

Aus:

CASSIS KILIAN

Schwarz besetzt

Postkoloniale Planspiele im afrikanischen Film

September 2012, 400 Seiten, kart., 35,80 €, ISBN 978-3-8376-2142-6

Am Tag nach der Wahl von Barack Obama hieß es, dass man James Bond jetzt mit einem Schwarzen besetzen wolle. In Afrika ist man da längst weiter: Der Sheriff kommt aus Ouagadougou, ein Nigerianer spielt George W. Bush, Dürrenmatts »alte Dame« spricht Wolof – und selbst Schwarzenegger wird umbesetzt. Im afrikanischen Film übernehmen schwarze Schauspieler Rollen, die in Europa und den USA weißen Darstellern vorbehalten sind. Die Rollen der Weißen werden zu einem Imaginationsraum, der eine Inszenierung von Planspielen ermöglicht. Cassis Kilian zeigt: Die afrikanischen Regisseure nutzen die Rollen als Verhandlungsplattform, auf der sie den Umgang mit postkolonialen Gegebenheiten, etwa dem kolonialen Erbe, neokolonialen Strukturen oder der Hegemonie westlicher Medien erproben.

Cassis Kilian (Dr. phil.) lehrt Ethnologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts2142/ts2142.php

Inhalt

Dank | 7

Vorbemerkung | 9

Einleitung | 13

I DIE BESETZUNG SOZIALER WEISSER ROLLEN

1. Perspektivwechsel | 35

1.1 LES MAÎTRES FOUS | 36

1.2 XALA | 57

1.3 Diagnosen | 77

2. Peau noire, masques blancs | 81

2.1 ET LA NEIGE N'ÉTAIT PLUS | 83

2.2 BOUBOU CRAVATE | 93

2.3 Rückbesinnung? | 103

3. Of Mimicry and Man | 105

3.1 MOI ET MON BLANC | 108

3.2 OSUOFIA IN LONDON | 118

3.3 Kontinuitäten und Brüche | 133

4. Blurred Genres | 137

II DIE BESETZUNG WEISSER THEATERROLLEN

5. Differenzen? | 151

5.1 LAMBAAYE | 153

5.2 HYÈNES | 175

5.3 A WALK IN THE NIGHT | 196

5.4 Konvergenzen | 210

6. Lokalisierungen | 213

6.1 KARMEN GEÏ | 218

6.2 U-CARMEN EKHAYELITSHA | 227

6.3 Ikonisierungen | 234

7. Spielräume | 239

III DIE BESETZUNG WEISSER FILMROLLEN

8. Schwarze Cowboys | 253

8.1 Mambéty's Western | 265

8.2 Kouyaté's Western | 275

8.3 Sissakos Western | 284

8.4 Gewaltverzicht | 290

9. Remakes | 297

9.1 Ein Remake von PREDATOR | 302

9.2 Ein Remake von TITANIC | 314

9.3 Lebendige Medien | 327

10. Umkämpfte Medienlandschaften | 331

10.1 LE COMLOT D'ARISTOTE | 333

10.2 IBRO SADDAM | 347

10.3 Werbestrategien | 357

11. Sichtbarkeit | 363

Schluss | 365

Literatur | 373

Konferenzen und Seminare | 391

Visuelle Medien | 393

Vorbemerkung

Man besetzt die Rollen falsch und gedankenlos. Als ob alle Köche dick, alle Bauern ohne Nerven, alle Staatsmänner stattlich wären. Als ob alle, die lieben, und alle, die geliebt werden, schön wären!

BERTOLT BRECHT: DER MESSINGKAUF¹

Das Thema dieser Untersuchung beschäftigte mich schon lange, bevor mir der Gedanke kam, eine Doktorarbeit zu schreiben. Ich war damals noch hauptberuflich SchauspielerIn. In den Casting-Agenturen, die ich seinerzeit frequentierte, saß ich meist netten Frauen² gegenüber, die genauso gut oder noch besser als ich wussten, dass die Besetzung von Fernsehserien nach zweifelhaften Kriterien verläuft – dies zu ändern stand nicht in ihrer Macht. Es blieb den Casterinnen wie den meisten, die mit Fernsehen ihr Geld verdienen, nichts anderes übrig, als permanent an der Reproduktion von Klischees mitzuarbeiten – mir selbst ging es nicht anders. Meine Beraterin bei der zentralen Bühnen-, Film und Fernsehvermittlung des Arbeitsamtes, kurz ZBF genannt, ging die Sache pragmatisch an. Ich war bereits im schwierigen Besetzungsalter, das bei Frauen mit 30 beginnt und (wenn überhaupt) mit 60 endet. Mit einer Leibeslänge von 1,77 war ich für die kleineren Männer, von denen es unter Schauspielern viele gibt, zu groß. Frauen sollen vor der Kamera auch heute noch kleiner sein als der Mann, dem sie gegenüberstehen.³ „Die Welt will belogen werden“, bemerkte meine Beraterin von der ZBF trocken und treffend, und so

1 Brecht [1937-1951] 1994: S. 856.

2 Die meisten Casterinnen sind weiblich.

3 Im Theater bestimmt diese Konvention die Besetzungsentscheidung in noch größerem Maße. Als ich für meine Magisterarbeit die sehr große und sehr erfolgreiche Wiebke Puls interviewt habe, sagte sie mir, dass weder sie selbst noch ihre Schauspiellehrer geglaubt hätten, dass sie jemals als SchauspielerIn arbeiten könnte. Sie hatte zunächst eine Karriere als Performerin und Sängerin im Auge.

machte sie mich für ihre Kartei sieben Jahre jünger und zwei Zentimeter kürzer. Da ich eine „Mannequingur“ und ausgeprägte Backenknochen habe, taugte ich im deutschen Fernsehen weder zur Mutter noch zur Putzfrau. Meine Lippen sind zu voll, als dass ich als Anwältin, Lehrerin oder Ärztin durchgehen könnte. Zu sinnlichen Lippen passen in Vorabendserien auch keine Partnerprobleme. Wie es das Klischee will, gehört zu einer dicken Lippe eine stattliche Oberweite. Mit Körbchengröße A habe ich diesbezüglich leider wenig anzubieten, also wurde mein BH mit Nylonstrümpfen gefüllt. Besetzt wurde ich in dieser Zeit meist als Edelschlampe, daher war ich auf den Demobändern, mit denen ich mich bewarb, auch fast ausschließlich in dieser Rolle zu sehen. Oft waren die Regisseure⁴ allerdings enttäuscht, wenn ich ungeschminkt und mit Zopf erschien – so viel Phantasie, sich vorzustellen, wie ich aussehen würde, wenn ich aufgedonnert und ausgestopft aus den Händen der Kostüm- und Maskenbildnerinnen komme, hatten sie offensichtlich nicht. Keine Regel ohne Ausnahmen, doch im Großen und Ganzen hatte ich mich weit von dem Motiv entfernt, das mich seinerzeit bewogen hatte, mich an einer Schauspielschule zu bewerben. Wie die meisten, die diesen Beruf anstreben, hatte mich die Überschreitung vermeintlicher Grenzen gereizt, die ich mir von der Übernahme möglichst unterschiedlicher Rollen erhoffte.

Gerade hatte ich im Besetzungsbüro von Grundy UFA wieder einmal meine Haut zu Markte getragen und schlenderte schlechter Laune durch Babelsberg, als ich im Glaskasten der dortigen Filmhochschule die Ankündigung eines Blockseminars mit dem Ethnologen Jean Rouch sah. Ich hatte vor meiner Schauspielausbildung zwar ein paar Semester Ethnologie im Nebenfach studiert, aber der Name sagte mir nichts. Doch weil ich mit Wehmut an die Uni zurückdachte, entschloss ich mich kurzerhand, an diesem Seminar teilzunehmen.⁵ Als mir jemand zutuschelte, „da kommt auch Schlöndorff“, dämmerte mir zwar, dass es sich bei diesem filmenden Ethnologen wohl um eine renommierte Persönlichkeit handeln musste, ansonsten war ich völlig unvorbereitet. In dieser Verfassung sah ich zum ersten Mal den Film *LES MAÎTRES FOUS* aus dem Jahre 1955.⁶ Ich erinnere mich zwar weder an Rouchs Einführung noch an die anschließende Diskussion, aber sehr gut an meine Gefühle während des Films: Noch nie hatte mich eine Performanz auf einer Leinwand so beeindruckt wie die der nigrischen Wanderarbeiter, die sich dort in Trance den Geistern ihrer weißen Kolonialherren als Medien zur Verfügung stellten. Während meiner Schauspielausbildung und in der freien Arbeit hatte ich mich mit Fas-

4 Fernsehregisseure sind meist männlich.

5 „Werkstattkurs. Das Lebenswerk Jean Rouchs“ [in Anwesenheit Jean Rouchs], 29.-30.06.2000, Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg. Ich verdanke meine Teilnahme der Vermittlung von Susanne Hake.

6 *LES MAÎTRES FOUS*, Frankreich/Ghana 1955, R.: Jean Rouch.

zination und Angst weit in Grenzbereiche vorgewagt. Vor diesem Hintergrund nötigte mir die mentale und körperliche Disponibilität der Medien, die da als britischer Kommandant, als Lokomotive und als Frau eines Arztes agierten, tiefe Bewunderung ab.

Seither fasziniert mich die Dekonstruktion westlicher Besetzungskriterien in Afrika: Keine mir bekannte Casterin, kein mir bekannter Regisseur wäre je auf die Idee verfallen, einen schwarzen Mann eine europäische Arztgattin spielen zu lassen. Die Performanz der Medien war für mich richtungweisend, weil mir die Grenzüberschreitung der nigrischen Wanderarbeiter ein Paradigma für das dem Menschen Mögliche zu sein schien. Man kann die erste Begegnung mit dem Thema meiner Doktorarbeit als produktives Missverständnis qualifizieren – der sich mir aufdrängende Vergleich zwischen dem Tranceritual der afrikanischen Arbeitsmigranten und meiner Arbeit in Fernsehserien war unzulässig. Aber mein wissenschaftlicher Blick auf die Performanzen meiner afrikanischen Kolleginnen und Kollegen ist immer noch maßgeblich von meinen eigenen Erfahrungen als Schauspielerin geprägt.

Einleitung

Der Kinematograph ist eine Maschine, die, auf ihre Art, lebendigen und konkreten Internationalismus schafft: *die einzige und gemeinsame Psyche des weißen Menschen*. Und mehr noch. Indem der Film ein einheitliches Schönheitsideal als allgemeines Ziel der Zuchtwahl suggeriert, wird er einen einheitlichen Typus der weißen Rasse bewirken.

BÉLA BALÁZS: DER SICHTBARE MENSCH ODER DIE KULTUR DES FILMS. 1924¹

Rollen, die in Europa und den USA nur mit weißen Darstellern besetzt werden, heißen in der Filmbranche „white roles“ – weiße Rollen.² Kaum einen Tag nach der Wahl von Obama zum Präsidenten der USA kam im Deutschland-Funk die Meldung, dass man jetzt in Erwägung ziehe, James Bond mit einem schwarzen Schauspieler zu besetzen.³ In Afrika war man da schon weiter: Seit Anfang der 1960er-Jahre gibt es afrikanische Filme, und seither übernehmen schwarze Darsteller in Afrika weiße Rollen. Die Schauspieler dekonstruieren damit eine Besetzungskategorie, die auf einer Signifizierung der Hautfarbe gründet,⁴ und die afrikanischen Regisseure nutzen diese weißen Rollen als eine Verhandlungsplattform, auf der sie den Umgang mit postkolonialen Gegebenheiten erproben. Aber lohnt es sich wirklich, diesem Phänomen eine Untersuchung von mehr als 300 Seiten zu widmen? Wenn eine schwarze Besetzung von James Bond nur denkbar ist, weil Obama zum Präsidenten gewählt wurde, dann heißt das doch, dass die Realität in die Medien hineinwirkt und nicht die Medien in die Realität? Ein Gegenbeispiel, ebenfalls aus

1 Balázs [1924] 2001: S. 22 [Hervorhebung im Original].

2 Hondo 1986: 48/49.

3 Deutschland-Funk: „Kultur nach drei“, 06.11.2008.

4 Vgl. Wiegman 1998: S. 158ff.

der amerikanischen Politik: Wäre Schwarzenegger je Gouverneur geworden, wenn er sich den kalifornischen Wählern nicht vorher als Actionkone empfohlen hätte? Just dieser Schwarzenegger wird gleich in mehreren afrikanischen Filmen umbesetzt, natürlich mit schwarzen Schauspielern ...

Die Übernahme weißer Rollen im afrikanischen Film – so die zentrale These dieser Untersuchung – destabilisiert westliche Definitionshegemonien und entfaltet eine wirklichkeitskonstituierende Wirkung, weil schwarze Akteure neue Handlungsspielräume erkunden können: Die weiße Rolle wird zum Imaginationsraum, der die Inszenierung von Planspielen ermöglicht, die sich wie ein roter Faden durch die Geschichte des afrikanischen Films ziehen.

Weißer Rollen

Der dem Filmjargon entlehnte heuristische Begriff der weißen Rolle bezeichnet im Rahmen dieser Untersuchung ein Differenzkonzept. Die Besetzung weißer Rollen mit schwarzen Darstellern schafft als eine evidente Entdifferenzierung neue Realitäten und kann damit als performativer Akt gelten.

Gerade Wissenschaftler, die sich mit Alteritätskonstrukten beschäftigen, tun gut daran, die verwendete Begrifflichkeit kritisch zu hinterfragen. Ein problematisches Unterfangen: Wer über Rassismus schreibt, muss die Gruppe der Betroffenen bezeichnen. Man gerät aber damit in den Verdacht, das Konstrukt festzuschreiben, das man dekonstruieren will.⁵ So ist die ausgiebige Verwendung der Adjektive „schwarz“ und „weiß“ in dieser Untersuchung durchaus kritisierbar, da sie letztlich auf das „one drop“-Konzept rekurriert, das in den USA die Klassifizierung Schwarzer bestimmt hat.⁶ Das Problem stellte sich auch für den Filmwissenschaftler Richard Dyer, als er die Konstruktion der weißen Normen im amerikanischen Film untersuchte: Er sieht keinen Ausweg aus diesem Dilemma.⁷ Kaum weniger problematisch sind die Adjektive „afrikanisch“ und „westlich“, ohne die ich aber genauso wenig auskomme: Durch die Verwendung dieser Adjektive ist die Gefahr gegeben, essentialisierende Vorstellungen von Kultur zu evozieren.⁸ Alle hier

5 Viele Autoren relativieren problematische Begriffe durch Anführungszeichen oder akzentuieren sie im Gegenteil durch Großschreibung (z.B. Cherrat 2005). Das erschwert die Lesbarkeit und wirkt auf die Dauer ermüdend, aus diesem Grund habe ich vollständig auf derartige Hervorhebungen verzichtet.

6 Differenziertere Unterteilungen von Hautfarben sind nicht weniger rassistisch. Vgl. dazu: Dyer 1995: S. 151.

7 Vgl. Dyer 1995: S. 152/153.

8 Der Gebrauch der Adjektive „afrikanisch“ und „westlich“ schreibt Konzepte kultureller Differenz fest. Die Problematik, die mit dem inflationären Gebrauch des Begriffs Kultur

verwendeten kritisierbaren Begriffe zu diskutieren hieße, dass ich in eine Terminologiedebatte einsteigen müsste, die mir weniger Raum für die Betrachtung der Filme ließe. Mit Verweis auf Patrice Nganang möchte ich im Rahmen dieser Untersuchung darauf verzichten: Nganang schreibt im Vorwort seiner Dissertation zum Thema „Interkulturelle Bearbeitung“: „Die eigentliche Diskussion [liegt] nicht auf der Ebene der Wörter, sondern der Beziehungen und Bewegungen, die sie ausdrücken.“⁹ Eben diese Bewegungen und Beziehungen sind Gegenstand der hier untersuchten Inszenierungen von Übernahmen weißer Rollen, denn die afrikanischen Filmschaffenden verhandeln die problematischen Konzepte, die hinter den kritisierbaren Begriffen stehen, in ihren Filmen. Vor diesem Hintergrund schien es mir sinnvoll, meinen Akzent auf die Filmanalyse zu legen und die Terminologiedebatten, die viele Wissenschaftler im Rahmen der Postcolonial Studies führen, in den Hintergrund treten zu lassen.

Zur Situation schwarzer Schauspieler

„L’acteur noir américain lui est mort le 20 janvier 2009 avec l’élection de Barack Obama“, behauptet der kamerunische Regisseur Jean-Pierre Bekolo.¹⁰ Er verweist damit auf ein wichtiges Moment bei der Konstitution rassistischer Besetzungskonventionen: Sie gründen auf einer durch spezifische Machtverhältnisse bestimmten Exklusion. Eine Besetzungskategorie wie die weiße Rolle ist also nicht ontologisch zu bestimmen, es handelt sich um eine operative Kategorie, die sich in einem steten Wandel befindet. Es bleibt abzuwarten, ob und wie sich Obamas Präsidentschaft auf die Besetzungskonventionen in westlichen Filmen niederschlägt. Der Schauspieler Sylvestre Amoussou hat nur bis 2006 durchgehalten, dann hat er den Beruf gewechselt:

„Né le 31 décembre 1964 au Bénin, Sylvestre Amoussou, vivant en France depuis une vingtaine d’années, décide de se tourner vers le métier de réalisateur après avoir été comédien. En effet, le manque de rôles intéressants proposés aux noirs en France et la très forte envie d’exprimer certaines de ses idées ne lui laisse pas d’autres choix que d’aller derrière la caméra.“¹¹

einhergeht (insbesondere mit der Verwendung des Plurals „Kulturen“), hat Carola Lentz (2009) analysiert, sie plädiert dafür das Wort nur noch im Singular zu gebrauchen.

9 Nganang 1998: S. 9, Fußnote 1.

10 Bekolo Obama 2009: S. 139.

11 Es handelt sich hier um eine Selbstdarstellung auf der offiziellen Webseite des Films AFRICA PARADIS [Internetquelle].

Amoussou ist kein Einzelfall, Olivier Barlet nennt zahlreiche afrikanische Schauspieler, die aufgrund des Mangels an interessanten Rollen auf die andere Seite der Kamera gewechselt sind und selbst Regie führen.¹² Auch das ist eine Möglichkeit, die Machtverhältnisse zu ändern – Amoussou konnte die bestehenden Hierarchien in seinem ersten Film einfach auf den Kopf stellen: Die Situation im Westen ist katastrophal. Immer mehr hoch qualifizierte Europäer wollen nach Afrika fliehen, obwohl sie dort nur als Taxifahrer, Hausangestellte oder Hilfsarbeiter arbeiten können, aber die Lebensbedingungen sind trotzdem ungleich besser. In *AFRICA PARADIS*¹³ besetzen Afrikaner die Führungsrollen. Im Westen dagegen seien schwarze Schauspieler auf die Rollen Subalterner festgelegt, schreibt Olivier Barlet,¹⁴ meist blieben nur Nebenrollen für sie übrig. Der Schauspieler Gérard Essomba fasst es so: „L’Occident fait appel à nous plus pour la couleur que pour le talent“¹⁵ Die Problematik, die mit der Fixierung auf das Kriterium der Hautfarbe einhergeht, beherrscht bis heute die akademische Diskussion um die Besetzung schwarzer Schauspieler in westlichen Filmen.¹⁶ Zahlreiche Wissenschaftler haben insbesondere in Genrefilmen hautfarbenbezogene Konstruktionen von Alterität nachgewiesen: In Verquickung mit den Kategorien „Gut“ und „Böse“ schlagen sie sich in ideologisierten Menschenbildern nieder, die zur Rechtfertigung ökonomischer und politischer Hierarchien dienen.¹⁷ Unter Filmschaffenden, Filmwissenschaftlern und Theaterwissenschaftlern herrscht Konsens, dass die Besetzung schwarzer Schauspieler bis heute auf einer Signifizierung der Hautfarbe gründet.¹⁸ Ich war deswegen überrascht, dass mein Thema bei Vorträgen, die ich in einem interdisziplinären Rahmen hielt, immer heftige Kontroversen auslöste, denn viele Historiker, Soziologen und Ethnologen mochten kaum glauben, dass schwarze Schauspieler immer noch diskriminiert werden. Meist führten die Wissenschaftler schwarze Stars an, die es, wie sie meinten geschafft hätten, den Rahmen rassistischer Besetzungskonventionen zu sprengen. Eine Historikerin erwähnte beispielsweise den 1898 geborenen US-amerikanischen Schauspieler Paul Robeson. Der Filmwissenschaftler Richard Dyer hat sich ebenfalls die Frage gestellt, wie es Robeson geschafft hat, zum ersten schwarzen Filmstar zu avancieren: „What were the qualities this black person could be taken to embody, that could catch on in a society where there had never been a black star of his magnitude?“ Das Ergebnis ist ernüchternd: „[Robeson] was a

12 Vgl. Barlet 1996: S. 223.

13 *AFRICA PARADIS*, Benin 2006. R: Sylvestre Amoussou.

14 Vgl. Barlet 1996: S. 223.

15 Gérard Essomba zitiert nach Barlet 1996: S. 223.

16 Vgl. Wiegman 1998: S. 98.

17 Vgl. Ferguson 1998.

18 Vgl. z.B. Dyer 1995.

cross-over star because (and as long as) he so hugely em-body-ed, in-corporated [the] historical functioning of black people in Western representations and economy.“¹⁹ Robeson hatte es also nicht geschafft, das Rollensegment zu erobern, das weißen Schauspielern vorbehalten war.

Es ist Dyers großer Verdienst, kundig belegt zu haben, dass der Film als Medium zur Visualisierung innerer Vorgänge auf Weiße zugeschnitten ist: Rassismus (auch der sogenannte positive) schlägt sich in der westlichen Filmindustrie nicht nur in Besetzungspraktiken und narrativen Strukturen nieder, sondern auch in film-technischen und filmästhetischen Konventionen, die seit der Stummfilmzeit darauf ausgerichtet sind, Weiße ins rechte Licht zu setzen.²⁰ Wenn die Kamera in *RISING SUN*²¹ Wesley Snipes und Sean Connery gemeinsam in den Blick nimmt, favorisiert die Lichtführung Letzteren.²² Diese Strategien des Othring und die damit einhergehende Konstitution weißer Rollen sind für „Fachfremde“ kaum als solche zu erkennen, doch von einigen Wissenschaftlern kam noch ein anderer Einwand: Die Besetzung schwarzer Darsteller sei in vielen Rollen unrealistisch und deshalb unpassend. Dazu an dieser Stelle nur eine pointierte Entgegnung: Erwiesenermaßen gab es im amerikanischen Westen realiter viele schwarze Cowboys,²³ im Hollywood-Western allerdings nicht, denn hier ging es nicht um eine realistische Darstellung eines Berufsbildes, sondern um die Inszenierung eines rassistischen Gründungsmythos.

Zum afrikanischen Film

Schon zur Kolonialzeit setzten sich Intellektuelle wie Frantz Fanon mit der Wirkung des von Weißen dominierten Mediums Film auf schwarze Zuschauer auseinander.²⁴ Cowboys und andere weiße Helden des westlichen Kinos waren schon kurz nach der Erfindung des Kinematographen auf dem afrikanischen Kontinent präsent, aber die Kolonialmächte behielten sich das Monopol der bewegten Bilder vor: In den englischen Kolonien gab es strenge Auflagen von Zensurbehörden, die französische Kolonialbehörden verboten Afrikanern mit dem Décret Laval ganz explizit, selbst Filme in Afrika zu drehen. Kurz nach den Unabhängigkeitserklärungen der

19 Dyer [1986] 1992: S. 69 und S. 139 [Sperrungen im Original].

20 Dyer 1995: S. 151-170.

21 *RISING SUN*, USA 1993, R.: Philip Kaufman.

22 Vgl. Dyer 1995: S. 157/158. In seinem Buch *White* (1997), einer weiteren Veröffentlichung zu der hier behandelten Problematik, lenkt Dyer den Blick auf die Kategorie „Whiteness“, die sich zwar in Abgrenzung zur Kategorie „Blackness“ definiert, aber lange nicht im Zentrum einer kritischen Analyse gesellschaftlicher Normen stand.

23 Vgl. Massey (Hg.) 2000.

24 Vgl. Fanon [1952] 2007: Im vorliegenden Kontext ist insbesondere S. 118f lesenswert.

afrikanischen Staaten traten die Pioniere des afrikanischen Films dann unter der Devise „décolonisez les écrans“ an, die Leinwände Afrikas zu erobern. Seither reißen die hitzig geführten Debatten um den afrikanischen Film nicht ab. Meist entzündeten sie sich an dem Versuch einer Definition: Kann man die Filme so unterschiedlicher Länder wie Südafrika und Senegal unter dem Titel „afrikanischer Film“ zusammenführen?²⁵ Lässt sich dieses Medium überhaupt geographisch lokalisieren? Der senegalesische Regisseur Joseph Gaï Ramaka ist einer von vielen afrikanischen Regisseuren, die ihre Ausbildung in Paris absolviert haben, und wie viele von ihnen hält er sich oft außerhalb von Afrika auf. Die Kulturwissenschaftlerin Mari Maasilta möchte ihn deshalb nicht als afrikanischen Regisseur bezeichnen, sondern als „transnational diasporic filmmaker“.²⁶ Einen fundamentalen Unterschied zwischen westlichem und afrikanischem Filmschaffen behauptet wiederum der Filmwissenschaftler Teshome H. Gabriel. Er verortet afrikanischen Film im Rahmen des Third Cinema: Das politische Bewusstsein der Regisseure und die anti-imperialistische Stoßrichtung ihrer Filme seien kennzeichnend für das afrikanische Kino.²⁷ Jonathan Haynes beleuchtet diese Definition kritisch: Die meisten Filme der politisch ambitionierten Regisseure seien von der ehemaligen Kolonialmacht Frankreich subventioniert, außerdem hätten sie (im Unterschied zu den populären Videofilmen) nur sehr wenige Zuschauer in Afrika erreicht.²⁸ Die Debatte um den afrikanischen Film hat seit dem Boom der Videoindustrie Mitte der 1990er-Jahre eine neue Wendung bekommen. Die in der Produktion teuren Zelluloidfilme werden dem afrikanischen Autorenkino zugerechnet, und fast alle Wissenschaftler stellen die Unterschiede zwischen den Autorenfilmen und den kostengünstig produzierten Videofilmen heraus, die sie unter dem Schlagwort populäre Kultur behandeln. Eigentlich könnten nur die Videofilme als afrikanische Filme gelten, meinen manche, weil sie ohne westliche Subventionen auskommen und ein breites afrikanisches Publikum gefunden haben.²⁹

Das Bestreben, den Begriff des afrikanischen Films zu schärfen, hat vielfach zu exkludierenden Definitionen mit präskriptivem Beigeschmack geführt, die den afrikanischen Film über Gebühr problematisiert haben. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich der Versuch, den afrikanischen Film ontologisch zu definieren, als fruchtlos und simplifizierend erweist – auch der europäische oder der asiatische Film lässt sich schwerlich über konstitutive Merkmale bestimmen. Warum also nicht ganz auf den problematischen Begriff „afrikanischer Film“ verzichten? Für

25 Vgl. dazu Dovey 2009: S. 2-4.

26 Vgl. Maasilta 2007: S. 155ff.

27 Vgl. Gabriel 1982: 2.

28 Vgl. Haynes 1999: S. 21-25.

29 Vgl. z.B. McCall 2004: S. 98.

das afrikanische Publikum, auf Festivals, in Filmkritiken und in dieser Untersuchung hat diese unscharfe Kategorie als operativer Begriff insofern eine Bedeutung, als man kaum ohne sie auskommt, wenn man die Pluralität der filmischen Performanzen im globalen Machtgefüge herausstellen will – ein legitimes Anliegen, das die Künstler der afrikanischen Videoindustrie ebenso wie die des afrikanischen Autorenfilms berechtigterweise für sich reklamieren können.

Zu Vorgehensweise und Forschungsstand

Für diese Untersuchung sind Inszenierungen von Übernahmen weißer Rollen im Autorenfilm und im Videofilm gleichermaßen interessant. Das wichtigste Kriterium bei der Auswahl der Filme war, dass sie einen Eindruck von der Diversität der Übernahmen weißer Rollen vermitteln. Bei den ersten Sichtungen drängten sich drei Arbeitshypothesen auf, die schließlich die Auswahl der Filme und die dreigliedrige Struktur der Arbeit bestimmt haben:

1. Es gibt eine große Gruppe von afrikanischen Filmen, die Auseinandersetzungen mit den Normen der Weißen behandeln. Normenkonflikte entstehen insbesondere bei der Übernahme von sozialen Rollen, die Afrikanern während der Kolonialzeit verwehrt waren.
2. Viele afrikanische Regisseure haben den Fundus der europäischen Theaterliteratur durchforstet und sich aus Gründen, die es zu erforschen gilt, für Stücke interessiert, die gemäß westlicher Theaterkonventionen nicht mit schwarzen Schauspielern besetzt werden. (Die Ausnahme *Carmen* bestätigt die Regel insofern, als Mérimées Novelle eine schwarze Besetzung explizit ausschließt.)
3. Afrikanische Filmschaffende haben sich immer wieder mit der Omnipräsenz westlicher Medien auseinandergesetzt und die filmischen Performanzen der weißen Filmstars analysiert, deren Rollen dann schließlich schwarze Schauspieler übernommen haben.

Die drei Teile dieser Untersuchung sind jeweils einer Kategorie dieser Rollenübernahmen gewidmet, nämlich: der Besetzung sozialer weißer Rollen, der Besetzung weißer Theaterrollen und der Besetzung weißer Filmrollen. Schon ganz am Anfang formte sich eine weitere Arbeitshypothese: Obwohl sich zahlreiche Kontinuitäten nachweisen lassen, haben sich die Modi der Inszenierung von Übernahmen weißer Rollen in der Geschichte des afrikanischen Film gewandelt. In diesem Kontext lässt sich dann auch ein Wandel der Debatten um weiße Rollen und den afrikanischen Film nachweisen. Auch diese Annahme hat die Auswahl der Filme und die Struktur der Untersuchung bestimmt: Ich habe zwei Filmbeispiele aus der Kolonialzeit

ausgewählt und Filme, die vor der Folie historischer Bruchlinien wie etwa dem Mai '68 und dem 11. September 2001 als besonders signifikant gelten können. Die verschiedenen Übernahmen der weißen Rollen analysiere ich zunächst im Kontext des jeweiligen Films, und ich vergleiche die Beispiele dann innerhalb bestimmter thematischer Kategorien diachron. Daher sind die Analysen der Filme (mit einer Ausnahme)³⁰ innerhalb der drei Teile der Doktorarbeit jeweils nach deren Erscheinungsdatum sortiert. Das Applikationspotential verschiedener Theorieoptionen überprüfe ich immer an einzelnen Filmbeispielen. Deswegen vorab nur ein kurzer Abriss zum Forschungsstand, den ich an gegebener Stelle ausführlicher referieren werde.

Obwohl es noch keine Untersuchung zu Übernahmen weißer Rollen im afrikanischen Film gibt, bieten sich doch eine ganze Reihe von Theorieoptionen an. Da die Übernahmen weißer Rollen im afrikanischen Film als performativer Akt gelten können, sind diesbezügliche Überlegungen von Judith Butler³¹ und Erika Fischer-Lichte³² relevant. Die interdisziplinäre Verwendung des Begriffs Rolle verweist auf den Inszenierungscharakter von Identität im sozialen Kontext. Forscher wie Helmut Plessner,³³ Erving Goffman,³⁴ Victor Turner³⁵ und Clifford Geertz³⁶ haben zur Betrachtung sozialer Phänomene Diskurselemente aus dem Theater fruchtbar gemacht. Frantz Fanon³⁷ und Homi Bhabha³⁸ haben Theorien vorgelegt, die Selbstinszenierungen im kolonialen beziehungsweise postkolonialen Kontext in den Blick nehmen. Es wäre zu fragen, ob ihre Konzepte zur kulturellen Mimikry bei der Analyse von Übernahmen sozialer weißer Rollen im afrikanischen Film hilfreich sind.

Hinsichtlich von Übernahmen weißer Theaterrollen im afrikanischen Film ist eine sorgfältige Analyse der Dramaturgie der Stücke nötig, weil diese die Konstitution der Rollen bestimmt. Da ich ausnahmslos Übernahmen von berühmten Theaterrollen diskutiere, steht mir eine umfangreiche Sekundärliteratur aus der Literatur-

30 Da ich zwei sehr unterschiedliche Modi der Performanz und die Positionen eines berühmten Streitgesprächs zwischen Jean Rouch und Ousmane Sembène anhand der Filme *LES MAÎTRES FOUS* (Frankreich/Ghana 1955) und *XALA* (Senegal/Frankreich 1974) erläutern wollte, habe ich die Analyse von *XALA* vorgezogen.

31 Vgl. Butler 1990 und Butler [1990] 1999.

32 Vgl. Fischer-Lichte 2004.

33 Vgl. Plessner [1948] 1982.

34 Vgl. Goffman [1961] 1973.

35 Vgl. Turner 1964.

36 Vgl. Geertz [1983] 1993.

37 Vgl. Fanon [1952] 2007.

38 Vgl. Bhabha 1984.

und Theaterwissenschaft zur Verfügung. Filmische Bearbeitungen von Literatur sind darüber hinaus Gegenstand zahlreicher Untersuchungen zur Intermedialität gewesen. Alexie Tcheuyap stellt die Anwendbarkeit der diesbezüglichen Konzepte im Hinblick auf die filmischen Bearbeitungen von europäischer Literatur im postkolonialen Kontext allerdings infrage und macht sich stattdessen für das Konzept der „*réécriture*“ stark.³⁹ Zuvor hatten bereits Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin die Rezeption des europäischen Literaturkanons im postkolonialen Kontext unter dem Aspekt des „*writing back*“ betrachtet.⁴⁰ Im Hinblick auf die Inszenierung weißer Rollen im afrikanischen Film stellt sich also die Frage, ob die Regisseure die dramaturgischen Modelle der europäischen Autoren subvertiert haben oder nicht.

Dass filmische Performanzen im 20. Jahrhundert immer wieder in Bezug auf ihre ideologischen Implikationen und ihre Wirkmächtigkeit hin betrachtet wurden, belegt ein Buchtitel wie *Von Caligari zu Hitler*.⁴¹ Adorno stand dem Film als Medium per se kritisch gegenüber,⁴² aber seine kulturkritischen Konzepte, die in den 1960er- und 1970er-Jahren sehr einflussreich waren, gerieten im Zuge des postmodernen Paradigmenwechsels immer mehr in die Kritik. Afrikanische Intellektuelle debattierten den Film zunächst eingedenk der Tatsache, dass die Kolonialmächte das neue Medium monopolisierten, mithin die Produktion und die Distribution kontrollierten.⁴³ Die Rezeption westlicher Filme im kolonialen Afrika ist Gegenstand umfangreicher Untersuchungen gewesen.⁴⁴ Die medienkritische Debatte ist angesichts der andauernden Hegemonie westlicher Medien in Afrika bis heute nicht abgerissen. Dabei ist ein Thema zentral, das die Debatte um westliche Filme in Afrika immer noch beherrscht, nämlich die Identifikation afrikanischer Jugendlicher mit westlichen Kinohelden. Hierzu gibt es mittlerweile interessante Theorien zur Performativität von Bildern.⁴⁵ Prüfen möchte ich außerdem, ob sich die westlichen Forschungen zum Thema Remake für die Analyse von Rollenübernahmen in afrikanischen Remakes US-amerikanischer Blockbuster eignen.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Analyse der Planspiele – ein Begriff, der hier als eine Metapher zu verstehen ist, mit der ich den Realitätsbezug und den auf die Zukunft gerichteten Impetus der diversen Inszenierungen von Übernahmen

39 Vgl. Tcheuyap 2005: S. 26ff.

40 Ashcroft/Griffiths/Tiffin 1989.

41 Kracauer [1947] 1993.

42 Vgl. Adorno [1951] 1969: S. 21.

43 Vgl. Goerg 2009: S. 202/203.

44 Z.B.: Ambler 2001 und Burns 2002.

45 Z.B.: Belting 2005.

weißer Rollen im afrikanischen Film herausstellen will.⁴⁶ Im Zentrum der Untersuchung steht also eine genaue Betrachtung des jeweiligen Films. Damit entspreche ich einem Forschungsdesiderat: In ihrer 2009 erschienenen Dissertation betont Lindiwe Dovey, dass jede detaillierte Untersuchung einzelner afrikanischer Filme Lücken schließt. Sie verweist in diesem Kontext auf Manthia Diawara, einen der Pioniere in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit afrikanischem Film: „[Diawara] said what has been lacking within African film studies is a serious and profound consideration of the films themselves.“⁴⁷ Ganz ähnlich äußert sich Jonathan Haynes: „We need much deeper readings of the films, approaching them as works of art with adequate interpretative sophistication.“⁴⁸ Während zumindest zu einigen Zelluloidfilmen Einzeluntersuchungen vorliegen, fehlen diese, wie mir Jonathan Haynes und Onookome Okome im Gespräch bestätigten, für Videofilme völlig. Die Feststellungen von Dovey, Haynes und Okome mögen insofern überraschen, als es unzählige Publikationen zum Autorenfilm und zur Videointerindustrie in Afrika gibt. Wie passt das zusammen? Viele Autoren widmen ihre Aufmerksamkeit den Produktions- und Distributionsbedingungen. Sie analysieren die postkolonialen Verstrickungen und die diesbezüglichen Theorien, sie konzentrieren sich auf die Rezeption der Filme und vergleichen den Anspruch der Regisseure mit der tatsächlichen Wirkung. Es mangelt auch nicht an profunden Analysen der regionalen kulturellen und politischen Gegebenheiten oder an ausführlichen Darstellungen von historischen Entwicklungen in Afrika. Ohne diese wertvolle Forschungsarbeit herabwürdigen zu wollen, lässt sich doch festhalten, dass die Betrachtung der Filme dabei oft in den Hintergrund getreten ist. Dovey fasst die Situation folgendermaßen zusammen: „Africa is currently producing extraordinarily sophisticated, complex works of art – that merit discussions not only in terms of their contexts but also their discourses and aesthetics.“⁴⁹ Dovey bemerkt zudem, dass es Probleme in sich birgt, afrikanische Filme als Resultate der regionalen und historischen Gegebenheiten wahrzunehmen.⁵⁰ Im Hinblick auf das hier behandelte Thema wäre es geradezu kontraproduktiv, die afrikanischen Filmschaffenden nicht als Akteure zu be-greifen, sondern als Produkte einer Situation. Insbesondere deshalb, weil ich die Inszenierungen von Übernahmen weißer Rollen im afrikanischen Film weniger als

46 Mit Planspielen eruieren die Teilnehmer Handlungsmöglichkeiten in einem Modell, dessen konstitutive Elemente auf jene Aspekte der Realität Bezug nehmen, mit denen der Umgang erprobt werden soll. Vgl. dazu auch Bierschenk/Sauer/Schafft 1989.

47 Dovey 2009: S. xii. Dovey bezieht sich hier auf ein Gespräch, das sie mit Diawara geführt hat.

48 Haynes [1997] 2000: S. xvii.

49 Dovey 2009: S. xiv.

50 Vgl. Dovey 2009: S. xiv.

Rückverweis auf eine reale Situation verstehen will, sondern eher als ein Planspiel in einem Imaginationsraum. Diese Betrachtungsweise hatte Konsequenzen für die Auswahl der verwendeten Literatur. Ich verweise vergleichsweise selten auf einschlägige Werke zum afrikanischen Film und beziehe mich häufig auf Autoren, die sich nicht (oder nicht explizit) mit Afrika oder dem afrikanischen Film beschäftigt haben. Richtungweisend war für mich eine Untersuchung von Ute Fendler zu Abderrahmane Sissakos Filmen *LA VIE SUR TERRE*⁵¹ und *HEREMAKANO*.⁵² Fendler zieht „Analysen zu Aspekten der Ästhetik im quebekischen Kino“⁵³ heran, obwohl sich weder nennenswerte Verbindungen zwischen den beiden Kinematographien nachweisen lassen noch eine Beziehung zwischen Sissako und Kanada. Ihre Textauswahl, die auf den ersten Blick beliebig erscheinen mag, begründet Fendler mit der vergeblichen Suche nach tauglichen Parametern in der einschlägigen Literatur.⁵⁴ Auch wenn sich kein Kausalzusammenhang ausmachen lässt, bemerkt Fendler Analogien zwischen afrikanischem und kanadischem Kino.⁵⁵ Die Untersuchung wird an anderer Stelle ausführlicher behandelt,⁵⁶ deswegen hier nur so viel: Dadurch, dass Fendler Konzepte zur Untersuchung des kanadischen Kinos für die Analyse der Filme Sissakos nutzt, gelingt es ihr, die tautologischen Kreisläufe zu durchbrechen, in denen sich Autoren bei der Betrachtung afrikanischer Filme häufig verfangen. Die Beschränkung auf die einschlägige Literatur birgt nämlich die Gefahr in sich, Einschätzungen zu reproduzieren, ohne sie am konkreten Filmbeispiel zu hinterfragen.⁵⁷ Paradoxerweise bleibt dadurch, dass viele Autoren die untersuchten Filme in den Diskursen zum afrikanischen Film verorten, häufig das Spezifische eines Films auf der Strecke.

Mir ging es bei der Auswahl der Literatur darum, Folien zu finden, die das Besondere einer kreativen Strategie anschaulich hervortreten lassen. Aus diesem Grund ziehe ich auch oft Vergleiche mit den Werken westlicher Künstler heran, ohne dass ich intertextuelle oder intermediale Bezüge nachweisen könnte oder wollte.⁵⁸ Ich verweise zudem häufig auf Pressehefte zum Film oder auf Internetauf-

51 *VIE SUR TERRE (LA)*, Mali 1998, R.: Abderrahmane Sissako.

52 *HEREMAKANO*, Mauretanien/Frankreich 2002, R.: Abderrahmane Sissako.

53 Fendler 2005: S. 167.

54 Fendler 2005: S. 171.

55 Fendler 2005: S. 171. Die Autorin schreibt, dass es sich in beiden Fällen um ein „cinéma mineur“ handelt, vgl. Fendler 2005: S. 171ff.

56 Vgl. Teil III, Kap. 8.3, S. 284-290.

57 Im Rahmen dieser Untersuchung werde ich einige Beispiele solcher Zirkelschlüsse behandeln. Vgl. z.B. Teil III, Kap. 8, S. 261.

58 Was die hier vorgestellte Methode bringt, lässt sich in der Kürze am besten anhand einer Untersuchung zeigen, die Johannes Ullmaier zu den Tagebüchern vorlegte, die der

tritte der Regisseure. Dies war mir wichtig, um herauszufinden, welche Zusatzinformationen die Regisseure und die Verleihfirmen oder die Vertreiber von DVDs ihren Rezipienten bereitstellen. Darüber lässt sich ermitteln, wie die Multiplikatoren ihre Kritiker „briefen“ und in welchen Diskursen ein Regisseur seinen Film verortet haben will.

Dovey fasst die problematische Suche nach einem geeigneten Instrumentarium zur Analyse afrikanischer Filme wie folgt zusammen:

„While conventional film theory has not a means for successfully analyzing the heterogeneous genre of African screen media, nor have history and anthropology provided conclusive methodologies for doing so. It will only be through an interdisciplinary fusion of discourses [...] that we might begin to develop adequate tools for this task.“⁵⁹

Dass sich die filmwissenschaftlichen Instrumente zur Analyse von schauspielerischen Performanzen bei der Analyse von Übernahmen weißer Rollen im afrikanischen Film oft als ungeeignet erweisen, zeigt der Blick in ein Standardwerk der deutschen Filmwissenschaft. Was Hickethier unter „Grundprinzipien des filmischen Darstellens“⁶⁰ fasst, ist in Bezug auf den afrikanischen Film unbrauchbar: Die Konvention, dass sich der Schauspieler vor der Kamera unbeobachtet gibt (weswegen er nicht direkt in die Kamera schauen soll), wird in vielen afrikanischen Videofilmen während der Song-and-Dance-Einlagen gebrochen.⁶¹ Die für den Film häufig erhobene Forderung nach Intensität statt Extensität der Darstellung⁶² bezieht sich auf die

Anarchist Erich Mühsam im Gefängnis verfasste. Um die Mehrfachadressierungen, die er in den Aufzeichnungen nachweisen kann, theoretisch zu fassen, zieht er die sonst auf die Bibel bezogene Lehre vom vierfachen Schriftsinn heran. Mühsam und Bibel mögen ideologisch inkompatibel erscheinen, das Verfahren macht Sinn, denn Ullmaier kann vier Modi der Adressierung in den Tagebüchern nachweisen: 1) Dokumente einer persönlichen Chronik (sensus litteralis/Literalsinn), 2) Botschaft an die anarchistische Gemeinde (sensus allegoricus/dogmatischer Sinn), 3) Selbsterforschung (sensus tropologicus/moralischer Sinn) 4) Botschaften an die Nachwelt, die Mühsam als fiktive Gerechtigkeitsinstanz adressiert (sensus anagogicus/eschatologischer Sinn). Vgl. Ullmaier 2008, S. 30-56.

59 Dovey: 2009: S. xiv.

60 Hickethier [1993] 2001: S. 175. Die von Hickethier erwähnten Parameter werden immer wieder zur Beurteilung der schauspielerischen Leistung afrikanischer Darsteller herangezogen. Differenzierter äußert sich McDonald 1998: S. 33f.

61 Die Gesangs- und Tanzeinlagen sind dem indischen Film entlehnt und in Teil III, Kap. 9.1, S. 305 und Teil III, Kap. 9.2, S. 318 und S. 322 ausführlich behandelt.

62 Vgl. Hickethier [1993] 2001: S. 175.

Möglichkeit, das Gesicht eines Schauspielers auf der Leinwand um ein Vielfaches vergrößern zu können. Das unbewegte Gesicht auf der Leinwand ist dennoch nicht als universelles Ausdrucksideal zu werten: Auch das sogenannte „Nicht-Spielen“ und das „Unterspielen“ sind Darstellungskonventionen, die mit spezifischen Vorstellungen vom Glaubwürdigen und Realistischen verknüpft sind.⁶³ Sie dürfen deshalb nicht zu normativen Parametern der Analyse gemacht werden. Da es bei der Analyse von Übernahmen weißer Rollen im afrikanischen Film um die Untersuchung von kulturellen Praktiken geht, ist die Frage nach den dabei eingesetzten Techniken von besonderem Interesse: Das Spektrum reicht hier von der Trance über chargierendes oder gestisches Spiel und Clownerie bis zum sogenannten Wegspielen. Als Schauspielerin, die vom Theater kommt, bin ich mit sehr unterschiedlichen Modi der Darstellung vertraut, die in Deutschland zwar auf der Bühne zur Anwendung kommen, aber nur sehr selten vor der Kamera.⁶⁴ Ich kann also meine eigenen beruflichen Erfahrungen fruchtbar machen und Überlegungen von Theaterregisseuren und Schauspielpädagogern zur Analyse heranziehen. Die Begriffe, die diesbezüglich im Theater zur Anwendung kommen, bewahren meiner Ansicht nach eine profunde Analyse der darstellerischen Vorgänge. Es stellt sich allerdings die Frage, ob es sich dabei um emische oder etische Begriffe handelt. Eine Vermischung deutet nicht selten auf methodische Fehler hin: Wer als Wissenschaftler die Begrifflichkeit eines Offenbacher Hip Hoppers übernimmt, ohne sie zu analysieren, läuft Gefahr, Selbstdarstellungen zu reproduzieren, statt sie zu untersuchen. Allerdings beraubt man sich durch eine zu rigorose Unterscheidung oft der Möglichkeit, den untersuchten Gegenstand adäquat zu beschreiben, denn die gebrauchten Termini und Redewendungen sind häufig sehr anschaulich und treffend. Der Linguist Werner H. Veith beschreibt die Qualitäten eines Fachjargons so: „Er ist situationsbezogen, hat emotional orientierte Wörter und Wendungen und ist zugleich präzise in der Vorgangsbeschreibung.“⁶⁵ Im Verweis auf Veith erlaube ich mir, Ausdrücke und Redewendungen des Film- und Theaterjargons als etische Begriffe zu verwenden, denn es geht mir um eine genaue Beschreibung der Vorgänge bei Übernahmen von weißen Rollen. Meine vielen Verweise auf das Theater sind außerdem insofern begründet, als die Darstellungspraktiken in Videofilmen häufig aus lokalen Theatertraditionen kommen,⁶⁶ und Olivier Barlet konstatiert, dass es in Afrika enge Ver-

63 Vgl. McDonald 1998: S. 34.

64 Mein Schauspiellehrer Rüdiger Hacker begründete seine Aversion gegen die Arbeit bei Film und Fernsehen einmal nicht gerade fein, aber doch treffend damit, dass er keine Lust habe, immer nur seine „Fresse entspannt in die Kamera zu halten“.

65 Veith 2002: S. 84.

66 Vgl. Barber 2000b: S. 240-264.

bindungen zwischen dem Autorenfilm und dem Theater gibt.⁶⁷ Diop Djibril Mambéty, Daniel Kamwa und Dani Kouyaté, drei der Regisseure, deren Filme Gegenstand meiner Untersuchung sind, waren erfolgreiche Bühnenschauspieler.

In dieser Arbeit sind die Begriffe „Figur“, „Rolle“, und „Schauspieler“ zentral, deswegen dazu abschließend noch einige Anmerkungen. Im Französischen ist die Unterscheidung zwischen „personnage“ und „rôle“ eine genaue, die diesem Begriffspaar entsprechenden deutschen Ausdrücke „Figur“ und „Rolle“ werden häufig vermischt. Die Figur ist das, was im Film nach der Übernahme einer weißen Rolle zu sehen ist. Der Begriff der „Rolle“ wird oft mehr oder weniger bewusst mit dem der „Textgrundlage“ gleichgesetzt, dabei wird außer Acht gelassen, dass zum Beispiel auch Darstellungskonventionen das Konstrukt „Rolle“ bestimmen. In afrikanischen Videoproduktionen gibt es zudem meist kein Textbuch, viele Darsteller improvisieren. Die nigerianischen Schauspieler der hier untersuchten Remakes haben nicht das Drehbuch konsultiert, sondern sich die Hollywood-Filme angesehen, deren Rollen sie übernehmen. Der Theaterwissenschaftler Friedemann Kreuder schlug mir vor, die Rolle als einen Vorentwurf aufzufassen, der einen Verhandlungsspielraum eröffnet und somit eine vermittelnde Ebene in einer Kommunikationssituation konstituiert.⁶⁸ Diese Bestimmung des Begriffs der Rolle hat sich insbesondere bei der Untersuchung von Übernahmen sozialer weißer Rollen als brauchbar erwiesen. Darüber hinaus ist diese Auffassung der Rolle im Hinblick auf die Betrachtung der Rollenübernahmen als Planspiel hilfreich.

Olivier Barlet weist (als einer von vielen) darauf hin, dass es sich bei den Darstellern in afrikanischen Filmen meist nicht um Schauspieler, sondern um Laien handelt.⁶⁹ Ich halte diese Unterscheidung für fragwürdig und irrelevant. Wenn man nur die Darsteller als Schauspieler bezeichnen wollte, die eine formale Ausbildung auf einer Schauspielschule durchlaufen haben, müsste man viele verdiente westliche Film- und Theaterschauspieler ebenfalls als Laien bezeichnen. Während dieser Untersuchung bin ich zudem auf zahllose afrikanische Talentschmieden gestoßen. Viele nordnigerianische Darsteller beherrschen die Improvisationstechnik des Camama-Theaters, viele senegalesische Darsteller standen mit dem Theater Daniel Sorano in Dakar in Verbindung. In Gesprächen mit afrikanischen Kollegen vermittelte sich mir zudem der Eindruck, dass in zahlreichen afrikanischen Schulen ein beeindruckend vielfältiges Theaterrepertoire zur Aufführung kommt. Besondere Erwähnung verdient auch die Tradition der Griots und Griottes. Die Vermutung,

67 Vgl. Barlet 1996: S. 223.

68 „Bei operativ-analytischem Begriffsgebrauch“ unterscheidet Kreuder (2005: S. 823) Rolle, Figur und Schauspieler als abgrenzbare Ebenen zur Untersuchung von Darstellungen. Vgl. dazu auch Kreuder 2005: S. 286.

69 Vgl. Barlet 1996: S. 224/225.

dass sich derartige Kulturtechniken nicht für Auftritte vor der Kamera eignen, lässt sich mit dem Verweis auf die beeindruckende Performanz von Zegué Bamba im Film *BAMAKO*⁷⁰ entkräften. Außerdem lassen sich alle Praktiken der Performanz nuancenreich modifizieren, so dass man kaum per se behaupten kann, eine sei kameratauglich, die andere nicht. Leider lässt sich oft nur wenig oder gar nichts zur Biographie der Schauspieler sagen. Während die Lebensläufe der Regisseure des Autorenfilms recht gut dokumentiert sind, gibt es nur spärliche Informationen zu den Schauspielern. Häufig lässt sich nicht einmal ermitteln, wer welche Rolle gespielt hat, weil im Abspann nur die Namen der Schauspieler aufgeführt werden. Alle diesbezüglichen Lücken zu schließen hätte den Rahmen der Untersuchung gesprengt. Vereinfachend kann man sagen, dass bei der Vermarktung der Zelluloidfilme die Regisseure in den Vordergrund gestellt werden, bei der Vermarktung der Videofilme die Schauspieler.⁷¹ Im Hinblick auf die Analyse der Übernahmen weißer Rollen im afrikanischen Film sind beide gleichermaßen bedeutsam.

Zunächst habe ich Standbilder aus verschiedenen Filmen gesammelt, um meine Ausführungen zu belegen, da ich davon ausgehen muss, dass die Leser die oft schwer zugänglichen Filme nicht kennen oder nicht mehr präsent haben. Immer wieder konsultierte ich meine umfangreiche Sammlung, allerdings mit einem wachsenden Unbehagen. Es drängte sich mir zunehmend der Eindruck auf, dass sich die Übernahmen der weißen Rollen nicht auf diese Weise abbilden lassen, da sie sich in *bewegten* Bildern vollziehen. Eine treffende Formulierung meines Misstrauens gegenüber dem Standbild fand ich in einer Sammlung von Aphorismen des Regisseurs Robert Bresson. Er schreibt:

„Si une image, regardée à part, exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images. Les autres images n'auront aucun pouvoir sur elle, et elle n'aura aucun pouvoir sur les autres images. Ni action ni réaction. Elle est définitive et inutilisable dans le système du cinématographe.“⁷²

Ich habe schließlich ganz auf Standbilder verzichtet, stattdessen habe ich mich darauf konzentriert, die Filme so zu präsentieren, dass sich der Leser ein Bild machen kann, um meine Argumentation vor diesem Hintergrund nachzuvollziehen.

70 *BAMAKO*, Mali (2006), R.: Abderrahmane Sissako.

71 Barlet 1996: S. 224, behauptet, dass die Regisseure des afrikanischen Autorenfilms die Schauspieler weggedrängt hätten. Ich teile diese Einschätzung nicht. Verantwortlich sind meiner Meinung nach eher die Filmkritiker und Wissenschaftler, die sich zwar für die Regisseure des afrikanischen Autorenkinos interessieren, aber nicht für die „Laienschauspieler“, die in ihren Filmen spielen.

72 Bresson [1975] 1988: S. 23.