Heaven on Earth“ ist es die junge Chand, die zum „Opfer“ eines patriarchalen Haushalts wird – tausende Kilometer von ihrer Heimat Punjab entfernt. Das Thema der häuslichen Gewalt steht im Mittelpunkt von Mehtas Auseinandersetzung. Chands Ehemann Rocky verkörpert den „patriarchalen (fremden) Mann“, der seine Frau schlägt. Die Organisation der Blicke innerhalb des Films zeigt von Beginn an, welche Macht Rocky über seine Ehefrau hat.



(Mehta 2008: 00:57:43)



(Mehta 2008: 00:57:48)

Chand wird damit einmal mehr zum ängstlichen Opfer, dem nur wenige Auswege offenstehen. Die Nähe von Rockys Gesicht, das aus dem hinteren Bildkader auf Chand zukommt, wirkt bedrohlich und verstärkt seine mächtige Position gegenüber Chand. Letztere umklammert steif vor Angst das Bügeleisen und lauscht Rockys Drohung.

Während sie Rockys Haushalt führt, wird er durch den Druck seiner eigenen Mutter immer mehr darin bestärkt, seine Frau zu verprügeln, bis diese sich vor Schmerzen krümmend am Boden liegt. Die Gründe für Rockys gewalttätiges Verhalten werden den Betrachtenden nur spärlich vermittelt. Chand scheint vorwiegend grundlos unter Rockys Aggressionen zu leiden.



(Mehta 2008: 00:37:30)



(Mehta 2008: 00: 37:51)

Die Kamera, die Chands schmerzverzerrtes Gesicht zeigt, unterstützt das Bild einer indischen Frau, die zum Opfer ihrer „eigenen Kultur“ bzw. „Religion“ wird. Die Tatsache, dass Rockys Verhalten vorallem aus dem Druck seiner Familie zu resultieren scheint, bestärkt die Vorstellung, dass es die „sikhistischen Traditionen“ sind, die ein gewalttätiges Verhaltens seitens der Männer verlangen.

Als kritisch betrachtet Uma Narayan die Art und Weise, wie Gewaltdelikte bzw. Probleme aus „Ländern des globalen Südens“ in der westlichen (Medien-)Welt dargestellt werden. Als „repräsentativ“ für „den Süden“ gelten ihrer Ansicht nach nur jene Bilder und Themen, die als besonders „anders“ eingestuft werden können:

„The issues that „cross borders“ then become the „Third-World gender issues“ that are taught about and studied „across the border“, reinforcing their „iconic“ and „representative“ status as issues.“ (Narayan 1997: 100)

Problematisch ist nach Narayan insbesondere die Verfälschung, die bestimmten Riten auf ihrer Reise vom „Süden“ in den „globalen Norden“ widerfährt. Hier werden Bräuche miteinander vermischt und aus ihrem Kontext gerissen wiedergegeben.

Auch mediale Verzerrungen von Ereignissen tragen dazu bei, dass das Bild, das als angeblich „repräsentativ“ für „andere Kulturen“ gilt, nicht der Wahrheit entspricht. Insbesondere die Repräsentation von Frauen bedingt immer auch eine Repräsentation ihrer Kultur (vgl.

Narayan 1997: 84). Solche Homogenisierungsstrategien, die komplexe Themen und Riten vereinfacht und losgelöst von ihrem ursprünglichen Kontext wiedergeben, führen dazu, dass ein statisches und verzerrtes Bild „der Anderen“ entsteht.

Besondere Kritik erfährt dabei die amerikanisch-dänische Journalistin Elizabeth Bumiller, die in ihrem Werk „May You Be the Mother of a Hundred Sons: A Journey Among the Women of India“ (1991) von einem Zusammenhang zwischen indischen Frauen und „Feuer“ spricht. Letzteres wird laut Bumiller in unterschiedlichen Riten eingesetzt. Die Autorin vermischt dabei Riten wie „Sati“ und Mitgiftmorde. Wichtiges kulturelles und historisches Wissen um bestimmte Traditionen scheinen in der Analyse zu fehlen (vgl. Narayan 1997: 107). Indem sich Deepa Mehta mit der Thematik der „häuslichen Gewalt“ in einem „westlichen Land“ auseinandersetzt, wirkt sie der einseitigen Darstellung der „indischen brennenden Frau“ entgegen. Dennoch ist die Konstruktion von „sikhistisch-indischen Frauen“ als „Opfer“ ihrer eigenen Kultur und Religion vor dem Hintergrund der Thesen der „Postcolonial Feminists“ als äußerst kritisch zu betrachten. Denn der Blick, der dabei auf die „indische Kultur“ geworfen wird, ist nicht nur ein völlig vereinfachter, sondern hat auch die Konsequenz, dass der gesamte südasiatische Raum als patriarchal und gewalttätig dargestellt wird. Dies wiederum kann als Strategie entlarvt werden, „das Fremde“ als „Gegenbild“ zum „Eigenen“ zu konstruieren. So bestärkt auch Deepa Mehtas Werk ein Bild, das „die Inderin“ als Opfer ihrer eigenen, patriarchalen Kultur zeigt – spezifischer als Opfer der „sikhistischen religiösen Vorschriften“. Die junge Chand macht ihre gewaltsamen Erfahrungen nicht innerhalb der indischen Heimat, sondern viele Kilometer entfernt in der Diaspora. Kokots These, dass kulturelle Bräuche innerhalb der Diaspora verstärkt hervorgehoben und besonders streng gelebt werden (vgl. Kokot 2001, http://www.ethnologie.uni-hamburg.de/de/Forschung/Abgeschlossene_Projekte/Kulturelle_Identit_t_in_der_Diaspora.html, Zugriff: 03.04.2012), wird in Mehtas Film bestärkt. „Indien“ wird in Chands Vorstellung zu einem utopischen Ort der Freiheit und gleichzeitig zu einem Ort des Friedens, an dem ihr keine Gewalt mehr widerfährt.

Eine wesentliche Figur ist die jamaikanische Immigrantin „Rosa“ (ihr Name erinnert an die afrikanisch-amerikanische Bürgerrechtlerin Rosa Parks), die Chand unterstützt und ihr eine „magische Wurzel“ gibt, mit der sie ihren Ehemann vergiften soll.

Innerhalb des Filmes verschwimmen die Ebenen der Realität nach und nach. Das „Surreale“ wird Teil von Chands Alltag. Die Regisseurin bietet in ihrem Werk keine tatsächlichen Auswege, sondern zeigt Chands Flucht in eine „Überrealität“, in der sie auf magische Art und Weise ihren Ehemann bezwingen kann.

Wie „Heimat“ und „Freiheit“ als utopische Konstruktionen in Arash T. Riahi's Werk „Ein Augenblick Freiheit“ im Zusammenhang mit Fluchtmigration filmisch erschaffen werden, soll nun im Anschluss thematisiert werden.

4.2.4.2. Die Verhandlungen von Flucht, Identität und Freiheit in „Ein Augenblick Freiheit“

Der österreichisch-iranische Filmemacher Arash T. Riahi widmet sich in seinem ersten Spielfilm „Ein Augenblick Freiheit“ (2008) der Thematik der Flucht. Er zeigt dabei die unterschiedlichen Geschichten von Flüchtenden, die versuchen aus dem Iran nach Europa zu gelangen. Die Gründe für ihre Flucht variieren und nicht alle ProtagonistInnen gelangen am Ende des Films tatsächlich nach Europa.

Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass Riahi's Werk eine Bandbreite an unterschiedlichen Themen behandelt, die hier nicht besprochen werden können, da sie im Kontext der Arbeit einerseits als nicht relevant erscheinen und außerdem ihren Rahmen sprengen würden. Der Fokus der folgenden Analyse soll auf den Themen „Flucht“ und „Identität“ liegen. Was in Folgearbeiten behandelt werden kann, ist die komplexe Rolle der Politik des Iran, der nur für sehr kurze Zeit eine europäische Kolonie war, sowie die des iranischen Geheimdienstes. Welche Auswirkungen die politische Situation auf iranische FilmemacherInnen in der Diaspora hat und welche Konsequenzen die Kritik am politischen System für die filmische Ästhetik mit sich bringt bzw. wie sie sich in dieser widerspiegelt, kann ebenfalls Thema zukünftiger Forschungen sein.

Riahi zeigt in seinem Werk die Geschichten von neun Flüchtenden, die die vielfältigen und tiefgreifenden Grenzsyste erfahren müssen, die zwischen Iran und Europa liegen. Die ProtagonistInnen des Films sind die Freunde Ali und Merdad, die die beiden Kinder Azy und Arman zu ihren Eltern nach Österreich bringen sollen. Mit ihnen flüchtet auch ein Ehepaar mit seinem Sohn Kian, das in Deutschland Fuß fassen möchte. Außerdem spielen die beiden Freunde Manu und Abbas wichtige Rollen. Abbas ist ein politischer Flüchtling und Manu träumt von einer großen Karriere und von Reichtum in Deutschland.

Verbindend für alle Flüchtenden ist die Vorstellung von „Freiheit“, die Europa zu versprechen scheint und die alle ProtagonistInnen dort zu finden hoffen. Die bürokratischen und politischen Hürden, die die „Festung Europa“ (El-Tayeb 2003: 129) jedoch stellt, und die Machenschaften des iranischen Geheimdienstes im Ausland führen dazu, dass die Schicksale der Flüchtenden völlig unterschiedlich verlaufen. Eine Rückkehr in einen freien Iran, in dem jeder und jede so leben und denken darf, wie er/sie möchte, ist häufig Thema unter den ProtagonistInnen. Besonders stark an die Heimat gebunden scheinen die beiden Kinder Azy

und Arman zu sein. Der Abschied von den Großeltern fällt ihnen schwer. Azy fragt immer wieder nach ihrer Großmutter, zu der sie zurück möchte.

Zentrale Komponenten der Identitätskonstruktion bei Riahi sind also einerseits die Utopie eines neuen zukünftigen „Iran“, der zur Projektionsfläche von Sehnsüchten wird, gleichermaßen aber auch die utopischen Vorstellungen über „Europa“, das ebenfalls zum hoffnungstragenden Resonanzboden der Wünsche der ProtagonistInnen wird. Diese beiden Vorstellungswelten führen dazu, dass „Iran“ und „Europa“ bzw. die Türkei sehr unterschiedlich dargestellt werden.

Die Bilder des „Iran“ beschränken sich bei Riahi vor allem auf Totale der hügeligen, kargen Landschaft. Die flüchtenden Familien befinden sich im Gebirge und damit an den Grenzen, die den Iran geographisch und politisch von der Türkei trennen.



(Riahi 2008: 00:19:13)



(Riahi 2008: 00:17:23)

Das Land wirkt düster und kahl. Damit wird für den Zusehenden visuell die Flucht der ProtagonistInnen aus dem kargen, kühlen, unfruchtbaren Bergland nachvollziehbarer. Die politischen und geographischen Grenzen zur Türkei werden am Beginn des Films nicht deutlich gezeigt. Die ProtagonistInnen reiten über schneebedeckte Felder und Berge, als sie plötzlich feststellen, dass sie sich bereits auf türkischem Staatsgebiet befinden.

Abends gelangt die Gruppe auf einen Berg. Die Umgebung wirkt unsicher und dunkel und kann als Resonanzboden der Ängste der Flüchtenden gelesen werden. Als sich die ProtagonistInnen schließlich in der Türkei – jenseits der bergigen Grenzregion – befinden, wechselt die Stimmung sofort:



(Riahi 2008: 00:20:36)

Das Licht ist warm und hell, die Stimmung fröhlich und ausgelassen. Die Landschaft strahlt im Glanz der Sonne, ebenso wie die Gesichter der Flüchtenden.

Ähnlich wie bei Erwin Wagenhofer wird ein utopisches „Europa“ konstituiert, das die Hoffnungen der Flüchtenden auf ein „besseres Leben“ in Freiheit zu nähren scheint. Auch die zwiespältige Rolle der Türkei als Ort *zwischen* Europa und dem „arabischen Raum“ wird deutlich. Die ersten Aufnahmen nach der Ankunft der Gruppe in Ankara zeigen die Scheinfreiheit, die innerhalb der Türkei für die Flüchtenden herrscht. Die Gedanken über Asylanträge und die Gefahren für illegale EinwanderInnen in der Diaspora scheinen für kurze Zeit vergessen und die ProtagonistInnen atmen erleichtert auf. Riahi zeigt Halbnähe der glücklichen Gesichter und das bunte Treiben auf dem Hauptplatz in Ankara.

Azy und Arman laufen durch einen Taubenschwarm, der sogleich in die Luft aufschreckt.



(Riahi 2008: 00:32:50)

Die fliegenden Tauben sowie der Schwan im Teich, den Manu im Laufe des Films fängt und für Abbas und ihn selbst zum Abendessen grillt, können als Symbole der Freiheitsgedanken und Hoffnungen gelesen werden, die Flüchtende miteinander verbinden und konstitutiv für ihre Identitäten sind. Dass es sich bei solchen Vorstellungen oft um ideologische Konstrukte handelt, die im Gegensatz zu den massiven Beschränkungen im „eigenen Land“ Iran konstituiert werden, macht Riahi insofern deutlich, als er die vielfältigen Grenzen (geographisch, geistig und ideologisch), die Europa umzäunen, aufzeigt: während der Asylantrag einer flüchtenden Familie von den Vereinten Nationen als „positiv“ eingestuft wird, zeigt Riahi, wie eine andere Familie am negativen Bescheid zerbricht. Die Grenz- und Überwachungssysteme und die Verstrickung von iranischem Geheimdienst und türkischer

Regierung sowie das Mitwissen von Organisationen wie den Vereinten Nationen werden für die Flüchtenden erst in Ankara selbst deutlich. Die Türkei wird dabei als Ort des Übergangs konstruiert: einerseits sind die Flüchtenden sicher über die politischen Grenzen gelangt und ihre Freude darüber ist groß, gleichzeitig befinden sie sich nun in einer anderen Art von „Gefängnis“, aus dem sie nicht ausbrechen können.

Der Zustand, in dem die ProtagonistInnen im Exil gefangen sind, erschwert die Loslösung von der Heimat zusätzlich. Der Iran wird bei Riahi als Ort interpretiert, der „Heimat“ sein könnte, wenn er seinen BürgerInnen „Freiheit“ garantieren würde. Da dies nicht der Fall ist, haben sich die ProtagonistInnen aufgemacht, um ihre „kulturelle Identität“ anderswo „frei“ leben zu können. Der türkische Boden erweist sich als „Zwischenstopp“, jedoch nicht als „neue Heimat“, da sich die Flüchtenden immer noch nicht „frei“ bewegen und einrichten können. Dies führt dazu, dass einige der ProtagonistInnen an der Entscheidung zu flüchten zweifeln. Insbesondere Hassan und Lale scheinen die geplante Flucht falsch eingeschätzt zu haben.

Im Zuge dessen stellt sich heraus, dass sich die Gründe für die Flucht der Handelnden stark unterscheiden. Während im Fall von Ali und Merdad die Sicherheit der beiden Kinder, die zu ihren Eltern gebracht werden sollen, sowie die Neugier auf ein aufregendes Leben und Studium in Österreich im Vordergrund stehen, geht es bei Hassan eher um politische Veränderungswünsche und das Bedürfnis, im Exil etwas gegen das iranische Regime zu unternehmen. Lale teilt von Beginn an Hassans politischen Enthusiasmus nicht zur Gänze. Einmal geraten die beiden in Streit und Lale bemerkt, dass es auch im eigenen Land (also im Iran) möglich ist, politisch etwas zu verbessern. Die Sehnsucht nach ihrem Herkunftsland dominiert Lales Figur.



(Riahi 2008: 01:10:17)

Sie beginnt im Laufe des Films als Angestellte im Hotel zu arbeiten, in dem die Familie wohnt. Das Bild, an das sich Lale während der Arbeit erschöpft anlehnt, kann durch die idealisierte Darstellung einer Landschaft als Verweis auf die inneren Sehnsüchte nach einer Heimat oder gar einem „idealen Iran“ gelesen werden. Gleichzeitig erscheint die Landschaft bedingt durch Farbgebung und Lichteinfall kitschig und überzeichnet. Im Vergleich zu den

Bildern, die Riahi vom tatsächlichen Iran zeigt (eine kahle, bergige Landschaft) erscheint das Bild an der Wand hell und freundlich. Hier ist die subtile Kritik an überzeichneten und emotionalisierten Heimatvorstellungen, die politisch instrumentalisiert werden, nicht zu übersehen.

Die ProtagonistInnen des Films leben eine „iranische Identität“, zu deren Vollständigkeit die Komponente der „Freiheit“ fehlt. Diese können sie nur im Exil leben.

Abbas weiß, dass ihm als politischem Flüchtling der sichere Tod droht, sollte er auffliegen und in den Iran zurück müssen. Dennoch ist seine iranisch-kurdische Herkunft auch in der Diaspora ein wesentliches Merkmal, über das er sich selbst definiert – so bemerkt er gegenüber Manu: „Lieber das Leben verlieren, als die eigene Würde und Identität.“ (Riahi 2008: 01:03:01-01:03:03). Um „IranerIn“ sein zu können, also Würde und persönliche Freiheit wahren zu können, entschied sich Abbas auszuwandern. Manu wirft Abbas später vor, zu ernst und verbittert zu sein. Er blickt im Gegensatz zu Abbas positiv in die Zukunft und belügt seine Familie am Telefon über seinen angeblichen Reichtum in Deutschland, obwohl sein Asylantrag noch nicht einmal bestätigt wurde.

Am Ende gelangt er tatsächlich nach Berlin und befindet sich plötzlich mitten auf dem Alexanderplatz. Sein Anzug ist in denselben Farbtönen gehalten wie die umliegenden Bauten. Um seine „kulturelle Identität“ so leben (und interpretieren) zu können, wie er möchte, musste Manu sein Herkunftsland verlassen. Hierbei wird deutlich, dass „Identität“ eine transzendente Größe ist, die (in einer globalisierten Welt) nicht mehr unbedingt „ortsgebunden“ ist. Auch „Nationalität“ überschreitet in diesem Fall die „nationalen Grenzen“. Kulturelle und nationale Identitätskonzeptionen, die in der kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorie strikt getrennt werden, fließen bei Riahi ineinander und überlagern sich.

Zusammenfassend ist also feststellbar, dass die „kulturelle Identität“ bei den ProtagonistInnen in „Ein Augenblick Freiheit“ (Riahi 2008) durch die zensierende Politik in ihrem Herkunftsland sowie durch die Hoffnung auf ein Leben in „Freiheit“ in Europa wesentlich geformt ist. Auch die Hoffnung auf eine liberale Regierung in einem zukünftigen Iran verbindet die Flüchtenden. Durch die Exil-Erfahrung wird die kulturelle Herkunft besonders wichtig. Hinzukommen die schwerwiegenden politischen und sozialen Konflikte im Iran und die Schwierigkeiten in der Türkei – also an der „Schwelle“ zu Europa. All diese Komponenten verstärken die Verbundenheit zur alten Heimat und führen sogar dazu, dass Lale am Ende des Films mit ihrem Sohn zurück in den Iran kehrt.



(Riahi 2008: 01:42:19)

Riahis Kamera fängt in der gesamten Handlung unverfroren ein, was den Handelnden widerfährt. Ein Close-Up von Armans erfroren geglaubtem Gesicht sowie eine Großaufnahme von Hassan, der sich vor dem UN-Gebäude selbst in die Brust schneidet, werden den Betrachtenden „zugemutet“. Die schwerwiegenden Konsequenzen politischer Entscheidungen für einzelne Flüchtende sind Hauptthematik und Riahi scheut sich nicht davor, brutale Bilder in ihrer vollen Intensität zu zeigen: Hassan, der sich vor dem UN-Gebäude anzündet, wird in einer Totalen gezeigt. Die anschließenden Bilder des brennenden Leichnams, der in Decken gehüllt wird, sehen die übrigen ProtagonistInnen in den Nachrichten.



(Riahi 2008: 01:30:37)

Auch Lales Tränen, die über ihr Gesicht laufen, wenn sie den Abschiedsbrief ihres Mannes liest, sind in Großaufnahme zu sehen. Es sind die Auswirkungen politischer Entscheidung auf Einzelschicksale, die bei Riahi in den Mittelpunkt rücken und konstitutiv für seine Systemkritik sind. Durch das Close-Up der weinenden Ehefrau, deren Mann sich verbrannt hat, weil sein Asylantrag nicht bestätigt wurde, wird die Identifikation der Zusehenden mit Lales Figur begünstigt. Eine solche Identifikation kann auch ein Infragstellen der europäischen Flüchtlingspolitik seitens der Zusehenden bedingen.

Riahis Kritik am politischen System kann aus solchen Aufnahmen herausgelesen werden. Auch die Darstellung des iranischen Geheimdienstes lässt auf die Einstellungen des Regisseurs schließen. Die MitarbeiterInnen des iranischen Geheimdienstes, die den Protagonisten Ali und die beiden Kinder foltern, werden aus Untersicht gezeigt und starren Ali wütend entgegen, bevor sie ihn peinigern. Riahis Kamera kennt wenig Distanz zum Schicksal der Flüchtenden und verbleibt dabei dennoch in einem respektvollen Abstand zu

den ProtagonistInnen. Die Kamera wird zur Wegbegleiterin auf der Flucht und fängt Momente der Befreiung und des Schocks gleichermaßen ein.

Das letzte Bild zeigt Abbas zerschundenes Gesicht kurz vor seiner Hinrichtung im Iran. Die Kamera befindet sich auf Augenhöhe mit ihm. Der Schuss, der ihn letztendlich tötet, ist nicht zu hören und seine Hinrichtung ist nicht mehr zu sehen. Alleine der Befehl, dass geschossen werden soll, ertönt im Hintergrund. Abbas bricht am Ende nicht zusammen, sondern bleibt standhaft. Stolz und beinahe lächelnd blickt er in die Kamera. Riahis Kamera fängt den politischen Flüchtling in seinem letzten Moment ein, in dem er den Zusehenden stolz und aufrecht entgegensieht. Damit bietet er der politischen Zensur für den letzten Moment des Filmes die Stirn. Diese Aufnahme kann als Abbas persönlicher „Augenblick Freiheit“ gelesen werden.

Deutlich wird bei Riahi, dass die kulturelle und nationale Identität als einheitlich gedacht scheinen. Wie Mae erklärt, gibt es seit dem 18. Jahrhundert Bestrebungen, die Vorstellungen von „Nationalkultur“ als klar abgrenzbare, homogene Entitäten bestärken (vgl. Mae 2005: 717). In der Vorstellung der Flüchtenden scheint ein solches Konstrukt „einer“ iranischen nationalen Kultur ebenfalls zu existieren. Die ProtagonistInnen verstehen sich als „IranerInnen“ in einem „kulturellen“ und weniger „politischen“ oder „geographischen“ Sinn. Eine fehlende Identifikation bzw. Solidarisierung mit dem politischen System im Iran scheint kein Hindernis für das Selbstverständnis als „IranerIn“ darzustellen. Vorstellungen einer persischen „Nationalkultur“, die klar abgrenzbar von der aktuellen politischen Situation im Herkunftsland ist, verbinden die Handelnden miteinander und sind zugleich konstitutiv für ein utopisches Bild eines zukünftigen Staates „Iran“, in dem die BürgerInnen frei leben können. Eine Verbindung zur Nation „Iran“ wird im Film nicht zuletzt durch das Medium „Radio“ hergestellt. Mediale Technologien dienen bei Riahi dazu, nationale und kulturelle Identitätskonstruktionen auch in der Diaspora aufrechtzuerhalten. Hassan schenkt beispielsweise seiner Frau ein Radio, als sich diese von ihm vernachlässigt fühlt. Der Radioapparat stellt die einzige Verbindung der im Exil lebenden IranerInnen zu ihrem Herkunftsland dar. So trifft sich eine Gruppe iranischer Flüchtender regelmäßig im Hotelzimmer von Hassan und Lale, um gemeinsam einen Radiosender aus Teheran zu hören. Die Verbindung zur „alten Heimat“ bleibt durch das gemeinsame Radiohören aufrechterhalten. Dem Radioapparat fällt also auch bei Riahi eine wesentliche identitätsstiftende Funktion zu. Besonders in der Diaspora scheinen mediale Technologien eine tragende Rolle für den Schutz der „kulturellen Identität“ der ProtagonistInnen zu spielen.

Riahi zeigt, wie „Identitäten“ im Exil bzw. durch Fluchterfahrungen neu verhandelt werden und dass die „eigene Identität“ und „Nation“ gerade durch Erfahrungen außerhalb des Herkunftslandes an Wichtigkeit gewinnen kann. Die Relevanz von seines Werkes in der Diskussion um ein „postkoloniales Kino“ liegt in seiner komplexen Aufarbeitung von Macht-, Kultur- und Identitätsverhältnissen innerhalb einer globalisierten Welt. Letztere nicht unabhängig von einander zu verstehen, sondern stehen in einer ständigen Verbindung mit und zueinander.

Am Beispiel von Arash T. Riahis Werk wird deutlich, dass es in der filmischen Analyse von Exil- und Migrationserfahrungen nicht „nur“ um koloniale Verhältnisse und Betrachtungsweisen geht, die in gesellschaftspolitische globale Strukturen eingeschrieben sind, sondern um die tiefgreifenden, unterschiedlichen Formen von Macht, die den Rahmen des alltäglichen Zusammenlebens gestalten. Riahi zeigt, dass die Machtverhältnisse im Iran Vorstellungen der eigenen kulturellen und nationalen Identität prägen.

Für die Filmwissenschaft bedeutet das, die Repräsentation von Machtformen zu dekonstruieren und ihre filmischen Konstruktionsweisen auf ästhetischer und narrativer Ebene zu hinterfragen. Vor allem in Diskussionen um „Kultur“ wird dies wichtig.

4.3. „Postkoloniale“ und feministische Verhandlungen im Film

Im folgenden Abschnitt sollen nun unterschiedliche Themen, die innerhalb der „postkolonialen feministischen Theorie“ behandelt werden, in unterschiedlichen Filmen herausgearbeitet und ihre Aufarbeitungen miteinander verglichen werden. Ziel ist es nicht nur, patriarchal-sexistische Diskurse sichtbar zu machen, sondern vor allem hierarchische, einseitige Denkmuster als solche zu entlarven. Es werden unterschiedliche Themen, mit denen sich die „Postkoloniale feministische Kritik“ auseinandersetzt, in Bezug auf ihre filmischen Verhandlungsweisen in den vorgestellten Filmen untersucht. Ziel ist es, den Umgang der Filmschaffenden mit eben diesen Themen zu analysieren. Dabei sollen auch wesentliche Fragen der „Postcolonial Feminists“ – zum Beispiel nach möglichen Artikulationsräumen von „Subalternen“ im Film – diskutiert werden.

Der Blick auf die Konstruktionsweisen von „Kultur“ und „Geschlecht“ und deren Überkreuzung rückt ins Zentrum der Diskussion um „kulturelle Identität“, Machtkonstruktion und „postkoloniale“ (filmische) Räume. Am Ende des Kapitels soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich die Bezeichnung des „Postcolonial Cinema“ – angesichts der umfangreichen feministischen Kritik – auch weiterhin als ausreichend für die Beschreibung der filmischen Auseinandersetzung mit komplexen Machtformen seit 1945 erweist.

4.3.1. Konstruktionsweisen von Kultur und Geschlecht

Um Konstruktionsweisen von „Kultur“ und „Geschlecht“ auch auf filmischer Ebene zu erarbeiten, erscheint Judith Butlers Konzept performativer sich wiederholender Akte einer näheren Betrachtung wert. Im folgenden Kapitel soll noch einmal zusammenfassend der Frage nachgegangen werden, inwiefern wiederholte Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven bestimmte Vorstellungen von „Geschlecht“ bedienen und festschreiben. Weiters soll auch der Zusammenhang zu Kategorien wie „Ethnizität“ und „soziale Herkunft“ untersucht werden.

In Anlehnung an Judith Butlers Konzept „performativer Akte“, die nicht nur „geschlechtliche Identität“, sondern auch damit verbundene kulturelle, soziale oder religiöse Merkmale fest- bzw. „einschreiben“, soll untersucht werden, inwiefern das wiederholte Auftreten bestimmter Einstellungsgrößen, Kamerapositionen und Bildorganisationsformen dazu verhilft, bestimmte geschlechtliche und kulturelle Identitäten zu verfestigen bzw. filmisch zu konstruieren. Ziel ist es herauszuarbeiten, inwiefern auch der Film als Medium an der Konstitution und (gesellschaftlichen) Einschreibung von „Geschlechts- und Kulturkonstruktionen“ und Normen beteiligt ist. Gleichzeitig ist es dabei wesentlich, auf Kimberle Crenshaws Konzept der „Intersectionality“ – also dem Zusammenwirken von Faktoren wie sozialer Herkunft, Geschlecht und Ethnizität – einzugehen und es mit zu berücksichtigen.

Laura Mulvey erklärt, dass die Anordnung des filmischen Bildes nicht frei von geschlechtlichen und ethnischen Unterschieden und Grenzen zu betrachten ist. Die Anordnung der Handlungsräume ist vielmehr geschlechtlich und ethnisch kodiert. Am Beispiel des Films „Imitation of Life“ (Sirk 1959) zeigt die britische Filmwissenschaftlerin, dass die „Bildmitte“ zum Hauptfokus der Zusehenden wird, in dem sich die „weiße“ Protagonistin befindet (vgl. Mulvey 1996: 34).

Was Mulvey hier aufdeckt, kann auch bei Denis untersucht werden: Isabelle Huppert als Maria Vial ist der Fokus der Kamera.

Filmwissenschaftlerin Mary Ann Doane zeigt ebenfalls, dass sich die Anordnung der Figuren und „Blicke“ im filmischen Bild oft als „patriarchal“ herausstellt. Der „männliche Blick“ organisiert, wie die Zusehenden innerhalb des Bildkaders die Handelnden anblicken. Indem der Mann nicht im Zentrum des Bildes steht, ist er für den Blick „auf“ die Frau verantwortlich (vgl. Doane 1990:51) .

Die Bildanordnung, die Doane beschreibt, ist bei Denis in einer wesentlichen Einstellung tatsächlich erkennbar: zu Beginn des Films gibt es eine Sequenz, in der Maria Vial aus einem fahrenden Bus aussteigen muss, da zwei afrikanische Soldaten den Bus kontrollieren und

(gegebenenfalls) Geld von einzelnen Passagieren einsammeln. Maria Vial muss schließlich aussteigen und sich vor den beiden Soldaten rechtfertigen. Dabei befindet sich einer der Soldaten am rechten Bildrand. Der männliche Blick organisiert, wie es Doane beschreibt, die Richtung, in die geblickt wird. Maria Vial befindet sich in der Mitte des Bildkaders. Sie wird zum zentralen Objekt, „das“ gesehen wird, und sieht selbst abwechselnd auf den Soldaten und nach vorne.



(Denis 2009: 00:06:16)

Interessant in Bezug auf koloniale Ordnungsmuster ist der Dialog, den die beiden dabei führen: der Soldat erklärt, dass sich das Land – das im Film nicht näher beschrieben wird und dessen Name verborgen bleibt – aufgrund von Menschen wie Maria Vial in einem von Korruption beherrschten, zerrütteten Zustand ist. Maria antwortet nicht darauf und der Soldat verlässt den Bildkader. Koloniale Ordnungsmuster werden in der Szene thematisiert und vermischen sich mit geschlechtlichen Codierungen. Doanes Theorie über den geschlechtlich kodierte(n) Blick, der Frau und Mann im Bildkader eine jeweils aktive (männliche) und passive (weibliche) Position zuteilt, steht im Gegensatz zu dem Vorwurf, der Maria Vial gemacht wird, und verdeutlicht, wie tief koloniale Ordnungen im kulturellen Habitus verankert bleiben.

Die Darstellung von Chand und den Protagonistinnen in „Water“ führt dazu, dass die „indische Kultur“, die bei Mehta nicht näher vorgestellt wird, als vorwiegend gewaltbereit und patriarchal erscheint.

Die „Inderin“ wird als schwach und unterwürfig konstruiert. Chands Flucht in eine surreale Welt verhilft ihrem Status als niederwürfigem Objekt.

4.3.1.1. Die „Frau des Südens“ als Opfer ihrer Kultur

Der Blick auf die Repräsentationsweisen von „Geschlecht“ soll im folgenden Abschnitt diskutiert werden. In Hinblick auf Uma Narayans Theorie, dass Frauen zu den „Trägerinnen von Traditionen“ werden und immer auch ein Bild einer gesamten Kultur repräsentieren, ist es wichtig zu untersuchen, wie die verschiedenen FilmemacherInnen, die in dieser Arbeit bisher untersucht werden, solchen Repräsentationsweisen folgen oder ihnen entgegenwirken.

Spivak unterscheidet zwischen zwei Arten des Repräsentierens: es gibt die „Repräsentation als »sprechen für«, wie in der Politik, und Repräsentation als »Re-präsentation«, als »Darstellung« bzw. »Vor-stellung«, wie in der Kunst oder der Philosophie.“ (Spivak 2008: 29).

Repräsentation – in welcher der beiden Arten auch immer – ist nicht neutral oder gar jemals als „objektiv“ einzustufen. Vielmehr sind oft auch politische, ökonomische und soziale Interessen impliziert, die darüber bestimmen, „wie“ jemand repräsentiert wird.

Mehta konstruiert Frauentypen, die als „Opfer“ ihrer Kultur dargestellt werden, und zeichnet ihren schwierigen Lebensweg nach.

In „Videsh – Heaven on Earth“ ist es die Protagonistin Chand, die von ihrem Ehemann misshandelt wird und Wege sucht, um sich aus der Gewalt zu befreien.



(Mehta 2008: 00:52:43)

Kritisch ist Mehtas Aufarbeitung insofern, als nicht deutlich gemacht wird, wieso Rocky seine Frau Chand misshandelt. Er wird als bedrohlich und gewaltbereit dargestellt. Als er glaubt, Chand habe ihn vergiftet, packt er ihren Hals und droht ihr. Die Kamera zeigt Chands furchterfülltes Gesicht aus einem schrägen Winkel von oben. Die Protagonistin wirkt dadurch klein und schwach. Rockys Machtposition wird durch solche Aufnahmen verstärkt. Letzterer scheint unter starkem Druck seitens seiner Familie – und vor allem seiner Mutter – zu stehen, die großteils zusehen, wenn er Chand schlägt. Seine Mutter geht noch einen Schritt weiter und hält ihren Sohn dazu an, seine Frau zu schlagen. Gleichzeitig erklärt sie, dass Chand Aufgaben im Haushalt für ihren Sohn übernehmen soll.

Die Close-Ups der weinenden und verzweifelten Chand ziehen sich durch den Film.



(Mehta 2008: 00:27:33)



(Mehta 2008: 01:30:53)

Chand wird als vorrangig verängstigt, eingeschüchtert und passiv dargestellt. Rocky erscheint im Gegensatz dazu als „patriarchaler Hausherr“, der seine eigene Frau misshandelt und als „minderwertig“ zu sehen scheint.

In einer Szene ist es Rockys Mutter, die ihn eindeutig dazu auffordert, seine Frau zu schlagen. Sie brüllt Chand an, weil diese die „Rotis“ ihrer Meinung nach falsch gemacht hat.



(Mehta 2008: 00:36:39)

Rockys Mutter bedrängt Chand solange, bis diese sie von sich wegstößt.



(Mehta 2008: 00:36:45)

Rocky verprügelt daraufhin auf Anweisung seiner Mutter seine Ehefrau, bis diese weinend am Boden liegt. Im unteren Bild erscheint Rocky wie ein großer dunkler Schatten, der bedrohlich auf Chand zukommt.



(Mehta 2008: 00:37:15)

Der Fokus der Kamera liegt im oberen Bild eindeutig auf Chands angstvollem Gesicht, wobei die Protagonistin durch die Entfernung zur Kamera noch kleiner wirkt. Im Gegensatz dazu erscheint Rocky durch seine Nähe zur Kamera überlegen. Sein dunkler Rumpf wirkt gleichermaßen mächtig und bedrohlich.

Während Chand verprügelt wird und alles über sich ergehen lässt, sieht Rockys Familie im Nebenzimmer fern. Schließlich greift Rockys Vater ein und beendet die Schläge seines Sohnes. Chand verhält sich in der gesamten Situation sehr passiv. Einzig die Mutter stößt sie am Beginn der Szene von sich weg, entschuldigt sich in der nächsten Sekunde aber bei ihr. Gegenüber Rocky sind Chands Gesten vorsichtig, ängstlich und sehr eingeschränkt. Das Verhältnis der beiden scheint weder von Liebe noch Respekt, sondern vielmehr von „Angst“ dominiert zu werden.



(Mehta 2008: 01:37:33)



(Mehta 2008: 01:37:40)



(Mehta 2008: 01:38:03)

Nun ist es Chand, die groß und überlegen wirkt. Die Kamera zeigt die Protagonistin aus Untersicht, was ihre überlegene Position visuell verstärkt. Rockys Familie steht Chand gegenüber und blickt ihr ängstlich entgegen. Deutlich wird, dass sich die Machtpositionen

innerhalb der Familie nun verschoben haben. Was unklar bleibt ist, ob es sich um eine Fantasie Chands handelt oder nicht. Mehta lässt diese Frage offen. Die Regisseurin liefert keine eindeutigen Lösungsstrategien für den Umgang mit der innerfamiliären Gewalt. Einzig die Flucht aus der Realität seitens Chand wird verdeutlicht. Für die Betrachtenden wird es zunehmend schwierig, zwischen Realem und Fiktivem zu unterscheiden. Die Welt, in der sich Chand befindet, und die Schlange, die sie am Ende auf magische Weise aus der Erde gräbt, lassen seitens der Betrachtenden viele Fragen offen. Mehta zeigt damit, wie komplex die Thematik der „häuslichen Gewalt“ ist und dass es keine „einfachen“ Lösungsstrategien gibt, um sich aus Chands Situation zu befreien.

Mehta wendet sich damit einer Thematik zu, die laut Uma Narayan innerhalb der öffentlichen (und wissenschaftlichen) Debatte oft unbeachtet bleibt. Meist sind es Themen wie „sati“, die die Diskussion um „indische Frauen“ dominieren und „Witwenverbrennung“ zu einer „indischen Problematik“ machen. Andere Thematiken rund um die Missachtung „indischer Frauen“ wurden in der kolonialen Periode sowohl von den Briten wie auch von den indischen Eliten nicht sonderlich beachtet (Narayan 1997: 65). Diese Tradition scheint sich auch im medialen und wissenschaftlichen Diskurs des 21. Jahrhunderts fortzusetzen. Der Fokus von Mehta auf die Problematik der „häuslichen Gewalt“ beleuchtet damit einen anderen Aspekt von Gewalt, mit der (auch) indische Frauen konfrontiert sind.

Auch bei Sembene steht eine Frau im Zentrum des Geschehens, die von ihrem eigenen Ehemann – durch den Druck der Gesellschaft – (öffentlich) verprügelt wird. Colle setzt ihre Forderungen aber am Ende durch. Hier geht es nicht um „häusliche Gewaltdelikte“ (im Namen von Religion, Ethnizität oder Kultur), sondern darum, dass Sembene zeigt, durch welche Tiefen die Protagonistin geht und wie standhaft sie bleibt, um ihre Ideale durchzusetzen.

Colle wird als stolz und selbstsicher gezeichnet. Ihre Mimik und Gestik wirken stark im Gegensatz zu Chands Art sich zu bewegen. Die Close-Ups von Colle, die in „Moolaade“ häufig vorkommen, verstärken das Bild einer „starken“ Frau, die für ihre Recht eintritt. Auch ihre Körpersprache gegenüber den männlichen Mitgliedern der Gemeinschaft verändert sich im Laufe des Films.



Colle from Niant has spoken

(Sembene 2004: 01:54:32)

Am Ende ist von Demut und Angst nicht viel zu spüren – Colle steht offen und selbstbewusst vor der Gruppe von Männern und setzt ihre Abschaffungsforderung durch.

Jackie wird – ganz im Gegensatz zu Colle – von Wagenhofer zwar zu Beginn als „passiv“ und ängstlich konstruiert, indem der Blick auf sie vor allem von den beiden männlichen Protagonisten organisiert wird, dennoch wird gezeigt, dass sie den weiten Weg nach Europa aufgenommen hat, um aus der sozialen und politischen Lage ihrer Heimat zu entfliehen.



(Wagenhofer 2010: 01:35:38)

Trotz der Tatsache, dass Jackie filmisch oft an den Bildrand gedrängt wird, zeigt Wagenhofer den Mut der jungen Mutter – insbesondere in der Szene, als sie von ihrer Flucht mit Theo durch die Wüste berichtet. Sie berichtet von den schwierigen Bedingungen, mit denen sie konfrontiert war, und vom Tod ihres eigenen Bruders, den sie in der Wüste zurücklassen musste, um zu überleben.

Gleichzeitig erscheint Jackie aber als begehrte „fremde Frau“, die immer wieder das Interesse der europäischen Männer auf sich (bzw. ihren Körper) zieht. Diese Positionierung innerhalb der Diegese tragen zu einem „Objektstatus“ bei, der Jackie auferlegt wird und der ihre eigentliche Stärke reduziert.

Die wiederholten Close-Ups der weinenden, von Wunden übersäten Chand tragen zu einem Bild „der Inderin“ als „Opfer“ bei. Wie Narayan feststellt, wird der weibliche Körper zum zentralen Referenzmedium kultureller Zuschreibungen erhoben. Die wiederholten Einstellungen schreiben das Bild „der indischen Frau“ fest. Ebenso wird Jackies Status als „Objekt männlicher Begierde“ durch ihre wiederholte Anordnung am Bildrand festgemacht. Die Close-Ups von Colle, in denen sie ihre Forderungen festmacht und dabei von schräg unten als groß und mächtig erscheint, verhelfen im Gegenzug zu ihrem Bild „einer starken Frau“. Die Salindana stellen hingegen die „traditionellen Aspekte“ Afrikas dar. Deutlich wird, dass wiederholte Einstellungen und Darstellungsweisen wesentlich für die Konstruktionsweisen von Geschlecht und gleichzeitig auch von „Kultur“ werden. Letzere erscheinen damit einmal mehr eng miteinander verbunden.

4.3.1.2. Female Genital Mutilitation

Der Brauch der „Beschneidung weiblicher Genitalien“ verdeutlicht den komplexen Konflikt zwischen indigenen Riten und menschenrechtlichen Abschaffungsbestrebungen desselben.

Wird der Akt der Beschneidung von vielen als grausamer Brauch bezeichnet, erfüllt er doch wichtige innergesellschaftliche Funktionen.

„Female circumcision“ is one term used for the cutting and removal of tissues of genitalia of young girls to conform to social expectation. There is tremendous variation in the practices and their meaning.” (Gruenbaum 2001: 2)

Wie Gruenbaum herausarbeitet, spielen die innergesellschaftlichen Bedeutungen des Ritus eine wesentliche Rolle für seine Aufrechterhaltung. Was innerhalb des „westlichen“ Diskurses über „FGM“ oft ausbleibt, ist ein Verständnis für die tiefe Verankerung und Wichtigkeit des Ritus innerhalb der Gesellschaft. Es geht dabei vor allem um die Konstitution von Grenzen und Machtverhältnissen innerhalb einer Gemeinschaft. Die beiden Komponenten „Kultur“ und „Geschlecht“ werden dabei gleichermaßen relevant. Denn zur innergesellschaftlichen Anerkennung als „Frau“ bzw. zur Unterscheidung zwischen „Weiblichem“ und „Männlichem“ werden Initiationsriten wie „FGM“ wesentlich. Das Thema hat besonders innerhalb der postkolonialen feministischen Debatten an Relevanz gewonnen. Bevor näher auf diese Kontroversitäten eingegangen wird, die der Brauch hervorruft, sollen begriffliche Fragen geklärt werden.

In der Literatur gibt es große Unstimmigkeiten über die Verwendung eines „korrekten“ Begriffs – oft wird die Bezeichnung „FGM (Female Genital Mutilation)“ abgelehnt, da sie den Blick auf die soziale Realität, in der es sich um einen Initiationsritus handelt, verstellt. Andererseits verweist „FGM“ auf die Schmerzen und Schwierigkeiten, die mit der Praxis einhergehen bzw. auch auf die innerafrikanischen Widerstandsbewegungen gegen die Praxis (vgl. Maier 2003: 23).

Preller verweist darauf, dass der Begriff der „Beschneidung“ eine beschönigende Funktion einnimmt und den Blick auf die oft fatalen psychischen und physischen Konsequenzen des Ritus verstellt (vgl. Preller 2008: 13).

Wogegen sich die „Postcolonial Feminists“ besonders verwehren, ist die Darstellung von beschnittenen Frauen als Opfer, die auf die rettenden Handlungen „westlicher“ AktivistInnen angewiesen sind. Auch Maier beschreibt diese Gefahr.

„Es war nicht immer leicht, den latent vorhandenen eigenen Projektionen zu entgehen, die in unseren Köpfen aus jenen Frauen „bemitleidenswerte Opfer“ machen und sie als solche stigmatisieren, statt in ihnen die innewohnende Kraft und Würde trotz des erfahrenen Leids anzuerkennen.“ (Maier 2003: 21)

Sembenes „Moolaade“ (2004) stellt eine Auseinandersetzung mit der komplexen Thematik des Rituals der „Beschneidung weiblicher Genitalien“ dar.

„Das Schaffen von „Wahrheit“ und das Zweiteilen der Welt in „gut“ und „böse“ produziert zugleich auch das Bedürfnis der Zugehörigkeit bzw. den Vollzug eines sozialen Habitus gemäß der Richtlinien.“ (Maier 2003: 97)

Maier zeigt in ihrem Werk „Echo des Schweigens“ (2003), dass die Debatte rund um die Beschneidung weiblicher Genitalien eine komplexe Verhandlungsbasis kultureller und globaler Konflikte darstellt.

„Sich verstärkt auf die Werte der eigenen Kultur zu besinnen erfahren ImigrantInnen in der Fremde als identitätsstiftend.“ (Maier 2003: 99)

Maier verweist auf Thesen (Hansen 1972/73: 19), die besagen, dass die „Beschneidung weiblicher Genitalien“ als „typisch afrikanischer“ Brauch zu verstehen ist, der sich erst später mit islamischen Traditionen vermischt (vgl. Maier 2003: 101f). Maier arbeitet auch heraus, dass religiöse FührerInnen im Sudan keine Beschneidungen an ihren Kindern durchführen lassen (vgl. ebda: 103). Traditionen und Bräuche dienen nach Maier dazu, „Konstrukte von sozialen Realitäten zu legitimieren“ (ebda: 104). Als problematisch erweist sich im Zusammenhang mit dem Ritual der Beschneidung weiblicher Genitalien auch die Rolle der Kolonialmächte in Afrika.

Denn Gesetzte der Kolonialmacht, die das Ritual der Beschneidung weiblicher Genitalien abschaffen wollten, wurden von Seiten der indigenen Bevölkerung als Bedrohung gegenüber der „eigenen“ ethnischen Identität empfunden.

The colonial laws were thus repudiated and ritual female genital cuttings converted into a champion of resistance against colonial powers. (La Barbera 2009: 492, in:
http://www.dirittoequestionipubbliche.org/page/2009_n9/05_studi-03_MC_LaBarbera.pdf (Zugriff: 04.04.2012)

Das Beschneidungsritual, das in vielen Gesellschaften als Initiationsritus gefeiert wird, stellte plötzlich einen Ausdruck der eigenen kulturellen Autonomie dar. La Barbera (2009: 493) erklärt, dass es sogar Fälle gab, in denen Mädchen sich selbst beschnitten, um ein Zeichen des Widerstandes zu setzen La Barbera 2009: 493, in:

http://www.dirittoequestionipubbliche.org/page/2009_n9/05_studi-03_MC_LaBarbera.pdf
(Zugriff: 04.04.2012)

Oft wird „westlichen“ AktivistInnen ein mangelnder Respekt gegenüber indigenen Traditionen vorgeworfen, wie Lewis und Mills feststellen:

„Indeed, like the more visible veil, the status of FC/FGM has been heightened in a postcolonial context since it is now defended as a long-held tradition under attack by neo-imperialist reformers who lack respect for indigenous custom.“ (Lewis/Mills 2003: 12)

Dass der Akt der Beschneidung auch als Zeichen des Widerstandes vollzogen wurde, geht in vielen Diskussionen unter. Schwierig ist die Debatte um die „Beschneidung weiblicher Genitalien“ vor allem deshalb, da der Ritus im „westlichen Diskurs“ oft als bloßer Gewaltakt verstanden und entsprechend bekämpft wird. „Koloniale Strategien“, das „Andere“ als Opfer darzustellen, das es zu befreien gilt, werden „westlichen“ Feministinnen in diesem Zusammenhang vorgeworfen. Schnüll merkt zudem an, dass Beschneidungen von Genitalien

keinesfalls als Erscheinungen zu verstehen sind, die „auf die außer-abendländische Welt“ (Schnüll 2003: 26) begrenzt werden können, und auch beispielsweise im europäischen Mittelalter zu finden sind.

Auch Sembenes Darstellung von „FGM“ fokussiert besonders den gewaltsamen Akt und weniger die rituelle Komponente der Beschneidung innerhalb der Gemeinschaft. Die Salindana halten ein kleines Mädchen von allen Seiten fest. Das Mädchen schreit und weint vor Angst. In einer Halbnahen wird das Gesicht des weinenden Mädchens gezeigt, das kurz davor steht, beschnitten zu werden (vgl. Sembene 2004: 01:02:13ff). Einige Salindana, die die Beschneidung durchführen, tragen Masken. Sie werden in einer Halbnahen gezeigt und schreiten aus einer nebeligen Waldlichtung auf die Kameralinse zu. Aus dem Off ist die Stimme eines Mädchens zu hören, das vor Schmerzen schreit (vgl. ebda 2004: 01:02:13ff). In einem „Cross-Cut“ wird der Sexualakt zwischen Colle und ihrem Mann gezeigt, in dem Colle ebenso gequält zu werden scheint wie das Mädchen, das kurz vor seiner Beschneidung steht. Sembene verweist hier einerseits auf eine wesentliche Konsequenz, die der Beschneidungsakt für Frauen mit sich bringen kann: lebenslange Schmerzen während des Geschlechtsverkehrs und der Verlust der Orgasmusfähigkeit. Weitere physische und psychische Konsequenzen der Beschneidung sind unter anderem Schlafmangel, Angstzustände, Komplikationen während der Schwangerschaft und Geburt und sexuelle Probleme von betroffenen Frauen (vgl. Maier 2003: 91-92). Für die Zusehenden entsteht durch den Cross-Cut eine Assoziation der Beschneidung mit Gewalt und Schmerz bzw. mit der Herabwürdigung der „Frau“. Gleichzeitig können die beiden Bilder auch als Versuch von Sembene gelesen werden, die schwierige Position von „Frauen“ innerhalb einer Gesellschaft aufzuzeigen und die unterschiedlichen Ebenen, auf denen Gewalt stattfindet, hervorzuheben. Denn Gewalt gegen Frauen ist kein Phänomen, das sich auf Länder „des Südens“ beschränkt. Es geht vielmehr um einen reflektierten Umgang mit dem menschlichen (bzw. insbesondere „weiblichen“) „Körper“ als Ort, an dem Hierarchien deutlich gemacht bzw. (kulturelle, politische, soziale) Konflikte ausgetragen werden.

„To do this without further objectifying the African female body or disempowering the women concerned as primitive, unenlightened or ignorant, is one of the greatest struggles faced by those who tackle such an issue in a postcolonial context.“ (Lewis/Mills 2003: 12)

Sembene zeigt in „Moolaade“ am Beispiel des Brauchs der „Beschneidung weiblicher Genitalien“, dass die „kulturelle Identität“ von indigenen Gemeinschaften, die tendenziell kleine Bevölkerungszahlen aufweisen, keinesfalls als „homogen“ zu betrachten ist. Die Meinungen über die Tradition der „Beschneidung weiblicher Genitalien“ sind innerhalb der

Bevölkerung gespalten und zeigen auf, dass „essentialistische“ Identitätskonzepte auch auf kleine Gruppen und Gemeinschaften nicht anwendbar sind.

Wichtig im Zusammenhang mit „FGM“ erscheint die Tatsache, dass die Diskussion um die Beschneidung weiblicher Genitalien ein komplexes Feld an unterschiedlichen kulturellen, politischen und sozialen Vorstellungen eröffnet. Was in dieser Forschungsarbeit ausblieb, ist eine klare Absage an die Praxis der Beschneidung weiblicher Genitalien bzw. ein Aufruf zum Kampf gegen den Ritus. Ziel meiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung war es nicht, mich vor einer persönlichen Positionierung zu drücken, sondern vielmehr die unterschiedlichen Komponenten eines komplexen Diskurses aufzuzeigen und vor dem Hintergrund des Films „Moolaade“ auf einer Metaebene zu diskutieren.

4.3.1.3. Konstruktionsweisen von „Afrika“

Wie eng „Kultur“ und „Geschlecht“ miteinander in Verbindung stehen, wurde bereits festgestellt. Was einer näheren Betrachtung wert scheint, ist die Konstruktion von „Afrika“ bei Wagenhofer.

Diskursiv wird „Afrika“ als von Krieg und Gewalt gezeichneter Ort konstruiert. Don Pedro und der schweizer Arzt teilen ihre Erfahrungen miteinander und sprechen „über“ das Land als Ort „voller eingeschlagener Schädel“ – eine ahistorische Annäherung an den afrikanischen Kontinent. Konflikte werden nicht erklärt und hinterfragt, sondern als absolut und „repräsentativ“ für den gesamten „afrikanischen Raum“ dargestellt.



(Wagenhofer 2010: 00:29:11)

„Afrika“ wird von Beginn an als gefährlicher Ort konstruiert, dem gesamten Kontinent wird ein Opferstatus auferlegt. Dies wiederum bedingt auch die Repräsentation der „afrikanischen ProtagonistInnen“, die gerettet werden müssen. Die beiden „weißen Männer“ im obigen Bild fungieren als wichtige Personen innerhalb eines Systems, das einen „korrupt“ macht. Die weißen Pfeiler, die hinter Don Pedro und dem deutschen Arzt aus der Schweiz zu sehen sind, können als Verweis auf das Gefängnis gelesen werden, in dem sich die beiden – wie Jackie – befinden. Eine legale Ausreise von Jackie und Theo scheint unmöglich. Um die politischen Grenzen zwischen Afrika und Europa zu überwinden, muss das System hintergangen werden. Diesem komplexen Unterfangen geht Wagenhofer in „Black Brown White“ nach. Das Bild, das dabei von Afrika entsteht, verdeutlicht ein durch Korruption und Kriminalität

gezeichnetes Land. Gleichzeitig verkörpert Jackie die Rolle „der Afrikanerin“, die den Kampfgeist der beiden „weißen Männer“ weckt und sie dazu bringt, Grenzen zu übertreten und Regeln zu brechen. Jackie ist jedoch nicht nur still und passiv, sondern verkörpert eine starke junge Frau, deren Flucht von Wagenhofer geradezu selbstverständlich konstruiert wird, obwohl es sich um eine mutige, vor allem aber lebensbedrohliche Reise handelt, in der Jackie die korrupten Tätigkeiten europäischer Männer für sich nutzt. Da sie dies innerhalb eines patriarchalen Systems tut, ist ihre filmische Repräsentationsweise zunächst eher passiv und untergräbt ihren Subjektstatus als eigenständig handelnde und denkende Frau jenseits von Opferkonstitutionen.

Don Pedro wird zum „Überblicker“ des Landes, das er mithilfe seines LKWs durchstreift und sich damit aneignet. Gleichzeitig wird er auch als „Überblicker“ des korrupten globalen politischen und wirtschaftlichen Systems dargestellt. Damit ist er es, der die Orientierung (innerhalb des filmischen Raumes) vorgibt. Dadurch orientieren sich auch die Zusehenden an einem patriarchalen und „europäischen“ Blick durch die filmische Landschaft und das Geschehen.

Anzumerken ist allerdings, dass Wagenhofer – trotz Konstruktionsweisen „weißer Männer“ als „Retter“ – Systemkritik übt. In den Dialogen zwischen Jackie und Don Pedro wird klar, dass die Steigerung von Kapital die Ökonomie Europas bestimmt und neoliberale Ideologien Wirtschaft und Politik durchziehen. Dass „Afrika“ als „Verlierer“ dieser Ideologie aber selbstbestimmte EinwohnerInnen hat, die eigenständig handeln und denken und nicht auf die Hilfsmittel Europas angewiesen sind, zeigt sich durch Jackies zielstrebige Art und Weise. Sie setzt sich in Don Pedros Wagen und befiehlt ihm, sie über die Grenze zu bringen. Die dünne Grenze der Möglichkeiten, die Jackie als Flüchtende hat, wird hierbei deutlich.

Wagenhofers filmische Inszenierung weist einige Landschaftsshots der afrikanischen Fauna auf. Das Land wird dabei als fruchtbar und reichhaltig an Pflanzen und Bäumen dargestellt. Es ist ein touristischer Blick, mit dem sich Wagenhofer der afrikanischen Landschaft nähert. Die großen Slums, die sich um afrikanische Megacities strecken, werden nicht gezeigt.

Eine bestimmte Ästhetisierung der Landschaft durch Totale, die die Schönheit und Unschuld des Landes einfangen, suggerieren „Fruchtbarkeit“ und „Unberührtheit“ des afrikanischen Bodens. Geht man von „einem“ „europäischen Blick“ aus, der sich auf das fremde Land richtet, so kann Wagenhofers Kamera als Instrument gesehen werden, das die Landschaft in seiner Mächtigkeit einfängt und dabei eine geradezu touristische, ahistorische Betrachtungsweise bedingt. Don Pedros LKW, der durch die Landschaft streift und den die Kamera immer wieder mit einfängt, wird zum Werkzeug des europäischen Entdeckers, der

das „andere Land“ erkundet. Shohat verweist auf die geschlechtliche Kodierung „kolonialer Metaphern“: unentdecktes Land wird mit dem weiblichen (jungfräulichen) Körper gleichgesetzt, den es zu erobern gilt (vgl. Shohat 1997: 27).

„The traditional discourse on nature as feminine (...) gains, within the colonial context, clear geopolitical implications.“ (Shohat 1997: 27)

Monika Wehrheim-Peuker spricht ebenfalls von der Konstruktion „kolonialer Räume“ in Zusammenhang mit „leeren Territorien“, die als „jungfräulich“ und „weiblich“ eingestuft und daher zu erobern versucht werden (vgl. Wehrheim-Peuker 2001: 166). Das Land wird dabei „als im Naturzustand imaginiertes“ konstituiert, „das dringend der (männlichen)Kultivierung und Bearbeitung bedarf.“ (ebda: 166).

Bei Claire Denis suggerieren die diversen Totalen der Landschaft vor allem Vorstellungen von Freiheit.



(Denis 2009: 01:10:48)

Die Landschaft scheint zur Projektionsfläche von Marias Wünschen und Sehnsüchten zu werden. Gleichzeitig werden immer wieder SoldatInnen gezeigt, die sich aus der scheinbar friedlichen Natur dem städtischen Gebiet nähern und es bedrohen. Als Ort zwischen Sehnsucht und Bedrohung wird das (fremde) afrikanische Territorium konstruiert. Denis liefert damit einen „europäischen“ und „äußeren“ Blick auf die Natur des Kamerun.

Auch bei Wagenhofer scheinen koloniale Betrachtungsweisen von „Afrika“ relevant zu werden. Trotz der Tatsache, dass der Filmemacher verdeutlicht, wie wichtig eine differenzierte Betrachtungsweise von „Machtformen“ an sich ist, da sich diese in ständiger Bewegung befinden, erscheint eine Aufarbeitung „des Kolonialen“ ebenso relevant. Denn die Konstruktionsweisen von „Afrika“ als fruchtbares, aber korruptes Land sowie von „Weiblichkeit“ verkörpert durch Jackie als begehrter „Fremder“, die gerettet werden muss, erweisen sich als „koloniale“ Betrachtungsweisen „des Anderen“.

Wichtig erscheint die Tatsache, dass Longshots der Landschaft auch ein immer wiederkehrendes Element in Claire Denis „White Material“ (2009) sind. Einzig der nicht europäische Filmemacher Ousmane Sembene schafft es in seiner Darstellung eines afrikanischen Dorfes, ohne Aufnahmen der Landschaft auszukommen. Sein filmischer Blick widmet sich dem Dorfalltag. Die Kamera verhält sich anfangs noch sehr distanziert, verzichtet auf Großaufnahmen der scheinbar endlosen Landschaft – wie es bei Denis und Wagenhofer

der Fall ist. Sembene lässt den/die Zusehende/n zum stillen Beobachter im Dorfgeschehen werden. Dabei erfasst er nur einzelne Ausschnitte des dörflichen Lebens, die Alltäglichkeit und Routine suggerieren, und führt die Betrachtenden so an die indigene afrikanische Dorfkultur heran. Sembene verzichtet dabei auf touristische Großansichten der Landschaft und eine ästhetische Inszenierung der „afrikanischen Natur“. Seine Aufmerksamkeit gilt dem Alltag innerhalb der Dorfgemeinschaft. Dabei fokussiert er vor allem die Tätigkeiten der Frauen. Ein Blick auf die Gemeinschaft der Männer und ihre routinierten Arbeitsabläufe bleibt aus.

Claire Denis präsentiert „Afrika“ in „White Material“ als bedrohlichen Ort. Schon zu Beginn des Films wird eine dunkle Straße bei Nacht gezeigt, die von wilden Tieren überquert wird. Gleich darauf wird das Innere eines Hauses gezeigt. Die anfänglichen Bilder von „Afrika“ verdeutlichen einen „europäischen Blick“ auf die Thematik. Assoziationen von „Wildheit“, „Natur“ und „Dunkelheit“ prägen die ersten Eindrücke Afrikas, die den Betrachtenden zuteil werden. Stuart Hall betont, dass stereotype Bilder über „Afrika“ als „das Andere“, das Gegenteil Europas, schon seit dem 19. Jahrhundert Resonanz in medialen Formaten findet. „Afrika“ wurde dabei als „dunkler Ort“ konstruiert, als „primitives“ Gegenstück zur europäischen Zivilisation. Die ersten Bilder in Denis Film scheinen diesen Vorstellungen zu entsprechen.



(Denis 2009: 00:00:25)

Ein Close-up einer Maske, die an einer Hauswand hängt, ist zu sehen.



(Denis 2009: 00:00:28)

Die Kamera wird zum Eindringling in die häusliche Sphäre. Mit einem matten Lichtstrahl, der an eine Taschenlampe erinnert werden Einrichtungsgegenstände erleuchtet und die Zusehenden erhalten einen Einblick in das Haus, dessen BesitzerInnen noch unbekannt sind. Plötzlich streift die Kamera über die Leiche eines afrikanischen Mannes, der auf einem Bett liegt. Kurz darauf erscheinen mehrere Soldaten im Raum. Das Licht erhellt kurz ihre Gesichter, die betroffen auf die Leiche starren. Schließlich wird deutlich, dass das Haus, in

dem sich die Kamera befindet, brennt. Von Soldaten umgeben wird die Ruine gezeigt, die nur noch spärlich an das erinnert, was sie einmal gewesen sein muss: ein Zuhause.

Die ersten Bilder eines Filmes sind sehr bezeichnend für die Einführung in eine Thematik.

Denis zeichnet von Beginn an ein bedrohliches Bild von Afrika, das von Masken, wilden Tieren und Leichen gekennzeichnet ist und viele Fragen aufwirft, die den Betrachtenden erst im Laufe der Geschichte erklärt werden. Auch Aufnahmen von der Landschaft sind, ähnlich wie bei Wagenhofer, ein wiederkehrendes Motiv im Film.



(Denis 2009: 00:04:53)



(Denis 2009: 00:06:56)

Der Blick auf die Weite des Landes suggeriert die Freiheit, die der afrikanische Kontinent für Maria verkörpert. Das Land scheint zur Projektionsfläche eigener Wünsche und Träume zu werden, die Maria in Frankreich nicht ausleben könnte. Die Protagonistin verschließt die Augen vor der Tatsache, dass sie sich selbst und ihre Familie in große Gefahr bringt. Andererseits kann wiederum ein touristischer/„europäischer“ Blick auf die afrikanische Natur entlarvt werden, die im Gegensatz zur „westlichen“ Kultur etabliert wird. Assoziationen von Freiheit und Unbeschwertheit scheinen Maria am afrikanischen Kontinent zu halten.

4.3.1.4. Essentialismuskritik, „Geschlecht“ und Subalternität

Inwiefern eröffnen verschiedene Filmformate Artikulationsräume, in denen „Subalternität“ neu verhandelt werden kann?

Dieser komplexen Frage soll im vorliegenden Abschnitt nachgegangen werden. Nimmt man die Thesen in Spivaks Werk „Can the subaltern speak“ (Spivak 2008) sehr streng, so erscheint alleine die Frage, ob im Filme Artikulationsmöglichkeiten für „die Subalterne“ geboten werden können, als äußerst kritisch. Nach Spivak zeichnet sich die „Subalterne“ durch ein strukturell bedingtes Schweigen aus, das von hegemonialen Diskursen bestimmt wird (vgl. Spivak 2008: 75). Kennzeichnend für „die Subalterne“ ist also die Tatsache, dass sie nicht

freiwillig schweigt, sondern „stumm gemacht“ wird (vgl. ebda: 75). In der ersten Fassung ihres Werkes verneint Spivak die Möglichkeit des Sprechens „der Subalternen“⁹. (vgl. Spivak 2008: 103). „Es gibt keinen Raum, von dem aus das vergeschlechtlichte subalterne Subjekt sprechen kann(...)“ (ebda: 103). Denn Voraussetzung dafür, als „subaltern“ bezeichnet werden zu können, ist es, durch hegemoniale Diskurse zum Schweigen gebracht zu werden. Sich im filmischen Raum „artikulieren“ zu können, widerspricht also dem Konzept von „Subalternität“ nach Gayatri C. Spivak.

Dennoch soll nun anhand der Filme von Deepa Mehta, aber auch von Ousmane Senebene und Erwin Wagenhofer diskutiert werden, ob im Medium Film Tendenzen nachzuweisen sind, die sich gegen hegemoniale Diskurse, die „stumm machen“, auflehnen und „Subalternen“ damit Artikulationsräume bieten können.

Bei Deepa Mehta werden Frauen gezeigt, deren Lebensbedingungen von Gewalt gezeichnet sind. In „Water“ (Mehta 2005) beleuchtet die Autorin das Leben indischer Witwen im Jahr 1938, also noch während der kolonialen Herrschaft der Briten in Indien, in einem „Ashram“. Mehta erzählt die Geschichte eines siebenjährigen Mädchens namens Chuyia, deren versprochener Ehemann stirbt und die von nun an in einem Ashram mit anderen Frauen leben soll. Gegen ihren Willen wird sie als Siebenjährige gezwungen, ihr Leben mit anderen Witwen fernab ihrer Familie zu verbringen. Das Leben im Ashram ist von Gewalt, Prostitution und Verzicht gekennzeichnet. Chuyia erlebt einen strengen Tagesablauf und einen noch strengeren Alltag. Erst nach und nach blickt das junge Mädchen hinter die Fassaden der angeblichen Reinheit „indischer Witwen“ und ihres Lebens im Ashram. Mehta zeigt hier die Situation von „Frauen“ aus sozialen, kulturellen und ökonomischen Verhältnissen, die keine Möglichkeiten zur Artikulation bieten. Am Ende des Filmes ist es ein Mann, der die kleine Chuyia aus dem Ashram rettet. Mehta kritisiert alleine durch die Beleuchtung der Thematik ohne Frage hegemoniale und vor allem patriarchale Diskurse, die Frauen „stumm“ machen.

Wichtig ist, „Subalternität“ – im Sinne Spivaks – als kritisches, widersprüchliches und vor allem sehr eng gefasstes Konzept aufzufassen. In Spivaks Konzept sind grundsätzlich nur Frauen aus „Ländern des Südens“ eingeschlossen, die keinerlei Möglichkeiten haben, gehört zu werden. Migrantinnen aus „Ländern des Südens“ innerhalb „des Nordens“ sind nicht automatisch als „subaltern“ zu bezeichnen und werden von Spivak sogar teilweise als „Gefahr“ für „die Subalternen“ bezeichnet. „Im deutschsprachigen Diskurs (...) ist die Popularität der „Migrantin-als-Subalterne“ (...) geradezu symptomatisch für die Gefahren, vor

⁹ Später revidiert Spivak ihre These (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005:133).

denen Spivak warnt.“ (Castro Varela/Dhawan 2005: 131). Nicht jede Migrantin aus dem „Süden“, die innerhalb des euroamerikanischen Raumes lebt, darf als „Subalterne“ bezeichnet werden (vgl. ebda: 131). Spivak sieht im migrantischen Aktivismus und Kampf für globale Gerechtigkeit das Problem, dass die unterdrückte, stumme Rolle der Frauen in „Ländern des Südens“ weiter ungehört bleibt, und spricht sich dabei gegen die privilegierte Position von Migrantinnen aus, die die ungerechten Nord-Süd-Verhältnisse weiter aufrecht erhalten bzw. Bestandteil des Systems geworden sind (vgl. ebda. 135)¹⁰.

Dennoch ist zu beachten, dass es gerade Spivak war, die in ihrem durchaus widersprüchlichen Konzept betonte, dass das Schweigen „der Subalternen“ erst durch die Stimme einer (intellektuellen) Elite gehört werden kann (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 133). Zeichnet sich „die Subalterne“ durch ihr strukturell verursachtes Schweigen aus, so geht es in erster Linie nicht um ihre passive und stumme Rolle, sondern vielmehr darum, dass sie nicht gehört *wird*. Denn „subaltern“ ist sie nicht, weil sie sich nicht artikuliert, sondern weil ihre Artikulation nicht wahrgenommen/gehört wird. Spivak propagiert keine verklärten Bilder vorkolonialer Zustände – vielmehr versucht sie Frauen in ihrer mehrfach marginalisierten Position zu verstehen. „Subalterne“ erhielten innerhalb der kolonialen Geschichtsschreibung keine Position – sie bleiben stumm. „Die Subalterne als Frau kann nicht gehört und nicht gelesen werden“ (Spivak 2008: 105), betont die Autorin. Das bedeutet aber nicht, dass sie stumm oder gar passiv ist. Darauf ist in der Diskussion um „Subalternität“ immer wieder zu verweisen. Der Film kann dabei unterstützend wirken.

Das narrative Kino bietet einen Ort, an dem Artikulationsmöglichkeiten aufgezeigt werden können. Gebrochen durch die Künstlichkeit des Films können Lebensumstände gezeigt und Geschichten erzählt werden. Diese sind nicht von der Realität abzukoppeln, stellen aber dennoch eine eigenständige, künstliche Realität dar. Im Gegensatz zu dokumentarischen Arbeiten besteht im fiktiven Film weniger die Gefahr von Voyeurismus und Ausbeutung einzelner Schicksale. Die Fiktion stellt einen Bruch mit „dem Realen“ dar und kann Geschichten damit auf einer Metaebene konstruieren. Somit kann der Film dazu verhelfen das Schweigen der „Subalternen“ und jene Diskurse, die dafür verantwortlich sind, „hörbar“ zu machen.

Anzumerken ist aber einmal mehr, dass Filmproduktion keineswegs als frei von Macht- und Herrschaftsinteressen zu denken ist. Es verhält sich gerade gegenteilig: Filme zu machen bedeutet auch, Zugang zu entsprechenden Technologien und Equipment bzw. zu

¹⁰ In einem späteren Werk spricht Spivak schließlich doch von „neuen Subalternen“, die vor allem in „westlichen“ Metropolen als Obdachlose oder illegale Migrantinnen anzutreffen sind (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 134).

Verbreitungskanälen zu haben. Das Filmgeschäft ist eine hierarchische Ökonomie, die viel Kapital für sich beansprucht. Wer Zugang zu Filmtechnologien hat bzw. wer Filme rezipieren kann, ist von ökonomischen und politischen Strukturen bestimmt.

Spivaks Forderung, „subalterne Räume“ aufzulösen, bedeutet also auch, dabei zu helfen, mediale Technologien wie den Film breiten Bevölkerungsgruppen zugänglich zu machen und filmische Lehre nicht nur auf einige wenige Institutionen zu beschränken sowie Filmemacherinnen aus „dem Süden“ im internationalen filmischen Diskurs wahrzunehmen. Stimmt man Spivaks Konzept zu, das besagt, dass die Stimme „der Subalternen“ nur über die einer Elite zu hören ist, kann das Medium Film dazu genutzt werden, Bewegungen und Forderungen von Frauen aus Ländern des Südens, die wenig Zugang zu medialen Artikulationstechnologien haben, „hör-“, und „sichtbar“ zu machen und einer breiten Gruppe an Zusehenden mitzuteilen. Wichtig ist dabei immer auf die privilegierte und kritische Position der eigenen Stimme, die „von anderen“ spricht, zu verweisen.

In Deepa Mehtas „Water“ wird der filmische Raum zum Artikulationsraum für Frauen aus „Ländern des Südens“, die, bedingt durch ihre Abschottung in einem Ashram und den nicht vorhandenen Zugang zu Kommunikationstechnologien, keine Möglichkeiten haben sich zu deklarieren. Aufgabe einer kritisch feministischen Filmwissenschaft ist es nun zu analysieren, wie Frauen aus „Ländern des Südens“ dargestellt werden. Mehta zeigt auf fiktiver Ebene die Geschichte der Schwierigkeiten und Probleme, vor die – insbesondere junge – Witwen gestellt werden. Die Reaktionen auf Mehtas Film waren in weiten Teilen Indiens so stark, dass die Filmemacherin die Dreharbeiten kurzzeitig abbrechen musste

(Wijesiriwardena/Parwini 2006: <http://www.wsws.org/de/2006/nov2006/wate-n04.shtml>, Zugriff: 12.06.2012) Hierbei wird die Wirkungsmacht des Mediums „Film“ und seine innergesellschaftliche Bedeutung erkennbar. Mehta setzt sich mit der Situation indischer Witwen auseinander, die in einem Ashram leben und arbeiten und jeglichen Verführungen entsagen müssen.

Bevor Mehtas „Water“ (2005) näher diskutiert wird, ist darauf hinzuweisen, dass die beiden Filme von Mehta, die in diese Arbeit Eingang finden, sehr unterschiedliche religiöse und kulturelle Traditionen behandeln. In „Videsh – Heaven on Earth“ (2008) dreht sich die Geschichte um das Leben einer sikhistischen Familie aus Punjab. Im Gegensatz zum Hinduismus zählt der „Sikhismus“ zu den monotheistischen Religionen. „Water“ (2005) spielt in einem Ashram im Bundesstaat Uttar Pradesh und behandelt das Schicksal hinduistischer Witwen aus hohen Kasten. Diese Differenzierung ist wesentlich, da daraus deutlich wird, dass die Annahme „einer“ „indischen Frau“ das Resultat essentialistischer

Verkürzungen ist, die im medialen und filmischen Diskurs aber durchaus vorkommen.¹¹ Es ist die Aufgabe einer differenzierten filmanalytischen Praxis, solche Essentialismen sichtbar zu machen. Wenn im Folgenden von „der indischen Frau“ gesprochen wird, geschieht dies nur in Hinblick auf die Sichtbarmachung essentialistischer Geschlechts- und Kulturkonstruktionen. „Water“ handelt von der jungen Witwe Chuyia, die als Kind in einen Ashram gebracht wird, da ihr Ehemann gestorben ist. Dort teilt sie ihr Schicksal mit vierzehn weiteren Frauen. Im Ashram lernt Chuyia Kalyani kennen, die gezwungen wird als Prostituierte zu arbeiten, um zusätzlich Geld zu verdienen. Das Leben der Frauen wird als mühsam und hart dargestellt. Im Ashram bestimmt Madhumati über die Geschehnisse und das Geld der Gemeinschaft. Die Hierarchien und Konflikte zwischen den Frauen im Ashram bilden ein wesentliches Thema von Mehtas Auseinandersetzung. Kalyani verliebt sich eines Tages in den Juristen Narayan, bemerkt aber, dass dessen Vater einer ihrer Freier gewesen ist, und es kommt zur Trennung. Als Narayan beschließt, als Anhänger Ghandis fortzugehen und Kalyani mitzunehmen, muss er erfahren, dass sich diese im Fluss ertränkt hat. Chuyia allerdings, die in Kalyanis Nachfolge von nun an als Prostituierte arbeiten soll, wird von einer der Witwen zu Narayan gebracht und begleitet diesen auf seiner Reise mit Mahatma Ghandi. Das Leben im Ashram wird von Deepa Mehta als sehr düster und kalt dargestellt. Schon auf der Ebene des Lichts unterscheiden sich die Aufnahmen im Ashram von jenen, die das Leben außerhalb dessen Mauern zeigen.



(Mehta 2005: 00:08:19)

Die dominierenden Farben sind grau und weiß. Die gesamte Atmosphäre wirkt karg und dunkel – im Gegensatz zu den Bildern, die Mehta von einem „Indien“ außerhalb des Ashrams zeigt:



(Mehta 2005: 00:00:43)

¹¹ In der filmischen Rezeption von Mehtas „Videsh – Heaven on Earth“ wird immer wieder fälschlicherweise von einer „hindustischen Familie“ gesprochen, in die Chand einheiratet.

Das obrige Bild zeigt den Beginn des Filmes. Indien wird als weites, fruchtbares Land dargestellt. Close-Ups von Blättern, die im Wind wehen und Fröschen im Wasser tragen zur Suggestion einer „friedlichen Atmosphäre“ bei.

Nach einigen Sekunden wird eine Großaufnahme von Chuyias Füßen gezeigt, die frei in der Luft von einem Wagen herunterhängen, auf dem ihr sterbender Ehemann liegt. Noch scheint Chuyia frei und sorglos und ahnt ihr späteres Schicksal nicht. Die Farben der Bilder ändern sich schlagartig, als Chuyia mit ihrem Vater am Tor des Ashrams sitzt.



(Mehta 2005: 00:06:26)

Chuyias Geschichte ist der rote Faden der gesamten Handlung. Aus dieser geht grundsätzlich hervor, dass Chuyias Entscheidung, im Ashram zu leben, keineswegs auf freiwilliger Basis entstanden ist. Deutlich wird auch aus den Geschichten der anderen Witwen, dass diese im Ashram festgehalten *werden*. Ihre Entscheidung scheint keine persönlichen, sondern vor allem religiöse und kulturelle Ursachen zu haben. Mehta trägt damit dazu bei, die im Ashram lebenden Frauen als „Opfer“ zu konstruieren. Letzten Endes ist es Narayan, der Chuyia befreit und auf seine Reise mitnimmt. Ihre Rettung liegt also in der Hand eines Mannes. Chuyia widerfährt, was Kalyani nicht mehr erleben konnte. Vor dem Hintergrund der Warnung von Uma Narayan, Frauen aus „dem globalen Süden“ immer nur als „Opfer“ zu konstruieren, muss Mehtas Darstellung indischer Witwen also als äußerst kritisch betrachtet werden. Narayan kritisiert die Anschuldigung von FeministInnen aus den USA, die „indische“ Frauenbewegung wäre „unterentwickelt“ (vgl. Narayan 1997: 93-94). Anstatt die „indische Frau“ als unterdrücktes Opfer zu sehen, ist es wichtig, die strukturellen Probleme zu betrachten, mit denen Frauen in bestimmten Ländern leben müssen.

„The virtual absence in India of state-provided welfare, education, and medical care, the inavailability of state-provided legal services to deal with custody, and far greater levels of unemployment, render it very difficult for feminists to help generate structures that would enable Indian women to leave the (...) contexts where they are victims of violence.“ (ebda: 94)

Im Film bleibt Kalyani kein anderer Ausweg als der Selbstmord. Diesen scheint sie auch deshalb zu wählen, weil sie glaubt, dass Narayan, der nun weiß, dass sie als Prostituierte arbeitet und sogar für seinen Vater tätig war, sie nicht mehr zur Frau nehmen möchte.

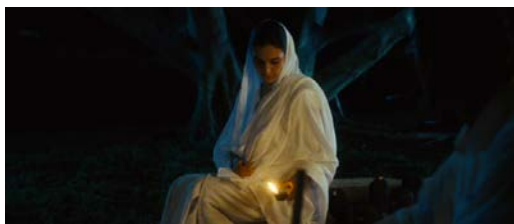
Kalyani wird von Deepa Mehta als schöne, junge, grazile Witwe gezeigt. Ihre Bewegungen sind sanft und zurückhaltend und auch gegenüber Narayan ist ihre Haltung von Ehrfurcht

geprägt. Damit verstärkt sie das Bild einer „ehrfürchtigen“, aber begehrten „Inderin“, die Opfer ihrer „patriarchalen Kultur“ wird. Auffallend ist, dass Kalyani der Protagonistin aus „Videsh – Heaven on Earth“ (2008) in ihrer Gestik, ihrer Haltung und ihren Bewegungen sehr ähnlich ist. Was Mehta in „Water“ (2005) verstärkt zeigt, sind Szenen, in denen Kalyani in einem sanften, warmen Licht zu sehen ist. In einer Szene steigt Kalyani in ein Boot, mit dem sie den Fluss überquert, um auf der anderen Seite des Ufers als Prostituierte zu arbeiten. Ihr Blick ist gesenkt und ihre Haltung gebückt und zurückhaltend.



(Mehta 2005: 00:27:11)

Kalyani wird als begehrte Schönheit konstituiert, die versucht, sich gegen die strengen Vorschriften des Ashrams zu wehren.



(Mehta 2005: 01:01:21)

Wie in „Black Brown White“ (Wagenhofer 2010) wird Kalyani zum Objekt der „Begierde“, indem der Blick auf sie von den männlichen Protagonisten des Films (in diesem Fall Narayan) organisiert wird, wie im unteren Bild deutlich wird.



(Mehta 2005: 01:03:01)



(Mehta 2005: 00:26:08)

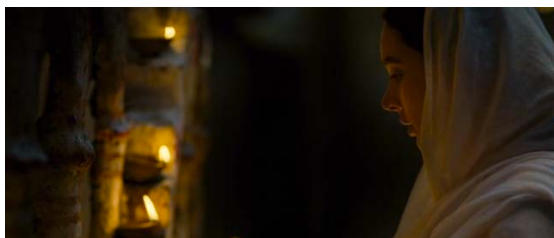
Kalyani blickt ängstlich zu Boden, während Narayan sie adressiert. Kalyanis Gesten gegenüber Narayan sind jenen Bewegungen ähnlich, die Chand gegenüber ihrem Ehemann Rocky hat: vorsichtig, zurückhaltend, ängstlich. Mehta verhilft durch die beiden Frauenfiguren sowie durch die dominierenden Thematiken der beiden Filme (Gewalt an der

„indischen Frau“) dazu, das Bild einer „unterwürfigen“ „Inderin“ zu konstruieren. Huhnke verweist auf die wesentliche Rolle medialer Bilder in der Konstruktion bestimmter (gesellschaftlicher) Vorstellungen über „andere Frauen“:

„Nicht unser Mitleid ist (...) gefragt, sondern die Bereitschaft, uns (...) Tabus zu stellen. Den größten Teil unseres »Wissens« über Migrantinnen aus Asien, Afrika und Lateinamerika, die in unseren Städten zwar unter uns, aber nicht mit uns leben, entnehmen wir überwiegend aus unseren Medien.“ (Huhnke 1997: 117-118)

Auch Spielfilme sind hierbei nicht auszublenen. Trotz der Tatsache, dass es sich um dezidiert fiktive Erzählungen handelt, können bestehende stereotype Bilder oder Vorurteile durch filmische Darstellungen unterminiert oder bestärkt werden.

Armbruster warnt davor, „fremde Frauen“ als „Opfer“ zu konstruieren – sie entlarvt diese Strategie als (männlichen) Versuch, „die Frau“ innerhalb einer patriarchalen Gesellschaft zu beherrschen (vgl. Armbruster 1990: 42, zit. nach Röben/Wilß 1997: 14). Mehtas Hauptfiguren Kalyani und Chand in ihren beiden Werken „Videsh – Heaven on Earth“ (2008) und „Water“ (2005) zeichnen sich durch ängstliche, zurückhaltende Bewegungen aus – insbesondere gegenüber den männlichen Protagonisten der Filme. Während Close-Ups von Chands ängstlichem, erschrockenen Gesicht die filmische Erzählung in „Videsh – Heaven on Earth“ (2008) dominieren, sind es in „Water“ die Aufnahmen von Kalyani in weißen Kleidern und warmem Kerzenlicht, die die Blicke von Narayan anlocken.



(Mehta 2005: 00:56:04)

„Begehren“ wird durch das Zusammenspiel von warmem Licht und durch die Kameraführung, die Kalyani fokussiert, organisiert. Durch ihren weißen Schleier wirkt sie gleichermaßen unnahbar und geheimnisvoll, aber auch exotisch und begehrenswert. Wie Haja (1997:29) herausarbeitet, war es die „orientalische Frau“, die im 19. Jahrhundert zur Projektionsfläche „europäischer Sehnsüchte“ wurde und in den Werken vieler KünstlerInnen Resonanz fand (vgl. Haja 1997: 31f). Deutlich wird, dass es die beiden Komponenten Ethnizität und Geschlecht sind, die hier gemeinsam zur Konstruktion von Kalyani als „begehrenswerter Fremder“ verhelfen.

Protagonistin Chuyia ist – möglicherweise bedingt durch ihr Alter und ihre Kindlichkeit – völlig anders als Kalyani. Die zurückhaltenden Gesten und die erschrockene Mimik fehlen ihr. Chuyia ist neugierig und lebensfroh und geht – scheinbar ohne Angst – auf die übrigen DarstellerInnen zu. Das Bild der „ehrfürchtigen“ und zurückhaltenden Witwe erfüllt Chuyia

nicht. Am Ende des Films ist es der Selbstmord, der Kalyani als einziger Ausweg aus den Strukturen bleibt, in denen sie gefangen scheint. Damit schafft sie es, sich aus dem patriarchal-sexistischen System zu befreien.

Chakravarti und Preeti betonen, dass „Witwen“ im indischen Raum lange Zeit ein tabuisiertes Thema waren und es bis heute noch sind (Chakravarti/Preeti 2001: 3). Deshalb erregte Mehta mit ihrem Film auch sehr viel Aufsehen. Lange Zeit wurde der Diskurs um „Witwen“ von Männern geführt, die patriarchale Strukturen reproduzierten und die Verortung von Witwen innerhalb der Sozialstruktur Indiens außer Acht ließen (vgl. ebda: 6). Durch die öffentliche Diskussion, so die beiden AutorInnen, wurde die Thematik jedoch sichtbar gemacht. Der Fokus lag in den meisten Berichten vor allem auf den Schicksalen von Witwen aus höheren Kasten (vgl. ebda: 7). Chakravarti und Gill halten in diesem Zusammenhang fest, dass der Umgang mit Witwen im südasiatischen Raum stark variiert. Die beiden zeigen unterschiedliche religiöse Quellen, die verschiedene Lebensweisen für Witwen empfehlen (vgl. ebda: 46ff). Dies ist in Bezug auf die (filmische) Konstruktion „vereinfachter Repräsentationsweisen von Frauen“ besonders wichtig und zeigt, dass die „indische Witwe“ als solche in unterschiedlichen Kontexten unterschiedliche Bedeutungen hat. Essentialistische Konstruktionsweisen sind zu vermeiden und Mehtas Bilder als Beitrag innerhalb einer großen Debatte zu betrachten. Chakravarti und Preeti sprechen auch von einem „Wiederverheiratungsakt“ von Witwen, der bei Mehta auch erwähnt wird, von dem Kalyani aber nichts erfahren soll. Einmal ist im Film auch die Rede von „sati“ als andere Option für Witwen. Angesichts des kolonial-patriarchalen Diskurses über „sati“ wird deutlich, dass es sich auch hier um einen komplexen Ritus handelt, der Produkt einer kolonial-eurozentrischen Geschichtsschreibung ist. Lata Mani hält fest, dass „sati“ als Produkt eines sozialen Diskurses zu verstehen ist und weniger in Bezug auf „Religion“ betrachtet werden sollte, wie es innerhalb des kolonialen Diskurses der Fall war (vgl. Mani: 190).

Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass Deepa Mehta durch ihren Film auf reale Schicksale von Frauen im südasiatischen Raum hinweist. 2009 hat die Filmemacherin gemeinsam mit ihrem Bruder Dilip Mehta einen Dokumentarfilm über Frauen in einem Ashram im 21. Jahrhundert gedreht, um zu zeigen, dass die in „Water“ gezeigten Schicksale immer noch Teil der Realität sind. Da Chakravarti und Preeti betonen, dass sich der Umgang mit Witwen – vor allem in ländlichen Gegenden – immer noch kaum verändert hat (vgl. Chakravarti/Preeti 2002: 10), haben Mehtas filmische Arbeiten die öffentliche Debatte wieder auf das Tabu-Thema gelenkt. Wichtig ist, dass Mehtas Filme im Kontext dieser Arbeit gerade ausgewählt wurden, weil sie wichtige, preisgekrönte und bekannte Werke sind, die viel Aufsehen erregt haben. Die

Relevanz und Wichtigkeit von Mehtas filmischer Arbeit steht hier keinesfalls zur Debatte. Wesentlich war es im Kontext dieser Arbeit gerade auch Filme aufzuwählen, die sich einerseits mit soziopolitisch und kulturell umstrittenen Themen auseinandersetzen und viel Lob ernteten, um erforschen zu können, wie auch in solchen (nicht populärkulturellen) Filmformaten Repräsentationsstrategien entlarvt werden können, die essentialistische Tendenzen aufweisen.

Colle wird bei Sembene zum Beweis dafür, dass Widerstand auch für Frauen aus Ländern des Südens, die nicht über finanzielle Ressourcen verfügen, möglich ist. Die „afrikanische Frau“ stellt der Filmemacher nicht als „stummes Opfer“, sondern als eigenständig denkendes und handelndes Subjekt dar, das die Vorschriften ihrer eigenen Kultur hinterfragt bzw. anprangert. Durch filmische Mittel wird Colles Subjektposition deutlich unterstützt. Die Kamera zeigt die Protagonistin oft in Nahaufnahme, verfolgt die Wege und durchkreuzt die Handlungsräume von Colle. Der Film erzählt nicht nur die Geschichte eines Dorfes, sondern vor allem auch Colles Sichtweise und ihren Kampf. Keine andere Frau wird dem/der Zusehende/n so vorgestellt wie Colle. Im Unterschied zu Mehta wird Colle bei Sembene nicht zum „Objekt der männlichen Begierde“ gemacht. Sie wird vielmehr von den Männern ihres Dorfes für ihren Widerstand abgewertet.

Wichtig ist die Tatsache, dass Spivaks Konzept der „Subalternen“ nicht bedeutet, dass Frauen aus Ländern des „Südens“ „passiv“, „stumm“ oder gar machtlose „Opfer“ sind, die sich selbst aufgegeben haben. Es geht vordergründig um hegemoniale (politische, ökonomische, akademische und auch filmische) Diskurse und Verhältnisse, die Schweigen bedingen. Der Film kann auf diese diskursiven Praktiken verweisen und Artikulationsmöglichkeiten auf der Leinwand erproben. Das strukturell verschuldete Schweigen der „Subalternen“ kann durch filmische Arbeiten „hörbarer“ gemacht werden bzw. kann der Film darauf verweisen, dass Frauen aus bestimmten sozialen, politischen und ökonomischen Verhältnissen nicht gehört werden können. Diese Ansätze sind bei Deepa Mehta und Ousmane Sembene erkennbar. Das Medium Film kann also einen Diskurs über „Subalternität“ erzeugen bzw. bestehende wissenschaftliche Diskurse unterstützen. Aufgabe einer kritischen feministischen Filmwissenschaft ist es, einen differenzierten Blick auf filmische Arbeiten zu werfen, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen und zu analysieren wie hegemoniale Diskurse und vor allem Frauen aus „Ländern des Südens“ dargestellt werden.

Letztendlich liegt es aber in den Händen von politischen EntscheidungsträgerInnen, hegemoniale Strukturen aufzubrechen.

4.3.1.5. Grenzen des Authentizitätsdiskurses

Eine wesentliche Frage, die der Diskurs um „Kultur“ aufwirft, ist jene nach „kultureller Authentizität“ und ihrer Darstellung im Film. Postkoloniale Theoretikerinnen wie Trinh T. Minh-ha lehnen Vorstellungen von „kulturell Authentischem“ kategorisch ab.

Dennoch lassen sich angeblich „authentische“ oder „ursprüngliche“ Bilder „anderer Kulturen“ gerade durch das Medium Film gut vermarkten bzw. verbreiten. Trinh T. Minh-ha versucht bestimmte filmische Strategien zu entlarven, durch die „Authentizität“ suggeriert wird. Die Autorin bezieht sich dabei vor allem auf das dokumentarische Genre. Ihre Thesen lassen sich allerdings auch auf dezidiert „narrative“ Filmbeispiele anwenden.

Der filmisch erzeugte Eindruck von „Authentizität“ wird dann besonders kritisch, wenn es darum geht, Bilder bestimmter Kulturen aufrechtzuerhalten und dabei „koloniale“ Darstellungsweisen des „Anderen“ zu bedienen. Die wesentliche Frage, die sich für Trinh stellt, ist, wie das „Wahre/Reale“ produziert bzw. regiert wird (Trinh 1991: 38). Ihre Kritik an bestimmten Einstellungsgrößen und Shots, die suggerieren, eine Gruppe werde möglichst „authentisch“ dargestellt, erweist sich auch für die im Rahmen dieser Arbeit diskutierten Werke als wichtiger Gedankenanstoß. Um „Identitätskonstruktionen“ untersuchen zu können, muss Trinhs Kritik am filmischen „Authentizitätsdiskurs“ Beachtung finden. Denn letzterer betrifft nicht nur kulturelle Darstellungsweisen, sondern in weiterer Folge auch Konzeptionen von Geschlecht, Ethnizität und Nationalität und schließlich die Erzeugung von Grenzen.

Wie Wagenhofer in „Black Brown White“ zeigt, erweist sich die Vorstellung von „kultureller Authentizität“ in einer globalisierten Gesellschaft immer mehr als Trugschluss. Der ukrainische Knoblauch wird zu einem spanischen Gemüse. Seine „Herkunft“ und „Originalität“ ist konstruiert/gewollt. Transparenz und Eindeutigkeit sind Begrifflichkeiten, die zwar gefordert, aber zunehmend schwieriger werden. Die Wege von Konsum und vor allem Konsumgütern und ihre Herkunft sind zunehmend schwieriger zu durchschauen. Ebenso verhält es sich – aufgrund von wachsender Migrationsströme – mit der Herkunft von Menschen. Das bedeutet jedoch nicht, dass das Verlangen nach „Authentizität“ und „Eindeutigkeit“ von Herkunft weniger wichtig wird.

“The longer, the truer” (Trinh 1991: 57-58): – erklärt Trinh über Longtakes. Diese, so Trinh T. Minh-ha, werden eingesetzt, um den Eindruck zu erwecken die Realität zu „zeigen wie sie ist“ und nicht durch Technik und Montage zu „zerstückeln“ (vgl. Trinh 1991: 58).

Bei Claire Denis sind „Longshots“ ein Stilmittel, das sich durch den gesamten Film zieht. Immer wieder tauchen überdurchschnittlich lange Aufnahmen der Landschaft auf, meist in Supertotalen, oft fokussiert die Kamera Gesichter oder einzelne Teile der Körper von Neben-

und HauptdarstellerInnen sehr lange. Was dabei verschwindet, ist eine gewisse „Distanz“ zum Gezeigten. In den Betrachtenden wird der Eindruck erweckt, sich möglichst nahe am Gezeigten zu befinden.

Die Handkamera kann dazu dienen, die Kohärenz des filmischen Bildes zu zerstückeln bzw. sie abzulehnen (vgl. Trinh 1991: 57). Dieses Stilmittel kommt bei Denis besonders zu Beginn ihres Films „White Material“ (2009) zum Einsatz. Die Kamera fungiert in den ersten Sequenzen als Beobachterin bzw. als Eindringling in die Welt von Maria Vial und ihrer Familie. Das wackelige Bild führt die Betrachtende durch das Haus der Vials. Der Eindruck entsteht, hinter der Kamera wäre ein/e unerfahrene/r Filmer/in, dessen/deren Hände beim Gehen zittern. Die Kameralinse fokussiert eine Maske mit aufgerissenem Mund, die an der Wand hängt. Dann schwenkt sie im Raum entlang, das Bild von Maria Vial ist zu sehen. Mit jedem wackeligen Schritt scheint man der familiären (Wohn-) Situation der Vials näher zu kommen. Schließlich dringt die Kamera immer weiter ins Haus vor – in einem Schlafzimmer angekommen, ist etwas zu entdecken, das den Glauben an eine scheinbar heile Welt im Vialschen Haus zunichte macht: auf dem Bett liegt die Leiche eines afrikanischen Mannes. Die Leiche wird vom Fuß aufwärts gefilmt. Im Anschluss sind die entsetzten Gesichter der afrikanischen Soldaten zu sehen, die rund um das Bett stehen. Die Anfangssituation wird erst im Laufe des Films erklärt, der Großteils als Flashback gestaltet wird.

Gleichzeitig wird aber eine solche „Distanz“ nicht zu allen DarstellerInnen gewahrt. Einige Minuten zuvor wird das Close-Up einer Kindersoldatin (sowohl ihr Name als auch ihre Geschichte bleiben unbekannt) gezeigt, die Maria zuruft, dass sie sich schnell aus dem Auto, in dem sie sitzt, begeben soll. In ihrer Hand hält sie eine Pistole, mit der sie auf Maria zeigt. Sowohl ihre fehlenden Vorderzähne als auch ihr ernster Blick machen eine Identifikation mit ihr schwer – zumal ihre Handlungsintentionen nicht erklärt werden. Sie ruft Maria einige Male „Fast down!“ zu und trägt ihre Kette um den Hals. Einige Sekunden darauf ist wiederum ein Close-Up der Soldatin zu sehen, die ernst in die Kamera blickt (Denis 2009: 01: 26:18 – 01: 26: 27; 01:26: 36 - 01:26: 39). Hier scheint es keine große Distanziertheit zwischen Kamera und dem Subjekt, das sie adressiert, zu geben. Die ernsten Blicke der Soldatin treffen die Zusehenden direkt, während von Maria nur Hinterkopf und Wangenknochen zu sehen sind. Später wird allerdings auch eine Halbnahe von Denis im Autobus gezeigt, mit dem sie versucht zurück zur Plantage zu kommen. Hier werden auch die Tränen gezeigt, die über ihre Wangen laufen. (01:31: 34 – 01:31: 50) Der Wind weht durch ihr Haar, sie blickt aus dem Fenster des Autobusses. Als sie sich schließlich wieder Richtung Kamera wendet, werden die Tränen auf ihrer rechten Gesichtshälfte deutlich. Marias Verletzlichkeit wird erstmals klar

gezeigt. Dennoch geht die Kamera in diesem emotionalen Moment nicht so nahe an Marias Gesicht heran, wie es in den Aufnahmen der KindersoldatInnen der Fall ist.

„A good, serious film about the Other must show some kind of conflict, for this is how the West often defines identities and differences.“ (Trinh 1991: 66)

Trinh spricht hier einen wesentlichen Faktor an, der auch bei Denis vorzufinden ist: der sich langsam zuspitzende Konflikt der unterschiedlichen Parteien, die nicht genau bekannt sind, droht im Film zu eskalieren. Eine „weiße“ Familie, die sich offensichtlich weigert, in „den Westen“ (in diesem Fall Frankreich – eine ehemalige Kolonialmacht in Afrika) zurückzukehren, befindet sich inmitten eines bedrohlichen Szenarios. Die Hintergründe des Konflikts und die Position der „westlichen Familie“ im Streit um das Land bleiben jedoch über weite Strecken unerklärt. Eine solche Darstellung kann dazu verhelfen, Afrika als „zerrüttetes“ Land voller (unerklärlicher) Kämpfe darzustellen, das für Familien aus „dem Westen“ gefährlich wird. Einzig im Dialog zwischen Maria Vial und einem Soldaten, der ihren Bus aufhält, wird die Beziehung zwischen „Frankreich“ als ehemalige Kolonialmacht und „Afrika“ als ehemals kolonialisiertes Land thematisiert.



(Denis 2009: 00:05:54)

Authentizität wird nach Trinh durch Kamerabilder und Einstellungen suggeriert, die als „zufällig entstanden“ oder „unschön“ gelten:

„A beautiful shot is apt to lie, while a bad shot “is a guarantee of authenticity,” one that loses its attractiveness but gains its truth.“ (Trinh 1991: 61)

Wackelige Handkameraeinstellungen, die den Film als solchen ausweisen, sind auch bei Denis häufig vorzufinden. Hiermit wird ein „authentischer“ Zugang zum Leben der Familie Vial und den Konflikten innerhalb der afrikanischen Gesellschaft suggeriert.

All diese filmischen Strategien verhelfen dazu, „das Andere“ als „wahrhaftig“ und „authentisch“ zu konstruieren. Als Konsequenz entsteht ein Eindruck von Afrika als „krisengeschütteltes“ Land, das gerettet und möglicherweise sogar „bekehrt“ werden muss. Eine immer wieder auftretende Einstellung bei Denis ist ein Longshot der Landschaft, aus der langsam SoldatInnen auftauchen. Die im Longshot suggerierte „Ruhe der Natur“ wird durch das langsame Erscheinen von Militärs gestört. (01:33:00 – 01:33:14).



(Denis 2009: 00:04:54)

Diese narrative Bildstrategie kann dahingehend gelesen werden, dass die scheinbar friedliche, weite Landschaft Afrikas bei Denis einen Schutzmantel für Unheimliches und Unsicheres bietet. Was auf den ersten Blick als friedlich, frei und sanft erscheint, entpuppt sich als Quelle der Gefahren. Ella Shohat (1997: 27) verweist auf die tragende Rolle, die unentdecktes, fruchtbares Land innerhalb der kolonialen Filmgeschichte spielte: das Enthüllen von unentdeckten Territorien im Film liest die Autorin als Übergangsritus, der den „westlichen“ überlegenen Status sichern sollte. Fruchtbares Land wurde oft als „weiblich“ assoziiert bzw. als Metapher des „weiblichen Körpers“ gehandhabt:

“The traditional discourse as on nature as feminine (...) gains, within the colonial context, clear geopolitical implications.” (Shohat 1997: 27)

Das Entdecken und Einnehmen fruchtbarer Territorien kann nach Shohat als sexualisierte Metapher der Inbesitznahme des weiblichen Körpers gelesen werden. Koloniale und sexistische Aneignungsweisen des „Anderen“ fließen dabei ineinander.

Wie bereits festgestellt, verzichtet der senegalesische Filmemacher Ousmane Sembene als einziger auf einen solchen „ahistorischen“ oder gar „touristischen“ Blick auf die Landschaft Afrikas.

Sembene schafft jedoch durch den Einsatz von Darstellenden, die keine professionellen SchauspielerInnen sind, sondern direkt aus jenem Dorf stammen, in dem die Geschichte handelt, einen gewissen Eindruck von „kultureller Authentizität“ und suggeriert, das Gezeigte entspräche „der Wahrheit“ bzw. dem „realen Dorfalltag“ – eine Strategie, die Trinh T. Minh-ha stark kritisiert:

„Factual authenticity relies heavily on the Other’s words and testimony. To authenticate a work, it becomes therefore most important to prove or make evident how this Other has participated in the making of his/her own image (...) (Trinh 1991: 66-67)

Trinh kritisiert vor allem, dass Authentizität durch das Sprechen von einem „indigenen“ Standpunkt aus konstruiert wird (vgl. Trinh 1991: 65) – wie es bei Sembene der Fall ist. Er lässt in „Moolaade“ (2009) die BewohnerInnen einer indigenen Dorfgemeinschaft die Komplexität des Rituals der Beschneidung weiblicher Genitalien diskutieren. Sein Film, der besonders für ein ländliches afrikanisches Publikum zugeschnitten ist, erfüllt damit einen

wesentlichen Kritikpunkt Trinh: angebliche „Insider“ einer Kultur diskutieren ein Phänomen, das scheinbar „nur sie“ betrifft.



(Sembene 2004: 00:01:39)

Durch Totale, die den „Dorfalltag“ einzufangen scheinen, wird den (zumindest „europäischen“) Zusehenden vermittelt, sie befänden sich mitten in einem „afrikanischen Dorf“. Gleichzeitig sprechen LaiendarstellerInnen „über“ die Problematik der Beschneidung weiblicher Genitalien – was ebenfalls einen Eindruck von „authentischem Geschehen“ hinterlässt.



(Sembene 2004: 00:03:15)

Sembene als afrikanischer Filmemacher erfüllt dabei ebenfalls seine Position: er ist es, der einen Film „über Afrika“ macht. Kritisch bemerkt Trinh, dass Mitglieder einer Kultur aber nur in jenem Rahmen über „das Eigene“ sprechen dürfen, in welchem es von „außen“ vorgegeben wird (vgl. Trinh 1991: 70). Die Folge sind vereinfachte binäre Unterscheidungslinien zwischen „AußenseiterInnen“ und „Eingeweihten einer Kultur“. Differenzen werden anhand simplifizierter Unterscheidungskategorien festgemacht und als „absolut“ konstruiert. Die Hierarchien, die hinter solchen Differenzkonstruktionen liegen, werden dabei ignoriert. Trinh plädiert dafür, filmische Strategien, die Authentizität suggerieren, zu entlarven und verständlich zu machen, dass weder „Kultur“ noch „Identität“ als „einheitlich“ zu begreifen sind:

„ (...) culture has never been monolithic. Differences do not only exist between outsider and insider – two entities – they are also at work within the outsider or the insider – a single entity.” (Trinh 1991: 76)

Trinh T. Minh-ha ruft dazu auf, den Mut zu haben, sich gegen vorgefertigte („westliche“) Gegensatzpaare und vereinfachte Dualitäten zu verwehren. Für die filmische Theorie und Praxis bedeutet das unter anderem, dass nicht nur aus Afrika stammende Filmschaffende Filme „über Afrika“ produzieren dürfen – wie Trinh selbst mit „Reassemblage“ (1982) zeigt.

Auch FilmemacherInnen aus anderen Teilen der Welt dürfen über „das Andere“ sprechen. Wesentlich ist dabei allerdings ein reflektierter Umgang mit der eigenen Position. Trinh geht in ihrer Kritik noch einen Schritt weiter und prangert die separatistische Ideologie an, nach der „Differenz“ nur innerhalb eines bestimmten, stark reglementierten Systems akzeptiert wird (vgl. Trinh 2010: 160). „Anderssein“ ist also nur innerhalb eines bestimmten (äußerlich auferlegten) Rahmens akzeptabel.

„Authentizität“ versteht Trinh „als käufliches, beliebig arrangierbares und/oder erhaltbares Produkt.“ (ebda: 160). Die Repräsentation von wirklich „Anderen“, die als unberührt und daher authentisch eingestuft werden, kritisiert die vietnamesische Filmemacherin stark. Fremdheit als exotisches Produkt, das „die Anderen“ liefern, wird für touristische/ „eigene“ Zwecke ausgenutzt (vgl. ebda: 160). Wenn Bilder von „Afrika“ als weites, freies Land gezeigt werden, werden exotische Klischees „des Fremden“ aufrechterhalten. Auffallend ist, dass diese Strategie tatsächlich in den beiden Filmen der europäischen RegisseurInnen Denis und Wagenhofer vorzufinden ist, bei Sembene aber ausbleibt.

Uma Narayan kritisiert die Tatsache, dass Meinungen, die als kulturelles „Insider-Wissen“ gehandhabt werden, oft als kategorisch „wahr“ bezeichnet werden und daher unhinterfragt bleiben (vgl. Narayan 1997: 148). Es geht der postkolonialen feministischen Theoretikerin aber vielmehr darum, konstruktive Kritik an kulturellen Praxen zu fördern und dennoch klar von kulturimperialistischen Herangehensweisen zu trennen (vgl. ebda: 151). Die dünne Grenze, die hier entsteht, ist immer wieder aufs Neue zu reflektieren. Wichtig ist es zu beachten, dass die Auffassung dessen, was als „Insider“ und „Outsider“ betrachtet wird, nicht unbedingt als frei von Machtinteressen zu denken ist:

„Otherness becomes empowering critical difference when it is not given, but re-created. Defined with the Other's newly formed criteria.“ (Trinh 1991: 71)

Für Trinh geht es darum, die Stimme der Macht zu entlarven und in weiterer Folge zu entkräften, die die Bedingungen festlegt, unter denen „über Kultur“ gesprochen werden darf (vgl. Trinh 1991: 73). Dabei steht die Autorin dem Begriff der „Wahrheit“ äußerst kritisch gegenüber.

„Truth, even when “caught on the run,” does not yield itself either in names or in (filmic) frames; and meaning should be prevented from coming to closure at what is said and what is shown. Truth and meaning: the two are likely to be equated with one another. Yet, what is put forth as truth is often nothing more than a meaning. And what persists between the meaning of something and its truth is the interval, a break without which meaning would be fixed and truth concealed.“ (Trinh T. Minh-ha 1991: 30)

In ihrem Werk „Reassemblage“ (1982) greift Trinh auf die filmische Strategie der „Jump Cuts“ zurück, um filmästhetisch mit angeblich „authentischen“ Bildern über „andere Kulturen“ zu brechen.

Dabei wird ihr „Intervall-Begriff“ wichtig, den sie aus der Musiktheorie in die filmische Bildästhetik überträgt. Die Autorin stellt fest, dass der Raum zwischen Wahrheit und Bedeutung oft verschwimmt. Wahrheit und Bedeutung scheinen dabei ineinander überzugehen oder werden gar synonym verwendet. Gerade durch das Stilmittel des „Bruches“ macht sie deutlich, dass Bilder zwar Bedeutungen in sich tragen, deswegen aber noch keine absoluten „Wahrheiten“ festschreiben, wie es durch Filme (insbesondere dokumentarische Arbeiten) oft suggeriert wird. Als „Intervall“ macht die Autorin den Bereich zwischen „der Wahrheit“ und einer „Bedeutung“ fest. Das „Intervall“ wird zu einem Bruch mit der Idee, „Wahrheit“ vermitteln zu können (vgl. ebda: 30). In „Reassemblage“ (Trinh 1982) verdeutlicht sie durch die bruchhafte Montage, dass es in der Betrachtung anderer Kulturen um die „Zwischenräume“ geht, die den Blick prägen und die Konzeptionen von „Wahrheit“ ausmachen: Letztere ist nicht absolut, sondern vielmehr relativ.

4.3.2. Neue Herausforderungen in einer globalisierten Welt

Ob sich verändernder Macht- und Herrschaftsformen muss sich auch die filmwissenschaftliche Theorie mit komplexer werdenden Verhältnissen in einer „globalisierten“ Welt auseinandersetzen, wie im folgenden Kapitel am Beispiel des Films „Ein Augenblick Freiheit“ (Riahi 2008) auch im Vergleich mit den Arbeiten von Wagenhofer, Denis und Sembene dargestellt werden soll. Der Blick auf „kulturelle Differenzen“ erweist sich dabei als besonders relevant. Im Zuge von Globalisierungsprozessen verändern sich auch Auffassungen von „Kultur“. Diese wird plötzlich zu einem erwerbbaaren Gut innerhalb der globalen Konsumlandschaft. Gleichzeitig versteifen sich aber durch die internationalen Liberalisierungsprozesse die Unterscheidungen zwischen „Eigenem“ und „Fremdem“. Aus Angst, „das Eigene“ könnte globalen Homogenisierungstendenzen zum Opfer fallen, wird vermehrt versucht, „die eigene Kultur“ festzuhalten.

Wesentlich verschärft wird die Beziehung zur „eigenen Kultur“ durch die Erfahrung von Migration bzw. Flucht. Am Beispiel von unterschiedlichen ProtagonistInnen, die alle vor dem Regime des Irans flüchten (müssen), zeigt Arash T. Riahi in „Ein Augenblick Freiheit“ (2008) den Umgang mit Exil-Erfahrungen und macht deutlich, wie vielfältig sich Grenzräume in der heutigen Zeit etablieren. Nicht nur geographische oder nationale Grenzen durchziehen die globalen Territorien, vielmehr herrschen auch innergesellschaftliche Grenzlinien und erweisen sich in Fragen nach „Zugehörigkeit“ als wesentlich.

Arash T. Riahis Auseinandersetzung mit Diasporaerfahrungen in „Ein Augenblick Freiheit“ (2008) unterscheidet sich von Mehtas und Denis Annäherungen an die Thematik besonders dadurch, dass er sich mit der Erfahrung von Flucht auseinandersetzt. Die Hoffnung der

ProtagonistInnen, „anzukommen“ und „Heimat“ zu finden, ist groß – tatsächlich befinden sie sich aber in einem Raum zwischen Aufbruch und Ankunft. Imaginäre und reale Grenzkonstruktionen in einer „globalisierten“ Welt spielen dabei eine wesentliche (identitätsstiftende) Rolle.

Riahi verdeutlicht die eingeschränkten Handlungsmöglichkeiten von internationalen Organisationen wie der „UNO“. Während Ali, Merdad und die beiden Kinder einen gesicherten Asylstatus bekommen und nach Österreich einreisen dürfen, ergeht es Kians Familie völlig anders: sein Vater Hassan bemüht sich täglich um einen positiven Asylbescheid bei der UNO – wird jedoch immer wieder abgelehnt. Auch seine Versuche, die strikten Vorschriften der Vereinten Nationen zu brechen, scheitern und so zündet er sich schließlich vor dem UN-Gebäude selbst an.

Seine Frau Lale und sein Sohn erhalten daraufhin die Erlaubnis, nach Deutschland einzureisen, beschließen aber, wieder in den Iran zurückzugehen. Lale erklärt in einem Streit mit ihrem Mann, dass es auch möglich sei, im Iran selbst etwas zu verändern – ohne das Land zu verlassen. Eine innere Zerrissenheit zwischen der Sehnsucht nach Freiheit, aber auch nach der „ursprünglichen Heimat“ (dem Herkunftsland) und ein gewisses Maß an Scham darüber, das Herkunftsland im Stich gelassen zu haben, prägen Lales Figur und bedingen ihre Entscheidung, in den Iran zurückzukehren.

Die beiden Flüchtenden kurdischer Abstammung, Manu und Abbas, teilen sich in dem Hotel in Ankara, in dem auch die übrigen ProtagonistInnen nach ihrer Ankunft in der Türkei ankommen, ein Zimmer und werden darüber hinaus enge Freunde. Abbas Asylantrag wird am Ende abgelehnt, Manu hingegen erhält die Erlaubnis, nach Deutschland einzureisen. Um seinen Freund nicht im Stich zu lassen, dem als politischer Aktivist seitens des iranischen Regimes harte Konsequenzen drohen, kauft Manu gefälschte Papiere für Abbas. Dafür inszeniert er sogar einen falschen Brand in ihrem Hotel und bestiehlt den Direktor.

Als die beiden schließlich im Zug nach Deutschland sitzen, wird Abbas plötzlich verhaftet und im Iran hingerichtet. Manu gelangt hingegen nach Deutschland.

Riahis Film, der sich vordergründig mit dem politischen System des Iran beschäftigt, verrät auch viel über die Strategien der europäischen Flüchtlingspolitik und macht verständlich, welche Auswirkungen politische Entscheidungen auf die Geschichten einzelner Menschen haben.

Für eine filmwissenschaftliche Debatte, die sich mit der Frage nach der Wichtigkeit „postkolonialer Blickwinkel“ auf filmische Erzählweisen auseinandersetzt, stellt „Ein Augenblick Freiheit“ einen wichtigen Beitrag dar. Riahi setzt sich mit den vielfältigen

gesellschaftlichen und politischen, aber auch individuellen Ebenen auseinander, auf denen globale und nationale Machtmechanismen im 20. bzw. 21. Jahrhundert wirken. Der Film begleitet die ProtagonistInnen auf ihrer Suche nach „Heimat“ und „Freiheit“ und macht deutlich, dass alte Kategorien von „Gut“ und „Böse“ oder „Frei“ und „Unfrei“ zwar auf persönlicher Ebene sehr wichtig sind, um sich innerhalb einer Gesellschaft bzw. innerhalb eines Systems orientieren zu können, auf Makroebene aber komplexe Größen darstellen, die aus vielfältigen Netzwerken und Komponenten bestehen. Es geht meist um die Frage nach dem Blickwinkel. Eine reine Betrachtung „kolonialer Bedingungen“ oder Sichtweisen würde für die Analyse der Vielfalt und Komplexität an Ebenen von „Macht“ in Riahi's Werk nicht ausreichen. Der filmwissenschaftliche Diskurs ist gefragt, seine Instrumente und Betrachtungsweisen zu erweitern. Es geht darum, globale Institutionen, die nach 1945 gegründet wurden, kritisch zu betrachten, Grenzsyste me zu hinterfragen und auch universalistische Konzepte wie „die Menschenrechtskonvention“ und ihre Gültigkeit genauer anzusehen.

Im Folgenden soll der filmische Umgang mit eben diesen Themen näher betrachtet werden.

4.3.2.1 Macht und Herrschaftsformen im Film

In den filmischen Arbeiten von Erwin Wagenhofer und Arash T. Riahi wird deutlich, dass die unterschiedlichen globalen Macht- und Herrschaftsformen nicht als „starr“ zu bezeichnen sind, sondern sich vielmehr im Wandel befinden und stetig verändern. Auf unterschiedlichen Ebenen verhandeln die beiden Regisseure diese Thematik und zeigen auf, dass eine vereinfachte Einteilung in „binäre Oppositionspaare“ wie „gut“ und „böse“ angesichts globaler Herrschaftsverhältnisse unmöglich wird. Ein Mangel an Transparenz in wirtschaftliche und politische Entscheidungsprozesse erschwert die Situation zusätzlich. „Globalisierungskritik“ gestaltet sich als schwieriges Unterfangen. Dennoch bietet der filmische Raum einen Ort, an dem diese sichtbar gemacht werden kann. Wagenhofer, Denis und Riahi beschäftigen sich mit unterschiedlichen Geschichten von Flüchtlingen, die versuchen, die alten und neuen Grenzen der „Festung Europa“ zu durchbrechen. Erwin Wagenhofer zeigt in „Black Brown White“ (2010) die komplexen Formen verstrickter Globalisierungsprozesse. Plötzlich wird der „Menschenhändler“ zur sympathischen Identifikationsfigur. Wagenhofer macht es nachvollziehbar(er), wieso Menschen illegal über Europas Grenzen gebracht werden (müssen). Don Pedro rettet außerdem das Leben von Jackie und ihrem Sohn und hilft ihnen auf ihrem Weg in die Schweiz. Wagenhofer gewährt den Zusehenden Einblick in die Gründe von Don Pedros Handlungen und zeigt seine Zweifel.

Einfache Zuschreibungen von Werten funktionieren in seinem Werk nicht. Oppositionspaare von „gierigem Europäer“ und „verzweifelte afrikanischen Flüchtenden“ werden – zumindest auf inhaltlicher Ebene – hinterfragt und aufgebrochen.

Auch bei Claire Denis kann auf einer gewissen Ebene subtile Kritik an den komplexen Formen von Macht innerhalb einer globalisierten Welt festgemacht werden. Als Marias Exmann André den Bürgermeister besucht, stellt sich dessen korrupte Persönlichkeit heraus. Als afrikanischer Staatsbürger möchte er einerseits sein Heimatland vor den RebellInnen schützen – deren Intentionen und Motive im Film nicht näher thematisiert werden –, auf der anderen Seite pflegt er enge Kontakte und Geschäfte mit den „französisch-afrikanischen“ PlantagenbesitzerInnen, die die Bewohnenden des Landes ausbeuten und unter benachteiligten Bedingungen arbeiten lassen (Maria lässt die ArbeiterInnen zum Beispiel in ihrem alten Schuppen schlafen, während sie selbst und ihre Familie im großen Haus wohnen). Die Tochter des Bürgermeisters (der bei Denis den Chef der „lokalen Elite“ darstellt) wird dabei gezeigt, wie sie „Fanta“ – ein westliches Produkt des internationalen Großkonzerns „Coca Cola“ – trinkt.



(Denis 2009: 00:35:28)

Die komplexe Rolle lokaler Eliten und Regierungen, die oftmals in Prozesse der Globalisierung verwickelt sind und mit internationalen Organisationen kooperieren, kann dabei herausgelesen werden.

Riahi setzt sich mit der Rolle der Vereinten Nationen auseinander, die einerseits als Rettung der Flüchtenden dargestellt wird und andererseits selbst in komplexe internationale Machtprozesse verwoben ist. Beispielsweise weiß der UNO-Mitarbeiter in Ankara über die Machenschaften des iranischen Geheimdienstes Bescheid und setzt sich für die Rettung von Ali und den beiden Kindern ein. Gleichzeitig scheinen keine größeren Maßnahmen gegen die Verhörmethoden des iranischen Geheimdienstes unternommen zu werden. Die begrenzten Handlungsmöglichkeiten werden dabei deutlich.

4.3.2.2. Die Rolle der Vereinten Nationen

Als „Kind“ der „nachkolonialen“ Phase könnten die Vereinten Nationen bezeichnet werden. Die 1945 endgültig fertiggestellte Charta der UNO hat die weltweite Friedenssicherung und die Einhaltung völkerrechtlicher Maßnahmen zum Ziel.

Jackie, die sich auf der Flucht von Afrika nach Europa befindet, hofft in Genf den Vater ihres Sohnes Theo, einen Mitarbeiter der Vereinten Nationen, den sie in ihrer Heimat kennenlernte, zu treffen. Wagenhofers Kritik an der Praxis der Vereinten Nationen und ihrer ambivalenten Rolle in internationalen Konfliktsituationen kann hier herausgelesen werden.

Bei Arash T. Riahi wird die UNO zu einer wesentlichen Instanz, die über Leben und Tod der Flüchtlinge entscheidet. Die Rolle des österreichischen UNO-Beamten, der über die positiven und negativen Asylanträge entscheidet, ist auch ambivalent und verdeutlicht die komplexe Struktur der Organisation. Deutlich wird bei Riahi auch, dass die Handlungsmöglichkeiten von Organisationen wie der „UNO“ (in Asylfragen) begrenzt sind. Die endgültigen Entscheidungen liegen bei den Regierungen.



(Riahi 2008: 01:29:55)

Herwig Büchele (2008: 61) kritisiert, dass die Machtverteilung innerhalb der Vereinten Nationen auch die wirtschaftliche und politische Dominanz innerhalb der Weltpolitik widerspiegelt und daher auf ungleicher Mitbestimmung aufbaut. So haben beispielsweise nur die fünf ständigen Mitglieder des UN-Sicherheitsrates ein Veto-Recht: China, Frankreich, USA, Großbritannien und Russland. Gleichzeitig stellen diese fünf Staaten aber die wirtschaftlich und politisch einflussreichsten Länder der Erde dar. Die Macht auch tatsächlich mitbestimmen zu können, liegt also in jenen Händen, die auch politisch und wirtschaftlich wesentliche Richtungen der Welt vorgeben. Büchele (2008: 61) kritisiert die „Fiktion der Souveränität der einzelnen National-Staaten“ innerhalb der Vereinten Nationen. Er geht in seiner Kritik an den Vereinten Nationen noch einen Schritt weiter und tadelt ihre „Scheinspolitik“:

„Die Verfassung der UNO normiert nur eine „indirekte“ Verantwortlichkeit, genauer gesagt, sie setzt zu diesem Zwecke Organe ein, die diese Verantwortlichkeit an das Spiel der Staatsmächte verweisen – am deutlichsten aufweisbar am ungenügenden Funktionieren des Sicherheitsrates.“ (vgl. ebda: 62)

Auch Sembene thematisiert die zwielichtige Rolle der UNO in internationalen Konflikten: in einem Gespräch zwischen dem Händler Mercenaire, der selbst als Unteroffizier für die UNO tätig war, und Ibrahim wird deutlich, dass die hohen UNO-Generäle in ihrer Arbeit im afrikanischen und arabischen Raum die niederrangigen Offiziere bestohlen haben. Mercenaire

erklärt, dass er deshalb kein Interesse mehr an einer Mitarbeit bei den Vereinten Nationen hatte.

Bei Wagenhofer ist es Theos Vater, der ein Mitarbeiter der UNO war. Jackie flüchtet mit ihrem Sohn nach Genf, wo sie hofft Theos leiblichen Vater anzutreffen. Auch hier kann eine subtile Kritik an den „Vereinten Nationen“ herausgelesen werden.

Die fragwürdige Rolle internationaler Organisationen und ihre filmische Rezeption lassen auch die Frage aufwerfen, inwiefern die „Menschenrechte“ als Fundament der „europäischen Staaten“ mehr dazu dienen, einen „Schein“ zu wahren, als auf realpolitischer Ebene wichtig zu werden. Wie Wagenhofer und Riahi zeigen, sind es insbesondere die Flüchtenden aus „Ländern des Südens“ bzw. Asylsuchende innerhalb Europas, die aus den Grundgesetzen ausgeschlossen werden. Die Frage nach den Grenzen der Charta der Menschenrechte, die grundlegend für die europäische Politik sein soll, wird wichtig.

4.3.2.3. Die Menschenrechte als eurozentrisches Konstrukt?

Für Maaka und Fleras bildet die „Allgemeine Erklärung der Menschenrechte“ von 1948 und ihre darin festgesetzten Rechte ein „westliches“ Konstrukt, das ein liberalistisches Denken „ver-universalisiert“ und dabei Vorstellungen von Recht und Unrecht verallgemeinert. Diese Ideen stellen einen wesentlichen Gegensatz zu „indigenen“ Vorstellungen kollektiver Rechte dar.

„Indigenous rights tend to focus on self-determining autonomy; are inherent rather than delegated or bestowed; concede the importance of individual rights, but only within a community framework; and endorse the notion of indigenous peoples as fundamentally autonomous political communities.” (Maaka & Fleras. 2005: 49)

Maaka und Fleras betonen, dass die „Menschenrechte“, wie sie in der Charta der Vereinten Nationen festgesetzt sind, ein Produkt der europäischen Aufklärung darstellen. Letztere siedelte Moral und Ethik außerhalb religiöser und kultureller Systeme an. Wo wären in einem solchen Prinzip „indigene“ Rechtsvorstellungen zu positionieren, die auf zentralen Werten spezifischer Kulturen und Religionen aufbauen? Ein zentraler Unterschied zwischen den „individualistisch“ ausgelegten Menschenrechten, die 1948 von den Vereinten Nationen ausgearbeitet wurden, und den rechtlichen Vorstellungen „indigener“ Gemeinschaften ist die Zentralität der Gemeinschaft, wie Maaka und Fleras (2005: 49) zeigen. Das Recht des Individuums besteht relational zum gesamten System der Gruppe (vgl. ebda: 49). Maakas und Fleras rechtliche Vorstellungen sind kollektiver orientiert als die „Allgemeine Erklärung der Menschenrechte“ von 1948. Zum Ziel erklären die beiden die Konstitution einer „postkolonialen“ Verfassung (vgl. ebda: 49). Deutlich wird, wie wichtig eine Betrachtungsweise des „Kolonialen“ für viele (indigene) TheoretikerInnen und ihre

rechtlichen, politischen und kulturellen Forderungen sind. Die Auseinandersetzung mit „kolonialen“ Bedingungen und ihren Auswirkungen auf die heutige Weltordnung – besonders in Bezug auf „indigene Medien“ und Filmformate – ist daher wesentlich und darf ob sich verschiebender Macht- und Herrschaftsformen nicht unbeachtet bleiben.

Innerhalb einer filmwissenschaftlichen Debatte, die sich mit unterschiedlichen Machtformen (kolonial, imperial etc.) auseinandersetzt, ist es wichtig, „europäische“ Konzepte nicht als „selbstverständlich“ zu nehmen, sondern kritisch zu hinterfragen. Riahi zeigt in seinem Werk die Grenzen der „europäischen Menschenrechtskonvention“ und ihre alltäglichen Konsequenzen. Hassan, einer der Flüchtenden, zündet sich aus Verzweiflung über seinen negativen Asylstatus selbst an – seine Figur zerbricht an den Handlungsmöglichkeiten globaler Organisationen und ihren Verstrickungen mit Regierungen und politischen Parteien, sowie an den Zäunen der europäischen Flüchtlings- und Menschenrechtspolitik.

Die Filmanalyse ist gefordert globalen Formen der Macht, die filmisch verhandelt werden, kritisch gegenüberzustehen. Macht zu „de-konstruieren“ wird zu einem wichtigen Thema. Wesentlich ist dabei immer eine selbstreflexive Haltung gegenüber den eigenen Methoden, um auch eurozentrische Verallgemeinerungen und „koloniale“ Blickwinkel offenlegen zu können.

5. Resümee und Ausblick

Die Frage nach der medialen Inszenierung „der Anderen“ stellt eine wesentliche Grundproblematik des Diskurses um das Kino dar. Im Laufe des 20. Jahrhunderts mehrten sich die Kritiken von WissenschaftlerInnen aus ehemaligen europäischen Kolonien, an den Repräsentationsstrategien „anderer Kulturen“ innerhalb des „westlichen“ medialen Diskurses. VertreterInnen der „Postcolonial Studies“ entlarven kaschierte Macht- und Herrschaftsansprüche hinter der medialen, theatralen und filmischen Darstellung der Kulturen der „Länder des globalen Südens“ als „primitiv“ oder „unterentwickelt“. Solche Repräsentationsweisen dienten der Legitimierung des „kolonialen“ Projekts und der Aufrechterhaltung europäischer Mächte. Auch nach der offiziellen Unabhängigkeit der meisten europäischen Kolonien konnten „koloniale“ Blickwinkel auf „andere Kulturen“ im Kino entlarvt werden und sind zum Teil noch heute Bestandteil medialer und filmischer Repräsentationsmodi (vgl. Hall 2004a: 128). Die „Postcolonial Studies“ waren bestrebt einen Gegendiskurs zu etablieren und forderten eine differenzierte Sicht auf „andere Kulturen“. Von feministischer Seite wurde jedoch der androzentrische Blickwinkel der „Postkolonialen Theorie“ kritisiert. Vertreterinnen der „Postcolonial Feminists“ gingen mit ihrer Kritik so

weit, dass sie den Begriff des „Postkolonialen“ selbst kritisch hinterfragten (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 23).

Im Zuge dieser Arbeit wurde versucht die Geschichte der „Postcolonial Studies“ sowie der „postkolonialen feministischen Kritik“ nachzuzeichnen und die Relevanz alternativer, feministischer Blickwinkel auf „kulturelle Identität“ und damit verbundene Analysekategorien wie Geschlecht, Ethnizität oder Nationalität zu verdeutlichen. Wie sich im Rahmen der Arbeit herausstellte, zieht die Frage nach „kolonialen“ Repräsentationsweisen auch immer einen Diskurs um die Konstruktion und Beschaffenheit von „Kultur“ mit sich. Deutlich wurde im Zuge der Filmanalysen dieser Arbeit, dass der „Kulturbegriff“ nicht nur innerhalb der sozial- und kulturwissenschaftlichen Debatte zu geteilten Meinungen führt, sondern auch innerhalb der filmischen Ästhetik völlig unterschiedlich behandelt wird. Sembenes Kamera beleuchtet die kulturellen Traditionen innerhalb der indigenen Gemeinschaft anders, als es bei Wagenhofer und Denis der Fall ist. Der afrikanische Filmemacher verzichtet auf Totale der Landschaft und lässt die Kamera Teil des „Dorfalltages“ werden, während die Bilder der Landschaften Marokkos und Kameruns ein wesentlicher Teil von Denis und Wagenhofers Ästhetik sind. Strategien, um „kulturelle Authentizität“ zu suggerieren, konnten entlarvt werden und Trinhs Analysemethoden, die eigentlich für dokumentarische Arbeiten gedacht sind, erwiesen sich bei der Betrachtung der Arbeitsweisen des „narrativen Kinos“ als äußerst hilfreich.

Feststellbar ist auch, dass Komponenten wie Geschlecht, Ethnizität, Tradition oder „Begehren“ wichtige Bestandteile der filmischen Konstruktion von „Kultur“ bzw. „Identität“ sind und in ihrer Vielfalt bzw. in ihren Zusammenhängen beachtet werden müssen. Die Organisation der (männlichen) Blicke und die Anordnung der Figuren innerhalb des Bildkaders stellen ebenfalls wichtige Analysekomponenten dar, die dazu verhelfen, koloniale, eurozentrische und patriarchale Perspektiven zu entlarven. Ein „europäisch-männlicher“ Blick, der bei Wagenhofer durch Don Pedro und den schweizer Arzt geschaffen wird, verhilft beispielsweise dazu, die Protagonistin Jackie als „begehrenswerte Fremde“ zu konstruieren, und macht die Zusehenden zu MittäterInnen. Mary Ann Doanes Konzepte über filmische Blickorganisationsweisen erwiesen sich in der Untersuchung als sehr fruchtbar.

Die Filme, die im Rahmen dieser Arbeit diskutiert wurden, zeigen die Bandbreite an unterschiedlichen ästhetischen und narrativen Beschäftigungsmöglichkeiten rund um die Themen „Kultur“ und „Identität“ auf. Der Zusammenhang zwischen „Körperlichkeit“ und „kultureller Identität“ wurde dabei deutlich. Der Film als Medium, in dem der menschliche Körper oft im Zentrum steht, kann dahingehend untersucht werden, wie er Zusammenhänge

zwischen Körper, Kultur und Geschlecht (filmästhetisch) schafft. Bei Sembene, Wagenhofer, Denis und Mehta stellen sich die Überschneidungen zwischen Vorstellungen von „weiblichem Körper“ und „Kultur“ als überaus wichtig für die Konstitution von Figuren und Diegese heraus. Jackies Status als „begehrten Fremde“ wurde unter anderem durch den Blick auf ihren weiblichen Körper durch Don Pedro gesichert. Bei Deepa Mehta sind es die Haltungen und Bewegungen von Chand und Kalyani, die ihren Status als „Objekte der Begierde“ bzw. als „Opfer“ innerhalb patriarchaler Systeme bedingen. Die Einstellungen der Kamera und ihre Position in Bezug auf die Protagonistinnen spielen dabei – verständlicherweise – eine tragende Rolle. Sembene zeigt in „Moolaade“, dass die „weibliche Körperlichkeit“ als wesentlicher Bestandteil von Kultur betrachtet und analysiert werden muss. Die Integration von „postkolonialen“ feministischen Theorien erwies sich dabei als äußerst hilfreich für differenzierte Analysen. So wurde festgestellt, dass durch filmische Diskurse auf das strukturell bedingte Schweigen von „Subalternen“ mit dem sich Gayatri Spivak in ihrem Werk „Can the Subaltern speak“ (Spivak 2008) auseinandersetzt, hingewiesen werden kann. Aufgabe einer feministischen Filmanalyse ist es dabei zu untersuchen, wie Frauen aus „dem Süden“ bzw. aus sozialen und politischen Verhältnissen, die keinen Raum zur Artikulation bieten, dargestellt werden.

In Bezug auf die Kategorien „Geschlecht“ und „sexuelle Orientierung“ ist festzuhalten, dass die „heterosexuelle Norm“ bzw. die „Zweigeschlechtlichkeit“ als „westliches Konstrukt“ weder thematisiert noch infrage gestellt wurden. In Folgearbeiten kann diese Thematik vielleicht stärker beleuchtet werden.

Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass sich die propagierte Auflösung von steifen Kategorien seitens der „Postcolonial Feminists“ in der filmwissenschaftlichen Forschung als durchaus komplexes Unterfangen erwies. Beim Versuch, verfestigte Kategorien zu „de-konstruieren“, tappt man als WissenschaftlerIn oft in die methodische Falle, eben diese Kategorisierungen zu reproduzieren, um sie für LeserInnen verständlich fassbar machen zu können. Grundsätzlich ist anzumerken, dass sich die Analyse dokumentarisch-experimenteller Filme wie „Die leere Mitte“ oder „Reassemblage“ mithilfe postkolonialer feministischer Theorien als durchaus leichter erweist, da die Auflösung vereinfachender, „westliche“ Kategorisierungen schon innerhalb der filmischen Ästhetik stattfindet.

Trinhs Begriff des „Intervalls“ kann als alternativer Denkansatz gelesen werden, der den Blick auf „Zwischenräume“ lenkt und absolute Kategorien wie „Wahrheit“ oder „kulturelle Authentizität“ verneint (vgl. Trinh 1991: 30). Die Theoretikerin verdeutlicht in ihrem Werk „Reassemblage“ (1982) durch das filmästhetische Mittel der „Jump Cuts“, dass „Differenzen“

immer wesentliche Bestandteile von Identitäten darstellen und homogene Kategorisierungen praktisch und wissenschaftlich nicht haltbar sind.

Eine Schwierigkeit dieser Arbeit lag darin, sich mit FilmemacherInnen zu beschäftigen, die nicht zum „Mainstream-Kino“ des „euroamerikanischen Raumes“ zählen, sondern sich alternativen filmischen Erzählweisen widmen, um sich komplexen Themen („Beschneidung weiblicher Genitalien“, häusliche Gewalt, Flucht und europäische Migrationspolitik, Menschenhandel) zu stellen, die innerhalb der Gesellschaft wie auch der Sozial- und Kulturwissenschaft kontroverse Sichtweisen hervorrufen. Hierin liegt auch der große Verdienst der FilmemacherInnen. Sembene, Wagenhofer, Mehta, Denis und Riahi haben sich der großen Herausforderung gestellt, auf diversen (inhaltlichen und ästhetischen) Ebenen Kritik am globalen System zu üben und gleichzeitig Geschichten zu erzählen und persönliche Konflikte einzelner Figuren auf die Leinwand zu bringen, um Identifikationsmöglichkeiten für die Betrachtenden zu schaffen. Die politischen Konsequenzen innerhalb der eigenen Herkunftsländer für die FilmemacherInnen waren zum Teil schwerwiegend. Wichtig für die Filmanalyse waren die Arbeiten von dezidiert kritischen und differenzierten Filmschaffenden gerade deshalb, da deutlich wurde, dass auch in ihren Werken „koloniale“ oder patriarchale Blickwinkel auf „Kultur“ und „Geschlecht“ analysiert werden können und diskutiert werden müssen.

Methodisch gelangt man in der Beschäftigung mit „postkolonialen“ und feministischen Theorien (als mitteleuropäische Filmwissenschaftlerin) an einen Punkt, an dem es sich als schwierig erweist, einem Set von filmischen Analysewerkzeugen zu vertrauen. Eine Beschäftigung mit den Theorien „postkolonialer feministischer Theoretikerinnen“ kann in eine methodische Sackgasse führen, aus der heraus es einer Filmwissenschaftlerin/einem Filmwissenschaftler unmöglich ist, zu arbeiten. Denn wie Spivak bemerkt:

„Einige der radikalsten Kritiken, die heute aus dem Westen kommen, sind das Ergebnis eines interessierten Begehrens, das Subjekt des Westens, oder den Westen als Subjekt, zu erhalten.“ (Spivak 2008: 21)

Was also legitimiert die eigene (hier „westliche“) Stimme in einem – offensichtlich – hierarchischen, eindimensionalen wissenschaftlichen Diskurs? Trinh plädiert dafür, die äußerlich vorgegebenen (kulturellen und politischen) Grenzen zu überwinden, die die/den Wissenschaftler/in immer einschränken und reduzieren.

„One is here confined to one's own culture, ethnicity, sexuality and gender. And that's often the only way for insiders within the marked boundaries to make themselves heard or gain approval.“ (Trinh 1999: 219)

Über „Kultur“ zu sprechen bedeutet zwar oft nur, über die „eigene Kultur“ zu reden – und zwar innerhalb eines reglementierten Systems – Trinh plädiert jedoch dafür, diese Grenzen zu

überwinden. Als Vietnamesin darf auch sie einen Film „über das Andere“ (hier: Senegal) machen. In „Reassemblage“ (Trinh 1982) zeigt die Autorin und Filmemacherin aber, wie wichtig der Verweis auf die eigene (eingeschränkte) und relative Sichtweise ist, auf die TheoretikerInnen ebenso wie Filmschaffende immer wieder verweisen müssen.

„If we take the critical work in *Reassemblage*, for example, it is quite clear that it is not simply aimed at the anthropologist, but also at the missionary, the Peace Corps volunteer, the tourist, and last but not least myself as onlooker.“ (Trinh 1999: 213)

Der filmanalytische Blick ist immer auch ein subjektiver und kann in keinem Fall als „objektiv“ oder „allgemein gültig“ betrachtet werden. Alleine der Blick auf gewisse Thematiken und Probleme ist immer kulturell bedingt. Film zu sehen, ist keineswegs ein neutrales Terrain. Vielmehr bedingen die eigenen Erfahrungen, der eigene Hintergrund die Art und Weise, wie „Film“ gesehen, gelesen und analysiert wird. Auch die Filmanalyse kann damit keineswegs als „objektiv“ bezeichnet werden – ebensowenig die Analyse der in dieser Arbeit diskutierten Filme. Denn auch sie sind Ergebnis eines „westlichen“ Blickes. Deutlich wurde im Rahmen dieser Arbeit, dass der Versuch der Dekonstruktion bestimmter homogener Begrifflichkeiten und Kategorien („afrikanisch“, „westlich“ etc.) in der filmischen Analyse und Beschreibung dieselben Kategorisierungen wieder hervorbrachte. Um Bilder zu beschreiben, wurden Kategorien wie „afrikanische ProtagonistIn“, die gleichermaßen ungenau wie auch verallgemeinernd sind, reproduziert. Wesentlich ist in diesem Zusammenhang der Hinweis auf die Schwierigkeit solcher Einteilungen und Zuschreibungen, die Handelnde alleine auf ihre Herkunft reduzieren.

Auch die semiotische Filmanalyse wird von Theoretikerin Trinh T. Minh-ha als äußerst kritisch betrachtet. Die Strategie, jedem filmischen Zeichen eine Bedeutung zuzuschreiben, wird in Trinh's „Reassemblage“ stark kritisiert („imposing a meaning to every single sign“ (Trinh 1982: 00:06:19-00:06:24)). Dennoch ist die semiotische Annäherung an das Medium „Film“ gerade in Hinblick auf die Dekonstruktion bestimmter identitätspolitischer Kategorien wichtig. Es ist darauf zu verweisen, dass die Deutung filmischer Zeichen ebenfalls nur einen möglichen Blickwinkel darstellt.

Gleichzeitig erweist es sich, wie bereits festgestellt, als unumgänglich, den eigenen Standpunkt immer wieder zu hinterfragen und als „relativ“ zu betrachten. Wie Trinh bemerkt, muss auch mit dem Begriff der „Selbstreflexivität“ mit Vorsicht umgegangen werden.

„What is put forth as self-reflexivity here is no more than a small faction- the most conveniently visible one – of the many possibilities of uncovering the work of ideology that this “science of the subject” can open unto.“ (Trinh 1997: 77)

Trinh verweist darauf, dass die Filmtheorie und der Prozess ihrer Produktion ebenfalls kritisch zu betrachten sind. Methodisches Vorgehen muss transparent gemacht bzw. dekonstruierbar werden.

„Concepts are not less practical than images or sound. But the link between the name and what is named is conventional, not phenomenal. Producing film theory (...), which is not making films, is also a practice (...) for theory does have to be (de)constructed as its (de)construes its objects of study.” (Trinh 1991: 30f)

Auch als „westliche Wissenschaftlerin“ ist es wichtig, die Diskussion um „Identitäts- und Machtkonstruktion“ in der filmischen Praxis zu bereichern, um zu verhindern, dass innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses „nur“ über „das Eigene“ gesprochen und diskutiert werden darf. Es geht darum, „transnationale“ Netzwerke aufzubauen und einen Diskurs zu schaffen, in dem Hierarchien offengelegt und die eigene Position immer kritisch reflektiert wird:

„ (...) as feminists we need to attend both to issues within particular nations and to urgent transnational or international issues if we are to achieve greater justice within particular nations, and greater global justice in an increasingly interdependent world.” (Narayan 1997: 39)

Denn auch die „postkoloniale feministische Theorie“ ist innerhalb eines (hierarchischen) akademischen Diskurses, der ebenfalls von politischen und ökonomischen Interessen dominiert wird, nicht als unkritisch zu sehen. Die in der Arbeit genannten Theoretikerinnen unterrichten selbst an renommierten, teuren Universitäten „des Westens“. Uma Narayan hat einen Lehrstuhl für Philosophie am renommierten Vassar College im US-Bundesstaat Connecticut, Trinh T. Minh-ha unterrichtete ebenfalls lange Zeit an nordamerikanischen Universitäten wie Harvard oder in Arizona und Illinois. Damit sind auch sie Teil eines „westlichen“ politischen und ökonomischen Systems.

Nach Mohanty ist es wesentlich, Bedingungen herauszuarbeiten, die einen bestimmten gesellschaftlichen Status von Frauen hervorbringen, und Verallgemeinerungen wie “Third world woman” abzulegen. Denn letzteres wird nicht nur auf Basis geschlechtlicher Unterschiede verallgemeinert, sondern auch ethnische, nationale und vor allem koloniale Bedingungen fließen mit ein und bedingen die Kategorisierung und Einschreibungen von Differenz (vgl. Mohanty 2003: 39).

Das Zusammenwirken unterschiedlicher Differenzkategorien macht den Blick auf ihre Überschneidungen notwendig.

„Intersectionality, for example, draws attention to the ways that structural dimensions of racism, patriarchy and other forms of domination constitute complex patterns of disadvantage and power.” (Crenshaw 2011: 228)

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Themen der „postkolonialen feministischen Kritik“ spannende alternative Betrachtungsweisen von „Film“ liefern können und dazu verhelfen, den analytischen Blick zu erweitern. Um „eurozentrische“ oder „koloniale“

Sichtweisen nicht nur innerhalb der filmischen Produktion, sondern auch in der Rezeption von Filmen untersuchen zu können, kann sich die Filmwissenschaft auch vermehrt mit Film- und Medienrezeption auseinandersetzen. Filme werden unterschiedlich wahrgenommen und der „eigene Blick“ ist immer kulturell determiniert. So wie es in theatralen Formaten bestimmter Kulturen spezifische „kulturelle Codes“ gibt, die das Publikum entschlüsseln muss, um theatrale Praktiken deuten zu können, müssen auch Filme „entschlüsselt“ werden. Der Frage, welche versteckten kulturellen Codes dabei wie wahrgenommen werden, kann mittels empirischer Rezeptionsforschung nachgegangen werden. Quantitative Studien können einen Überblick verschaffen, müssen aber durch qualitative, narrative Interviews mit einzelnen RezipientInnen aus unterschiedlichen Teilen der Welt unterstützt werden, um Hintergründe besser verstehen zu können. Die Auseinandersetzung mit empirischen sozialwissenschaftlichen Forschungsmethoden kann dabei das Repertoire der Filmforschung erweitern und neue Richtungen vorgeben. Auch die Zusammenarbeit mit anderen Disziplinen kann hier zu breiteren Ergebnissen führen.

5.1. Jenseits des „Postkolonialen“?

Eine wesentliche Frage, die sich im Zusammenhang mit der vielfältigen Ästhetik des „Postkolonialen Kinos“ stellt, ist jene nach der Angemessenheit des Begriffs. McClintock stellt einen gewissen „Postkolonialismus-Hype“ fest und merkt an, dass sich das „Postkoloniale“ als wissenschaftlicher Zugang gut vermarkten lässt. Der Begriff klingt „hipper“ als etwa die Bezeichnung „Commonwealth Studies“, die als Vorgänger der „postkolonialen“ Literatur gelten (vgl. McClintock 1995: 392). Bernink und Cook (1999: 124) bemerken, dass der Begriff suggeriert, die Welt befände sich in einer Stufe „nach“ dem Kolonialismus. Sie kritisieren, dass dies die Tatsache kaschiert, dass die koloniale Erfahrung von allen Seiten sehr unterschiedlich wahrgenommen wurde. Die Annahme „einer“ „postkolonialen“ Phase neigt dazu, Differenzen in den Lebensrealitäten unterschiedlicher Länder zu verdecken.

McClintock (1995: 9f) bemerkt, dass der Begriff seinen Ursprung im „Westen“ hat, wo die „Postcolonial Studies“ besonders intensiv gelehrt und betrieben werden. Das Präfix „post“ wertet sie als Zeichen einer globalen Krise, nachdem die beiden „großen“ Ideologien des 20. Jahrhunderts (Kapitalismus und Marxismus) gescheitert seien:

„The recurrent, almost ritualistic incantation of the prefix *post* as a symptom, I believe, of a global crisis in ideologies of the future, particularly the ideology of progress.” (McClintock 1995: 392)

Feststellbar ist die Tatsache, dass seit dem Bruch in der Weltökonomie in den 1980er Jahren die USA und Europa tendenziell reicher wurden als die ehemaligen Kolonien und Länder

„des Südens“. Die Scheren zwischen „arm“ und „reich“ wachsen und McClintock (1995: 393) stellt fest, dass die Mehrheit der Bevölkerung des „globalen Südens“ heute ärmer ist als noch vor zehn Jahren. Statt eines Glaubens an „Fortschritt“ stellt McClintock (1995: 395) durchgängige „Unsicherheit“ fest bzw. die Angst vor dem, was Francis Fukuyama als „end of history“ bezeichnete:

„The uncertain global situation has spawned a widespread sense of historic abandonment, of which the apocalyptic, time-stopped prevalence of “post” words is only a symptom.” (McClintock 1995: 395)

Neue „Feindbilder“, Machtformen und Herausforderungen stehen der globalen Gesellschaft gegenüber. Hito Steyerl ist der Meinung, dass die verschiedenen Formen der globalen Macht und Herrschaft immer komplexer werden und nicht „alles“ durch die koloniale Erfahrung erklärbar ist. Machtformen verschieben und verändern sich bzw. fließen ineinander. Als Alternative für die unterschiedlichen Formen von Macht, die sich nach dem offiziellen Ende des Kolonialismus stark verschoben haben und variieren, schlägt die Autorin den Begriff „Biopolitik“ vor:

„Das Konzept der Biopolitik konzentriert sich darauf, wie das Leben und das Lebendige in den Mittelpunkt politischer Auseinandersetzungen und ökonomischer Strategien gelangen.“ (Steyerl 2003: 39)

Sie hält die Übertragung „postkolonialer Ansätze“ auf den deutschen Raum für schwierig und weist auf den unreflektierten Umgang mit „Modebegriffen“ wie „Hybridität“ oder „Synkretismus“ hin, die im Vokabular der „Postcolonial Studies“ großen Aufschwung erfuhren. Wichtig ist es, Begriffe wie „Hybridität“, „Mischung“ oder „Differenz“ kritisch zu hinterfragen (vgl. ebda: 43f). Steyerl verweist darauf, dass die Begriffe in den 1990er Jahren „in einer Phase eines sich (...) extrem verstärkenden Rassismus und Antisemitismus entwickelt wurden (...)“ – sie stellt eine „Enthistorisierung“ der Begrifflichkeiten und Ansätze fest, die offengelegt werden muss (vgl. ebda: 44). Auch Bernink und Cook (1999: 125) scheinen mit Steyerl übereinzustimmen:

„celebration of syncretism and hybridity *per se*, if it is not articulated with questions of hegemony, risks sanctifying the *fait accompli* of colonial violence.” (Cook/Bernink 1999: 125)

Steyerl (2003: 41) spricht von „Ökonomien der Andersheit“, die „die Wahrnehmung und Produktion von Differenz“ (Steyerl 2003: 41) bestimmen. Besonders in der populärkulturellen Medienlandschaft wird dieser Prozess feststellbar. „Auch der Bereich der Ästhetik (Paraden, Demos, Symbole) ist in die Verfügung biopolitischer Herrschaft eingebunden.“ (Steyerl 2003: 42). Sogar die globale Zirkulation ist „biopolitisch“, da sie Wünsche, Begehren und Subjektivitäten reproduziert und „imagined communities“ hervorbringt (vgl. Steyerl 2003: 44)

„Solche Ökonomien der Andersheit bilden komplexe diskursive Systeme, ganze Welten, in denen sich Töne, Bilder und Wünsche ineinander verflechten und mit ökonomischen Bedingungen in ein Verhältnis setzen. Sie erschaffen eher mentale Raumzeiten, als dass sie reale Lokalitäten abbilden. Sie reflektieren und reproduzieren daher nicht nur biopolitische Ideologie, sondern agieren zunehmend selbst biopolitisch, indem sie direkt auf die Begehren und die Affekte einwirken und diese somatisieren, politisieren und ökonomisieren.“ (Steyerl 2003: 41)

Ponzanesi/Waller verweisen darauf, dass Filmwissenschaften und Postcolonial Studies in Bezug auf Repräsentations- und Darstellungsweisen in einem engen Verhältnis stehen. Beide Disziplinen machen epistemische Gewaltsysteme sichtbar und müssen daher in ihren Zusammenhängen betrachtet werden (vgl. Ponzanesi/Waller 2011: 2)

Aufgabe einer kritisch feministischen Filmwissenschaft ist es daher, jene Diskurse sichtbar zu machen, die die Überlagerungen von Macht- und Herrschaftsstrukturen aufzeigen und gegenüber „Modeworten“ und Konzepten wie „Postkolonialismus“ kritisch zu sein.

Angesichts dieser Tatsache wird auch fraglich, inwiefern das Konzept des „Postkolonialismus“ noch als angemessen für ein Kino gewertet werden kann, das sich mit verschiedenen komplexen Formen der Macht in Zusammenhang mit kolonialen Blickwinkeln und Problematiken auseinandersetzt. Wie in den Filmanalysen dieser Arbeit deutlich wurde, greift eine ausschließliche Betrachtung „kolonialer“ Perspektiven zu kurz. Angesichts sich verschiebender Machtformen, muss der filmanalytische Blick erweitert werden. Die alleinige Betrachtung „postkolonialer Zustände“ schränkt analytische Perspektiven ein.

Die Filmwissenschaft ist gefordert sich neuen methodischen und analytischen Sets zu widmen und sich auch „jenseits“ „des Postkolonialen“ zu orientieren.

Ein neues begriffliches Konzept könnte dieser Problematik in einem ersten Schritt entgegenwirken.

5.2. Ein neuer Begriff?

In der filmischen Praxis zeigen Filme wie „Tambien la lluvia“ (Bollain 2010), wie „der Film“ selbst mit der komplexen Thematik „postkolonialer Beziehungen“, die sich mit neuen Machtformen mischen, umgehen kann. Regisseurin Iciar Bollain zeigt in ihrem Werk eine Gruppe spanischer FilmemacherInnen, die einen Film über Columbus Ankunft in Bolivien und seinen grausamen Umgang mit der indigenen Bevölkerung drehen wollen. Indigene bolivianische StatistInnen werden dabei im Rahmen eines großen Castings angeheuert, um die Geschehnisse im 15. Jahrhundert möglichst „authentisch“ darstellen zu können. Im Zuge der Dreharbeiten gerät die europäische Filmcrew (in den Hauptrollen vorwiegend spanische

Schauspieler¹²⁾ in einen Aufstand der Bevölkerung des Dorfes, deren Wasserzugänge von Großunternehmen privatisiert werden sollen.

Plötzlich werden die unterschiedlichen Ebenen, auf denen koloniale Beziehungen bis heute sichtbar werden, deutlich. Regisseur und Produzent sind hin- und hergerissen zwischen dem Vorhaben, den eigenen Film fertigzustellen, und den Bedürfnissen der indigenen StatistInnen, die um ihre Rechte kämpfen und damit – ob der gewalttätigen Auseinandersetzungen und schwerer Verletzungen – die Produktion gefährden. „Wasser“ wird zum hart umkämpften Gut, wie es „Gold“ zu Columbus Zeiten war. Thematisiert werden im Rahmen des Films auch die Arbeitsbedingungen von bolivianischen StatistInnen und europäischen SchauspielerInnen, die völlig unterschiedlich bezahlt werden. Die europäische Filmcrew ist gespalten: ein Teil fliegt zurück ins „sichere Europa“, Produzent Costa verlässt die Crew, um der Ehefrau und Tochter eines bolivianischen Darstellers zu helfen, der intensiv in die Proteste verwickelt ist. Bollain zeigt, dass „koloniale Beziehungsverhältnisse“ – auch im Filmgeschäft – bis heute aufrechterhalten werden. Gleichzeitig verdeutlicht die Regisseurin, dass sich Machtverhältnisse verschieben und immer komplexer werden. Die im Namen der „ökonomischen Globalisierung“ propagierte „Liberalisierung“ hat ihre Grenzen – Großunternehmen privatisieren in der bolivianischen Stadt „Cochabamba“ das Wasser. Die Folgen sind steigende Wasserpreise für die indigene Bevölkerung.

Die Abhängigkeit vieler Nationalstaaten von internationalen Organisationen und Großunternehmen wird deutlich. Problematisch ist die Thematik auch, weil es in vielen südamerikanischen Staaten Bewegungen von „indigenen Völkern“ gibt, die um Souveränität und Anerkennung als „Volk“ in ihrem eigenen Land kämpfen, das ihren Vorfahren im Zuge kolonialer Ausbeutungen weggenommen wurde.

Bollains Film zeigt, dass die filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit „kolonialen Verhältnissen“ essentiell ist. Dennoch ist auch Steyerl zuzustimmen, die von immer komplexer werdenden unterschiedlichen Formen von Macht in verschiedenen Teilen der Welt spricht und erklärt, dass Begriffe wie „Postkolonialismus“ mit Vorsicht eingesetzt werden müssen und nicht auf jeden Kontext anwendbar sind bzw. nicht als Erklärung „für jegliche Form von Konflikt“ gelten können. Wie in den Analysen von „Black Brown White“ (Wagenhofer 2010) und „Ein Augenblick Freiheit“ (Riahi 2008) deutlich wurde, genügt der Blick auf „koloniale Begebenheiten“ nicht mehr. Machtformen verändern sich ständig, variieren je nach Kontext und müssen von der Filmanalyse entsprechend behandelt werden.

¹²⁾ Die „männliche Form“ ist hierbei absichtlich gewählt, da sich in den beiden Hauptrollen des Filmes ausschließlich spanische Männer befinden.

Ein Blick auf (europäische und nicht europäische) sozial- und wirtschaftswissenschaftliche Theorien jenseits des Korpus des „Postkolonialen“ erweist sich dabei als fruchtbar, um „westliche Theorien“, die als universell gelten, infrage zu stellen. Auch der Rückgriff auf Theorien von indigenen WissenschaftlerInnen wie Augie Fleras und Roger Maaka erweist sich dabei als wesentlich, um einseitige, eurozentrische Perspektiven zu vermeiden und den wissenschaftlichen Diskurs möglichst heterogen zu gestalten.

Deutlich wird auch, dass sich im globalen politischen und wirtschaftlichen Handeln vereinfachte binäre Oppositionspaare wie „Gut“ und „Böse“ auflösen und Machtformen komplexer und uneinsichtiger werden. Gleichzeitig behalten vereinfachte Kategorisierungen ihre Wichtigkeit, da sie dazu verhelfen, die Welt in bestimmte Strukturen zu ordnen, entlang derer der/die Einzelne handeln kann. Auch das narrative Erzählkino kommt nur schwer ohne Kategorien aus und sogar die Filmanalyse reproduziert oft, was sie aufzulösen versucht, wie auch im Kontext dieser Arbeit deutlich wurde.

Die „Postkoloniale feministische Theorie“ bietet jedoch „alternative“ Blickwinkel auf filmische Begegnungen und die Konstruktionsweisen von „Identitäten“ und „Kulturen“. Gerade in Hinblick auf Filme wie „Tambien la illuvia“ (Bollain 2010) erweist sich die Beschäftigung mit der „Postkolonialen Theorie“ als furchtbar.

Dennoch können „Ökonomien der Andersheit“ (Steyerl 2003:14), die im Film verhandelt werden, nicht nur unter dem Schirm des „Kolonialen“ betrachtet werden.

Es geht um eine differenzierte historische De-konstruktion, die in die filmwissenschaftliche Theorie mit eingebettet werden muss, um den sich wandelnden Formen von Macht gerecht werden zu können und die Gefahr von einseitigen Blicken zu vermeiden.

Ein neuer Begriff für eine solche Art des Betrachtens von Film – jenseits der unbestimmten Kategorie „des Postkolonialen“ – kann in Folgearbeiten diskutiert und geprüft werden.

Wichtig ist, dass in einer solchen Diskussion FilmtheoretikerInnen und KulturwissenschaftlerInnen aus unterschiedlichen Teilen der Welt zu Wort kommen, um gemeinsam begriffliche Konzepte zu entwickeln und Gefahren von einseitigen, eurozentrischen Blickwinkeln zu begegnen.

Eine interdisziplinäre Zusammenarbeit von unterschiedlichen kultur- und sozialwissenschaftlichen TheoretikerInnen muss daher ermöglicht werden. Dass hierbei allerdings strukturelle, politische Institutionen hinderlich im Weg stehen können, kann in Folgearbeiten aufgearbeitet werden.

Das Kino, das als Medium während und im Kontext des Kolonialismus entwickelt wurde (vgl. Jaikumar/Waller 2011: 235), muss sich neuen Herausforderungen stellen. Wie Jaikumar

in einem Interview mit Marguerite Waller (2011: 235) feststellt, vermögen es Kino und Fotografie, die Welt nach einer bestimmten Logik zu ordnen (vgl. Jaikumar/Waller 2011: 235). Dabei hat die filmwissenschaftliche Theorie die Aufgabe, Ordnungsmechanismen sichtbar zu machen und mit sozial- und politikwissenschaftlichen sowie wirtschaftswissenschaftlichen Theorien zu verbinden, um die diversen Machtformen, die im Film aufgezeigt werden, hinterfragen zu können.

Literaturverzeichnis

Anderson, Benedict (2006): *Imagined Communities*. London/New York: Verso.

Armbruster, Brigitte (1990): Das Frauenbild in den Medien. In: Bauer, Dieter. (Hg.): *Was Medien aus Frauen machen. Weibs-Bilder*. Stuttgart: Rottenburg. S.15-51.

Babka, Anna (2010): Einleitung. In: Babka, Anna (Hg.): *Woman, Native, Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben*. Wien: Turia + Kant. S.9-24.

Baer, Martin (2008): „Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Neger“ Deutsche Bilder von AfrikanerInnen in Presse und Kino der 1960er-Jahre. In: Cohrs, Stephan/Golly, Nadine (Hg.): *Deplatziert! Interventionen postkolonialer Kritik*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag. S.153-169.

Bakondy, Vida/Winter, Renee (2007): *Nicht alle Weißen schießen. Afrika-Repräsentationen im Österreich der 1950er Jahre im Kontext von (Post-) Kolonialismus und (Post-) Nationalsozialismus*. Innsbruck/Wien/Bozen: Studienverlag. Berlin: Reimer. S.7-22.

Bharucha, Rustom (1993): *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: Routledge.

Bielefeld, Ulrich (1991): Einleitung. In: Bielefeld, Ulrich (Hg.): *Das Eigene und das Fremde. Neuer Rassismus in der Alten Welt?* Hamburg: Junius. S.9-19.

Bienk, Alice. (2006): *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren.

Bordwell, David/Thompson, Kristin (2001): *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Boris, Eileen/Janssens, Angelique (1999): *Complicating Categories: An Introduction*. In: Boris, Eileen/Janssens, Angelique (Hg.): *Complicating Categories: Gender, Class, Race and Ethnicity*. Cambridge: Press Syndicate. S.1-14.

Borstnar, Nils/Pabst, Eckhart/Wulff, Hans Jürgen (2008): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Bourdieu, Pierre (1997): Der Tote packt den Lebenden. In: Streinrücke, Margareta (Hg.): *Der Tote packt den Lebenden. Schriften zur Kultur & Politik 2*, Hamburg: VSA. S.18-58.

Brecht, Bertold (1967): *Schriften zur Literatur und Kunst I. 1920-1932*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Büchele, Herwig (2008): Global Governance. Eine Herausforderung der Global-Marshall-Plan-Initiative. Wien: Lit.Verlag.

Breidenbach, Joana, Ina Zukrigl (2000): Vernetzte Diasporas. In: Moosmüller, Alois Moosmüller (Hg.): Interkulturelle Kommunikation in der Diaspora, Münchner Beiträge zur Interkulturellen Kommunikation. München: Waxmann. S.277-291.

Brinckmann, Christine N. (2005): Die Arbeit der Kamera: *Beau Travail*. In: Omasta, Michael/Richter, Sabrina (Hg.): Claire Denis – trouble everyday. Wien: Filmmuseum. S.18-33.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
Butler, Judith (2001): Gender and Performance. Selections from Gender Troubles. In: Welton, Donn (Hg.): Body and flesh: a philosophical reader. Malden: Blackwell Publishers Inc. S.27-44.

Castro Varela, Maria do Mar/Dhawan, Nikita (2005): Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: transcript Verlag.

Chakravarti, Uma/Preeti, Gill (2007): Shadow lives. Writings on widowhood. Neu Dheli: Zubaan.

Cheung, Ruby/Fleming, D.H. (2009): Introduction. Cinemas and Identities. In: Cheung, Ruby/Fleming, D.H. (Hg.): Cinemas, Identities and beyond. Newcastle : Cambridge Scholars Publ. S.1-15.

Christadler, Maïke (2005): Mutter und Kind. Ein Bildchiffre im (post)kolonialen Diskurs. In: Graduiertenkolleg Identität und Differenz (Hg.): Ethnizität und Geschlecht. (Post-) Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien. Bonn: böhlau. S.21-34.

Claessens, Dieter (1991): Das Fremde, Fremdheit und Identität. In: Schäffter, Ortfried (Hg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen: Westdeutscher Verlag. S.45-55.

Collier, Jane/Yanagisako, Sylvia (1987): Gender and Kinship. Essays Towards a Unified Analysis. Stanford: Stanford University Press.

Cook, Pamela/Bernik, Mieke (Hg.): The Cinema Book. London: British Film Institute.

Crenshaw, Kimberle (2011): The Curious Resurrection of First Wave Feminism in the U.S. Elections: An Intersectional Critique of the Rhetoric of Solidarity and Betrayal. In: Jonasdottir, Anna G./Bryson, Valerie/Jones, Kathleen B. (Hg.): Sexuality, Gender and Power. Intersectional and Transnational Perspectives. New York/London: Routledge.

Culler, Jonathan (1999): Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Daum, Denise/Geier, Andrea/Patrut, Iulia-Katrin/Wienand, Kea (2005): Einleitung. In: Graduiertenkolleg Identität und Differenz (Hg.): Ethnizität und Geschlecht. (Post-) Koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien. Bonn: böhlau. S.3.-20.

Derrida, Jacques (1974): Grammatologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1992a): Acts of literature, New York: Routledge. In: Derek Attridge (Hg.): The acts of literature. New York: Routledge. S.33-433.

Derrida, Jacques (1992b): Limited Inc. Wien: Passagen.

Doane, Mary Ann (1990): Film and the Masquerade. In: Erens, Patricia (Hg.): Issues in feminist film criticism. Bloomington: Indiana University Press. S.41-57.

Donnan, Hastings/Wilson, Thomas M. (2001): Frontiers of Identity, Nation and State. New York: Berg.

El-Tayeb, Fatima (2003): Begrenzte Horizonte. Queer Identity in der Festung Europa. In: Gutierrez Rodriguez, Encarnation/Steyerl, Hito (Hg.): Spricht die Subalterne Deutsch? Migration und postkoloniale Kritik. Münster: UNRAST. S.129-145.

Faulstich, Werner (2008): Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: UTB

Fleras, Augie/Maaka, Roger (2005): The Politics of Indigeneity: Challenging the State in Canada And Aotearoa New Zealand. University of Otago Press.

Frader, Laura Levine (1999): From Muscles to Nerves: Gender, "Race" and the Body at Work in France 1919-1939. In: Boris, Eileen/Janssens, Angelique (Hg.): Complicating Categories: Gender, Class, Race and Ethnicity. Cambridge: Press Syndicate. S.123-148.

Frankenburg, Ruth /Mani, Lata (1993): Crosscurrent, Crosstalk: Race, 'Postcoloniality' and the Politics of Location. In: Cultural Studies, Vol 7. Nr. 2. S.292-310.

Fürstenberg, Stephan (2008): Grenzen und Grenzüräume — eine Auseinandersetzung mit Grenzphänomenen im Film. „Die leere Mitte" von Hito Steyerl. In: Cohrs, Stephan/Golly, Nadine (Hg.): Deplatziert! Interventionen postkolonialer Kritik. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag. S. 153-169.

Gaines, (1994): White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory. In: Carson, Diane/Dittmar, Linda (Hg.): Multiple Voices in Feminist Film Criticism. Minneapolis/Minnesota: University of Minnesota Press. S.177-190.

Geertz, Clifford (1983): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Genschel, Corinna/Lay, Caren/Wagenknecht, Nancy/Woltersdorff, Volker/Logorrhöe, Lore (2001): Vorwort. In: Genschel, Corinna/Lay, Caren/Wagenknecht, Peter/Woltersdorff, Volker/Logorrhöe, Lore (Hg.): Queer Theory. Eine Einführung. S.7-12.

Gingrich, Andre (2008): Ethnizität für die Praxis: Drei Bereiche, sieben Thesen und ein Beispiel. In: Wernhart, Karl R./Zips, Werner (Hg.): Ethnohistorie. Rekonstruktion und Kulturkritik. Eine Einführung. Wien: Promedia. S. 99-112.

Gingrich, Andre. (2004): Concepts of Race, Vanishing, Movements of Racism Rising? Global issues and Austrian ethnography. In: Hervik, Peter/Marianne Gullestadt (Hg.): Racism in Europe. Special Issue. Ethnos Vol. 69: 2. S.165-176.

Gottowik, Volker. (1997): Konstruktionen des Anderen. Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation. Berlin: Dietrich Deimer.

Grenzphänomenen im Film. „Die leere Mitte“ von Hito Steyerl. In: Cohrs, Stephan/Golly, Nadine (Hg.): Deplatziert! Interventionen postkolonialer Kritik. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag. S.153-169.

Gruenbaum, Ellen (2001): The Female Circumcision Controversy. An anthropological perspective. Philadelphia/Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Gutierrez Rodriguez, Encarnacion (1999): Intellektuelle Migrantinnen – Subjektivitäten im Zeitalter der Globalisierung. Opladen: Leske und Budrich.

Gutierrez Rodriguez, Encarnacion (2003): Repräsentation, Subalternität und postkoloniale Kritik. In: Gutierrez Rodriguez, Encarnacion/Steyerl, Hito (Hg.): Spricht die Subalterne Deutsch? Migration und postkoloniale Kritik. Münster: UNRAST. 2003. S.17-37.

Gutierrez Rodríguez, Encarnación (2004): Postkolonialismus: Subjektivität, Rassismus und Geschlecht. In: Becker, Ruth/ Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.239-248.2

Gutierrez Rodriguez, Encarnacion/Steyerl, Hito (2003): Einleitung. In: Gutierrez Rodriguez, Encarnacion/Steyerl, Hito (Hg.): Spricht die Subalterne Deutsch? Migration und postkoloniale Kritik. Münster: UNRAST. 2003. S.7-16.

Haja, Martina (1997): Zwischen Traum und Wirklichkeit: Die österreichische Orientmalerei im 19. Jahrhundert. In: Mayr-Oehring, Erika (Hg.): Orient - Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914. Salzburg: Residenzgalerie. S.27-56.

Hale, C. Jacob (2005): Lederlesben Boys und ihre Daddies. Anleitung zum Sex ohne Männer und Frauen. In: Haase, Matthias (Hg.): Politik queerer Räume. Berlin: B_Books. S.127- 145.

Hall, Stuart (2004a): Das Spektakel des Anderen. In: Koivisto, Juha (Hg.): Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument. 108-166.

Hall, Stuart (2004b): Wer braucht Identität? In: Koivisto, Juha (Hg.): Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument. S.167-187.

Hammonds (2000): Black (W)holes and the Geometry of Black Female Sexuality. In: Weed, Elizabeth (Hg.): Feminism meets Queer Theory. S.136-156

Hauser-Schäublin, Brigitta/ Röttger-Rössler, Birgitt (1998): Differenz und Geschlecht. Eine Einleitung. In: Hauser-Schäublin, Brigitta/ Röttger-Rössler, Birgitt (Hg.): Differenz und Geschlecht. Neue Ansätze in der ethnologischen Forschung.

Hepp, Andreas (2010): Cultural Studies und Medienanalyse: Eine Einführung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Hildebrandt, Mathias (2005): Multikulturalismus und Political Correctness in den USA. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Hooks, Bell. (2006): Yearning: race, gender, and cultural politics. Bosten: South End Press.

Howe, Christiane/Krüger, Andrea (1997): „Ich bin verrückt nach Erotik.“ Das Dilemma mit den Klischees. In: Röben, Bärbel/Wilß Cornelia (Hg.): Verwaschen und verschwommen. Fremde Frauenwelten in den Medien. Frankfurt a.M.: Brandes &Apsel. S. 161-180.

Huhnke, Brigitta (1997): Männerphantasien über die ‚fremde Frau‘. Oder: Wie Macht- und Medieneliten patriarchalische Innenwelten reproduzieren. In: Röben, Bärbel/Wilß Cornelia (Hg.): Verwaschen und verschwommen. Fremde Frauenwelten in den Medien. Frankfurt a.M.: Brandes &Apsel. S.115-142.

Hutchinson, John./Smith, Anthony D. (1996): Ethnicity. Oxford: Oxford University Press.

Jagose, Annemarie (2001): Queer Theory. Eine Einführung. In: Geschnel, Corinna/Lay, Caren, Wagenknecht, Nancy/ Woltersdorff, Volker (Hg.): Queer Theory. Eine Einführung. Berlin: Querverlag. S.13-159.

Jaikumar, Priya/ Waller, Marguerite (2011): Postface. An Interview with Priya Jaikumar. In: Ponzanesi, Sandra/Waller, Marguerite (Hg.): Postcolonial Cinema Studies. London/New York: Routledge. S.233-240.

Jain, Anil K. (2003): Differenzen der Differenz: Umbrüche in der Landschaft der Alterität. In: Gutierrez Rodriguez, Encarnacion/Steyerl, Hito (Hg.): Spricht die Subalterne Deutsch? Migration und postkoloniale Kritik. Münster: UNRAST. 2003. S.259-269.

Jain, Jasbir/Rai, Sudha (2002): Introduction. In: Jain, Jasbir/Rai, Sudha/ Institute for Research in Interdisciplinary (Hg.): Films and Feminism. Essays in Indian Cinema. Jaipur: Rawat. S.9-16.

Klinger, Cornelia (2003): Ungleichheit in den Verhältnissen von Klasse, Rasse und Geschlecht. In: Knapp, Gudrun-Axeli/Wetterer, Angelika (Hg.): Achsen der Differenz. Gesellschaftstheorie und feministische Kritik II. Münster: Westfälisches Dampfboot. (Forum Frauenforschung; 16) S.14-48.

Klippel, Heike (2008): Film: Feministische Theorie und Geschichte. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.126-136.

Klöpping, Susanne (2004): Repräsentationen des kulturell 'Fremden' zwischen Schrift und Film: Ethnographie, Visualität und die frühen Filme Trinh T. Minh-ha als ästhetische Verfremdung des Wissenschaftsdiskurses. Dissertation: Universität Konstanz.

Knapp, Gudrun-Axeli (2003): Aporie als Grundlage: Zum Produktionscharakter der feministischen Diskurskonstellation. In: Knapp, Gudrun-Axeli/Wetterer, Angelika (Hg.): Achsen der Differenz. Gesellschaftstheorie und feministische Kritik II. Münster: Westfälisches Dampfboot. (Forum Frauenforschung; 16) S.240-265.

Knapp, Gudrun-Axeli (2008): „Intersectionality“ – ein neues Paradigma der Geschlechterforschung? In: Casale, Rita/Rendtorff, Barbara (Hg.): Was kommt nach der Genderforschung? Zur Zukunft der feministischen Theoriebildung. Bielefeld: transcript. S.33-54.

Kokot, Waltraud (2002): Diaspora – Ethnologische Forschungsansätze. In: Moosmüller, Alois Moosmüller (Hg.): Interkulturelle Kommunikation in der Diaspora, Münchner Beiträge zur Interkulturellen Kommunikation. München: Waxmann. S.29-40.

Kokot, Waltraud/Tölölyan, Kaching/Alfonos, Carolin (2004): Introduction. In: Kokot, Waltraud/Tölölyan, Kaching/Alfonos, Carolin (Hg.): Diaspora, Identity and Religion. New directions in theory and research. London/New York: Routledge. S.1-8.

Kotte, Andreas (2005): Theaterbegriffe. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon der Theatertheorie. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler. S. 337-344.

Kracauer, Siegfried (1984): Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lenz, Ilse (2008): Geschlechtssymmetrische Gesellschaften: Wo weder Frauen noch Männer herrschen. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.30-36.

Lewis, Reina/Mills, Sara (2003): Introduction. In: Lewis, Reina/Mills, Sara (Hg.): *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*. New York: Routledge. S. 1-23.

Lindo, Karen (2010): Ousmane Sembene's Hall of Men: (En) Gendering Everyday Heroism. In: *Research in African Literature*. Bowdoin College. Vol 41. Nr. 4. S. 109-124.

Loomba, Ania (1998): *Colonialism/Postcolonialism. The New Critical Idiom*. London/New York: Routledge.

Luca, Renate (1998): *Medien und weibliche Identitätsbildung: Körper, Sexualität und Begehren in Selbst- und Fremdbildern junger Frauen*. Frankfurt am Main/New York: Campus.

Lummerding, Susanne (1994): „Weibliche“ Ästhetik. Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes. Wien: Passagen.

Mae, Michiko (2008): Nation, Kultur und Gender: Leitkategorien der Moderne im Wechselbezug. In: In: Becker, Ruth/ Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.716 – 721.

Mae, Michiko. (2005): ‚Äussere Fremde‘ - ‚Innere Fremde‘: Zur kulturellen Identität der in Japan lebenden KoranerInnen im Gender-Ethnien-Verhältnis. In: *Graduiertenkolleg Identität und Differenz*. (Hg.): *Ethnizität und Geschlecht*. Böhlau. S.227- 243.

Maier, Christine (2003): *Echo des Schweigens. Stimmen der Betroffenheit zur Genitalverstümmelung bei afrikanischen Immigrantinnen in Wien*. Maria Enzersdorf: Roesner.

Malinowski, Bronislaw (2002): *Argonauts of the Western Pacific: an account of native enterprise and adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge.

Mani, Lata (1998): *Contentious Traditions. The Debate on Sati in Colonial India*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

McClintock, Anne (1995): *Imperial Leather. Race, Gender and the Colonial Contest*. New York: Routledge.

Mende, Wolfgang (2009): *Musik und Kunst in der sowjetischen Revolutionskultur*. Köln/Weimar/Wien: böhlau.

Mohanty, Chandra Talpade (2003): *Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity*. Durham: Duke University Press.

Mudimbe, Valentin (1988): *The Intervention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Mulvey, Laura (1996): *Fetishism and curiosity*. Bloomington: Indiana University Press.

Mulvey, Laura (2012): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Durham, Meenakshi, Gigi/Kellner, Douglas M. (Hg.): *Media and Cultural Studies: Keywords*. Oxford: Wiley-Blackwell. S.267-274.

Muphy, David (2000): *Sembene: Imagining Alternatives in Film & Fiction*. Oxford: James Currey.

Murphy, David/Williams, Patrick (2007): *Postcolonial African Cinema. ten directors*. [Youssef Chahine, Ousmane Sembene, Med Hondo, Djibril Diop Mambety, Souleymane Cissé, Flora Gomes, Idrissa Ouédraogo, Moufida Tlatli, Jean-Pierre Bekolo, Darrell James Roodt]. Manchester: Manchester University Press.

Nadig, Maya (1998): *Körperhaftigkeit, Erfahrung und Ritual. Geburtsrituale im internationalen Vergleich*. In: *Graduiertenkolleg Identität und Differenz* (Hg.): *Ethnizität und Geschlecht. (Post-)koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*. Köln/Wien: Böhlau. S.23-53.

Narayan, Uma (1997): *Dislocating Cultures: Identities, Traditions, and Third World Feminism (Thinking Gender)*. London/New York: Routledge.

Narayan, Uma (2000): *Essence of Culture and a Sense of History: A Feminist Critique of Cultural Essentialism*. In: Narayan, Uma/ Harding, Sandra (Hg.): *Decentering the Center: Philosophy for a Multicultural, Postcolonial, and Feminist World*. Bloomington: Indiana University Press. S.80-100.

Paulus, Stanislaw (2008): *Ethnisierung von Geschlecht und die diskursive Reproduktion von Differenz in der Fernsehdokumentation „Fremde Nachbarn. Muslime zwischen Integration und Isolation“*. In: Wischermann, Ulla/Thomas, Tanja (Hg.): *Medien – Diversität – Ungleichheit. Zur medialen Konstruktion sozialer Differenz*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.125-140.

Ponzanesi, Sandra/Waller, Marguerite (2011): *Introduction*. In: Ponzanesi, Sandra/Waller, Marguerite (Hg.): *Postcolonial Cinema Studies*. London/New York: Routledge. S.1-16.

Regus, Christine (2009): *Interkulturelles Theater am Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik. Politik. Postkolonialismus*. Bielefeld: transcript.

Rich, Adrienne. (2003): *Notes Towards a Politics of Location*. In: Lewis, Reina/Mills, Sara. (Hg.): *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*. New York: Routledge. S.1-23.

Rings, Guido/ Morgan-Tamosunas, Rikki (2003): Inside Out. Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film. Heidelberg: Winter.

Röben, Bärbel/Wilß, Cornelia (1997): Fremde Frauenwelten in den Medien. Eine Einleitung. In: Röben, Bärbel/Wilß Cornelia (Hg.): Verwaschen und verschwommen. Fremde Frauenwelten in den Medien. Frankfurt a.M.: Brandes & Apsel. S.11-20.

Rodowick, D.N. (2001): Reading the figural, or, Philosophy after the new media. Durham: Duke University Press.

Rony, Fatimah Tobing (1996): The Third Eye. Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle. Durham/London: Duke University Press.

Rubin, Gayle (1975): The Traffic in Women: Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex. In: Reiter, Rayna (Hg.): Toward an Anthropology of Women. New York/London: Monthly Review Press. S.175-210.

Said, Edward W. (2003): Orientalism. London: Penguin Books.

Sassatelli, Roberta (2007): Hybridität, Sex und Geschlecht: Zu einer kulturellen Politik der Identität. In: Harrasser, Karin/Riedman, Sylvia/ Scott, Alan (Hg.): Die Politik der Cultural Studies – die Cultural Studies der Politik. Wien: Turia + Kant. S.139-163.

Schäffter, Ortfried. (1991): Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit. In: Ortfried, Schäffter (Hg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen: Westdeutscher Verlag. S.11–42.

Schnüll, Petra (2003): Weibliche Genitalverstümmelung in Afrika. In: Terre des femmes (Hg.): Schnitt in die Seele. Weibliche Genitalverstümmelung – eine fundamentale Menschenrechtsverletzung. Frankfurt am Main: Mabuse. S.23-64.

Shohat, Ella (1997): Gender and the Culture of Empire. In: Bernstein, Matthew/ Studlar, Gaylyn (Hg.): Visions of the East. Orientalism in Film. New Brunswick/NJ: Rutgers Univ. Press. S.29-66.

Shohat, Ella (2003): Post-Third-Worldist culture: gender, nation and the cinema. In: Gunerate, Anthony (Hg.): Rethinking Third Cinema. S.51-78.

Singer, Mona (2008): Feministische Wissenschaft und Epistemologie. Voraussetzungen, Positionen und Perspektiven. In: Becker, Ruth/ Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 285-294.

Solanas, Fernando/Gentino, Octavio (1997): Towards a Third Cinema. Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World. In: Martin, Michael T. (Hg.): New Latin American Cinema. Theory, Practices and Transcontinental Articulations. Detroit/Michigan: Wayne State University Press. S. 33-58.

Spivak, Gayatri. (2008): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und Subalterne Artikulation. In: Buden, Boris/Kastner, Jens/Marchart, Oliver/Nowotny, Stefan/Raunig, Gerald/Steyerl, Hito/Vavra, Ingo (Hg.): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Wien: Turia + Kant. (Es kommt darauf an. Texte zur Theorie der politischen Praxis; 6) S.17 – 118.

Stagl, Justin (2006): Die Entwicklung der Ethnologie. In: Beer, Bettina / Fischer, Hans: Ethnologie. Einführung und Überblick. Berlin: Dietrich Reimer. S.33-52.

Stam, Robert (2003): Beyond third cinema: the aesthetics of hybridity. In: Guneratne, Anthony R./Dissanayake, Wimal (Hg.): Rethinking Third Cinema. New York: Routledge. S.31-48.

Steyerl, Hito (2003): Postkolonialismus und Biopolitik. Probleme der Übertragung postkolonialer Ansätze in den deutschen Kontext. In: Gutierrez Rodriguez, Encarnacion/Steyerl, Hito (Hg.): Spricht die Subalterne Deutsch? Migration und postkoloniale Kritik. Münster: UNRAST. 2003. S.38-55.

Steyerl, Hito (2008): Die Gegenwart der Subalternen. In: Buden, Boris/Kastner, Jens/Marchart, Oliver/Nowotny, Stefan/Raunig, Gerald/Steyerl, Hito/Vavra, Ingo (Hg.): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Wien: Turia + Kant. (Es kommt darauf an. Texte zur Theorie der politischen Praxis; 6). S.5-16.

Trinh, Minh-ha T. (1991): When the moon waxes red. Representation, Gender and Cultural Politics. New York/London: Routledge.

Trinh, Minh-ha T. (1999): Speaking Nearby with Nancy Chen. In: Trinh, Minh-ha T. (Hg.): Cinema interval. New York: Routledge. S.209-225.

Trinh, Minh-ha T. (2010): Woman, Native, Other: Postkolonialität und Feminismus schreiben. In: Babka, Anna/ Schmidt, Matthias (Hg.): Woman, Native, Other: Postkolonialität und Feminismus schreiben. Wien/Berlin: Turia + Kant. S.27-203.

Trinh, Minh-ha T. (2011): Elsewhere, within here: immigration, refugeeism and the boundary event. New York: Routledge.

Villa, Paula-Irene (2008): (De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie: Zur Position und Rezeption von Judith Butler. In: Becker, Ruth/ Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen-

und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.146-158.

Wehrheim-Peuker, Monika (2001): Die Konstruktion eines kolonialen Raumes: Die Feminisierung Amerikas. In: Hubrath, Margarete (Hg.): Geschlechterräume. Konstruktionen von »gender« in Geschichte, Literatur und Alltag. Köln/Weimar/Wien: Böhlau. S. 163-178.

Wetterer, Angelika (2008): Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit. In: Becker, Ruth/ Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S.126-136

White, Patricia (2005): Weiblicher Zuseher. Lesbisches Gespenst. In: Haase, Matthias/Siegel, Marc/Wünsch, Michaela (Hg.): Outside. Die Politik queerer Räume. Berlin: b_books. S.215-262.

Wollrad, Eske (2008): Konstruktionen von Fremdheit und postkoloniale Kritik – feministisch-theologische Überlegungen. In: Cohrs, Stephan/Golly, Nadine (Hg.): Deplatziert! Interventionen postkolonialer Kritik. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag. S.133-147.

Yanagisako, Sylvia/Collier, Jane (1987): Toward a Unified Analysis of Gender and Kinship. In: Yanagisako/Collier (Hg.): Gender and Kinship Essays. Toward a Unified Analysis. Stanford: Stanford University Press. S.14-50.

Internetquellen

Babka, Anna (2003): Geschlecht als Konstruktion. Eine Annäherung aus der Sicht der Dekonstruktion. In: Babka, Anna (Hg.): produktive differenzen.forum für differenz- und genderforschung. In: <http://differenzen.univie.ac.at>. Verfügbar im Internet: http://differenzen.univie.ac.at/u/1065968932-6fb6bd2a660b4b6c3011536def541fcd/Babka_Geschlecht_als_Konstruktion.pdf S.1-46. (Zugriff: 30.11.2011).

Babka, Anna (2007): Gender(-Forschung) und Dekonstruktion. Vorläufige Überlegungen zu den Zusammenhängen zweier Reflexionsräume. In: Babka, Anna (Hg.): produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung. In: <http://differenzen.univie.ac.at> Verfügbar im Internet: <http://differenzen.univie.ac.at/u/1213194112-d916641cf1b48b6836044eb1de239188/Proddiff%20Gender%20und%20Dekonstruktion.pdf> S. 6-65. (Zugriff: 30.11.2011).

Crenshaw, Kimberle (2004) Intersectionality: The Double Blind of Race and Gender. In: Perspectives magazine. In: <http://www.abanet.org> Verfügbar im Internet:

<http://www.abanet.org/women/perspectives/Spring2004CrenshawPSP.pdf> (Zugriff: 10.12.2011)

Butler, Judith (1988): Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: Theatre Journal Vol 40. John Hopkins University Press. S.519-531. In: people.su.se Verfügbar im Internet: <http://people.su.se/~snce/texter/butlerPerformance.pdf> (Zugriff: 18.01.2012)

Knörer, Ekkehard/Rothöhler, Simon. (10.10.2010): «White Material» Ein Versuch, mit Claire Denis zu sprechen. In: Cargo Film/Medien/Kultur Magazin. <http://www.cargo-film.de/>. Verfügbar im Internet: <http://www.cargo-film.de/kino-dvd/white-material-1/>, (Zugriff: 22.06.2012)

Kokot, Waltraud. (2001): Kulturelle Identität in der Diaspora. In: www.uni-hamburg.de Verfügbar im Internet: http://www.ethnologie.uni-hamburg.de/de/Forschung/Abgeschlossene_Projekte/Kulturelle_Identit_t_in_der_Diaspora.html (Zugriff: 03.04.2012)

La Barbera, Maria Caterina (2009): Revisiting the anti-Female Genital Mutilation Discourse. Diritto & Questioni Pubbliche. Nr. 9. In: <http://www.dirittoequestionipubbliche.org/>. Verfügbar im Internet: http://www.dirittoequestionipubbliche.org/page/2009_n9/05_studi-03_MC_LaBarbera.pdf (Zugriff: 04.04.2012)

Murphy, David (2002): An African Brecht. In: New Left Review. In: <http://newleftreview.org/?view=2403> Verfügbar im Internet: <http://newleftreview.org/II/16/david-murphy-an-african-brecht> (Zugriff: 22.07.2012)

Preller, Camilla-Cynthia. (2008): So fern und doch so nah? – Traditionsbedingte Gewalt an Frauen. In: <http://www.frauen.bka.gv.at/>, Verfügbar im Internet: <http://www.frauen.bka.gv.at/studien/tgf2008/studieTGF2008.pdf> (Zugriff: 04.04.2012)

Wijesiriwardena, Panini/Parwini, Zora (2006): Das elende Leben indischer Witwen Water - Drehbuch und Regie von Deepa Mehta. In: <http://www.wsws.org/> Verfügbar im Internet: <http://www.wsws.org/de/2006/nov2006/wate-n04.shtml> (Zugriff: 12.06.2012)

Wirthensohn, Albert (2011): Black Brown White. In: www.kinomachtschule.at, Verfügbar im Internet: <http://www.kinomachtschule.at/data/blackbrownwhite.pdf> (Zugriff: 22.06.2012)

Filme

Black Brown White. Regie: Erwin Wagenhofer. Österreich/Spanien/Marokko 2010.

Die leere Mitte. Regie: Hito Steyerl. Deutschland 1998. In: www.youtube.com Verfügbar im Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=ffg4EafY7aI> (Zugriff: 22.08.2012)

Ein Augenblick Freiheit. Regie: Arash T. Rihai. Frankreich/Österreich/Türkei 2008.

La hora de los hornos. Regie: Octavio Gentino, Fernando Solanas Argentinien 1968

Moolaade. Regie: Ousmane Sebmene. Burkina Faso/Frankreich/Tunesien/Marokko/Senegal 2004.

Reassemblage. Regie: Trinh T. Minh-ha. Afrika 1982.

Tambien la lluvia. Regie: Iciar Bollain. Spanien/Bolivien 2010.

Videsh – Heaven on Earth. Regie: Deepa Mehta. Kanada/Indien 2008.

Water. Regie: Deepa Metha. Kanada/Indien 2005.

White Material. Regie: Clair Denis. Frankreich/Kamerun 2009.

Abstract

Um das europäische koloniale Projekt und die kulturelle, wirtschaftliche und politische Ausbeutung der „Länder des Südens“ zu legitimieren, musste eine Beherrschung und Aneignung „des Fremden“ auf diskursiver Ebene gerechtfertigt werden. Mediale Diskurse spielten hierbei eine wesentliche Rolle, wie Stuart Hall (2004a: 128) feststellt. Stereotype Bilder, die die Kulturen „des Südens“ als primitiv und unterentwickelt darstellten, fanden in medialen Formaten Resonanz und waren konstitutiv für die Art und Weise, wie „Europa“ und der „Rest der Welt“ medial inszeniert wurden. Hall spricht von einem (europäischen) „Spektakel des Anderen“ (Hall 2004a: 108). Auch am Medium Film gingen solche Repräsentationsstrategien nicht spurlos vorbei. Sogar nach offizieller Auflösung der meisten europäischen Kolonien können „koloniale Darstellungsweisen“ im narrativen Kino entlarvt werden und sind bis heute vorzufinden.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelten sich Bewegungen, die bestrebt waren, Gegendiskurse zu den gängigen europäischen Sichtweisen auf die Kulturen der ehemaligen Kolonien zu etablieren. Die „Postkoloniale Theorie“ wurde von Wissenschaftlern wie Edward Said und Homi Bhabha ins Leben gerufen. Ziel war es, „koloniale“ Sichtweisen „westlicher“ TheoretikerInnen und KünstlerInnen zu entlarven.

Durch eine feministische Kritik an den Theorien und Methoden der „Postcolonial Studies“ wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts der Begriff des „Postkolonialen“ jedoch selbst einer kritischen Analyse unterzogen (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 23). Die „Postcolonial Feminists“ bemängelten die fehlende Betrachtung der „weiblichen kolonialen Subjekte“ und kritisierten den androzentrischen Blick der „Postkolonialen Theorie“.

Die vorliegende Forschungsarbeit beschäftigt sich mit der Frage nach den Konstruktionsweisen „kultureller Identität“ in unterschiedlichen filmischen Formaten. Vor dem Hintergrund der „Postkolonialen feministischen Theorie“ sowie der „Cultural Studies“ werden in einem ersten Schritt Begrifflichkeiten wie „Kultur“, „Ethnizität“, „Geschlecht“ und „Identität“, deren Fassbarkeit im wissenschaftlichen wie auch im alltäglichen Gebrauch ein komplexes Unterfangen darstellt, näher erläutert.

Den Thesen und Methoden der Arbeit liegt ein offener Kulturbegriff nach Clifford Geertz zugrunde, der Kultur als Netz aus Bedeutungen versteht, in das das Individuum verstrickt ist (vgl. Geertz 1983: 9).

Schwerpunkt der Arbeit ist eine kritisch feministische Betrachtung der Konstruktionsweisen von „Geschlecht“, „Kultur“ und „Identität“ bzw. ihre Überschneidungen in filmischen Arbeiten unterschiedlicher RegisseurInnen aus verschiedenen Teilen der Welt. Ein besonderes

Augenmerk ist auf die Konstruktionsweisen von „Weiblichkeit“ gerichtet. Gleichzeitig spielt aber auch der Blick auf „koloniale Darstellungs- und Konstruktionsweisen“ eine wesentliche Rolle. Aufgrund der vielfältigen Kritik am Begriff des „Postkolonialen“ wird die Theorie eines „postkolonialen Kinos“ selbst infrage gestellt. Ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit ist die interdisziplinäre Verknüpfung anthropologischer und film- und medienwissenschaftlicher Theorien. Am Beispiel der Arbeiten von Ousmane Sembene, Claire Denis, Deepa Mehta, Arash T. Riahi und Erwin Wagenhofer wird gezeigt, wie komplex die Frage nach der Repräsentation und filmischen Konstruktion von „Kultur“ eigentlich ist. Postkoloniale Theoretikerinnen wie Trinh T. Minh-ha bieten dabei alternative Betrachtungsweisen von „Geschlecht“ und „Identität“, die besonders bereichernd für die Filmanalyse sind. Trinh verneint die Vorstellung von „kulturell Wahrhaftigem“ und „Authentischem“, das in der filmischen Praxis oft suggeriert wird. Die Autorin setzt hier den Begriff des „Intervalls“ entgegen, der den Blick auf die Zwischenräume lenken soll und verdeutlicht, dass „Wahrheit“ nicht absolut, sondern vielmehr relativ ist (vgl. Trinh 1991: 30). In der Analyse der unterschiedlichen filmischen Arbeiten wird deutlich, dass die alleinige Betrachtung „kolonialer“ Blickwinkel in der filmischen Analyse von Macht- und Herrschaftsprozessen nicht ausreicht. Es ist der deutschen Theoretikerin und Filmemacherin Hito Steyerl zuzustimmen, die meint, dass die verschiedenen Formen der globalen Macht und Herrschaft immer komplexer werden und nicht „alles“ durch die koloniale Erfahrung erklärbar ist (vgl. Steyerl 2003: 39). Machtformen verschieben und verändern sich bzw. fließen ineinander. Hier kann eine filmwissenschaftliche Theorie, die „Machtprozesse“ näher betrachtet, ansetzen, um das oft kritisierte Konzept eines „Postkolonialen Kinos“ zu überwinden.

Lebenslauf

Geburtsort, Geburtsdatum	Wien, 06. März 1989
Staatsbürgerschaft	Österreich

Ausbildung

September 2007 – Juni 2011	Studium der Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien (EC: Südasienskunde, Slawistik)
August 2012 – heute	Masterstudium Sozioökonomie, Wirtschaftsuniversität Wien
September 2007 – heute	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
September 1999 – Juni 2007	GRG 3 Hagenmüllergasse, 1030 Wien
September 1995 – Juni 1999	Volksschule Langobardenstraße, 1220 Wien

Berufserfahrung und Praktika

Juli 2012	Praktikum bei der NGO „Eko Pan“ (Karlovac, Kroatien)
Februar 2012 – Juni 2012	Programmleitung „free.space social and art festival“
Februar 2012 – April 2012	Regieassistent am Max Reinhardt Seminar/Schlosstheater Schönbrunn („Agent im Spiel“, Regie: Angelika Zacek)
Dezember 2011 – Februar 2012	Regiehospitant im Renaissancetheater/ „Theater der Jugend“ („Des Königs liebstes Kind“, Regie: Ulrich Hub)
Februar 2011 – Juli 2011	Projektkoordination und –Leitung des „free.space social and art festivals“
September 2010 – Jänner 2011	Assistent im Bereich Dramaturgie/Regie im Jüdischen Theater Austria
August 2010	Praktikum bei der NGO „Concordia“ (Orly/Paris, Frankreich)

April 2010 – heute	Parkbetreuerin Kinderfreunde Leopoldsstadt
November 2009 – Jänner 2010	Forschungsprojekt und Mitarbeit im Theater des Augenblicks bei der Gruppe „daskunst“
Jänner 2009 – heute	Nachhilfelehrkraft Lernquadrat Mariahilf (Englisch, Französisch, Deutsch, Latein)
Juli 2009	Praktikum bei der NGO „Pro Juventute Tetto“ (Rom, Italien)
August 2008	Redaktionsmitglied im Echo Medienhaus