

UNIVERSITÄT
BAYREUTH



Bayreuth International

Graduate School of African Studies

Imagination der afrikanischen Migration in zeitgenössischen Filmen

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
(Dr. Phil.) in Medienwissenschaft

Vorgelegt von

Larissa Mbobda

Betreuer: Prof. Dr. Matthias Christen

Mentor: Prof. Dr. Ute Fendler

Mentor: Prof. Dr. Ivo Ritzer

Dezember 2020

Widmung

An meine liebe Mutter.

*Du bist ein Beispiel für Geduld, Entschlossenheit und
Beharrlichkeit in all meinen Bemühungen.*

Zusammenfassung

Im Zeitalter der Globalisierung ist die Mobilität zu einem unaufhaltsamen Phänomen geworden. Alles ist in Bewegung und/oder wird durch Bewegung geprägt: Kapital, Waren, Informationen, Ideologien, Menschen usw. Mobilität hat sich dadurch als das neue Prisma herauskristallisiert, durch das die zeitgenössischen Gesellschaften analysiert werden. Als Folge dieser Mobilitätswende werden essentialistische Paradigmen zunehmend in Frage gestellt, und Konzepte wie Bewegung, Fluss und Fluidität setzen sich immer mehr durch. Neue Paradigmen wie Transnationalität und Transkulturalität gewinnen ebenfalls an Terrain und tragen zur allmählichen Erosion monolithischer Auffassungen von Kategorien wie Raum und Identität bei. Sie erscheinen viel weniger als statische, geschlossene und einzigartige Instanzen, und viel mehr als laufende Prozesse, bzw. als ständig erneuerte Konstruktionen. Der Migrant, eine zentrale Figur in dieser Dynamik, wird nicht mehr als einfacher Emigrant oder Immigrant betrachtet, sondern als ein real zirkulierendes Subjekt, das heute kommt und morgen bleibt, das umzieht oder pendelt. Durch seine Bewegung fordert er nicht nur die räumliche Konfiguration von Migrationslandschaften heraus, sondern handelt er sich auch eine neue Subjektivität und Identitäten aus. Es wird angenommen, dass Filme durch ihre narrative Ästhetik und die von ihnen geschaffenen imaginären Welten einen fruchtbaren Beitrag zur Dekonstruktion von essentialistischen Vorstellungen von Raum- und Identitätskonzepten und zur Imagination neuer Ansätze über nationale und kulturelle Grenzen hinweg leisten können. Im Mittelpunkt der Arbeit steht also der Film als ein Raum für die Inszenierung und Narrativisierung der Migrationserfahrungen afrikanischer Migranten. Besondere Aufmerksamkeit gilt den Narrativen sozialräumlicher Dynamiken bei der Konstruktion des Migrationsprojekts, der Aneignung und Verhandlung von Migrationsräumen durch Migrantfiguren sowie der Konstruktionsprozesse von Migrantidentitäten in transnationalen Räumen. So, vor dem Hintergrund postmoderner und postkolonialer Migrationsansätze, sowie filmtheoretischer und filmphilosophischer Überlegungen, soll der Frage

nachgegangen werden, wie die Darstellungen der afrikanischen Migration nach Europa in zeitgenössischen Filmen narrativ konstruiert werden. Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie diese Konstruktionen neue Imaginationen von monolithischen Konzepten wie Raum, kulturelle Identität und Zugehörigkeit hervorrufen.

Abstract

In the age of globalisation, mobility has become an unstoppable phenomenon. Everything is in motion and/or is shaped by motion: capital, goods, information, ideologies, people, etc. Mobility has thus emerged as the new prism through which contemporary societies are analysed. As a consequence of this mobility turn, essentialist paradigms are increasingly challenged and concepts such as movement, flow and fluidity are becoming more and more prevalent. New paradigms such as transnationality and transculturality are also gaining ground and contributing to the gradual erosion of monolithic notions of categories such as space and identity. They appear much less as static, closed and unique instances, and much more as ongoing processes, or as constantly renewed constructions. The migrant, a central figure in this dynamic, is no longer seen as a simple emigrant or immigrant, but as a real circulating subject that comes today and stays tomorrow, that moves or commutes. Through his movement, he not only challenges the spatial configuration of migration landscapes, but also negotiates a new subjectivity and new identities. It is assumed that through their narrative aesthetics and the imaginary worlds they create, films can make a fruitful contribution to the deconstruction of essentialist notions of space and identity concepts and to the imagination of new approaches across national and cultural borders. The focus of the work is thus on film as a space for staging, narrating and imagining the migration experiences of African migrants. Special attention is paid to the narratives of socio-spatial dynamics in the construction of the migration project, the appropriation and negotiation of migration spaces by migrant figures, and the construction processes of migrant identities in transnational spaces. Thus, against the background of postmodern and postcolonial approaches to migration, as well as film theory and film philosophy, the question of how the representations of African migration to Europe are constructed narratively in contemporary films will be investigated. Furthermore, the work is based on the question of how these

constructions evoke new imaginations of monolithic concepts such as space, cultural identity and belonging.

Danksagung

Es kann nie genug gesagt werden, dass das Selbst ohne die anderen nichts ist. Dass ich diese Arbeit durchführen konnte, ist zu einem großen Teil der großen Unterstützung zu verdanken, die ich von Dritten aus nah und fern erhalten habe, denen ich an dieser Stelle meinen tiefen Dank aussprechen möchte.

Besonders dankbar bin ich dem DAAD, der mir durch die Vergabe eines Stipendiums die Möglichkeit gegeben hat, mein Forschungsprojekt an der Universität Bayreuth zu beginnen. Damit öffnete sich die Tür zu BIGSAS, wo ich aufgenommen wurde und deren Angebote und Unterstützungen für Workshops, Kolloquien und Konferenzen es mir ermöglichten, meine Arbeit mit einer genuin interdisziplinären Dimension angemessen zu gestalten.

Vielen Dank auch an das Betreuungsteam, das mich während dieser Arbeit inspiriert hat, meine Gedanken besser zu profilieren und mich durch kritisches Feedback zu neuen Ansätzen geführt hat. Insbesondere möchte ich meinem Betreuer, Professor Dr. Matthias Christen, meinen Dank aussprechen. Dank seiner wissenschaftlichen Strenge und konstruktiven Vorschläge hat er mich auf dem richtigen Weg gehalten. Mein Dank geht auch an Professor Ute Fendler, die mich mit ihrem Fachwissen über afrikanische Filme unterstützt hat. Ich bin auch Professor Ivo Ritzer dankbar für seine Anregungen und bibliographischen Hinweise während der Entwicklungsphase meines Projekts.

Über die akademischen Bereiche hinaus möchte ich meinen Liebsten aus den Familien Mbobda, Takam und Gamwo, danken, nicht nur für ihre bedingungslose Unterstützung und Liebe, sondern auch für ihre Geduld, ihre Gebete und ihr Vertrauen.

Ich bin auch meinen Freunden für ihre regelmäßigen Ratschläge und ermutigenden Worte dankbar. Ich denke dabei insbesondere an Eddy Kaldjob, Remi Tchokonté, Adama Drabo und Demetris Angiachi Esene, die trotz ihrer jeweiligen beruflichen Tätigkeit nie aufgehört haben, die Entwicklung meiner Arbeit zu verfolgen.

Vor allem danke ich dem allmächtigen Gott, dass Er mir die Gnade dieser Gelegenheit geschenkt hat, dass Er mich mit all diesen fürsorglichen und ermutigenden Menschen umgeben hat und dass Er mir die Kraft und Ausdauer gegeben hat, dieses Projekt trotz sporadischer Umwälzungen zum Abschluss zu bringen.

Inhaltsverzeichnis

Widmung	ii
Zusammenfassung	iii
Abstract	v
Danksagung	vii
1 Einführung	- 2 -
1.1 Problemstellung	- 2 -
1.2 Forschungsstand	- 3 -
1.3 Fragestellungen und Ziele der Arbeit	- 7 -
1.4 Theoretische und methodologische Ansätze	- 9 -
1.5 Gliederung der Arbeit	- 12 -
2 Historischer und sozio-politischer Hintergrund	- 15 -
2.1 (Post)Kolonialismus, Globalisierung und Migration.....	- 15 -
2.1.1 Vor-koloniale Ära ...1850	- 15 -
2.1.2 Koloniale Ära: 1884-1960.....	- 16 -
2.1.3 Post-koloniale Ära: 1960-1980	- 18 -
2.1.4 Globalisierungsära: seit den 1990er Jahren.....	- 19 -
2.2 Migration aus Afrika nach Europa in den Medien	- 21 -
2.3 Migration im Afrikanischen Kino	- 24 -
2.3.1 Ethno-nationalistische Phase in den Anfängen	- 24 -
2.3.2 Post-nationalistische Phase (1989-2000)	- 29 -
2.3.3 Der transnationale turn seit den 2000er Jahren	- 31 -
3 Migration, Raum und Identität	- 37 -
3.1 Annäherung an Migrationskonzepten.....	- 37 -
3.1.1 Klassische Definition der Migration	- 37 -
3.1.2 Migration als transnationale Mobilität	- 38 -
3.2 Die Produktion eines transnationalen Raums	- 43 -
3.3 Räumliche Konstruktion transnationaler Identitäten	- 50 -
3.4 Fazit	- 55 -

4	Migration und Film.....	- 56 -
4.1	Afrikanisches Kino in Frage.....	- 56 -
4.2	Afrikanisches Kino als ein migrantisches Kino	- 63 -
4.3	Transnationales Afrikanisches Kino.....	- 69 -
5	Imagination und Film	- 75 -
5.1	Afrikanische Filme und Realismus.....	- 75 -
5.2	Realität und Imagination	- 80 -
5.3	Film und Realitätsproduktion	- 84 -
5.4	Film als perzeptuelle Imagination	- 87 -
5.5	Fazit	- 93 -
6	Methodischer Ansatz des narrativen Films.....	- 96 -
6.1	Narrativ im Film: Dargestellte und Darstellung	- 96 -
6.2	Vermittlung der filmischen Narrativen.....	- 100 -
6.3	Filmnarratives Funktionieren	- 105 -
7	Filmnarrative über das Migrationsprojekt: zur Imagination eines globalen Raums.....	- 113 -
7.1	Narrative über das Migrationsprojekt.....	- 114 -
7.1.1	Narrative des Migrationsprojekts in <i>La Pirogue</i>	- 114 -
7.1.2	Narrative des Migrationsprojekts in <i>14 Kilómetros</i>	- 128 -
7.2	Postkoloniale Räume und Subjektposition	- 135 -
7.3	Fazit	- 138 -
8	Mapping Migration und Imagining Raum.....	- 140 -
8.1	Physische Mobilität und Relativität des Raums	- 142 -
8.1.1	Unterwegs nach Agadez.....	- 142 -
8.1.2	Der Raum der Wüste	- 146 -
8.1.3	Maghrebische Transiträume	- 152 -
8.2	Das Urbane und die Relationalität des Raumes.....	- 160 -
8.2.1	Das Urbane als Transitraum	- 160 -
8.2.2	Das Urbane als Ankunftsort	- 165 -
8.3	Fazit	- 170 -
9	Identitätskonstruktion in Migrationsräumen	- 172 -
9.1	Identitäten in Bewegung	- 173 -
9.2	Identitätsverhandlungen im Zwischenraum.....	- 184 -

9.2.1	Erinnerungen	- 186 -
9.2.2	Imaginationen	- 189 -
9.2.3	Erfahrungen	- 192 -
9.3	Zu einer Verortung von Migrantidentitäten	- 197 -
9.4	Fazit	- 201 -
10	Schluss	- 204 -
	Literaturverzeichnis	- 211 -
	Filmverzeichnis	- 222 -

EINFÜHRUNG

1 Einführung

1.1 Problemstellung

Migrationsphänomene haben in den letzten Jahrzehnten eine bedeutende Entwicklung durchgemacht, die stark von den Prozessen der ständigen Interaktion zwischen den Gesellschaften beeinflusst ist. Die Verbreitung von Bildern und Informationen, die Zunahme der Ungleichheiten zwischen den Nationen und die Modernisierung der Verkehrssysteme sind einige der Faktoren, die dieser Entwicklung zugrunde liegen. Sie bieten günstige Bedingungen für die Mobilität von Migranten auf der Suche nach einem besseren Lebensraum. Während die gegenwärtige Ära der Globalisierung in der Theorie gleichbedeutend mit dem freien Waren-, Kapital- und Personenverkehr ist, gibt es in der Praxis eine selektive Schließung der Grenzen, um die Bewegung unerwünschter Migranten einzuschränken. Das bedeutet, dass die Freiheit zur Auswanderung noch nicht wirklich ihre Entsprechung in der Freiheit zur Einwanderung findet. Die zunehmende Zahl afrikanischer Migranten, die aufgrund politischer und wirtschaftlicher Umwälzungen in ihren Herkunftsländern nach Europa migrieren, ist mit dieser Realität konfrontiert.

Als Reaktion auf diese wachsende, teilweise irreguläre Migration führen die EU-Staaten eine Vielzahl von Maßnahmen zur Migrationskontrolle mit unterschiedlichem Interventionsgrad ein. Diese Maßnahmen halten das Phänomen jedoch nicht auf, da die Auswanderer unverzüglich Strategien entwickeln, um sie zu umgehen. In diesem Kontext werden aus unerwünschten Migranten echte zirkulierende Migranten, die neue Räume erwerben und neuen Migrationsrouten folgen, um ihre Ziele zu erreichen. Doch führen manchmal diese Hoffnungsbewegungen zu dramatischen Konsequenzen, die beinahe täglich der Medienberichterstattung mit Überschriften wie „Ansturm“ illegaler Migranten auf die „Festung Europa“ Stoff liefert. Mit diesem Narrativen der afrikanischen Migration als einer Masseninvasion machen sie deutlich, dass diese

„Ausländer“ die Identität des Raumes und der Kulturen des alten Kontinents bedrohen. Dies verstärkt nicht nur den vorherrschenden Diskurs über afrikanische Migration, sondern trägt auch zu zunehmenden sozialen und politischen Spannungen in der Migrationsdebatte bei.

1.2 Forschungsstand

Die Auseinandersetzung mit diesem Problem ist in den Sozialwissenschaften breit in Angriff genommen worden. Die enorme Menge an kommunikationswissenschaftlich orientierten Arbeiten, die die Rolle der Medien bei der Festigung der Ausgrenzungspraktiken von Migranten hervorheben, ist ein deutlicher Hinweis auf den dominanten Diskurs, den das Migrationsphänomen in den Medien hervorgerufen hat. Stellvertretend für diese zahlreichen Studien genannt werden können Beiträge mit Schwerpunkten auf die stereotype Darstellung von Migranten in den Mainstream-Medien (Hömborg & Schlemmer, 1994; Ruhrmann & Demren, 2000), die Kritik an Diskriminierung und Rassismus im medialen Diskurs über Migration (Jäger & Link, 1993; Funk & Weiß, 1995; Scheffer, 1997; Yildiz, 2006; Yazici, 2011), die Rolle der Medien bei Problemen der Migrantenintegration (Schatz et al., 2000; Butterwegge & Hentges, 2009; Schemer, 2012; Lünenborg et al., 2014), und die Konstruktion von Ausländerbildern in den Medien (Merten & Ruhrmann, 1986; Ruhrmann, 1995; Hickethier, 1995; Bonfadelli, 2007).

Während es diesen Beiträgen über Medieninhalten zweifellos gelungen ist, die unausgewogene und negativ voreingenommene Darstellung der Migranten darzulegen, fällt der Ansatz zur Migration tendenziell in den paradigmatischen Rahmen der Viktimisierung. Tatsächlich erscheinen die Migranten als passive Opfer eines Kollektivs, dem die Medien angehören und das sich möglicherweise ihrer schwierigen Integration in die Aufnahmegesellschaft schuldig gemacht hat. Dadurch bleiben die verschiedenen sozio-räumlichen und kulturellen Herausforderungen, die

das Phänomen der Migration mit sich bringt, im Dunkeln. Diese Lücke wird im Bereich der Filmwissenschaft weitgehend geschlossen, wo das Thema Migration in den letzten Jahren zunehmend an Bedeutung gewonnen hat. Verschiedene Studien greifen das interdisziplinäre und fachübergreifende Thema auf und versuchen, mit Filmen zur Migration und Mobilität, Aspekte der Migrationsströme sichtbar oder hörbar zu machen, die in den traditionellen Medien in der Regel verschwiegen oder verblendet werden. Auf diese Weise ist es einigen von ihnen gelungen, dynamische Modelle und Verhandlungsprozesse hervorzuheben, die sich aus dem Phänomen der Migrationsbewegungen ergeben.

Zwischen Filmwissenschaft und Kulturwissenschaft angesiedelt, stellt zum Beispiel Yosefa Loshitzkys *Projection of Foreigners: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema* (2010)¹ die Frage nach der europäischen Identität und der aktuellen Identitätskrise in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen. Anhand eines Korpus von Filmen, die sich mit Einwanderung und Diaspora befassen, reflektiert sie die Frage nach der europäischen kulturellen Identität unter dem Druck der Migrationsströme, insbesondere wie diese Frage die utopische Vorstellung eines postnationalen "neuen Europa" in Frage stellt. Sie greift Themen auf, die im Zentrum der aktuellen öffentlichen Diskurse über die Einwanderungsdebatte in Europa stehen, und hinterfragt die Art und Weise, wie sie in den zeitgenössischen europäischen Kinos projiziert und verhandelt werden.

„The Cinema of Irregular Migration and the Question of Space“ (2012)² von Berger und Winkler beleuchtet irreguläre Migration als ein zunehmend relevantes Forschungsthema im Bereich des Kinos. FilmemacherInnen sollen sich mit der Mobilität dieser sozial „unsichtbaren“ Migranten beschäftigen, um ihre Präsenz in den europäischen Aufnahmeländern sichtbar zu machen und die Räume und Orte ihrer sozialen Ausgrenzung sowie die begrenzten Möglichkeiten der Aneignung neuer

¹ Loshitzky, Y. (2010). *Screening strangers: Migration and diaspora in contemporary European cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

² Berger, V., & Winkler, D. (2012). The Cinema of Irregular Migration and the Question of Space: France, Italy and Spain. *Rabbit Eye-Zeitschrift für Filmforschung*, (4), 60-70.

Räume der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Es zeigt, dass insbesondere der filmische Nicht-Ort eine Metapher für ihren sozialen Status der Ortlosigkeit ist und als solches dazu beiträgt, die Realität ihrer sozialen Marginalisierung aufzudecken.

In ihrem Beitrag „The Non-Places of Migrant Cinema in Europe“ (2012)³ konzentriert sich die postkoloniale Filmtheoretikerin Sandra Ponzanesi auf die Repräsentation von "Nicht-Orten" im europäischen Migrantenkino. Indem sie die Orte der Migranten als Nicht-Orte in dem von ihr analysierten Film betrachtet, argumentiert sie, dass sie sich auf die visuelle und ideologische Instabilität des Europabegriffs beziehen. Für sie hindert die Beschränkung der Figuren auf Nicht-Orte sie nicht daran, einen alternativen Raum zu schaffen. Dadurch, dass sie einen Raum und einen Ort im postkolonialen Europa beanspruchen, gelingt es ihnen, diese Nicht-Orte in alternative Orte der Zugehörigkeit und Durchdringung zu verwandeln.

Der Sammelband *Identitäten in Bewegung: Migration im Film* (2014)⁴ von Dennerlein und Frietsch widmet sich der Frage nach der Aushandlung grenzüberschreitender Bewegungen und der Verflechtung von Identitätskonstruktionen im Kino. Diskutiert werden die Strategien zur Inszenierung der Prozesse der Aushandlung kultureller und sozialer Grenzen, der Entstehung von Subkulturen und der Hybridisierung unter dem Blickwinkel der Intersektionalität.

Nanna Heidenreich *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration* (2015)⁵ untersucht aus einer postkolonialen Perspektive die historische Macht und globale Gültigkeit des Kinos, und postuliert, dass die rechtliche Kategorie "der Ausländer" als sozial zwar missverstanden wird, aber das Kino nicht einfach die V/Erkennungsdienste des deutschen Ausländerdiskurses inszeniert. Anhand von Assoziationsmustern wie Geschichte und Erzählung, Genealogie und Geschlecht,

³ Ponzanesi, S. (2012). The Non-Places of Migrant Cinema in Europe. *Third Text*, 26(6), 675-690.

⁴ Dennerlein, B., & Frietsch, E. (Eds.). (2014). *Identitäten in Bewegung: Migration im Film*. Bielefeld: Transcript Verlag.

⁵ Heidenreich, N. (2015). *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration* (Vol. 4). Bielefeld: Transcript Verlag.

Ikonoklasmus, Transparenz und Schleier, Säkularisierung, Blut, Geschlecht und Haut wird gezeigt, wie eine alternative und ständige Neuformatierungen des Konzepts aus der Perspektive der Migration verhandelt werden.

Nilgün Bayraktars *Mobility and migration in film and moving image art: Cinema beyond Europe* (2015)⁶ untersucht die filmischen und künstlerischen Darstellungen von Migration und Mobilität in Europa seit den 1990er Jahren. In einem interdisziplinären Ansatz, der auf der Vorstellung von Europa als einer kohärenten Einheit und einem Raum ohne Grenzen basiert, untersucht sie die Art und Weise, in der die europäischen Ideale von Mobilität und Fluidität tief mit erzwungener Migration, Illegalisierung und Fremdenfeindlichkeit verbunden sind. Der Beitrag hinterfragt sowohl ästhetische als auch nationale, kulturelle und politische Grenzen und stellt Europa als einen Raum dar, der von Orten weit über seine Grenzen hinaus immer wieder neu imaginiert, neu definiert und herausgefordert wird.

Der Forschungsstand zur Migrationsfilmwissenschaft, der sich hier widerspiegelt, zeigt, dass sich nicht nur Identität, sondern auch Raum als zentrale Kategorien der Migration im Film herausgebildet haben. Der kritische Punkt, auf den diese Studien jedoch eingehen könnten, ist, dass sie das Phänomen im Wesentlichen aus der Sicht des europäischen Aufnahme-raums untersucht und damit den Diskurs über Europa als einen durch Migrationsströme herausgeforderten Raum überrepräsentiert haben. Dadurch entsteht der Eindruck, dass andere am Migrationsprozess beteiligte Räume und Perspektiven verblassen. Ausgehend von dieser Beobachtung wird die vorliegende Arbeit diese bereits geleisteten Beiträge sicherlich berücksichtigen, aber sie wird von der Perspektive der Herkunftsgesellschaft ausgehen und so dazu beitragen, alle durch den Migrationsprozess geprägten Räume sichtbar zu machen. Mit anderen Worten bedeutet dies, dass die Arbeit nicht nur den Raum der Ankunft als Mittelpunkt der Migrationserfahrung betrachtet, sondern auch die Räume des Aufbruchs und des Transits einbezieht.

⁶ Bayraktar, N. (2015). *Mobility and migration in film and moving image art: Cinema beyond Europe*. New York: Routledge.

1.3 Fragestellungen und Ziele der Arbeit

Wie bereits zu erkennen ist, nimmt die Arbeit eine globale Perspektive auf die afrikanische Migration nach Europa ein. Sie wird nicht als etwas Exklusives, sondern als ein immanentes Phänomen des Zeitalters der Globalisierung gesehen, bzw., als etwas, das eine unvermeidliche Verbundenheit impliziert. Verschiedene und weit entfernte Orte kommen durch die Bewegung von Waren, Ideen, Kapital und Menschen miteinander in Kontakt. Diese Zirkulation löst die Konfrontation mit dem Anderssein, dem Anderen und dem Anderswo aus und trägt zu einer Transformation von Entitäten bei, die einst als selbstverständlich, stabil und fixiert galten. Es sind vor allem monolithische Begriffe wie Raum, Identität und Zugehörigkeit, die auf diese Weise dekonstruiert werden. Die Hypothese ist, dass Migrationsfilme in der Lage sind, zur Dekonstruktion der Authentizität, Einheitlichkeit und Stabilität dieser Konzepte weiterhin beizutragen. Sie legen durch die Inszenierung von Migrationserfahrungen das transnationale Potenzial von Migrationen offen und regen die Imagination neuer Ansätze zu Raum und Identität an.

Der irreguläre Migrant ist eine Schlüsselfigur bei der kritischen Auseinandersetzung mit diesen Kategorien. Er verkörpert das postkoloniale mobile Subjekt, das in mehrere Räume gleichzeitig eingeschrieben ist. Die Arten der sozialen Bindungen, die Verflechtung mehrerer Räume und die Konstruktion pluraler Identitäten, die während der Mobilität stattfinden, spiegeln sich in seinen Migrationserfahrungen wider. Damit positioniert er sich als ein wesentlicher Akteur, durch den die Konzepte von Bewegung, Passage, Kontinuität, Fluidität, aber auch Hybridität, Transnationalität, Transkulturalität und Kosmopolitismus kritisch analysiert werden können. Die Untersuchung zeitgenössischer filmischer Darstellungen von afrikanischer Mobilität, bzw. Migration nach Europa erfolgt also durch eine Betrachtung der vielfältigen Bewegungen, die diese Figur macht. Unter Berücksichtigung des Ausgangsraums der Reise, der durchquerten Räume und des Ankunftsraums geht es darum, die filmische Ästhetik, die die Migrationserfahrung dieser Migrantenfigur darstellt, zu hinterfragen,

die daraus resultierenden Erzählungen zu reflektieren und schließlich die Vorstellungen über die Räume und Identitäten postkolonialer Migrantensubjekte, die sie suggerieren, erahnen zu lassen.

In diesem Zusammenhang beschäftigt sich die Arbeit mit einer Auswahl von Filmen, die in irgendeiner Weise einen Mobilitätsprozess darstellen, sei er konkret oder virtuell, real oder imaginär, physisch oder mental. Sie zeigen, dass die Reise nicht so sehr ein exotischer Aufbruch, sondern vielmehr ein unbezähmbarer Prozess ist. Wenn von Anfang an Erfahrungen von Migration zentrale Themen des afrikanischen Kinos gewesen sind (Diawara, 2010)⁷, werden auch inzwischen europäische Produktionen von dieser Thematik geprägt, wobei Begriffe wie Heimat, Alterität, Zugehörigkeit in der visuellen Kultur immer mehr neu konzeptualisiert werden. Deshalb sollen nicht nur afrikanische Migrationsfilme analysiert werden, sondern auch europäische, mit dem Ziel vielfältige narrative und filmästhetische Strategien, Migrationsrepräsentationen, Identitätsentwürfe, Erzählweisen untersuchen zu können.

Das Filmrepertoire umfasst also Filme aus dem Senegal, Marokko-Deutschland, Frankreich, Italien und Spanien, die sich alle mit der Migration aus Afrika südlich der Sahara nach Europa beschäftigen. Darunter fallen *La Pirogue* (2012) von Moussa Touré, *Paris sur mer* (2007) von Munir Abbar, *Hope* (2014) von Boris Lojkine, *Mediterranea* (2015) von Jonas Carpignano, und *14 Kilómetros* (2007) von Gerardo Olivares. Gemeinsam stellen sie Migration und Mobilität aus der Perspektive des afrikanischen Migranten dar, der die Reise in der Hoffnung auf ein besseres Leben in Europa unternimmt. Die verschiedenen Migrationsrouten von der Abfahrt bis zur Ankunft, die sie beschreiben, ermöglichen es, die Bedeutung der Mobilität in Bezug auf Raum, Ort, Zugehörigkeit und Identität und die Veränderungen, die sie als Folge des Migrationsprozesses erfahren, zu untersuchen. Sie beschreiben nicht nur den ursprünglichen Kontext des Migrationsprojekts, sondern auch die Räume, die der Migrant auf seinem Migrationsweg wahrnimmt, erlebt und sich vorstellt, sowie die

⁷ Diawara, M. (2010). *Neues afrikanisches Kino. Ästhetik und Politik*. München: Prestel.

Auswirkungen dieser realen und imaginierten Räume auf die Konstruktion seiner Identität.

Ausgehend von diesem Korpus der oben erwähnten Filme geht es in dieser Arbeit im Wesentlichen darum zu untersuchen, wie sich die Mobilität des postkolonialen afrikanischen Subjekts im zeitgenössischen Kino manifestiert. Insbesondere werden Filmerzählungen über die Beziehungen zwischen Migration, Raum und Identität betrachtet, um die Vorstellungen, die sie in Bezug auf die Konzepte von Raum, Identität und Zugehörigkeit wecken, hervorzuheben. Es wird der Frage nachgegangen, wie der zeitgenössische Film als moderne kulturelle Produktion und Raum einer freien, subjektiven und sogar utopischen Imagination (Ekotto, 2009, S. 185)⁸, die Erfahrung der afrikanischen Migration und die damit verbundenen Raums-, und Identitätsdynamiken narrativisiert. Also: wie werden Migration und Mobilität im Film erzählt und welche Narrative über Migrationsräume und Migrantenidentitäten von afrikanischen postkolonialen Subjekten werden dabei konstruiert? Vor diesem Hintergrund hinterfragt die Filmanalyse die ästhetischen Strategien, mit denen diese Filme die endogene und exogene Dynamik der Entstehung des Migrationsprojekts, die Erfahrung von Migrationsräumen durch Migrantenfiguren und die Prozesse der Identitätskonstruktion dieser Figuren in diesen Lebensräumen erzählen.

1.4 Theoretische und methodologische Ansätze

An der Schnittstelle zwischen Medien- und Kulturwissenschaften stützt sich diese Studie auf geographische, kulturelle, filmtheoretische und filmphilosophische Überlegungen, um zeitgenössische fiktionale Erzählungen über afrikanische Migration nach Europa und ihre Auswirkungen auf eine neue Imagination von Migrantenräumen und -identitäten zu reflektieren.

⁸ Ekotto, F. (2009). La Mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française. Pour un devenir moderne. *Nouvelles Etudes Francophones*, 184-198.

Es wurde eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Kultur- und Geografie-Studien etabliert, um Fragen von Raum und Identität in einer Welt zu behandeln, die zunehmend durch globale Ströme miteinander verbunden ist. Diese Studien haben eine Annäherung an Raum und Identitäten weniger als unveränderliche Einheiten, sondern als kontinuierliche Prozesse sozialer Beziehungen begünstigt. Insbesondere die Theorien von Doreen Massey, David Harvey und Edward Soya werden für die kritische Auseinandersetzung mit der Kategorie des Raumes in den Filmen herangezogen. Sie haben faszinierende Beiträge über Räume geliefert, die die Grenzen von Territorien und Grenzen ausloten. Die Theorien von Arjun Appadurai, Homi K. Bhabha, Ian Chambers, um nur einige zu nennen, werden hier herangezogen, um den Ansatz der reinen, stabilen und authentischen Identitäten in Frage zu stellen. Ihre Beiträge liefern eine wertvolle theoretische Grundlage für die Untersuchung der Dynamik und Verhandelbarkeit von Identitäten in Migrationsräumen.

Die afrikanischen Kinos leisten durch ihre Ästhetik und ihre Erzählungen einen interessanten Beitrag zu diesen Debatten. Während afrikanische Kinos im Allgemeinen als Produktionen von Filmemachern afrikanischer Herkunft angesehen wurden, wird in der Arbeit bewusst der gesamte Filmkorpus als afrikanischer Film behandelt, da sie sich auf das Thema der afrikanischen Migration konzentrieren. Über diese integrative theoretische Wahl hinaus werden Filme auch durch die Paradigmen der Mobilität und des Transnationalismus neu betrachtet. Das Mobilitätsparadigma stört das Postulat der Authentizität und Reinheit afrikanischer Kinos und positioniert sie als Kinos, die seit ihren Anfängen durch die Bewegung nach außen Weltkinos geprägt und somit von ihrem ästhetischen Erbe beeinflusst wurden. Ergänzend zum Mobilitätsparadigma veranschaulicht das transnationale Paradigma die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen den nationalen Filmen. Beide Ansätze brechen nicht nur die Barrieren und die Beschränkung afrikanischer Kinos auf feste Kategorien auf, sondern ermöglichen es auch, die Behandlung filmischer Erzählungen aus der Perspektive der Zirkulation und Verflechtung zu betrachten.

Die Imagination, ein zentraler Begriff der Ästhetik, wird in einem Sinne verwendet, der den kontraproduktiven Dualismus auf Film als real oder imaginär versöhnt. Im Wesentlichen folgt das Werk der casteriadischen Theorie, die die Imagination radikal als schöpferische Autorität an der Basis aller Realität einsetzt. In diesem Zusammenhang ist der Film nicht einfach eine Repräsentation einer primären äußeren Realität, sondern vielmehr ein imaginatives Kunstwerk, das seine eigene Welt produziert. Als Welt an sich kann der Film nicht nur zu einem besseren Verständnis der sozialen Welt beitragen, sondern auch, wie Cavell (1979) hervorhebt, das Wissen über diese Welt fördern und sogar in Frage stellen. So gesehen kann die Filmwelt sich an der Dekonstruktion des erworbenen Wissens beteiligen und neue Wege der Wirklichkeitswahrnehmung vorschlagen.

Die vorliegende Arbeit nutzt genau diese filmische Welt, um alternativen Diskursen, die essentialistische Vorstellungen von Raum und Identität in Frage stellen, freien Lauf zu lassen. Aus diesem Grund sind die Filme nicht nur als Imaginationen, sondern auch als Narrative angegangen, was darauf hindeutet, dass das Hauptanliegen die Ausarbeitung, Schaffung und Projektion von Möglichkeiten ist. Die Analyse des Films entfaltet sich so als eine Exploration, die einen narrativen Ansatz integriert. Konkret erfolgt die Konstruktion dieser alternativen Diskurse durch eine Untersuchung der in den Filmen verwendeten Erzählstrategien. Insbesondere der narrative Ansatz ermöglicht es, anhand der in den Filmen artikulierten visuellen und auditiven Erzählhinweise die imaginäre Welt der afrikanischen Migration zu (re)konstruieren. Im Prozess dieser (Re)Konstruktion wird die Art und Weise beleuchtet, in der die Narrative an der Imagination neuer Diskurse über Migrationsräume und -identitäten teilhaben.

1.5 Gliederung der Arbeit

Die so in Perspektive gesetzte Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile, die den kontextuellen, theoretisch-methodischen Rahmen und die Filmanalyse selbst umfassen. Der erste Teil, der Kapitel 2 entspricht, stellt die Geschichte der afrikanischen Migration von der vorkolonialen Zeit bis zum Zeitalter der Globalisierung als sozio-historischen Kontext der Filmanalyse dar. Die Migration von Afrika nach Europa wird als unvermeidliche Realität der riesigen globalen Kultur, als wesentliches Element des postkolonialen Zustandes und als Erweiterung alter Formen der Mobilität betrachtet. Der Wunsch nach globaler Vernetzung wird unter Bezugnahme auf sozioökonomische Push-Faktoren angesprochen, aber auch durch die komplexen kulturellen Verbindungen, die zwischen Afrika und Europa entstanden sind.

Im zweiten Teil, der die Kapitel 3, 4, 5, 6 umfasst, werden die konzeptuellen, theoretischen und methodischen Ansätze der Arbeit vorgestellt. Kapitel 2 stellt insbesondere den konzeptuellen und theoretischen Rahmen der Konzepte von Migration, Raum und Identität vor. In den Kapiteln 4 und 5 werden den filmtheoretischen und filmphilosophischen Ansätzen zu den zu analysierenden Filmen vorgestellt. Und in Kapitel 6 wird die methodische Anwendung der Arbeit des filmnarrativen Ansatzes dargestellt.

Der dritte Teil schließlich ist der analytische Teil des Filmkorpus. Er ist in 3 Kapitel unterteilt. In Kapitel 7 wird untersucht, wie der Film über die Entstehung des Migrationsprojekts narrativisiert. Er hinterfragt die narrativen Strategien der Erfahrung des Herkunftsraums der Emigration und die Mechanismen der Produktion des Anderswo als Raum der Hoffnung. Kapitel 8 konzentriert sich darauf, wie Filme die durch die Migrationserfahrung induzierte Produktion realer und imaginärer Räume darstellen, einschließlich der Raumvorstellungen, die sich aus diesen räumlichen Konfigurationen ergeben. Es wird in Kapitel 9 erörtert, wie Filme die Identitäten von Migranten innerhalb gelebter Migrationsräume projizieren. Sie berücksichtigt nicht

nur die sozio-anthropologischen Kategorien von Nation, Kultur oder Geschlecht, sondern auch die psycho-emotionalen Elemente, die sich während des Migrationsprozesses entwickeln und sich auf die Neukonfiguration der Identität des Migrantensubjekts auswirken.

Schließlich wird Kapitel 10, das die Schlussfolgerung darstellt, der Zusammenfassung und Widerspiegelung der wichtigsten Punkte gewidmet sein, die im Laufe der Arbeit entwickelt werden konnten.

Teil I: Soziopolitischer Hintergrund

2 Historischer und sozio-politischer Hintergrund

2.1 (Post)Kolonialismus, Globalisierung und Migration

Die zeitgenössische afrikanische Migration subsaharischen Ursprungs hat in den letzten Jahren einen prominenten Platz in den politischen und medialen Diskursen über die Einwanderung eingenommen. Während die meisten dieser Bewegungen legal durchgeführt werden, sind in den letzten Jahren zunehmend unkontrollierte Bewegungen ins Spiel gekommen, die als irreguläre Migration eingestuft werden. Bilder von überfüllten Booten, die in Richtung der spanischen Küste fahren, oder von unzähligen Migranten, die ihr Leben riskieren, um die Grenztore von Ceuta und Mellila zu passieren, vermitteln der Öffentlichkeit den Eindruck einer massiven und beispiellosen Invasion. Obwohl die von der Weltorganisation für Migration gemeldeten Zahlen drastisch erscheinen, sollte beachtet werden, dass die afrikanische Migration kein neues Phänomen ist. Ein Blick auf die Vergangenheit zeigt, dass afrikanische Migrationsbewegungen schon seit Jahrzenten aus natürlichen, politischen soziokulturellen und wirtschaftlichen Gründen existieren und dass ihre gegenwärtige Intensivierung untrennbar mit Kolonialisierung und Globalisierung verbunden ist.

2.1.1 Vor-koloniale Ära ...1850

Bereits in der präkolonialen Ära waren Nomadentum, Handel und Eroberungen kulturspezifische Merkmale vieler afrikanischen Völker. Einige bewegten sich frei von einem Ort zu einem anderen auf der Suche nach Weideland, Wasser, Nahrung oder in Nachbargebieten, um ihre lokalen Produkte zu verkaufen. Sie respektierten stillschweigend die Einflussbereiche der anderen Völker. Andere wiederum ignorierten die artifiziellen Grenzen einfach und bewegten sich, um neue Territorien

zu erobern und sie zu unterwerfen. Anfänglich saisonal und grenzüberschreitend wurden sie später interregional und interkontinental. Die prominenteste Form war sicherlich der so genannte Dreieckshandel vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, in dem Tausende von Sklaven nach Amerika deportiert wurden. Diese Migrationen, die als erzwungen betrachtet wurden, durchdringen weiterhin das kollektive Gedächtnis eines Kontinents, der in dem Phänomen einen der riesigen Faktoren für die anhaltende Instabilität sieht.

Europa war von diesen Migrationsbewegungen nicht direkt betroffen, hat aber eine wichtige Rolle in der Organisation gespielt und sogar stark von diesem Handel profitiert. Entgegen der Ansicht von Max Webers, dass es keinen direkten Zusammenhang zwischen den Gewinnen des Sklavenhandels und der europäischen industriellen Revolution gibt, hält Eric Williams in seinem Buch *Capitalism and Slavery* (1944/2014)⁹ den Sklavenhandel für einen wichtigen Faktor in der industriellen Revolution in Europa und der Entstehung des modernen Kapitalismus. Die industrielle Revolution ebnete den Weg für den Imperialismus und die Ära der Kolonialisierung im späten neunzehnten Jahrhundert, als die Industrie ständig auf natürliche Ressourcen angewiesen war. Getrieben von dem Wunsch, den enormen Rohstoffbedarf dieser aufblühenden Industrie zu decken, entwickelten die imperialen Industrieländer unter dem Vorwand einer Zivilisierungsmission den Plan, ihre Territorien in riesigen Kolonialreichen weit über die Grenzen ihrer absoluten geografischen Räume hinaus auszudehnen (Smith, 2008, S. 120)¹⁰.

2.1.2 Koloniale Ära: 1884-1960

Mit der Kolonialzeit etablierte sich ein europabestimmtes und europaorientiertes kapitalistisches System, das die Landschaft damaliger Migrationsbewegungen

⁹ Williams, E. [1944] (2014). *Capitalism and slavery*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

¹⁰ Smith, N. (2008). *Uneven development: Nature, capital, and the production of space*. Athens: University of Georgia Press.

grundlegend re-konfigurierte (Kum'á Ndumbe III, 2006, S. 56)¹¹. Entgegen vorstehender soziokultureller Realitäten entschlossen die Kolonialmächte auf der Berliner Konferenz von 1884-1885, den Kontinent nach ihren jeweiligen geopolitischen und strategischen Interessen aufzuteilen. Das daraus resultierende Grenzsystem sollte in der Regel die jeweiligen Einflussbereiche der Kolonialmächte räumlich und sozio-politisch reglementieren, hat aber auch starke Ungleichheiten zwischen den materiellen und menschlichen Ressourcen bestimmter Gebiete geschaffen. Sind die kolonialen Institutionen einmal eingerichtet, setzten die Kolonialherren ein wirtschaftliches Dispositiv ein, das an die Bedürfnisse der Metropole anpassen sollte. So wurde die Monokultur der Plantagen und Erzförderung eingeführt, um die europäische Industrie mit Rohstoffen zu versorgen. Durch ein breit diversifiziertes Verkehrsnetz, das den Transport von Rohstoffen in die europäischen Metropolen erleichtern sollte, wurden die kolonisierten Gebiete zunehmend in den globalen Markt hineingezogen (Smith, 2008, S. 115). Diese Produkte mussten vom Hafen aus transportiert werden, was die wirtschaftliche Aktivität vom Landesinneren an die Küste verlagerte. Die Entwicklung dieser letzten Gebiete in großen städtischen Zentren und die daraus entstehenden Disparitäten waren ein entscheidender Faktor für die Migration aus den Dörfern, welche von der Ungleichheit der Ressourcen wesentlich geprägt waren. In diesem Prozess entstand in kolonisierten Gesellschaften der kapitalistische Lohnarbeitsmodus, während eine Produktionsweise für die nachhaltige Selbstversorgung nicht umgesetzt wurde. Eine ungleiche Entwicklung resultierte aus diesem System und führte zur Schaffung eines breiteren räumlichen und sozialen Feldes der Lohnarbeit (Smith, 2008, S. 122). Die Mobilität von Menschen wurde dann zu einer Mobilität von Arbeitskräften in expandierende Regionen, auch jenseits der neu geschaffenen Grenzen. So etablierte sich eine Migrationskultur vor allem durch wirtschaftliche Faktoren bedingt, die bis heute die dominante Form afrikanischer Migrationsbewegungen ist.

Innerhalb dieser neuen Migrationsform hat die Migration nach Europa einen neuen Aufschwung erfahren. Europa, seine Kultur und Technik waren gegenüber dem

¹¹ Kum'á Ndumbe III, A. (2006) *Wettkampf um die Globalisierung Afrikas: An die Mitbürger der Einen Welt im anbrechenden 21. Jahrhundert - herausfordernde Reden zur Begegnung*. Berlin: AfricAvenir.

„unzivilisierten“ Afrika zunehmend vom Kolonisierten als hochwertig wahrgenommen (Kum´a Ndumbe III, 2006, S. 87). Der Abschied vom Heimatland bedeutete also für viele der Weg zur Emanzipation. Historiker berichten über die Reise von einigen jungen Menschen in die Metropole gleich nach dem Beginn der Kolonialzeit für Studienzwecke. Entscheidend aber für wichtige Bewegungswellen in die Mutterländer waren die beiden Weltkriege. Einheiten von Kolonialtruppen aus den Kolonien bewegten sich, um die militärischen Reihen der Kolonialmächte zu stärken. Für Tausende dieser Soldaten sind die Schlachtfelder ihre Ruhestätte geworden. Die Überlebenden sollten nach Ablauf ihrer Mission in die Heimatsländer zurückkehren, und eine andere Form massiver Migration kam ins Spiel. Am Ende des zweiten Weltkriegs herrscht nämlich in Europa ein totales Chaos. Die erforderliche Wiederaufbauphase erfordert eine große Anzahl von Arbeitskräften. Die Kolonien reagieren auf diese Nachfrage durch intensivere Wellen von Immigranten in die Metropolen, wo sie von öffentlichen und privaten Unternehmen eingestellt sind. Bis 1960 war Nord-Afrika am wichtigsten von diesen Migrationsbewegungen betroffenen.

2.1.3 Post-koloniale Ära: 1960-1980

In der Entkolonisierungszeit übernimmt auch Subsahara-Afrika diese Migrationskultur auf der Grundlage kolonialer Bindungen (Ebd., S. 87). Kurz vor den Unabhängigkeiten entwickelt sich eine Studienmigration, die die künftige afrikanische Elite zu der Verwaltung staatlicher Institutionen vorbereiten sollte. kulturelle Kooperationsabkommen wurden in diesem Sinne geschlossen, um afrikanische Studenten in die Metropolen auszubilden. Daneben zieht der europäische Arbeitsmarkt immer wachsende Ströme unqualifizierter Arbeitskräfte an. Eine rasante Zunahme von Immigranten aus Mali, Senegal und Mauretanien in Frankreich, aus Kongo, Burundi und Rwanda in Belgien, aus Nigeria und Ghana in Großbritannien bewegen sich zu Europa, wo sie zu niedrigen Kosten eingestellt sind. Sie erhielten im Prinzip befristete Aufenthaltsgenehmigungen, die mehrmals verlängert werden konnten. Im Jahr 1973

ist Europa mit einer Ölkrise konfrontiert, die zu einer Weltwirtschaftsrezession führt. Der Zustrom von Immigranten ist in Frage gestellt und Europa entscheidet sich für eine progressive Verhärtung der Einwanderungspolitik. Die Immigranten werden aufgefordert, in ihre Heimatländer zurückzukehren. Stattdessen entschließen sich viele von ihnen in den Metropolen dauerhaft anzusiedeln, die sie im Hinblick auf das soziale System als vorteilhafter betrachteten (Garson & Loizillon, 2003)¹². Vor der Zahl illegaler Migranten werden in Europa Maßnahmen ergriffen, um den Aufenthalt von Immigranten zu kontrollieren. Es wurde dann ein öffentliches System eingerichtet, um ehemalige Einwanderer zu "integrieren". Von daher kommen weniger Arbeitsmigrationen ins Spiel und Familienzusammenführungen waren immer mehr privilegiert (Ebd.).

2.1.4 Globalisierungsära: seit den 1990er Jahren

Ende der 1980er Jahre konfigurieren sich die Migrationsströme aus Afrika nach Europa in einem Kontext großer lokalen Krisen. Diese Krisen werden durch die Verschärfung politischer Konflikte, Bürgerkriege, kollektiver Gewalt und Verfolgungen angeheizt, die zu einem deutlichen Anstieg der Zahl von Flüchtlingen und Asylsuchenden führten. Wirtschaftlich haben das Strukturanpassungsprogramm und Währungsabwertungen zur Verschlechterung der Arbeits- und Vergütungsbedingungen geführt. Durch die anhaltende Landflucht waren die Städte langsam überbevölkert, was den Anstieg der Arbeitslosigkeit als Konsequenz hatte. Soziale Ungleichheiten wurden daraus immer sichtbarer. In vielen Haushalten waren familiären Verpflichtungen schwieriger zu bewältigen. Die Untätigkeit der Führungskräfte vor diesen Situationen gab Anlass zur Ausbreitung des Unsicherheitsgefühls. In diesem Kontext tief verbreiteter Krisen begann vor allem die Jugend an die Zukunft ihrer Länder zu zweifeln und Migrationsprojekte nach Europa

¹² Garson, J. P., & Loizillon, A. (2003, January). Europe and Migration from 1950 to Present: chances and challenges. *Economic and Social Aspects of Migration, Conference jointly organized by the European Commission and OECD*, Brussels.

zu nähern, dessen Bilder von Wohlstand weitgehend durch verschiedene Informationskanäle vermittelt waren.

Angesichts restriktiver Maßnahmen in Kraft in den traditionellen Einwanderungsländern erfinden die Immigranten Umgehungsstrategien, um nach Europa auszuwandern (Robin, 1996, S. 8)¹³. Als Antwort auf die Verallgemeinerung der Visaregelung im Schengen-Raum kommen neue Migrationskanäle zum Einsatz. Ländern, die in Europa als Auswanderungsländer gelten, wie Spanien oder Italien, werden immer mehr zu Einwanderungsländern (de Haas, 2007)¹⁴. Die Route zu den Zielländern umfasst Transitländern wie Niger, Marokko, Tunesien, Libyen. So entwickelt sich eine Kultur der Trans-Sahara-Migration nach Europa, die jetzt die bevorzugte Route für illegale Einwanderer ist (de Haas, 2006)¹⁵. Jüngste Beiträge zu Migrationsstudien zeigen, dass diese neue Konfiguration afrikanischer Bewegungen eine neue Dynamik im Migrationsprozess erzeugt. Obwohl von Anfang an klar ist, dass Migranten nicht erwarten, dauerhaft an Transitsorten zu bleiben, müssen sich viele von ihnen aufgrund der Realität der Festung Europa schließlich entschließen, dort zu bleiben. De Haas weist darauf hin, dass sich eine bedeutende Anzahl von Migranten nach mehreren erfolglosen Versuchen, nach Europa einzureisen, in Transitländern bleiben (de Haas, 2007). Sie siedeln sich dort langfristig an, anstatt an ihren Herkunftsort zurückzukehren, den sie in Bezug auf Lebenschancen für weniger profitabel halten. Infolgedessen werden diese Räume unfreiwillig zu neuen Wohnorten für diese Migranten. Auf der anderen Seite schaffen es viele von ihnen, aufs Meer zu fahren, wo sie sich auf ihr Glück verlassen müssen, um ihr Ziel zu erreichen. Auch wenn diese trans-saharische Migration nach absoluten Kriterien nicht massiv ist, hat sie doch zu einer Verschärfung der EU-Migrationspolitik und, was noch interessanter

¹³ Robin, N. (1996). *Atlas des migrations ouest-africaines vers l'Europe, 1985-1993*. Paris: Orstom.

¹⁴ De Haas, H. (2007). *The myth of invasion: Irregular migration from West Africa to the Maghreb and the European Union*. Oxford: International Migration Institute.

¹⁵ De Haas, H. (2006). *Trans-Saharan migration to North Africa and the EU: historical roots and current trends*. Migration Policy Institute, Migration Information Source.

ist, zu einer intensiven Medienberichterstattung über das Migrationsphänomen geführt.

2.2 Migration aus Afrika nach Europa in den Medien

Heutzutage ist es üblich, in den Medien Bilder und Berichte über Migrationsphänomene zu sehen, die oft auf ziemlich drastische Weise dargestellt werden. Es geht hier jedoch nicht darum, diese medialen Diskurse kritisch zu hinterfragen, sondern vielmehr darum, die sich daraus ergebenden Perspektiven auf die afrikanische Migration aufzuzeigen. Als Kreuzungspunkt des politischen und gesellschaftlichen Diskurses sind die Medien in der Tat in der Lage, die öffentliche Meinung über das Phänomen zu reflektieren. In den populären Medien in den Herkunftsländern wird das Phänomen im Allgemeinen als ein Abenteuer junger Träumer auf der Suche nach einem vermeintlichen Paradies in Europa dargestellt. Diese Medien, die sich in hohem Maße auf die von westlichen Nachrichtenagenturen verbreiteten Informationen stützen, scheinen den von ihren Primärquellen vermittelten Diskurs zu wiederholen (Uberti, 2014, S. 83)¹⁶. Migranten werden als Individuen dargestellt, die keine objektive Vorstellung von der nationalen Politik der Zielländer haben. Sie wagen sich auf illegale Routen, auf denen viele von ihnen ihr Leben verlieren. Der Migrationsdiskurs wird eher als Abschreckung denn als Anreiz dargestellt, insbesondere um potenzielle Auswanderungskandidaten zu desillusionieren.

Die kritischsten Medien gehen davon aus, dass das Phänomen das Ergebnis des Scheiterns nationaler Politiken ist, an denen die Industrieländer durch Kooperation beteiligt sind. Insbesondere werfen sie letzteren vor, durch asymmetrische und neokoloniale Partnerschaftsabkommen mit höchst umstrittenen Regierungen die Entwicklung eines ungleichen Spielfeldes zu fördern, was nur der herrschenden Klasse zugutekäme. Die Regierungen ihrerseits werden kritisiert, weil sie den nationalen

¹⁶ Uberti, S. D. (2014). Victims of their Fantasies or Heroes for a Day?. Media Representations, Local History and Daily Narratives on Boat Migrations from Senegal. *Cahiers d'études africaines*, (213-214), 81-113.

Reichtum, dessen Verwaltung sie monopolisiert haben, missbrauchen und ihn der Überausbeutung durch die Industrieländer unterwerfen, ohne die Interessen der armen Bevölkerung zu berücksichtigen. Dieser Diskurs beleuchtet somit die soziale Ungleichheit zwischen Arm und Reich und stellt sie als einen grundlegenden Faktor für die Massenauswanderung junger Menschen dar, die die Hoffnung auf eine glänzende Zukunft in ihren eigenen Ländern verloren haben.

Dieser kritische Diskurs scheint auch ein Prozess gegen afrikanische Regierungen zu sein, die angesichts der wachsenden Zahl von Migrationsdramen ein alarmierendes Schweigen bewahren. Dabei beklagen sie die völlige Verantwortungslosigkeit der Regierungen in Bezug auf die entscheidende Frage der Jugend als Zukunft eines Landes. Regierungen werden dafür kritisiert, dass sie junge Menschen nicht in ihrem Land halten können. Sie werden insbesondere dafür kritisiert, dass sie wichtige öffentliche Institutionen und Infrastrukturen nicht angemessen aufbauen und entwickeln, keine ausreichenden Beschäftigungsmöglichkeiten schaffen, Unternehmertum, Innovation und Forschung nicht fördern und die soziale und wirtschaftliche Entwicklung nicht vorantreiben. Im Gegenteil, sie mobilisieren alle möglichen Mittel wie Korruption, Despotismus und Gewalt, um ihre Macht zu erhalten und ihre persönlichen Interessen und die des unsichtbaren neokolonialen Meisters zu schützen.

In den Gast- und Transitländern scheinen die Medien, neben der Information der Öffentlichkeit einen Signaldiskurs anzunehmen, der ein Verteidigungs- und Gegenangriffsmanöver verbirgt. Viele Medien enthüllen das Migrationsphänomen als ein Horrorszenario, in dem Diskurse über die Invasion und Unsicherheit dominieren. Durch Bilder von überfüllten Booten oder unzähligen Gruppen anonymer Migranten in Flüchtlingslagern reflektiert sich die illegale Einwanderung aus Afrika als ein Massenphänomen. Diese Massenmetapher wird durch relativ große Zahlen und Termini wie „Ansturm“, „Ströme“, „Flut“ oder „Massenfluchte“ verstärkt. Das verschafft in der Kollektivsymbolik Hinweise auf Gefahr und Bedrohung und wird

sozial durch Selbstverteidigungsstrategien wie die Stigmatisierung des Migranten als unerwünschte Person oder gar durch diskriminierende und ausgrenzende Haltungen übersetzt.

Migranten werden von einheimischen Bürgern als diejenigen wahrgenommen, die kulturelle und nationale Stabilität gefährden, Arbeitsplätze stehlen, das Funktionieren von Institutionen stören und vom Sozialsystem profitieren. Eine Aussage des Spiegel-Reporters Klaus Brinkbäumer in einem Artikel betitelt *Die neue Völkerwanderung* und untertitelt *Der Ansturm der Armen* ist symptomatisch für das Bedrohungsgefühl ins Spiel in der Gesellschaft: „Dies (die irreguläre Migration) ist die Migration, vor der Europa sich fürchtet, gegen die Europa sich wehrt. Sie begann in den neunziger Jahren: diese Flucht der vielen, der Massen aus Afrika, die längst auf dem Weg sind, in Lastwagen und Bussen, zu Fuß und mit Schlauchbooten, weil sie glaubten, dass sie ein Recht hatten, diese Reise anzutreten.“ (Brinkbäumer, 26.06.2006)¹⁷. Aus diesem inklusiven und exklusiven Diskurs entstehen klare Polarisierungen wie Europa-Afrika, wir-sie, reich-arm und Angst-Traum. Vor allem die Verwendung der Terminus „Ansturm“ gilt als eine Einladung, den Abwehrmechanismus gegen die angebliche Masse von Eindringlingen einzusetzen, und somit die Sicherheit der nationalen Identität zu gewährleisten. Dieser an sich nationalistische Diskurs homogenisiert und stereotypisiert Migranten und aktiviert Ängste und rassistische Verhaltensweisen in der Aufnahmegesellschaft (King & Wood, 2013)¹⁸.

Es gibt daher eine dialektische Perspektive auf die Mediendiskursen über afrikanische Migration. Diese Perspektiven offenbaren jedoch einhellig die Unsicherheit des Migrantensubjekts. Einerseits ist er der Unsicherheit in der Herkunftsgesellschaft ausgesetzt, die durch die prekären Lebensbedingungen verursacht wird und ihn dazu veranlasst, sein Leben zu riskieren, um ein günstigeres Lebensumfeld in Europa zu suchen. Andererseits ist er auch der Unsicherheit in der Aufnahmegesellschaft

¹⁷ Brinkbäumer K. (2006, Juni 26). Die neue Völkerwanderung. Der Ansturm der Armen. *Der Spiegel*. <http://www.spiegel.de/sptv/thema/a-423686.html> (Zugriff am 15.05.2018)

¹⁸ King, R., & Wood, N. (Eds.). (2013). *Media and migration: Constructions of mobility and difference* (Vol. 8). London: Routledge.

ausgesetzt, die ihn als unfreiwilligen Gast und damit auf sehr unwirtliche Weise aufnimmt. Diese doppelte Unsicherheit der Migranten wird vom afrikanischen Kino seit seinen Anfängen aufgegriffen und hat ein Imaginäres hervorgebracht, das die Räume der Migration und die Aushandlung der Identität des Migranten in diesen Räumen inszeniert. Indem sie die Viktimisierung und Kriminalisierung von Migranten und Migranten nur am Rande der Migrationserfahrung thematisieren, ist es ihnen besonders gut gelungen, die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Frage nach der Identität des Migrantensubjekts zu lenken.

2.3 Migration im Afrikanischen Kino

2.3.1 Ethno-nationalistische Phase in den Anfängen

Während der Entstehung einer afrikanischen Filmkultur in den Zeiten der Unabhängigkeit und im Rahmen der Etablierung eines Gegendiskurses zur europäischen Hegemonie, war Migration ein zentrales Thema bei den Filmschaffenden. 1955 drehten Paulin Vieyra und Mamadou Sarr in Frankreich den ersten Film des afrikanischen Kinos, *Afrique sur Seine* (1955). Der Film entwirft das Leben junger Afrikaner, die für ihr Studium nach Frankreich gekommen sind und setzt sich dabei mit Fragen der Entwurzelung und Rassendiskriminierung auseinander. Wie man an der folgenden Welle von Filmen dieser Generation beobachten kann, kennzeichnet sich die erste Phase von Filmen „*durch einen aggressiven Nationalismus im Zuge des politischen Imperativs von Authentizität als Antwort auf rassistische Diskurse aus den Zeiten des Imperialismus*“ (Niang, 2014, S. 27)¹⁹. Mit der Rasse als Kategorie konstruieren die Filme eine nationale Identität, die alle dunkelhäutigen Menschen gemeinsam haben. Damit beabsichtigen sie die Humanität von Menschen mit afrikanischen Wurzeln durch eine Politik der Afrikanität wiederherzustellen

¹⁹ Niang, S. (2014). *Nationalist African Cinema: Legacy and Transformations*. Lanham [u.a.]: Lexington Books.

(Mbembe, 2000, S. 28)²⁰. Nach dem Kulturwissenschaftler Stuart Hall, der sich besonders mit afro-karibischen Diaspora-Identitäten befasst hat, lässt sich das Konzept der kulturellen Identität in dieser Phase definieren als:

one, shared culture, a sort of collective 'one true self', hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed 'selves', which people with a shared history and ancestry hold in common: Within the terms of this definition, our cultural identities reflect the common historical experiences and shared cultural codes which provide us, as 'one people', with stable, unchanging and continuous frames of reference and meaning, beneath the shifting divisions and vicissitudes of our actual history (Hall, 1990, S. 223)²¹

Diese Einheit, gegenüber der alle anderen Unterschiede oberflächlich bleiben, wird in Filmen dieser Zeit als das Wesen afrikanischer Migranten verstanden. Léopold Sédar Senghor hat mit seiner Philosophie der Négritude einen wichtigen Beitrag zu diesen Vorstellungen geleistet. Als Präsident von Senegal in den 1960er und 1970er Jahren widmete er 25% des nationalen Budgets der Kultur und Bildung, wobei die Négritude als Hauptideologie fungierte. Seiner Ansicht nach sind dunkelhäutige Menschen auf der ganzen Welt ewig durch eine gemeinsame kulturelle Identität verbunden. Afrikanische Regisseure haben daraufhin Senghor's ästhetische Ideen in ihre Filme integriert (Mbembe, 2000, S. 28).

Gegen diese Idee einer afrikanischen Kultur, die von allen schwarzen Völkern in der Welt geteilt wird, postulierte der Vorläufer der postkolonialen Theoriebildung Frantz Fanon, dass die einzige existierende Kultur die nationale Kultur sei, die gegen Kolonisation und europäische Hegemonie Widerstand leisten müsse:

La culture nationale est l'ensemble des efforts faits par un peuple sur le plan de la pensée pour décrire, justifier et chanter l'action à travers laquelle le peuple s'est constitué et s'est maintenu. La culture nationale, dans les pays sous-développés, doit donc se situer au centre même de la lutte de libération que mènent ces pays. Les hommes de culture africains qui se battent encore au nom de la culture négro-africaine, qui ont multiplié les congrès au nom de l'unité de cette

²⁰ Mbembe, A. (2000). À propos des écritures africaines de soi. *Politique africaine*, (1), 16-43. Online: <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm> (15.02.2017)

²¹ Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In: Rutherford, J. (1990). *Identity: community, culture, difference*. London. Lawrence & Wishart. S. 222-237.

culture doivent aujourd'hui se rendre compte que leur activité s'est ramenée à confronter des pièces ou à comparer des sarcophages [...] Il ne saurait y avoir de cultures rigoureusement identiques. Imaginer qu'on fera de la culture noire, c'est oublier singulièrement que les nègres sont en train de disparaître, ceux qui les ont créés étant en train d'assister à la dissolution de leur suprématie économique et culturelle (Fanon, 2002, S. 222)²².

Seit den 1960er Jahren haben diese beiden gegenläufigen kulturellen und politischen Positionen nebeneinander bestanden. Obwohl der Literatur- und Kulturtheoretiker Manthia Diawara, der sich grundlegend mit dem afrikanischen Kino befasst hat, diese beiden Tendenzen in zwei gegensätzlichen Kategorien klassifiziert (Diawara, 1992)²³, werden sie in diesem Beitrag einer einzigen Phase zugeordnet, da sie beide in einer nationalistischen Philosophie verankert sind. Mit ihnen werden binäre Positionen des Wir und des Anderen, die schon imperialistische Diskurse wesentlich prägten, fortlaufend reproduziert. Der Postkolonialtheoretiker Achille Mbembe bezeichnet dieses Verfahren als Diskurs der Inversion. Wenn in kolonialen Diskursen dunkelhäutige Menschen als Andere konstruiert wurden, konstruieren sich dunkelhäutige Menschen in afrozentrischen Diskursen – wie der Négritude-Bewegung und dem Panafricanismus – selbst als Andere dem Westen gegenüber und nehmen somit einen Selbstausschluss vor (Mbembe, 2000, S. 28)

Die Migration vom Süden in den Europäischen Westen ist zwar Synonym zur Suche nach einer besseren Zukunft, aber Filmemacher behandeln das Thema unter der Perspektive eines Konflikts, wobei ein Dispositiv der Dichotomisierung die Werte der „afrikanischen“ Identität in den Vordergrund bringt. Filmschaffende skizzieren die Migration als ein unfreiwilliges Unternehmen und die Migrationserfahrung als kulturellen Schock. Die Migrantengigur muss den familialen Schutz hinter sich lassen und sich dabei der Gefahr des Individualismus aussetzen (Binet, 1976)²⁴. Die mauretanischen Filmregisseure Med Hondo (*Soleil O* (1969) und *Bicots nègres, vos*

²² Fanon, F. [1961] (2002). *Les damnés de la terre*. La Découverte/Poche. Paris. 313 p. Online: https://monoskop.org/images/9/9d/Fanon_Frantz_Les_damn%C3%A9s_de_la_terre_2002.pdf (10.02.2017)

²³ Diawara, M. (1992). *African cinema: politics & culture* (Vol. 707). Bloomington: Indiana University Press.

²⁴ Binet, J. (1976). *Cinéma africain. Afrique contemporaine*, (83), 27-30.

voisins (1974) und Sidney Sokhona (*Nationalité immigré* (1975) und *Safrana ou le Droit à la parole* (1977) bieten durch ihre Filme eine Art Dokufiktion über die Lebensbedingungen von Immigranten und ihren Gemeinden in Frankreich. Ihre Filme reflektiert ein Gemeinschaftsbild, in dem nur die gegenseitige Hilfe es ermöglicht, zu überleben und eine Arbeit zu finden. Diese sogenannte afrikanische Solidarität, die Stuart Hall zufolge auch als eine imaginative Wiederentdeckung einer essentiellen Identität verstanden werden kann (Hall, 1990, S. 223), tritt in filmischen Diskursen immer wieder als das Fundament der afrikanischen Kultur hervor.

Die Figur des Immigranten wird in einer besonderen Form gezeichnet. Er fühlt sich gleichzeitig hingezogen zu der neuen Gesellschaft, deren Kultur er nicht ganz versteht, und von ihr ausgeschlossen. Dieser Kulturkonflikt, der aus der Mischung dieser beiden Gefühle entsteht, wird zum Beispiel in *Concerto pour un exil* (1968) und *À nous deux France* (1970) von D. Ecaré thematisiert, in denen Studenten nach der Zeit ihres Studiums und Lebens in Frankreich ihre kulturelle Identität bedroht sehen.

Migranten erfahren in der neuen Gesellschaft eine Art Entwurzelung, aus der das Gefühl der Einsamkeit entsteht und die die Integration im Aufnahmeland erschwert. In seinem 1966 gedrehten Film *La Noire de...* thematisiert der senegalesische Regisseur Ousmane Sembene, der als der Vater des afrikanischen Kinos südlich der Sahara gilt, die Desillusion, die von Immigranten erlebt wird, wenn sie erst einmal in Europa angekommen sind. In Filmen werden Integrationsschwierigkeiten, Erfahrungen mit Rassismus und Ausgrenzung dargestellt. Filmeschaffende unternehmen den Versuch, die Realität in dem vorgestellten Raum zu dekonstruieren. Im Kurzfilm *Paris, c'est joli* (1974) von dem nigrischen Regisseur Inoussa Ousseini beispielsweise konstruiert der Protagonist eine neue, andere Realität, in der der erlebte Raum utopisch dargestellt wird, auch wenn er in Wirklichkeit eine ganz gegensätzliche Realität erlebt. Die Satire wird zu einer Strategie, um die Kluft zwischen der Fantasie und der Realität zu illustrieren.

Andererseits scheinen die Authentizität bzw. die Wiederherstellung der verlorenen oder unterdrückten Identität der einzige Ausweg zu sein. Dieser Umgang mit der eigenen Identität stellt neue Herausforderung dar und ist zugleich eine Art Zuflucht. Die Figur des afrikanischen Immigranten in der Krisensituation und in einer Umgebung täglicher Ablehnung und Diskriminierung entwickelt dann eine gewisse Nostalgie für seine verlorenen Wurzeln. Dies zeigt sich im Film anhand des thematischen Trends von Narrativen der Rückkehr oder der Nord-Süd-Reise, bei der Migranten auf die Suche nach ihren verlorenen Wurzeln gehen. In dem Kurzfilm *Et la neige n'était plus* (1965) thematisiert der senegalesische Regisseur Ababacar Samb Makharam die Identitätskrise, mit der Migranten nach einem langen Aufenthalt in Europa konfrontiert sind. Sich der westlichen Kultur anzupassen wird zum Zeichen der kulturellen Entfremdung und des Identitätsverlusts, der zu einer inneren Verwirrung führt: der Protagonist des Films gehört weder zum Hier noch zum Dort. Daher scheint nur die Rückkehr zur Herkunft sein Leben wieder ins Gleichgewicht bringen zu können.

Stuart Hall erklärt diesen Drang nach der Rückkehr vor allem durch die Tatsache, dass sich Migranten im Westen immer als entortet, bzw. entlokalisiert fühlen: „*It is because this New World is constituted for us as a place, a narrative of displacement, that it gives rise so profoundly to a certain imaginary plenitude, recreating the endless desire to return to 'lost origins', to be one again with the mother, to go back to the beginning*” (Hall, 1990, S. 236). Die Problematik der Rückkehr impliziert, dass sich Migranten in der Aufnahmegesellschaft nur in einem Transitraum befinden – ein Raum, in dem sie nach etwas Besonderem suchen, um dann zur Heimat zurückzukehren (Barlet, 1996, S. 134)²⁵. Aber wie an der nächsten Phase, dem Post-Nationalistischen, zu erkennen ist, ist diese Rückkehr nur eine weitere Illusion.

²⁵ Barlet, O. (1996). *Les cinémas d'Afrique noire: Le regard en question*. Paris: L'Harmattan.

2.3.2 Post-nationalistische Phase (1989-2000)

Mit der Welle von Filmen ab den 1990er Jahren zeigt sich, dass sich das Thema der Rückkehr in einen fantasievollen Diskurs immer mehr einschreibt, da diese Rückkehr letztlich nur eine Utopie bleibt. Afrika als statischer Ort, an den man zurückzukehren kann, existiert nicht. Der Kontinent ist ebenfalls Veränderungen und einer Dynamik unterworfen, die nicht immer an den romantisierten Ort erinnern lassen, nach dem Migrant*innen zurückkehren wollen. In diesem Zeitraum erfährt der Kontinent in der Tat eine allgemeine Verschlechterung der wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, die im Vergleich zum Westen, zu einer relativen Verarmung der afrikanischen Gesellschaften führte. Dazu kam es zu einer Erhöhung der staatlichen Korruption und Ausbeutung der nationalen Ressourcen durch multinationale Konzerne in Verbindung mit der Mitschuld der herrschenden Eliten. Auf der politischen Ebene war eine erhöhte Anforderung an das Multiparteiensystem und Demokratisierung anzumerken, die heftige Krisen in verschiedenen Regionen auslösten. Unter solchen sozio-politischen Bedingungen beginnt der Identitätsdiskurs seine Vorherrschaft auf nationaler Ebene zu verlieren. Das Gefühl der Zugehörigkeit besteht zunehmend nur noch für lokale Gemeinschaften. Angesichts dieser Realität befassten sich Filmemacher immer weniger mit ausländischen Unterdrückern. Sie kehrten vom Panafrikanismus und von der Négritude ab, die sich als unzureichend für die Bewältigung der großen Herausforderungen der Unabhängigkeit erwiesen hatten (Cham & Andrade-Watkins, 1988)²⁶.

Es wird immer deutlicher wie sich afrikanische Filmemacher von den ideologischen Zwängen des afrikanischen Essentialismus befreien, um immer mehr Einflüsse aus unbestimmter Herkunft zu integrieren (Harrow, 1999, S. 16)²⁷. Diese Filmegeneration bevorzugt thematisch eher die individuelle Erfahrung als die kollektive im Westen.

²⁶ Cham, M. B., & Andrade-Watkins, C. (1988). *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema*. London: The MIT Press.

²⁷ Harrow, K. W. (Ed.). (1999). *African cinema: Postcolonial and feminist readings*. Trenton, NJ: Africa World Press.

Von der Desillusion und Entmystifizierung nationalistischer Gedanken ausgehend entsteht ein neues Verhältnis zu Kultur und Raum.

Die Binarisierungen und Dichotomisierungen zwischen Hier und Dort beginnen, ihre Dominanz zu verlieren. Die Eingrenzung der Identität in einem System monolithischer Werte wird in Frage gestellt. Immer mehr verschwindet das Konzept der kulturellen Identität als feste und reine Essenz, bzw. als universelle und transzendente Instanz, die unverändert außerhalb von Geschichte und Kultur existiert. Ihre Verortung an einem bestimmten Ort, zu dem sich eine absolute Rückkehr vollziehen lässt, verliert allmählich ihre diskursive Legitimation. Ein Film wie *Tourbillons* (1999) vom Regisseur Alain Gomis stellt beispielsweise die Migrantenfigur als ein soziales Subjekt dar, das sich durch die Migrationserfahrung verwandelt, und dadurch neue Einstellung zur Identität und zur Heimat annimmt. Jenseits der üblichen Kritik der Exklusion von Migranten in der Aufnahmegesellschaft problematisiert der Film die Migrantenskepsis gegenüber der Rückkehridee. Die Erfahrungen des Migranten in der Aufnahmegesellschaft machen eine tabula rasa unmöglich. Er kann in ein mythisches Imaginäres des Heimatlandes nicht zurückkehren. Dabei ist nicht nur von Nicht-Rückkehr in ihrer denotativen Bedeutung die Rede, sondern vor allem konnotativ gedacht. Die Migrantenfigur ist nicht in der Lage, die gleichen Bedingungen wie zuvor vorzufinden, ebenso wenig wie die gleiche Beziehung zur Wirklichkeit.

Stuart Hall behauptet in diesem Zusammenhang, dass die Aufnahmegesellschaft zu einem Ort der Re-Definition und des Verhandeln wird:

„The 'New World' presence is [...] itself the beginning of diaspora, of diversity, of hybridity and difference. Diaspora does not refer us to those scattered tribes whose identity can only be secured in relation to some sacred homeland to which they must at all cost return, even if it means pushing other people into the sea. This is the old, the imperialising, and the hegemonising form of ethnicity (Hall, 1990, S. 235).

Die Delokalisierung in der Aufnahmegesellschaft birgt zwar am Anfang die Problematik des Kulturschocks, aber die Migranten zeigen die Fähigkeit nicht nur sich

selbst, sondern auch den erlebten Raum neu zu definieren. In *Home away from Home* (1994) von der afro-britischen Filmemacherin Maureen Blackwood, baut sich die Protagonistin in ihrem Garten eine Hütte – einen heterotopen Raum im Sinne Foucaults – als physische Lokalisierung ihres Dorfs in der Aufnahmegesellschaft. Damit kehrt sie nicht zu einer sogenannten reinen Identität zurück. Diese Hütte ist vielmehr als ein imaginativer Raum, ein Symbol für ihre Verbindung zu ihrer ethnischen Identität zu verstehen. Olivier Barlet beschreibt diesen Prozess als einen notwendigen Schritt zur hybriden Identität, als Passage im Sinne Edouard Glissants, und behauptet: ‚*Die Zeit der Rückkehr zum gelobten Land, zum „geliebten Land“ der Vorfahren ist vorbei, [...] Der Transit durch den Ursprung hat nur noch die Funktion, die Gegenwart in Frage zu stellen*‘ (Barlet, 1996, S. 136). Sich mit seinem Ursprung zu identifizieren kann zwar einen Impuls zur Identitätskonstruktion geben, aber kann nicht endgültig sein. Diese These wird zum Beispiel in *Teza* (2008) von Haile Gerima aus Äthiopien entworfen. Neben der turbulenten Phase in der Geschichte Äthiopiens nach Ende der Regentschaft von Haile Selassie in den 1970er Jahren thematisiert der Film die romantisierte Bild, das viele Migranten von der geliebten Heimat vor ihrer Rückkehr dorthin haben. Die Realität vor Ort schafft aber bei den Zurückgekehrten ein Zerrissenheitsgefühl. Dieses Paradigma wird seine Blütezeit mit den Theorien von Transnationalität und Transkulturalität erfahren.

2.3.3 Der transnationale turn seit den 2000er Jahren

Seit der letzten Jahrtausendwende hat sich eine neue Generation von Filmemachern etabliert. Diese letzten thematisieren in ihren Produktionen das Post-moderne, die Grenzüberschreitung und das Transnationale. Sie entwickeln ein neues „Imaginäres“ für das Nachdenken über Migration, Identität und Raum und geben dabei dem afrikanischen Kino ein neues Gesicht. Das neue afrikanische Kino beschäftigt sich nicht mehr mit einfachen Konfrontationen und binären Oppositionen wie Afrika vs. Europa, Kolonialismus vs. Unabhängigkeit oder Tradition vs. Modernität. Die

Identität wird zu einem durchlässigen Konzept, transnationale Themen und komplexere Subjektivität sind hier zentrale Gegenstände, die zu Sprache kommen (Diawara, 2010, S. 202).

Die neuen narrativen und ästhetischen Formen stellen selbst das monolithische Konzept eines „afrikanischen“ Kinos als pur, authentisch und einzig in seiner Art gegenüber anderen Filmproduktionen in Frage (Diawara, 1992, S. 164) Neue Narrative ersetzen die alten und erheben Anspruch auf Universalität mit einer afrikanischen Perspektive. Filmemacher bringen die Auswirkungen von transnationalen Migrationsbewegungen für das Individuum, die Gemeinschaft, den Staat und die Komplexität transnationaler Erfahrungen in der Globalisierungsära ans Licht. Auch Afrikas transnationale Begegnungen sind komplex und dynamisch und es entstehen neue Definitionen von Heimat und der Diaspora, Tradition und Modernität, sowie von Geschlecht und Generation im Zeitalter der Globalisierung (Okome & Vaughan, 2012, S. 2)²⁸. Transnationalismus wird zu einem Projekt der Re-Imagination des Raums, der Identität und der Zugehörigkeit.

Wenn die kulturelle Identität auch immer noch Gegenstand vieler Filme ist, bezieht sie sich in dieser Phase nicht nur auf das „Sein“, sondern auch auf das „Werden“. Sie gehört in diesem Sinne mehr zur Zukunft als zur Vergangenheit. Identität ist hier nicht etwas schon Festgelegtes und Existierendes, sondern überschreitet Raum, Zeitgeschichte und Kultur. Kulturelle Identitäten haben unterschiedliche Entstehungspunkte und sind geschichtlich geprägt. Aber, wie alle geschichtlichen Angelegenheiten sind sie nicht statisch, sondern unterliegen einer konstanten Umwandlung. Hall unterstreicht, dass die Identität weit davon entfernt ist, in etwas Ewiges, Essentialistisches festgelegt zu werden, sondern von der Geschichte und der Kultur abhängig ist (Hall, 1990, S. 226). Und ebenso weit davon entfernt, in einer bloßen „Wiederaufnahme“ aus der Vergangenheit wieder gefunden zu werden, sind

²⁸ Okome, M. O., & Vaughan, O. (2012). West African Migrations and Globalization: Introduction. In: *West African Migrations*. New York Palgrave: Macmillan.

Identitäten wegen ihres instabilen Charakters nur punktuelle Positionierungen des Subjekts (Ebd., S. 224).

Was die zweite Generation von Migranten betrifft, die in Europa geboren oder aufgewachsen sind, erfahren diese bei der Begegnung mit Afrika einen Schock. Dies macht deutlich, dass Kultur oder Identität an einem bestimmten Ort nicht wiederzufinden sind. Der französisch-guineische Regisseur Mama Keita hat diese Problematik in seinem Film *Le Fleuve* (2002) gut illustriert. Der Protagonist Alfa, Sohn eines französischen und eines senegalesischen Elternteils und geboren in Frankreich, flieht nach einem Verbrechen erstmals nach Senegal, wo ein Teil seiner Familie lebt. So wird der kulturellen Schock zum Thema, der von Afro-Franzosen oder von Migranten zweiter, bzw. dritter Generation erlebt wird. Okome und Vaughan weisen darauf hin, dass: „*A person's identity is shaped by his or her social location, which in turned is shaped by his or her geographical location and the opportunities it provides*“ (Okome & Vaughan, 2012, S. 42). Identität bedeutet in diesem Zusammenhang nichts Kollektives mehr, sondern bezieht sich auf die individuelle Erfahrung und Positionierung des Subjekts innerhalb eines bestimmten sozialen Kreislaufs, der wiederum örtlich eingebunden ist. Dies zeigt auch den dynamischen Charakter der Identität, sie ist nicht stabil und festgelegt, sondern entwickelt sich, gestaltet sich um, und adaptiert sich je nachdem wo man sich befindet.

Filmemacher selbst bezeichnen sich als eine Mischung verschiedener Kulturen und drücken ihre Schwierigkeit aus, die sie dabei erleben, sich nur als reine Afrikaner zu identifizieren. Viele definieren sich hingegen stärker als Weltbürger. Sie skizzieren kollektive Identitäten als kosmopolitisch und wenden sich gegen die Idee einer festen und starren Identität (Barlet, 1996, S. 139). Über die verschiedenen Außeneinflüsse sprechend, die seine Filmproduktionen schon geprägt haben, behauptet Mama Keita in diesem Zusammenhang:

[...] My background is a mix of many different cultures. I was born in Dakar, my father came from Guinea and my mother from Vietnam and, when I was just a young boy, after only a few

years in Africa, my parents moved to France. And waiting for me there was the Nouvelle Vague, Italian neo-realism, American and Japanese cinema [...] (Diawara, 2010, S. 207).

Filme wollen Filmemacher dieser dritten Generation als eine mediale Sphäre zwischen Realität und Fiktion anwenden (Ebd., S. 223), die die heutigen Situationen, Erfahrungen, Vorstellungen und Erwartungen von Migranten in transnationalen Räumen beschreibt.

In jüngsten Migrationsfilmen der dritten Generation entwickelt sich das Problem einer Neubewertung des Identitätskonzepts. Die Auseinandersetzung mit dem Migrationsthema wird dabei mit neuen Paradigmen wie Transnationalität und Transkulturalität konfrontiert. Essentialistische Konzeptionen nationaler und kultureller Identität werden in Frage gestellt. Identität erscheint nicht mehr als etwas Statisches, Einheitliches, das das Wesen in seiner Reinheit kennzeichnet, sondern vielmehr als etwas Prozesshaftes (Hall, 1990), wobei Migranten in der Lage sind, sich mit der Kraft der Imagination und in der sozialen Interaktion eine neue Subjektivität auszuhandeln (Appadurai, 2000)²⁹. In *L'absence de Mama Keita* (2009) wird der Migrant nicht mehr als einfacher Emigrant oder Immigrant betrachtet, sondern befindet sich in der Position eines Weltbürgers, der bei der Rückkehr in sein Heimatland Schwierigkeiten hat, sich in dem nun fremden Universum wiederzufinden, das er siebzehn Jahre zuvor verlassen hatte. Durch den Hauptprotagonisten enthüllt der Film eine Identität, die zwischen der in Europa gesammelten Erfahrung und der idealisierten Erinnerung an sein Geburtsland liegt, eine komplexe Identität, die Unverständnis und Konflikte in der Beziehung zu seiner Familie zu schaffen scheint. Ricci hebt dabei hervor, dass viele Regisseure heute in ihren Filmen die Herausforderungen ihrer Subjektivität, ihrer Identität in Bewegung darstellen und als integralen Bestandteil ihres Erlebens und ihrer Erfahrungen beschreiben. Sie spiegeln

²⁹ Appadurai, A. (2000). Grassroots globalization and the research imagination. *Public culture*, 12(1), 1-19.

die Existenz von Migranten als kulturell gemischt und komplex wider (Ricci, 2011, S. 31-39)³⁰.

Filmemacher greifen den Migrationskontext ein, um Inszenierungen hybrider Identität durchzuführen. Identität wird dabei mehr als ein Raum des Verhandeln denn als eine geschlossene Ganzheit verstanden. Besonders Diaspora-Filme erweisen sich in Bezug auf die Narrative des Transnationalen als interessant. Sie stellen einen Makroraum dar, in dem Mikroräume wie Erinnerungs-, Erfahrungs-, Vorstellungs- und Erlebnisräume der Migranten verknüpft werden. Das ist zum Beispiel im Film *Des Etoiles* (2013) der französisch-senegalesischen Regisseurin Dyana Gaye der Fall. Die Bewegung der Protagonisten in den drei geographischen Räumen Turin, New York und Dakar hat zum Ziel, sich wieder zusammenzufinden. Angesichts der Abwesenheit ihres Verwandten vor Ort sollen die Protagonisten ihre Erwartungen neu definieren und eine offene Einstellung zu den getroffenen Leuten haben. Im Film lässt sich eine Dekonstruktion des Mythos von Identität als etwas Stabilem und Fixiertem wahrnehmen. Im Fokus stehen vor allem die heutigen Interaktionen und multikulturellen Identitäten afrikanischer Migranten in unserer Globalisierungsära.

³⁰ Ricci, D. (2011). Subjectivités en mouvement et déplacements identitaires dans les „cinémas africains“ contemporains. *Cahier Louis-Lumière*, 8(1), 31-39.

Teil II: Theoretische und methodische Ansätze

3 Migration, Raum und Identität

3.1 Annäherung an Migrationskonzepten

3.1.1 Klassische Definition der Migration

Der ursprünglich aus dem lateinischen Wort *migrare* stammende Begriff „Migration“ kennt in der Wissenschaft keine allgemein gültige Definition. In den Sozialwissenschaften wird der Begriff in seinem klassischen Verständnis als dauerhafte räumliche Veränderung des üblichen Wohnsitzes einer Person oder Personengruppe definiert. Migration wird dabei als einmalige Abreise von einem Herkunftsland (*Auswanderung*) und als dauerhafte Ansiedlung an einem Ankunftsland (*Einwanderung*) gesehen. Bedingt durch verschiedene Motive, die als Push- und Pull Faktoren bezeichnet werden, kann den Wohnortwechsel entweder innerhalb des Nationalstaates (*Binnenmigrationen*) erfolgen oder grenzüberschreitend (*internationale Migration*) sein. Diese zweite Kategorie, die in der vorliegenden Arbeit ein besonderes Interesse findet, erklärt sich immer wieder im Zusammenhang von Industrialisierung, Individualisierung und Urbanisierung sowie Kriegen und Klimakatastrophen (Pries, 2010, S. 58)³¹.

Bis in die 1980er Jahre konzentrierten sich Studien über die internationale Migration fast ausschließlich auf die Frage nach dem sozialen Status des Fremden und seiner sozialen Einbindung in die Aufnahmegesellschaft (Han, 2010, S. 60). Die zentralen Themen waren vor allem die Prozesse der Ansiedlung, Integration und Assimilation von Neuankömmlingen (Pries, 2010, S. 62). Diese Forschungen hatten gemeinsam,

³¹ Pries, L. (2010). *Transnationalisierung: Theorie und Empirie grenzüberschreitender Vergesellschaftung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

dass sie das Phänomen der Migration mit statischen dichotomen Kategorisierungen annäherten. Sende- und Empfängerländern waren in bipolaren Verhältnissen vorgestellt. Und dabei standen im Mittelpunkt der Analyse Probleme der Entwurzelung, der soziokulturellen Entfremdung, des Abbruches der Migranten von ihren Herkunftsländern einerseits und andererseits ihrer schwierigen Niederlassung, Akkulturation, Integration und Absorption in die Aufnahmeländer (Han, 2010, S. 60)³².

Mit der Globalisierung der Wirtschaft und dem damit verbundenen Transfer von Kapital, Waren, Technologien, technischen und unternehmerischen Wissen sowie qualifizierten und unqualifizierten Arbeitskräften hat sich auch zwangsläufig das Wanderungsverhalten verändert. Es sind inzwischen neue Formen der Migration entstanden, die das bipolare Modell der klassischen Migrationstheorie problematisch machen.

3.1.2 Migration als transnationale Mobilität

3.1.2.1 Transnationalismus

Ab den 1990er Jahren erscheint in der amerikanischen Anthropologie und Soziologie ein neuer Typus von Immigranten aus der Karibik, Mexiko und den Philippinen, der sich grundlegend von dem traditionellen Typus der Einwanderer unterscheidet. Es stellt sich durch diesen neuen Typus von Migranten heraus, dass das Phänomen der Migration nicht so einfach, linear und fest ist, wie es in der klassischen Definition bestimmt wird, sondern dass es unterschiedliche Komplexitätsniveaus aufweist. Es ist ein Migrant, der sein Leben nicht ausschließlich im nationalen Kontext der Aufnahmegesellschaft verankert, sondern auch an zwei oder mehreren Orten gleichzeitig Beziehungen aufbaut. Während der Migrant Strategien zur Integration in

³² Han, P. (2010). *Soziologie der Migration: Erklärungsmodelle, Fakten, politische Konsequenzen, Perspektiven*. Stuttgart: UTB.

die Aufnahmegesellschaft entwickelt, pflegt er auch regelmäßige grenzüberschreitende Kontakte mit externen Orten. Um die Praktiken und Erfahrungen dieses neuen Typs theoretisch zu erfassen, wird das Phänomen über das Paradigma des Transnationalismus angegangen (Han, 2010, S. 61)

Der Transnationalismus stellt sich als ein Paradigma dar, das die Bindungen von Einwanderern in mehr als einer Nation offenbart. Er weist damit auf einen Ansatz zur Migration hin, der den Rahmen der nationalen Imagination hinausgeht und die Vielzahl der am Prozess beteiligten Orte erfassen lässt. Er ist grundsätzlich gegen die Annahme, dass der Umzug von einem Land in ein anderes Land einfach gleichbedeutend mit dauerhafter Auswanderung oder Einwanderung ist, und artikuliert stattdessen Migrationspraktiken und -erfahrungen in Form von Beziehungen. Das Paradigma unterstreicht die Tendenz der Migranten, über den nationalen Rahmen als Hauptbezugspunkt für die Ausübung ihrer Aktivitäten oder den Aufbau ihrer Identität hinauszugehen, und hebt die Pluralität ihrer sozialen Verankerung hervor. Diese Pluralität ist nicht immer eine bewusste Entscheidung, sondern manchmal einfach eine Notwendigkeit, die sich aus der Schwierigkeit der vollständigen Integration in die Aufnahmegesellschaften ergibt. Dies kann natürlich eine Quelle von Widersprüchen sein, aber es führt dazu, dass Migranten sich ständig neu anpassen.

Das transnationale Paradigma lehnt somit die Konzeptualisierung von Migration als einen definitiven und unilateralen Prozess ab und hebt Bewegungen jenseits der Grenzen von Nationalstaaten hervor. Es dekonstruiert das Bild des entwurzelten Migranten, der mit seinem Herkunftsort brechen muss, um sich in die Aufnahmegesellschaft zu integrieren. Migration wird hier also nicht mehr als permanenter Bruch mit dem Herkunftsort verstanden, sondern als ein Prozess, in dem Herkunfts- und Aufenthaltsorte durch das migrantische Subjekt miteinander verbunden werden. Es betrachtet die Migration als dynamisch, multi-lokal, und als

eine Plattform für die Vernetzung. Die transnationalen Interaktionen finden in Form von Ideen, Werten und Praktiken statt, haben aber auch politische und wirtschaftliche Dimensionen. Beziehungen so gesehen stärken und verändern die soziale, wirtschaftliche und kulturelle Landschaft von Herkunfts- und Zielgesellschaften.

3.1.2.2 Migration als Mobilität

In einer globalisierten und hyper-vernetzten Welt scheint die Mobilität ein ständiges Merkmal zu sein und kein einmaliges und vorübergehendes Phänomen, das mit der Zeit verblassen wird. In diesem Kontext der gegenseitigen Vernetzung von Orten plädieren Migrationstheoretiker zunehmend dafür, das Konzept der Migration durch das der Mobilität zu ersetzen. Im Gegensatz zum Konzept der Migration, das die Bewegung mit einem Abbruch des Herkunftsortes assoziiert und die Dauer der Reise über einen langen Zeitraum festlegt, scheint das Konzept der Mobilität in Bezug auf Dauer, Art und Motivation der Migration weniger restriktiv zu sein. Nicht nur umfasst es jede Personenbewegung, die einen Wechsel des gewöhnlichen Aufenthaltsortes mit sich bringt, unabhängig von der Dauer oder Motivation, die der Bewegung zugrunde liegt, sondern spiegelt es auch die Multilokalität der Bewegung wider (Cohen & Sirkeci, 2011)³³.

Menschen bewegen sich nicht nur unidirektional von einem Ort zum anderen. Ihre Reisen können mehr als zwei Orte, mehrere Bewegungen und sogar zirkuläre Bewegungen umfassen (Ebd., S. 20). Einige gehen, einige kommen, andere überqueren und andere kommen und gehen von einem Ort zum anderen. Darüber hinaus beinhalten internationale Migrationsmuster heute auch interne Bewegungen. Oft sind diese Zwischenmigrationen der erste Schritt für Migranten, wenn sie an mehreren Grenzübergängen teilnehmen. Für einige von ihnen kann keine weitere

³³ Cohen, J. H., & Sirkeci, I. (2011). *Cultures of migration: The global nature of contemporary mobility*. Austin: University of Texas Press.

Bewegung mehr gemacht werden, und der Transit wird somit unbeabsichtigt zu einem endgültigen Aufenthaltsort (Ebd., S. 46).

Der Ansatz zur Migration als Mobilität verschiebt den Fokus weg von der Bewegung als Abreise oder Ankunft hin zur Bewegung als kontinuierliche Zirkulation. Dies ermöglicht also, Transit- oder Zwischenräume einzubeziehen, die manchmal an der Dynamik der Reise von den Herkunfts- zu den Zielländern beteiligt sind. Es hilft, die sich verändernde, schwebende, fließende Natur grenzüberschreitender menschlicher Bewegungen zu erfassen. Und dadurch lässt sich den Bewegungsprozess und seinen flüssigen Verlauf aufspüren (Ebd., S. 32). Auf diese Weise werden nicht nur die Erfahrungen der Reisenden hervorgehoben, sondern auch die Komplexität des Reiseverlaufs und der multiplen Räume, die während des Prozesses involviert sind. Das Konzept der transnationalen Mobilität bricht der konventionellen Definition von Migration und etabliert die aktuelle Migration als Teil einer Welt, in der die Herausforderungen weit über die Reichweite fester Einheiten hinausgehen. Aufgefordert wird daher, weniger auf diese festen Einheiten als vielmehr auf die damit verbundenen dynamischen Prozesse und gesellschaftlichen Veränderungen zu konzentrieren.

3.1.2.3 Der Transmigrant

Mobile Subjekte, die transnationale soziale Beziehungen zwischen ihren Herkunfts- und Aufenthaltsgesellschaften schaffen und pflegen, werden als *Transmigranten* bezeichnet (Han, 2010, S. 61). Dabei handelt es sich um grenzüberschreitende Migranten, die zwar physisch von ihrem Herkunftsort getrennt sind, aber dennoch enge soziale Beziehungen zu diesem Ort unterhalten. Im Gegensatz zu den klassischen Migrantentypen, die, durch ein festgelegtes und priorisierendes Verhältnis zur Herkunfts- oder Ankunftsregion, sich durchaus schon für einen bestimmten

sozialräumlichen Ort als Zentrum ihres Lebens entschieden haben, wollen Transmigranten keinen eindeutigen Präferenzort in ihrem transnationalen Lebensentwurf definieren (Pries, 2010, S. 66). Es handelt sich um zirkulierende Migranten, die sich ständig zwischen ihrer Heimat- und ihrer Aufnahmegesellschaft hin und her bewegen. Damit sind sie weder permanente noch temporäre Migranten im üblichen Sinne, die für einige Jahre im Ausland bleiben und dann in ihr Herkunftsland zurückkehren. Was sie auszeichnet, ist ihre multilokale Lebensweise. Sie siedeln sich in der Aufnahmegesellschaft an und halten gleichzeitig durch verschiedene Aktivitäten eine dauerhafte Verbindung zu ihrer Herkunftsgesellschaft aufrecht (Han, 2010, S. 61). Durch die Verbindung mit ihrem Herkunftsland nehmen diese Migranten aktiv am Prozess der Schaffung eines sozialen Feldes teil, das über die nationalen Grenzen hinausgeht. Pries betont, dass das Verständnis von Migrationsdynamiken im 21. Jahrhundert untrennbar mit dem Begriff des Transmigranten verbunden ist (Pries, 2010, S. 62).

Während die Kategorie der Transmigranten prinzipiell für alle Arten von Migranten gilt, sehen sich insbesondere irreguläre Migranten mit Hindernissen konfrontiert, die ihnen den physischen Grenzübertritt erschweren. Da sie sich physisch nicht frei bewegen können, nutzen sie ständig virtuelle Kanäle, um sich mit anderen Orten zu verbinden. In diesem Zusammenhang weist Pries darauf hin, dass diese "mentale Mobilität" viel wichtiger ist als die physische Mobilität (Pries, 2010, S. 66). Mit dieser Beobachtung stellt er die Transmigration als eine Bewegung dar, die sich nicht physisch vollzieht, sondern ebenso virtuell stattfindet. Die Pluri-lokalisierung der Migranten manifestiert sich durch ihre grenzüberschreitenden "mental Landkarten" (Ebd.). Ihre Interessengebiete, Aktivitäten und täglichen Erfahrungen existieren nicht nur an dem Ort, an dem sie sich physisch befinden, sondern erstrecken sich auf verschiedene Orte. Diese dynamischen konzeptuellen Grundlagen, die das transnationale Paradigma der Migrationstheorien liefert, bieten die Möglichkeit, die

Räume, Identitätskonstruktionen, die mobile Subjektivität, multiplen Positionen und kulturellen Dynamiken, die bei der Migrationserfahrung entstehen, zu würdigen (Cohen & Sirkeci, 2011, S. 54). Damit eröffnet sich ein weites Feld der Reflexion über die Kategorien Raum, Identität, Zugehörigkeit und Gemeinschaft.

3.2 Die Produktion eines transnationalen Raums

Mobilität stößt derzeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften auf ein erneutes Interesse, insbesondere weil sich die tägliche Mobilität in den letzten Jahren erheblich entwickelt hat, aber auch weil sie sich auf Konzepte wie Raum und Identität auszuwirken scheint. Ob als Hindernis oder als Verbindung zwischen Orten, das Raumverständnis verändert sich in Zuge der Mobilität grundlegend. Die Vorstellung des Raums als einfachen Container sozialer Beziehungen, bzw. als grundlegendes Konstrukt für das Nachdenkens über Räume wird dabei in Frage gestellt, und der Fokus zunehmend auf relative und relationale Perspektive gelegt. Die kritische Sozialgeographie hat einen wichtigen Beitrag zur Schaffung dieses neuen Rahmens für die Annäherung und Interpretation von Räumen geleistet. Dank verschiedener Beiträge von Befürwortern dieses Ansatzes entsteht ein globales, offeneres und integrativeres Raumkonzept, das durch konkurrierende Räumlichkeiten konstruiert wird.

Diese globale Vision auf Raum hat ihre Wurzeln in der marxistischen Geografie, die in der räumlichen ungleichen Entwicklung ein konstitutives Element des globalen kapitalistischen Raums sieht (Harvey, 2006. S. 115)³⁴. Wie Harvey erklärt, sind räumliche Unterschiede und Ungleichheiten in der globalen Geografie des Kapitalismus dialektisch konstituiert und erzeugen Ungleichheit und Widerspruch in der Landschaft des kapitalistischen Sozialraums. Er verwendete in *Globalization and*

³⁴ Harvey, D. (2006). *Spaces of global capitalism*. London: Verso.

the Spatial Fix den Begriff „*spatial fix*“, um den unaufhörlichen Drang des Kapitalismus zu beschreiben, seine internen Krisentrends durch geografische Expansion und Umstrukturierung zu lösen (Harvey, 2001, S. 24-26)³⁵. Die Kapitalbewegung ist frei, während Orte fest sind. Sie sind so fixiert, dass das Kapital dort ankern kann. Dies wiederum wird die Kapitalflucht ermöglichen, die ihre Entstehung gerechtfertigt hatte. Es ist diese grundlegende Spannung zwischen der Fixierung von Orten und der erhöhten räumlichen Mobilität des Kapitals, die zu der Polarisierung der Entwicklung zwischen verschiedenen Räumen in zeitgenössischen geografischen Landschaften führt. Durch seine Forschungen konnte er zeigen, dass das Überleben des Kapitalismus stark von seiner geografischen Expansion in nicht-kapitalistischen Räumen abhängt. Eine der wichtigsten Voraussetzungen bei diesem Prozess ist die Akkumulation durch Enteignung. Er sieht diese als die Fortsetzung der Praktiken der „primitiven“ Akkumulation, die zu Beginn des Kapitalismus in Kraft waren, und bezeichnet das als den Prozess, mit dem sich der Kapitalismus geographische Räume aneignet, die er vorher nicht besaß. In Anlehnung an Rosa Luxemburgs Schriften über die *Akkumulation des Kapitals* (1913), argumentiert Harvey, dass dieses Bedürfnis nach nicht-kapitalistischen Räumen der Natur des Kapitalismus inhärent ist. Angesichts der großen Schwierigkeiten, Regionen der Welt zu finden, in denen überreichlich Kapital investiert werden kann, versuchen kapitalistische Nationen, es durch einen Prozess der Enteignung zu schaffen. Der Begriff der Akkumulation durch Enteignung bezieht sich daher auf Situationen, in denen nicht-kapitalistische Räume mehr oder weniger gewaltsam in kapitalistische Räume umgewandelt werden. Sie kann in Form von Ausweisung oder Entzug der Nutzung bereits vorhandener Mittel zur Ressourcenausbeutung erfolgen.

Neil Smith sieht in der daraus resultierenden Konzentration von Kapital in einem Raum auf Kosten eines anderen eine rückwirkende Wirkung auf die räumliche Fixierung. Die Produktion von Raum wird in diesem Zusammenhang als Ergebnis des

³⁵ Harvey, D. (2001), Globalization and the “Spatial Fix”. *Zeitschrift für Literatur und Diskussion*, 23.

kumulativen Kontextes des globalisierten Kapitalismus angesehen, in dem sich soziale Räume von der Idee absoluter Räume zur Idee relativer Räume bewegt haben, die sich je nach Lohn und Arbeit gegenseitig nutzen (Smith, 2008, S. 115). Nichtkapitalistische Räume werden in den kapitalistischen Arbeitsmodus eingeführt, während eine Produktionsweise für die nachhaltige Selbstversorgung nicht umgesetzt wird. Dies führt zu einer Polarisierung der Entwicklung: Reiche Regionen werden reicher und arme Regionen werden relativ ärmer. Dieses Ungleichgewicht schafft eine Neukonfiguration der Grenzen des sozialen Raums, die sich dadurch als ein weites räumliches und soziales Feld der Lohnarbeit darstellt (Smith, 2008, S. 122). In diesem Zusammenhang scheinen Migrationsbewegungen von der Peripherie zum Zentrum eine strukturelle Dynamik zu sein, die der Raumpolitik des kapitalistischen Weltmarktes inhärent ist. Nicht nur das Kapital, sondern auch der Lohnarbeiter wird von seinem ererbten absoluten Raum befreit. Vor allem der Lohnarbeiter erhält eine doppelte Freiheit. Wie Smith es ausdrückt: “he is free to sell his labor power as a commodity and is also freed from possession of any of the means of production or subsistence necessary for survival. He is therefore free to move, indeed in most cases must move to the city since he is deprived of any means of subsistence in the countryside” (Smith, 2008, S. 115). Mit anderen Worten, die Bewegungsfreiheit des Lohnarbeiters ist an sich ein wirtschaftlicher Zwang für sein Überleben.

In *Space as Keyword* (1973) bietet Harvey eine inspirierte Reflexion über die Produktion von Raum, der Smiths Gedanken über räumliche Beziehungen besser erfassen kann. Er erarbeitet ein dreiteiliges Raumkonzept, das Dimensionen der Materialität, Wahrnehmung und Symbolik des Raumes umfasst, und steht in einer dialektischen Schnittstelle mit Lefebvres (1991) dreiteiligem Raumkonzept des materiellen Raumes des Wahrgenommenen, der Raumrepräsentation des Konzipierten und des Repräsentationsraums des Gelebten. Repräsentativ für diese drei verschiedenen Ebene sind jeweils der absolute, relative und relationale Raum. Der

absolute Raum bezieht sich auf das Physische, Feste und Greifbare. Dazu gehört die Größe des Raums, seine Position, Textur und Grenzen. Der relative Raum ist der Raum des Prozesses und der Bewegung. Er wird durch die Positionierung der darin anwesenden Subjekte konstruiert. Während der absolute Raum fest bleibt, stellt sich der relative Raum als flüssiger, veränderlicher und dynamischer Raum dar. Der relationale Raum verweist seinerseits auf den Raum der sozialen Prozesse und bedingten Beziehungen. Im relationalen Raum sind die Objekte der Welt keine endlichen Einheiten, sie existieren nicht isoliert, weil sie ihre Beziehungen zu anderen Objekten und Prozessen kontinuierlich verinnerlichen und externalisieren. Es ist der soziale Raum des Subjekts, in dem Elemente seiner Persönlichkeit, seiner Vorstellungen, Erinnerungen, Bindungen und Erfahrungen erfasst werden können. Harvey weist jedoch darauf hin, dass diese jeweiligen Räume nicht unbedingt autark sind, sondern je nach den Umständen einzeln oder miteinander verflochten werden können: „*space is neither absolute, relative or relational in itself, but it can become one or all simultaneously depending on the circumstances*“ (Harvey, 1973, S. 13. In: Castree & Gregory, 2008, S. 275)³⁶. Diese Annäherung an den Raum ist wichtig, da es eine Vielzahl von Fantasien, Erfahrungen und Erinnerungen von Migrant*innen gibt, die nur innerhalb der dialektischen Spannung dieser Räume analysiert werden können.

Edward Soyas Raumkonzept von *Thirdspace*, das auch ein Lefebvres Räumüberlegungen anknüpft, teilt mit Harveys relationaler Raum Ähnlichkeiten. Er projiziert durch sein Raumkonzept das Bild eines Sozialraums, der sich aus der Interaktion verschiedener Räume eine Gestalt annimmt. Die Trennung zwischen dem ersten und zweiten Raum trägt dazu bei, den realen Erfahrungsraum klar von dem Raum der kreativen Vorstellungskraft zu unterscheiden. Das Konzept von *Thirdspace* demontiert jedoch die reduktionistische Dialektik, die die beiden ersten Räume

³⁶ Castree, N., & Gregory, D. (Eds.). (2008). *David Harvey: a critical reader*. Cambridge: Blackwell Publishing

implizieren, und ist als ein Raum gedacht, der die Vielzahl von Räumen, die vom sozialen Subjekt gelebt, imaginiert oder erlebt werden. Für Soja:

Everything comes together in Thirdspace: subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and unconsciousness, the disciplined and the transdisciplined, everyday life and unending history. (Soja, 2008, S. 56-57, originale Hervorhebung)³⁷

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Sojas *Thirdspace* ein Sammelraum ist, der jeden einzelnen Raum des sozialen Subjekts trägt.

Es handelt sich um ein fließendes und offenes Konzept, das den Raum als einen Prozess betrachtet, in dem sich alles überschneidet, überlappt und miteinander verschwimmt.

Wie Doreen Massey es in „Global Sense of Place“ (1991)³⁸ formuliert, ist eine der Folgen davon eine zunehmende Unsicherheit darüber, was mit „Orten“ gemeint ist und welche Einstellung man gegenüber dem Ort haben sollte. Soll das Gefühl der Zugehörigkeit zu einem lokalen Ort angesichts der globalen Bewegung und Vermischung erhalten bleiben? Massey setzt sich für ein globales Ortsgefühl ein. Es ist wichtig, sich daran zu erinnern, dass für Massey die Unterscheidung zwischen Ort und Raum veraltet ist. Der Ort entspricht ihr zufolge immer einer Vielzahl, die in einen Raum eingeschrieben ist, und ist weder geschlossen noch diskret. Ihr relationaler Ansatz von Raum und Ort ist besonders interessant, da er von den essentialistischen Konzeptualisierungen statischer, singulärer, gefrorener und geschlossener Identitäten mit einem klaren Innen- und Außenverhältnis abweicht. Sie sind vielmehr als soziale und materielle Konstrukte gedacht, die kollektiv durch Praktiken produziert und durch

³⁷ Soja, E.W. (2008). *Thirdspace*. Malden, Mass.: Blackwell.

³⁸ Massey, D. (1991). A global sense of place. *Marxism Today* (38) 24-29.

Beziehungen geformt werden (Massey, 2005, S. 148)³⁹. Als solche können sie nicht als isoliert betrachtet werden, sondern als miteinander verbunden, verschachtelt und daher voneinander abhängig. Ihr relationales Raumkonzept basiert auf drei Hauptvorschlägen, die die Reflexion über die Herausforderungen der Räumlichkeit erweitern und die Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit alternativen Raumvorstellungen eröffnen.

In Räumen sieht sie eine gleichzeitige Vielzahl von Entitäten, die sich überschneiden, ineinandergreifen, sich ausrichten oder in Beziehungen von Paradox oder Antagonismus existieren. Raum ist somit die Sphäre der Multiplizität (Massey, 2005, S. 9). Es ist die Sphäre der Multiplizität, weil er aus zahlreichen heterogenen Einheiten besteht und aus der Verschmelzung mehrerer offener, miteinander verbundener Trajektorien entsteht. Der Raum ist immer in Konstruktion, bzw. immer im Prozess der Erschaffung. Dies deutet auf eine kontinuierliche Leistung hin, die nie beendet oder abgeschlossen wird (Ebd.). Massey betont dadurch, dass eine räumliche Bewegung die Konstruktion des Raumes selbst wesentlich beeinflusst. Sie veranschaulicht diese Annahme mit einer Zugfahrt. Während einer solchen Reise bewegt sich der Reisende nicht einfach durch den Raum (Ebd. S. 118). Dies würde den Raum zu einem einfachen Hintergrund machen, in dem Dinge voranschreiten. Stattdessen verändert der Reisende den Raum, den er durchquert, wenn auch nur aufgrund seiner Anwesenheit an einem Ort und seiner Abwesenheit an einem anderen Ort, und trägt so zu seiner Konstruktion bei. Dies impliziert die Dynamik von Räumen und Orten, deren Identitäten nicht fixiert, sondern instabil und im Wandel begriffen sind. Der Raum ist das Produkt von Wechselbeziehungen und Interaktionen (Ebd., S. 9). Sie werden kontinuierlich aus den Beziehungen zwischen mehreren Einheiten aufgebaut. Diese Betonung der Beziehungen bei der Konstruktion von Orten führt dazu, dass sie die Beziehung zwischen geografischen Skalen und insbesondere die

³⁹ Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage.

allgegenwärtige Unterscheidung zwischen lokal und global überdenkt. Ihr zufolge sind das Globale und das Lokale unweigerlich gegenseitig konstituiert (Ebd. S. 102). Sie plädiert daher für „*a politics of outwardlookingness, from place beyond place*” (Ebd., S. 192), die sich nicht auf die Sichtweise des Lokalen als passiv oder gar als Opfer der Globalisierung stützt. Eine solche Betrachtung des Raumes stellt jeden Anspruch auf feste und stabile Identitäten in Frage.

Die progressive Betrachtung des Ortes durch Masseys ist grundlegend in der Debatte über das Verhältnis von Raum, Mobilität und Identität. Ihr Beitrag eröffnet eine neue Sichtweise auf Räume als „*a way that combines bodies, objects and flows*” (Verstraete & Cresswell, 2002, S. 25)⁴⁰. Durch ihren relationalen Ansatz erscheint der Raum weniger als ein reines und hermetisches Lokales, das durch stabile und definitive Grenzen gesichert ist (Massey, 2005, S. 101). Die Annahme eines solchen relationalen Ansatzes für den Raum in der Arbeit bedeutet, dass alle Formen von „*exclusivist localisms based on claims of some eternal authenticity*” (Ebd., S. 20) abgelehnt werden. Die Arbeit öffnet sich daher der Idee eines offenen und flexiblen Raums, der es uns ermöglichen würde, die Vielzahl seiner Konfigurationen, Trajektorien und Relationen zu erfassen (Ebd., S. 120-124).

Obwohl sich marxistische Theoretiker hauptsächlich auf das Kapital als wichtigste Determinante der Raumproduktion konzentriert haben, ist es klar, dass es eine ganze Reihe von sozialen Beziehungen gibt, die die Erfahrung der Menschen mit der Beteiligung an der Raumproduktion strukturieren. Dazu gehört nicht nur das Kapital, wie Massey (2001) betont, sondern auch andere Kategorien wie Geschlecht, Ethnizität und Nationalität, die im nächsten Abschnitt über räumliche Identitäten berücksichtigt werden sollten.

⁴⁰ Verstraete, G., & Cresswell, T. (Eds.). (2002). *Mobilizing place, placing mobility: the politics of representation in a globalized world* (Vol. 9). Amsterdam, New York: Rodopi.

3.3 Räumliche Konstruktion transnationaler Identitäten

Während der vorangegangene Abschnitt bis zu einem gewissen Grad den Rahmen geliefert hat, innerhalb dessen die Migration von Figuren im Raum in der Analyse angegangen wird, ist es auch wichtig, den Rahmen für die Annäherung an die Kategorie der Identität auszuarbeiten, da die Raumpolitik untrennbar mit der Identitätspolitik verbunden ist. Die Konstruktion dieses Ansatzes wird es ermöglichen, die grundlegende Frage der Konstruktion der Identität der zeitgenössischen Migranten durch die verschiedenen Räume, in denen sie leben und sich vorstellen, anzugehen. Um diese Frage zu beantworten, muss zunächst theoretisch definiert werden, wie sich das Konzept der Identität in der Postmoderne auffassen lässt. In dieser Hinsicht scheint Zygmunt Baumanns (2009) sozio-historischer Ansatz zur Entwicklung eines Verständnisses des Identitätsbegriffs interessant. Ihm zufolge ist Identität eine Konstruktion, die eine Transformation von der Vormoderne über die Moderne zur Postmoderne durchgemacht hat.

In seinem Ansatz zeigt er, dass sich der Begriff der Identität von der Idee einer festen Einheit zu einem flüssigen und flexiblen Konzept entwickelt hat. Er weist darauf hin, dass Identität in der Prä-Moderne eine Frage der menschlichen Natur, der Prädestination und des Schicksals war, die hauptsächlich durch die Geburt zugeschrieben, bestimmt und vererbt wurde (Bauman, 2009, S. 4)⁴¹. In der Moderne haben wichtige soziale und wirtschaftliche Veränderungen den Begriff der Identität beeinflusst. Der Einzelne beginnt, sich von der ihm zugewiesenen sozialen Identität zu emanzipieren und aus eigener Kraft eine neue Identität auszuhandeln. Identität wird nicht mehr als natürliche Vorbestimmung des sozialen Standes gesehen, sondern durch die individuelle Zugehörigkeit zu einer Klasse erworben. Hier geht es darum, ausreichende Selbstbestimmung einzusetzen, um eine bestimmte Klasse zu erreichen (Ebd., S. 4-5). Zusammen mit dem Geschlecht hat die soziale Klasse einen

⁴¹ Bauman, Z. (2009). Identity in the Globalizing World. In: Elliott, A., & Du Gay, P. (Eds.). *Identity in question*. London: Sage.

tiefgreifenden Einfluss auf individuelle Entscheidungen. Identität ist hier, so Bauman, weitgehend keine Festlegung mehr, sondern eine durch den Willen zum Werden bedingte Selbstbestimmung (Ebd., S. 5).

Die Postmoderne, geprägt von den Prozessen der Globalisierung, den unendlichen Mobilitätsströmen und der Flexibilität, hat wieder einen neuen Wandel im Verständnis von Identität bewirkt. Die Identität entwickelt sich zu einem flexibleren und dynamischeren Konzept. Stabile Positionen werden hinterfragt und die Konstruktion von Identität wird zu einem individuellen Projekt. Die Postmoderne wirft die gleichzeitige Existenz mehrerer Identitäten auf, artikuliert den Wert der Identitätswahl und die Möglichkeit, eine neue Wahl zu treffen, wenn die zuvor gewählte Identität ihrer Anziehungskraft beraubt wird. Die Menschen definieren ihre Identität ständig neu, entsprechend den Zielen, die sie erreichen wollen (Ebd., S. 7). Wie Bauman es ausdrückt, gibt es eine Verschiebung von der Idee der geerbten oder erworbenen Identität hin zur Idee der „Identifikation“, ein Konzept, das nach ihm mehr mit den Realitäten der globalisierten Welt übereinstimmt. Identifikation bezieht sich auf die Konstruktion von Identität als einen nie endenden, immer unvollständigen, unvollendeten und offenen Prozess, an dem postmoderne Subjekte freiwillig oder zwangsweise beteiligt sind (Ebd., S. 11). Der Wahrnehmungswandel der Identität durch diese verschiedenen Epochen zeugt von einer Verschiebung von verankerten Identitäten hin zu mobilen Identitäten. Identität hat in der heutigen Welt weder Fixierung noch Endziel, sondern befindet sich in einem Zustand ständiger Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion.

Jüngste Beiträge in den Kulturwissenschaften liefern eine gewisse Unterstützung für Baumans Argumente, dass Identitäten weniger fest und stabil sind, sondern eher flüssig und mobile. In zahlreichen davon wird der Fokus auf die kontextabhängige strategische und positionelle Konstruktion von Identität gelegt. Identität wird dabei als

dynamisch (Rutherford, 1990)⁴², hybrid (Bhabha, 1994)⁴³, positionell und in einem Zustand ständiger Veränderung (Gupta & Ferguson, 1997) dargestellt. Gupta und Ferguson behaupten in diesem Zusammenhang: “*identity neither “grows out” of rooted communities, nor is it a thing that can be possessed or owned by individual or collective social actors. It is a mobile, often unstable relation of difference.*” (Gupta & Ferguson, 1997, S. 13)⁴⁴. Mit anderen Worten, es ist unmöglich, Identität ein für alle Mal zu erfassen. Sie ist im Grunde nichts Reines, Echtes, Authentisches, Originelles, oder Kontinuierliches. Mit solchen essentialistischen Attributen würde die Identität dem entsprechen, was Hall kritisch beurteilt als: “*a stable core of the self, unfolding from the beginning to end through all the vicissitudes of history without change*” (Hall, 1996, S. 3)⁴⁵. Anstelle solcher statischen Konzeptualisierungen wird Identität als mobil, relational, und in einer Haltung des Werdens konzipiert. Bhabha (1994) verweist auf Identität in Form von Hybridität, um den Zustand der *Zwischenpositionierung* postkolonialer Subjekte zu betonen. Ihre Identität kann nicht auf ein einziges Zentrum oder Ursprung reduziert werden, sondern wird zwischen mehreren Räumen lokalisiert. Die Dezentrierung des Ursprungs der Identität weist auf Brüche, Inkonsistenzen und Unregelmäßigkeiten im Prozess der Identitätskonstruktion hin und stützt die Behauptung, dass Identitäten nichts als endliche und vollständige Entitäten sind, sondern vielmehr unrein, dynamisch, fließend und relational. Die Relationalität wird vor allem durch die Figur des Migranten hervorgehoben. Wie Salman Rushdie feststellt, ist der Migrant vielleicht die einzige menschliche Figur, die frei von den Zwängen des Nationalismus ist

⁴² Rutherford, J. (1990). *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart.

⁴³ Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. London, New York: Routledge.

⁴⁴ Gupta, A., & Ferguson, J. (1997). *Culture, power, place: Explorations in critical anthropology*. Durham, London: Duke University Press.

⁴⁵ Hall, S., & Du Gay, P. (Eds.). (1996). *Questions of Cultural Identity: SAGE Publications*. Sage.

(Rushdie, 1991, S. 124)⁴⁶. Seine Erfahrung von mehr als einem Raum und die Spannung zwischen ihnen kann nicht nur bereichernde Identität, sondern auch eine kreative Beziehung zur Welt erzeugen (Ebd., S. 125). Salmans Migrant ist ein fragmentiertes und doch autonomes Individuum, dessen Identitätsgefühl nicht vor der Bewegung existiert und dann in die Welt hinausgeht, sondern das sich durch die Erfahrung der Bewegung ständig formiert und ausgehandelt wird.

Beiträge in der Sozial- und Kulturgeographie unterstreichen auch die Tatsache, dass soziale und kulturelle Prozesse regelmäßig nationale Grenzen überschreiten, indem sie den sozialen Raum von transnationalen Migranten, ihre kulturelle Zirkulation und die vielfältigen Verbindungen und Interaktionen, die sie über die Grenzen hinweg verbinden, abbilden. Auch hier werden Identitäten weniger als feste und definierbare Merkmale gesehen, sondern vielmehr als mitkonstruierte Einheiten, die sich kontinuierlich in einem Prozess befinden (Silvey, 2006, S. 69)⁴⁷. Der Zugehörigkeitsort wird im Grunde als den Raum betrachtet, der die soziokulturellen, historischen und politischen Wurzeln des Subjekts beherbergt. Bertrand Westphal (2017)⁴⁸ macht aber deutlich, dass die Identität des Subjekts nicht darauf reduziert werden kann, da dieser Ort lediglich der Sitz einer aufgezwungenen Identität ist und die Idee der Schließung voraussetzt. Besonders wenn der Zugehörigkeitsort zu einem unsicheren Ort für die Entwicklung des Subjekts wird, kann die Bindung des Subjekts daran diffus, wenn nicht sogar konflikthaft werden. Das widersprüchliche Potential des Zugehörigkeitsort kann auf jeden Fall das Subjekt dazu zwingen, nach anderen Räumen zu streben.

⁴⁶ Rushdie, S. (1991). *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books.

⁴⁷ Silvey, R. (2006). Geographies of gender and migration: Spatializing social difference. *International Migration Review*, 40(1), 64-81.

⁴⁸ Fusillo, M. - Le Juez, B. (2017). "Désire et appartenance: un entretien avec Bertrand Westphal", *Longing and Belonging/ Désir et Appartenance, Between*, VII.13, <http://www.betweenjournal.it/> (10.09.2019).

Diese heterotopische Haltung des Subjekts entspricht, wie Bertrand Westphal so treffend formulierte, einem Palliativ. Es spiegelt den Wunsch des Subjekts wider, an einem anderen Ort Zuflucht zu finden, um dem Druck einer Umgebung zu entkommen, die dazu neigt, eine ihm nicht passende Identität aufzuzwingen. Dies impliziert, dass die Identität des Subjekts nicht am Ort der Zugehörigkeit fixiert ist, sondern sich je nach den Umständen öffnet und in andere mögliche Welten bewegt. Also, die räumliche Konstruktion von Identitäten sieht er in einem Zusammenhang der Territorialisierung, Deterritorialisierung und Reterritorialisierung. Das bedeutet, dass er sich von der Idee einer stabilen und ortsgebundenen Identität entfernt und dazu neigt, sie sich in Verbindung mit anderen möglichen Welten vorzustellen. Seine Annäherung an mögliche Welten ermöglicht eine Mutation des Raumes als Ort zu einem offenen Raum ohne Grenzen und damit von singulären zu pluralen Identitäten.

Ian Chambers, auch in einer Reflexion über das Verhältnis von Identität und Zugehörigkeit, geht etwas weiter und dezentriert die Idee der Zugehörigkeit selbst. Für ihn, genauso wie das Narrativ der Nation die Konstruktion einer „imaginären Gemeinschaft“ voraussetzt, so kommt das Gefühl der Zugehörigkeit auch aus dem Handeln der Imagination und nicht nur aus der physischen Realität. Er folgert daraus, dass jede Subjektivierung auch ein Werk der Imagination ist, eine Fiktion, eine bedeutungsvolle Erzählung (Chambers, 1994, S. 25)⁴⁹. Dies bedeutet, dass die Konstruktion der Identität des Subjekts sowohl durch den mentalen Raum der Imagination als auch durch den konkreten physischen Raum unterstützt wird. In dieser Konstellation kann der Migrant überall und nirgends als zu Hause fühlen. Dies impliziert eine offenere Herangehensweise an die Präsenz des Subjekts in der Welt: eine Präsenz nicht in Form von Fixierung oder Isolation, sondern in Form von Mobilität, die sich in seinem Sinn für Identität, Ort und Zugehörigkeit widerspiegelt (Ebd., S. 4). Durch die Figur des Migranten wird kein Raum dem Absolutismus, der Reinheit, oder der Authentizität eingeräumt, und die Porosität von Konzepten wie

⁴⁹ Chambers, I. (1994). *Migrancy, culture, identity*. London, New York: Routledge.

Raum, Identität oder Gemeinschaft hervorgehoben. Er verlässt den begrenzten Raum des ihm zugewiesenen Territoriums und bewegt sich in den offenen Raum, konstruiert und rekonstruiert seine Identität, während er die verschiedenen Räume der Migration durchläuft. Chambers weist darauf hin, dass *„das Gefühl des Migranten, wurzellos zu sein, zwischen Welten, zwischen einer verlorenen Vergangenheit und einer ausgegrenzten Gegenwart zu leben, ist möglicherweise die passendste Metapher für diesen (post)modernen Zustand“* (Ebd., S. 27). Ob sich diese Annahme in der Filmerzählung widerspiegelt, wird bei der Analyse von Filmen überprüft.

3.4 Fazit

Auch Grenzen, die das vertraute Territorium des Subjekts sichern, können zu Gefängnissen werden (Ebd., S. 2). Räume des Begehrens und der Zugehörigkeit werden zu Recht beschworen, um die Idee des Lokalen als ausschließlichen Ort der Zugehörigkeit und Identifikation in Frage zu stellen und die Möglichkeit anzudeuten, andere physische, mentale und emotionale Räume in die Dynamik der räumlichen Konstruktion von Identität einzubeziehen. Eine solche Erweiterung der Identitätsräume führt offensichtlich zum Abbau eines Zentrums, das seine Variationen kontrollieren würde. Es impliziert auch die Ablehnung jeder Idee einer möglichen Rückkehr "nach Hause" in einen reinen oder authentischen Zustand (Ebd., S. 75). Als deterritorialisertes Subjekt, das eine Identität lebt, die ständig in Frage gestellt wird, muss sich der Migrant in den Räumen, die er durchquert, immer wieder einen Platz schaffen, und dabei ein verstreutes historisches Erbe und eine heterogene Gegenwart aushandeln (Ebd., S. 6). Seine Identität wird durch ständige Überschneidungen, Begegnungen und Dialoge konstruiert.

4 Migration und Film

4.1 Afrikanisches Kino in Frage

Globale Migrationsbewegungen scheinen in den letzten Jahren ein großes Interesse in der Filmindustrie hervorgerufen zu haben. Ein Blick auf die Filmlandschaft weltweit zeigt so viele Filmproduktionen, die sich mit Migrationsbewegungen beschäftigen, dass wir heute von einem etablierten Thema im Kino sprechen können. Dieses kinematografische Interesse an dem Migrationsphänomen hat zur Entstehung nationaler und internationaler Festivals geführt, die sich speziell Filmen über Migration widmen. Zu den bekanntesten gehören zum Beispiel das Global Migration Film Festival (GMFF) in der Schweiz, das London Migration Film Festival (LMFF) in England, das Festival Cinéma et Migrations Agadir in Marokko, Cinémigrante in Argentinien oder das Migrant Film Festival in Slowenien. Ziel dieser Festivals ist es, nicht nur eine Welt in Bewegung sichtbar zu machen, sondern auch den ästhetischen, stimulierenden und transformativen Charakter der Migration. Gerade in diesem Zusammenhang gewinnen die Migration von Afrika nach Europa und die damit verbundenen Herausforderungen an Sichtbarkeit.

Das Interesse an diesem besonderen Thema der afrikanischen Migration in Filmen belebt die kontroverse Diskussion über das Konzept des „afrikanischen Kinos“ wieder. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept ist unumgänglich, denn sie offenbart die anfängliche Verwirrung, in der sich die Filmwissenschaft zu befinden scheint. Tatsächlich kann man in der filmwissenschaftlichen Literatur beobachten, dass viele Filmtheoretiker und -kritiker das afrikanische Kino nach im Wesentlichen ideologischen, nationalen, rassistischen, geografischen oder kulturellen Kriterien

konzeptualisieren (Tcheuyap, 2011, S. 10)⁵⁰. Angesichts der großen Zahl von Filmen unterschiedlichster Herkunft, die sich heute mit den sozialen Realitäten Afrikas im Allgemeinen und der Frage der afrikanischen Migration im Besonderen beschäftigen, stellt sich jedoch zu Recht die Frage, was eigentlich unter afrikanischem Kino zu verstehen ist. Könnten Filmproduktionen aus anderen nationalen, geographischen und kulturellen Räumen nicht genauso wie lokale Filmproduktionen als integraler Bestandteil des afrikanischen Kinos betrachtet werden? Diese grundlegende Frage problematisiert den Begriff „authentisch“ im Verhältnis zum Begriff „nicht-authentisch“, der bei der Entstehung des afrikanischen Kinos und der Definition seiner Identität eine vorherrschende Rolle gespielt hat (Murphy, 2000, S. 239)⁵¹.

Die Auseinandersetzung der Filmwissenschaft mit der Frage des afrikanischen Kinos beruhte lange Zeit auf der grundsätzlichen Assoziation mit der Kategorie der Authentizität. Diese Authentizität gründete sich auf Konzepte wie Ideologie, Nation, Kultur, Identität, Diskurs und Ästhetik, die dazu beitragen, es als ein spezifisches Feld zu definieren und es von anderen Kinos auszuschließen (Tcheuyap, 2011, S. 13). Ein kurzer Rückblick auf die Geschichte des afrikanischen Kinos scheint diese Beobachtung zu rechtfertigen. Bis zur Zeit der Unabhängigkeit hatte das afrikanische Kino keinen Raum für Selbstrepräsentation und Selbstnarration. Die Macht der Filmproduktion gehörte ausschließlich den Filmemachern des imperialistischen Kinos. Sie machten stereotypen Gebrauch davon und trugen so dazu bei, das vorherrschende Bild eines primitiven, wilden und ahistorischen Kontinents zu konstruieren (Murphy, 2000, S. 239).

Die ersten afrikanischen Filme entstanden als Antwort auf die diskriminierenden Diskurse des imperialistischen Kinos. Sie waren von der Notwendigkeit motiviert,

⁵⁰ Tcheuyap, A. (2011). African Cinema (s) Definitions, Identity and Theoretical Considerations. *Critical Interventions*, 5(1), 10-26.

⁵¹ Murphy, D. (2000). Africans filming Africa: Questioning theories of an authentic African cinema. *Journal of African Cultural Studies*, 13(2), 239-249.

dominante koloniale Bilder und Diskurse in Frage zu stellen. Hauptziel war dementsprechend, diesen entwürdigenden kolonialen Darstellungen des Kontinents eine „authentische“ afrikanische Perspektive entgegenzusetzen. Das neu geschaffene revolutionäre Kino schloss sich damit dem ideologischen Projekt des Panafricanismus an und hielt an einem spezifischen politischen und ästhetischen Programm fest, das von der Panafrikanischen Föderation afrikanischer Filmemacher (FEPACI) gefördert wurde (Niang, 2014, S. 32). Die Manifeste von FEPACI sprechen von einem alternativen, unabhängigen und antiimperialistischen Kino, das sich mehr durch seine Militanz als durch den Autorismus auszeichnet, der das europäische Kino geprägt hat. Die vorgestellte Agenda spiegelt somit die Anliegen des antikolonialistischen und antikapitalistischen „Dritten Kinos“ wider, wie es von den argentinischen Filmemachern Fernando Solanas und Octavio Getino entwickelt wurde (Bisshoff, 2009, S. 445)⁵².

Auf der zweiten Tagung der FEPACI 1975 in Algier wurde dieses Engagement für den Aufbau eines afrikanischen Kinos, das sich radikal von den kolonialen filmischen Darstellungen Afrikas unterscheidet, ausdrücklich festgehalten. Dem Kino wurde eine zweiseitige revolutionäre Aufgabe zugewiesen. Einerseits musste es die durch den Kolonialismus verdunkelten afrikanischen Realitäten der Gegenwart durch das bewegte Bild widerspiegeln (Gardies, 1989, S. 4)⁵³. Auf der anderen Seite umfasste ihr Programm die kulturelle Dekolonisierung durch die Eindämmung der eurozentrischen Historisierung und die Rehabilitierung vorkolonialer Werte. Das afrikanische Kino wurde so profiliert als eine echte Waffe des Widerstands, bzw. als ein aktivistisches Instrument im Kampf um nationale Autonomie im Zuge der Entkolonialisierung: *„a means of political education to be used for transforming consciousness, [...] to decolonize thought in order to promote radical change in the*

⁵² Bisshoff, L. (2009). Sub-Saharan African cinema in the context of Fespaco: close-ups on francophone West Africa and anglophone South Africa. In: *Forum for modern language studies*, 45(4), 441-454.

⁵³ Gardies A. (1989). *Cinéma d'Afrique noire francophone: L'espace-miroir*. Paris: L'Harmattan.

society” (Barlet, 2000, S. 34)⁵⁴. Mit dieser Agenda unterschied sich das afrikanische Kino bereits erheblich von der westlichen kommerziellen Filmindustrie (Murphy, 2000, S. 240).

Die Definition der „Authentizität“ des afrikanischen Kinos ist jedoch nicht auf Filmemacher beschränkt. Filmkritiker haben sich bereitwillig der Aufgabe unterworfen, die Argumente für das Konzept des authentischen afrikanischen Kinos wieder zu formulieren. Murphy weist darauf hin, dass sich die „Authentizität“ des afrikanischen Kinos vor allem in seiner Fähigkeit manifestieren würde, Afrika nicht nur aus einer afrikanischen Perspektive darzustellen, sondern auch die Codes des westlichen Kinos abzulehnen und sich ihnen sogar zu widersetzen (Murphy, 2000, S. 241). Zacks beharrt auf dem Anspruch dieses Kinos, sich dem Westen zu widersetzen und seine stilistischen, thematischen und industriellen Merkmale zurückzuweisen (Zacks, 1995, S. 14)⁵⁵. Thivat betont, dass die Anerkennung der Authentizität mit einem „afrikanischen Blick“ verbunden wäre, d.h. mit einem „afrikanischen Bild“, das sich aus dem Blick eines „afrikanischen Subjekts“ ergibt (Thivat, 2017, S. 158)⁵⁶. Das afrikanische Kino wird somit zu einem angeblichen homogenen Ganzen, dessen Ideologie im Wesentlichen auf einer reduktiven Opposition zwischen „uns“ und „den anderen“ beruht.

Afrikanisches Kino ist doch weit davon entfernt, homogen und authentisch zu sein. Murphy weist auf die Schwierigkeit hin, einen solchen Ansatz auf das afrikanische Kino anzuwenden. Ihm zufolge sei das afrikanische Kino nie in der Lage gewesen, ein einheitliches und „authentisches“ Bild von Afrika zu produzieren. Vielmehr habe es eine Reihe komplexer und oft widersprüchlicher Visionen des Kontinents

⁵⁴ Barlet, O. (2000). *African Cinemas: Decolonizing the gaze*. London: Zed Books.

⁵⁵ Zacks, S. A. (1995). The theoretical construction of African cinema. *Research in African literatures*, 26(3), 6-17.

⁵⁶ Thivat, P.L (Ed.) (2017). *Voyages et exils au cinéma: Rencontres de l'altérité*. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

hervorgebracht (Murphy, 2000, S. 239). In den postkolonialen Gesellschaften Afrikas entstanden einzigartige und avantgardistische Kinofilme, von denen einige in ihrer Erzählweise durch die Integration indigener Traditionen grundsätzlich mit westlichen Filmstilen konkurrierten, während andere eher eine Ästhetik der Hybridisierung aufwiesen. Darüber hinaus sind die befreiungsorientierte Ästhetik und diskursive Praxis des Afrikanischen Kinos etwas veraltet, so dass der Vorwurf der Unechtheit leicht gegen jeden Film heute erhoben werden könnte (Zacks, 1995, S. 10).

Wie Tcheuyap in seinem „African Cinema(s). Definitions, Identity and Theoretical Considerations“ (2011) prägnant zeigt, distanzieren sich viele Filmemacher, Kritiker und Filmtheoretiker entschieden von diesem Ansatz. Für Tcheuyap ist die Frage nach der „Authentizität“ des „afrikanischen Kinos“ zweifellos historisch, umstritten und instabil. In einer postnationalen Perspektive problematisiert er die Konzeptualisierung des afrikanischen Kinos auf der Grundlage essentialistischer Kategorien wie Rasse, Geographie und Kultur: *„the conception of “African cinema” as essentially political, or rendered “authentic” because of essentialist racial, geographical, or cultural considerations, becomes problematic, if not controversial.“* (Tcheuyap, 2011, S. 10). Ihm zufolge ist dieser Ansatz problematisch, nicht nur, weil er in keiner Weise den derzeit als afrikanisch bezeichneten Filmen entspricht, sondern auch, weil er es versäumt, das Konzept des „afrikanischen Kinos“ in einer rigorosen und systematischen Weise zu theoretisieren. Er beteiligt sich in diesem Zusammenhang an einem Prozess der Dekonstruktion des Paradigmas der Authentizität des afrikanischen Kinos, indem er die sozialen, ästhetischen und ideologischen Brüche aufzeigt, die dieses so genannte nationalistische Kino durchläuft.

Im Licht von Filmemachern wie Mewze Ngangura, Idrissa Ouedraogo, Jean-Pierre Bekolo und Joseph Gai Ramaka zeigt er, dass zeitgenössische afrikanische Filmemacher selbst skeptisch gegenüber der Gültigkeit nationalistischer Ansprüche in

einer Welt sind, die heute von transnationalen Bewegungen und Zirkulation dominiert wird (Ebd., S. 18-19). Sie unterscheiden dadurch von der ersten Generation postkolonialer afrikanischer Filmemacher. Während letztere in ihren Bemühungen um die Rehabilitierung eines verzerrten Afrikabildes und einer durch den Kolonialismus zerstörten Identität von einem nationalistischen Impuls angetrieben wurde, tendieren postkoloniale Filmemacher dazu, ihre Diskurse innerhalb der Strömungen der Globalisierung zu verorten (Ebd., S. 20).

In diesem Kontext der wirtschaftlichen Globalisierung, des Bevölkerungswachstums, der Deterritorialisierung, der Aneignung neuer Räume, der globalen Zirkulation und der kulturellen Transformationen privilegieren afrikanische Filme Erzählungen, die über den Rahmen der Nation hinausgehen. Dabei gehen sie soziale Probleme auf unterschiedliche Weise an, insbesondere indem sie sich von dem Realismus entfernen, der die frühen Fiktionen „traditioneller“ afrikanischer Gesellschaften kennzeichnete. Sie interessieren sich viel mehr für die vielfältigen Komponenten nationaler und sozialer Identitäten und tragen aus diesen unterschiedlichen Perspektiven dazu bei, den Mythos einer vereinheitlichten oder „reinen“ Kultur zu dekonstruieren. Darüber hinaus degradieren sie die Figur des nationalistischen Helden in den zweiten Rang zugunsten der eines postkolonialen Subjekts, das viel zeitgemäßer existenzielle soziale Probleme verkörpert (Ebd., S. 20-21).

Tchueyap verkompliziert die Debatte, indem er den Platz nicht-afrikanischer Filmemacher im afrikanischen Kino in Frage stellt. Es sei daran erinnert, dass westliche Filmemacher wie der französische Filmemacher Jean Rouch historisch für ihren ethnographischen Zugang zu afrikanischen Gesellschaften kritisiert wurden. Dies hat nicht-afrikanische Filmemacher vor die Herausforderung gestellt, sich Bilder der afrikanischen sozialen Realitäten anzueignen, ohne sie zu enteignen (Andrew, 2000, S. 227). Diese Herausforderung hat sich eindeutig auf zeitgenössische nicht-

afrikanische Filmemacher ausgewirkt, so sehr, dass viele ihrer Filmwerke heute nur schwer von denen afrikanischer Filmemacher zu unterscheiden sind (Thivat, 2017. S. 158). Regisseure wie der Franzose Boris Lojkine, der Italiener Jonas Carpignano, der Spanier Gerardo Olivares oder der deutsch-marokkanische Munir Abbar, um nur einige zu nennen, deren Filme in dieser Arbeit analysiert werden sollen, haben sich in einer Darstellung imaginärer afrikanischer Identitäten verstrickt. Es stellt sich die Frage, ob sie aufgrund ihrer nationalen, rassischen, geographischen oder kulturellen Unterschiede aus dem Raum des afrikanischen Kinos ausgeschlossen werden sollten.

Tcheuyap ist sich dieser Präsenzen bewusst, die die Hermetik des afrikanischen Kinoraums herausfordern. Er schlägt in diesem Zusammenhang vor, das afrikanische Kino als jeden Film zu konzeptualisieren, der Afrika oder Afrikaner als Repräsentationskategorie integriert. Er ist davon überzeugt, dass in Filmen von Jean Rouch, Claire Denis, Jacques Champreux oder Laurent Chevalier sicherlich ebenso viel Afrika zu finden ist wie in Filmen von Oumarou Ganda, Soumanou Vieyra, Jean-Pierre Bekolo oder Sembene Ousmane. Für ihn; *“What matters most [...] is not territoriality, race, politics, or the “authenticity” of a particular culture, because issues of language, discourse, and form necessarily require us to look beyond any of these clear-cut concept”* (Tcheuyap, 2009, S. 24). Das essentialistische Konzept des afrikanischen Kinos als einer Einheit, deren Facetten und Identitäten nur von afrikanischen Filmemachern authentisch dargestellt werden können, wird hier abgelehnt. Dabei spielt es keine Rolle, ob die Filme von afrikanischen Filmemachern produziert werden oder nicht. Die strikte Trennung von filmischen Räumen und Kulturen ist im Umbruch. Das erste, zweite und dritte Kino werden durch die supranationale Zusammenarbeit zunehmend verlagert: *„Third Cinema within the Third World [...] Third Cinema outside the Third World [and] hybrid films imbued with Third Cinema properties”* (Guneratne & Dissanayake, 2003, S. 15)⁵⁷. Der Beitrag von Tcheuyap wird als Plädoyer für eine Derritorialisierung der Kinopraxis präsentiert,

⁵⁷ Guneratne, A. R., & Dissanayake, W. (Eds.). (2003). *Rethinking third cinema* (Vol. 259). New York: Routledge. .

deren Ansatz besser durch eine Lesart des afrikanischen Kinos als globales und transnationales Kino umrahmt werden kann.

Angesichts all dieser ideologischen, ästhetischen und geopolitischen Veränderungen der afrikanischen Kinolandschaft verliert das stabile und monolithische Konzept des afrikanischen Kinos an Relevanz. Es eignet sich nicht, die Vielfalt und Heterogenität von Geschichten, Genres, Kontexten, Filmsprachen, Diskursen und Narrativen zu erfassen. Es spiegelt auch nicht die aktuelle Positionierung von Filmemachern in globalen und transnationalen Räumen wider. Der Artikel zeigt die konzeptionellen Grenzen des Authentizitätsparadigmas auf und befürwortet damit einen Ansatz zur Deterritorialisierung des afrikanischen Kinos (Tcheutyap, 2011, S. 23). Dies klingt wie eine Einladung, die Mobilität und Verankerung des afrikanischen Kinos in globalen und transnationalen Räumen weiterzuentwickeln.

4.2 Afrikanisches Kino als ein migrantisches Kino

"Il y a le mythe du Cinéma Africain et il y a sa réalité. Le mythe, c'est que ce cinéma est pour la plupart réalisé par des personnes qui vivent et travaillent en Afrique-mais mon impression est que tout ceci est bien plus fluide que cela. [...] Le Cinéma Africain est un univers du film a la recherche à la fois d'un territoire d'élection et d'une communauté, et il se rend compte qu'il est potentiellement un cinéma sans frontières" (Givanni, 1995, S. 39)⁵⁸

Der Mythos von der Authentizität des afrikanischen Kinos bleibt angesichts der wachsenden Zahl von Filmtheoretikern, die im letzten Jahrzehnt an seiner Dekonstruktion gearbeitet haben, tendenziell bestehen. Es sei darauf hingewiesen, dass vor allem die frühere Konzentration einiger Kritiker auf die antiimperialistische und politische Agenda des afrikanischen Kinos dazu beigetragen hat, das Zerrbild

⁵⁸ Givanni, J. (1995). Dream Aloud: an Interview with John Akomfrah. *Sight and Sound*, 5(9), 37-39. Zit. In: Petty, S. (1999). The archeology of origin: Transnational visions of Africa in a borderless cinema. *African studies review*, 42(2), 73-86.

eines authentischen Kinos zu festigen. Bereits 2007 hatte Harrow im Vorwort zu seinem Buch *Postcolonial African Cinema*⁵⁹ auf die Rolle der Filmkritik bei der Fortdauer dieses Narrativ durch ihr Festhalten an alten Formeln aufmerksam gemacht. In diesem Sinne hatte er die Notwendigkeit neuer Paradigmen betont, um die Quasi-Stagnation der Filmpraxis in den letzten vierzig Jahren zu reformieren (Harrow, 2007, S. xi). In Übereinstimmung mit Harrows Überlegungen erscheint es Zacks sinnvoll, den afrikanischen Film jenseits dieser Perspektive zu überdenken, die die Theorie, Praxis und Lektüre des afrikanischen Kinos als Teilnehmer am Weltkino behindert (Zacks, 1995, S. 7)⁶⁰. Das Schreckgespenst der Ausgrenzung, das sich hinter diesem Konzept verbirgt, neigt dazu, jeglichen wirklichen Sinn für den Wert der Filme selbst zu verdecken und ignoriert den globalen Raum, in dem sich das afrikanische Kino etabliert hat. Es scheint jedoch offensichtlich, dass afrikanische Filme Teil des Weltkinos sind. Um sich ihnen als solchen zu nähern, bedarf es einer größeren Idee als der bloßen Annahme, in ihnen eine getreue Darstellung der afrikanischen sozialen Realitäten mit rein afrikanischer Ästhetik und afrikanischem Ausdruck zu finden.

Ausgehend von John Akomfrahs oben zitierter Aussage bricht Sheila Petty (1999) mit dem Mythos der Authentizität und artikuliert die Positionierung des afrikanischen

⁵⁹ Harrow, K. W. (2007). *Postcolonial African cinema: From political engagement to postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.

⁶⁰ Der Begriff "Weltkino" wird im Allgemeinen nicht für globales Kino verwendet, sondern eher restriktiv und negativ für "Nicht-Hollywood-Kino" (Nagib, 2006, S. 26). Diese binäre Unterteilung der Kinowelt wurde von Kritikern und Filmwissenschaftlern weithin als ein Mittel zur Organisation und Strukturierung der Geschichte und Geografie des Kinos verwendet (Nagib, 2006, S 28). In Anschluss an Ella Shohat und Robert Stams, die im *Unthinking Eurocentrism* die Idee des polyzentrischen Multikulturalismus formuliert haben, schlägt Lúcia Nagib eine positive Definition des Weltkinos vor, jenseits des hierarchischen Binärismus zwischen „uns“ und „dem anderen“, „Zentrum“ und „Peripherie“, „dem Westen“ und „dem Rest“ (Nagib, 2011, S.10). Mit dieser positiven Definition verfolgt Nagib, die traditionelle Dualität zwischen dem Hollywood-Kino und den restlichen Kinos neu zu konfigurieren. Anstelle des dichotomisierenden Ansatzes, der dem unterhaltenden Hollywoodkino eine privilegierte Position verleiht im Gegensatz zum World Cinema, das als eine Kunst betrachtet wird, fasst Nagib in einer inklusiven Betrachtungsweise das World Cinema als ein „polyzentrisches Phänomen“ auf (Nagib, 2011, S 2). Das World Cinema wird in diesem Zusammenhang zu einer umfassenden Kategorie, die alle nationalen Filmkulturen in der Welt bezeichnet. Nagib dezentralisiert damit die Vorherrschaft des Hollywoodkinos und betrachtet in einer gleichgestellten Position alle nationalen Filmkulturen, aus denen selbstständige Theorien generiert werden können.

Kinos zwischen dem Lokalen und dem Globalen. Das Konzept des „Kinos ohne Grenzen“ drückt die Idee von „*slippages between borders, identities, historicities, [and] political contexts [...]*“ (Petty, 1999, S. 75)⁶¹ aus. Natürlich assoziiert sie dieses Konzept mit dem Kino der afrikanischen Diaspora, aber dieselbe Idee lässt sich ebenso gut auf das afrikanische Kino im Allgemeinen übertragen. Es muss jedoch betont werden, dass sich das afrikanische Kino nicht nur bewegt, sondern auch zwischen dem Lokalen und dem Globalen verflochten ist. Beide Konzepte, Bewegung und Verflechtung, sind Teil des Mobilitätsparadigmas, durch das das afrikanische Kino neu betrachtet werden kann.

Betrachtet man die Filmlandschaft des frühen afrikanischen Kinos, kommt man nicht umhin, Zacks' Behauptung zuzustimmen, dass das Konzept des afrikanischen Kinos als authentisches Kino ein ideologisches Konstrukt ist. Seine authentische Identität ist eher konstruiert als a priori gegeben (Zacks, 1995, S. 7). Es besteht kein Zweifel daran, dass das afrikanische Kino seine ideologischen und ästhetischen Quellen nicht aus dem begrenzten Raum der afrikanischen Territorien bezieht. Seine identitätsstiftenden Wurzeln sind grundsätzlich multi-lokaler Natur. Wie Niang anmerkt, wartete das afrikanische Kino nicht unbedingt auf die dritte Generation, um sich zu globalisieren, sondern tat dies bereits in seinen frühen Jahren (Niang, 2008, S. 77)⁶². Kultureller Synkretismus war im afrikanischen Kino schon immer präsent, aber er wurde von den Dichotomien der Moderne überschattet (Zacks, 1995, S. 15). Tatsächlich hat sich das afrikanische Kino seit seinen Anfängen in der Welt hin und her bewegt und sich andere Räume und deren filmisches Erbe angeeignet, unter anderem durch die Aus- und Weiterbildung von dessen Filmemachern im Ausland und deren Teilnahme an internationalen Filmfestivals.

⁶¹ Petty, S. (1999). The archeology of origin: Transnational visions of Africa in a borderless cinema. *African studies review*, 42(2), 73-86.

⁶² Niang, S. (2008). Du néoréalisme en Afrique: une relecture de Borom Sarret. *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 71(1), 8.

Diese Konstellation des Kommens und Gehens verortet die Identität des afrikanischen Kinos nicht in der Authentizität, sondern in der Bewegung selbst (Thivat, 2017, S. 157-160). Es ist ein Kino, das aufgrund seiner ständigen ideologischen und ästhetischen Verhandlungen und seiner Suche nach neuen Produktions-, Vertriebs- und Ausstellungsräumen grundsätzlich mobil ist. Das afrikanische Kino überschreitet dadurch nicht nur die Grenzen des Nationalstaates, sondern auch die Zwänge der nationalen Identität. So schafft es durch die Bewegung zu anderen Räumen ein Dazwischen, das in seinen Narrativen irgendwie thematisiert wird. Die Narrative des gemischten Paares, zum Beispiel in den Filmen der ersten Generation des afrikanischen Kinos wie *Les Princes noirs de Saint-Germain-des-Prés* (1975) des Senegalesen Ben Diogaye Beye, kann als symbolisch für den Zwischenraum betrachtet werden, der sich von Anfang an in der Beziehung zwischen dem afrikanischen Kino und anderen Weltkinos herausgebildet hat. Die Einrichtung dieses Zwischenraums war nicht nur wegen der (post-)kolonialen Geschichten und Erfahrungen, die sie verbanden, notwendig, sondern auch, weil das frühe afrikanische Kino auf diese Beziehung angewiesen war, um Zugang zu Einrichtungen für die Produktion, den Vertrieb und die Exhibition von Filmen zu erhalten.

In ihrem Bericht über die Geschichte des frankophonen afrikanischen Kinos stellt Bisschhoff beispielsweise fest, dass Frankreich nach der Unabhängigkeit durch die Übergabe seines Filmvertriebs- und Auswertungsnetzes zur Entwicklung der nationalen Filmproduktion in seinen ehemaligen Kolonien beigetragen hat. Frankreichs Beitrag zur Entwicklung des afrikanischen Kinos bestand auch in Form finanzieller Unterstützung, die über die 1980er Jahre hinaus fortgesetzt wurde, bevor sie von der Europäischen Union übernommen wurde, die heute einer der wichtigsten Geldgeber für westafrikanische Filme ist. Mehrere frankophone afrikanische Filmemacher der ersten Generation verdanken die Produktion ihrer Filme hauptsächlich dieser finanziellen Unterstützung aus Frankreich. Im Wesentlichen in dieser Beziehungskonfiguration konnten sie eine Karriere als Filmemacher von internationalem Renommee verfolgen (Bisschhoff, 2009, S. 443). Die Suche nach

Anerkennung und Validierung ihrer Kunstwerke, die sie auf lokaler Ebene aufgrund fehlender Vertriebs- und Exhibitionsräume nicht erreichen konnten, führte dann afrikanische Filmemacher zu großen internationalen Festivals (Barlet, 2012, S. 207)⁶³. Ausgehend von zwei Essays von Souleymane Vieyras *Le Cinéma et l'Afrique* hebt Dovey die bereichernde Erfahrung der ersten Generation afrikanischer Filmemacher bei diesen internationalen Festivals hervor. Sie waren nicht nur eine Plattform, um afrikanische Stimmen in der Filmkunst zu vertreten, sondern auch ein Raum, um anderen Weltkinos zu begegnen und ihre Idee des Kunstkinos besser zu gestalten (Dovey, 2018, S. 470)⁶⁴.

Der Einfluss dieser Begegnungen auf das frühe afrikanische Kino wurde von mehreren Filmkritikern und -theoretikern unterstrichen. Dovey verweist zum Beispiel darauf, dass das große Interesse des FEPACI-Mitbegründers Paulin Souleymane Vieyra an den Filmen der ehemaligen Tschechoslowakei zu seiner Vision eines Qualitätskinos beigetragen hat: „*He praises these films for their ,human qualities: youth, freshness, spontaneity‘ (p.77), for the ,singular power of their images‘ and their ,psychological and emotional density‘ (p.78)*” (Ebd., S. 470). Was Sada Niang betrifft, so relativiert er das mythische Bild des Kinos von Ousmane Sembene als ein singuläres Kino. Ihm zufolge ist Sembene während seiner Ausbildung in Moskau bei Mark Donskoi und Sergei Guerassimov mit der Ästhetik des italienischen Neorealismus konfrontiert worden. Diese Erfahrung hatte einen starken Einfluss auf die Produktion des Filmwerks des berühmten Vaters des afrikanischen Kinos, wie er in einer Analyse der intertextuellen Affinitäten zwischen *Ladri di biciclette* (1948) von Vittorio De Sica und *Borom Sarret* (1963) von Ousmane Sembene (Niang, 2008, S. 88) zeigt. „*Décrire le réel sans fard, dans la foulée de la revendication et de la dénonciation, rehausser*

⁶³ Barlet, O. (2012). The Ambivalence of French Funding. *Black Camera: An International Film Journal (The New Series)*, 3(2), 205-216.

⁶⁴ Dovey, L. (2018). Towards Alternative Histories and Herstories of African Filmmaking: From Bricolage to the “Curatorial Turn” in African Film Scholarship. *A Companion to African Cinema*, 465-485.

l'authentique“ ist ein neorealistischer Slogan (Ebd., S. 79), den sich der propanafrikanische Regisseur in seinem Kino angeeignet hat. Das Kino des senegalesischen Djibril Diop Mambéty hat auch verschiedene ästhetische und konventionelle Traditionen aus anderen Weltkinos übernommen. Sein fragmentiertes Meisterwerk *Touki Bouki* (1973) beispielsweise integriert die Techniken des französischen *Nouvelle Vague*, der Avantgarde-Tradition von Sergei Eisenstein, aber auch der Hollywood-Ästhetik⁶⁵ und kreiert aus dieser Mischung von Techniken einen revolutionären Stil (Bisschof, 2009, S. 444). Dima ihrerseits sieht in dem Film einen deutlichen Einfluss des russischen Realismus durch den „kontrapunktischen Gebrauch“ von Ton. Der ständige Wechsel zwischen synchronem und asynchronem Ton und die häufige Verwendung von extra-diegetischen Klängen versetzt das Publikum laut Dima von einer visuellen auf eine akustische Erzählebene. Diese Strategie, die Ton und Bild voneinander trennt, versetzt den Zuschauer in einen unabhängigen Raum, der in der Lage ist, eine andere Geschichte zu erzählen (Dima, 2012, S. 38-39)⁶⁶.

Dieser unabhängige Raum, den Mambéty's Cinema vorsieht, kann symbolisch als der dritte Raum angesehen werden, der aus der Begegnung zwischen dem afrikanischen Kino und anderen Weltkinos entsteht. Es ist der Raum, der die tatsächliche Positionierung des afrikanischen Kinos zum Ausdruck bringt, ein Raum der Imagination, der an der Wiederbelebung neuer filmischer Ästhetiken, Stile, Genres, Themen und Identitätspolitik teilnimmt. Die große Zahl internationaler Festivals, die speziell dem afrikanischen Kino gewidmet sind, zeugt von der Anziehungskraft, die diese strategische Positionierung des afrikanischen Kinos in der Welt ausübt. Die verschiedenen Perspektiven, die sie bietet, tragen zur Politik der Darstellung Afrikas bei, thematisieren aber auch die Durchlässigkeit von Grenzen. Dies wirft die Frage

⁶⁵ Mambéty's Film eignet sich durch das Bild der Figur Mory, die auf einem zoomorphen Motorrad fährt, die Hollywood-Bilder des Cowboys an, der mit seiner Freundin hinter ihm auf einem Pferd reitet.

⁶⁶ Dima, V. (2012). Aural Narrative Planes in Djibril Diop Mambéty's Films. *Journal of Film and Video*, 64(3), 38-52.

auf, die zu folgendem Punkt führt: Sollte das afrikanische Kino nicht im breiteren Rahmen des Transnationalismus neu konzeptualisiert werden?

4.3 Transnationales Afrikanisches Kino

I belong to no cinema organization or structure, African or non-African. I view myself as a global citizen and not in relation to a nation. A collective struggle has meaning only for the extent that it is rooted in each individual consciousness. My concerns are not as a filmmaker, but rather as a citizen who happens to be a filmmaker and who believes that he has the means to act as a citizen with what he knows best. [...] (Martin, 2009, S. 210)⁶⁷

Im Lichte der neu bearbeiteten Geschichte des afrikanischen Kinos deutet alles darauf hin, dass der Begriff der Grenze ihm fremd ist, weil der Begriff selbst sehr weit gefasst ist. In dem Maße, wie sich Kommunikationsnetzwerke ausdehnen und das Kino nationale Grenzen überschreitet, artikuliert sich der Filmraum in einer breiteren räumlichen Konfiguration. Die strikte Eingrenzung der Weltkinos innerhalb der engen Fächer der nationalen Territorien wird immer problematischer. Tatsächlich sind sie mit anderen Filmkulturen verbunden, seien sie aus der ersten, zweiten oder dritten Welt (Nagib, 2006, S. 26-31)⁶⁸. Der nationalistische Charakter, der dem afrikanischen Kino zugeschrieben wird, ist in diesem Zusammenhang eine ideologische Utopie, ein reaktionärer Dogmatismus, eine reine Fantasie, die durch eher fiktive als greifbare Grenzen unterstützt wird. Das Fehlen der Herauskristallisierung einer homogenen Identität innerhalb des afrikanischen Kinos, die Erfahrung der Mobilität, die Begegnung mit anderen Weltkinos, die Aneignung ihrer Traditionen und Konventionen, die Verflechtung von Stilen und Ästhetiken verschiedener Filmkulturen, die grenzüberschreitenden Interaktionen in Produktionen, Distribution

⁶⁷ Martin, M. T. (2009). Joseph Gai Ramaka: "I am not a filmmaker engagé. I am an ordinary citizen engagé.". *Research in African Literatures*, 40(3), 206-219.

⁶⁸ Nagib, L. (2006). Towards a positive definition of world cinema. *Remapping world cinema: Identity, culture and politics in film*, 30-37.

und Exhibition, all dies stellt das afrikanische Kino nicht in das nationalistische Paradigma, sondern de facto in das Paradigma des Transnationalismus.

Im Zeitalter der Globalisierung und des unkontrollierbaren Verkehrs lassen sich die Weltkinos nicht wirklich auf ihre jeweiligen Nationen reduzieren. Sie zirkulieren auch in zuvor geschlossenen Räumen, überwinden geschlechts-, rassen- und sprachbedingte Barrieren und erwerben die Identität und Ästhetik dieser Räume. Basierend auf den einflussreichen Arbeiten führender sozial- und kulturwissenschaftlicher Theoretiker, die die Dynamik der Migration und ihrer transnationalen Kontexte untersucht haben (Appadurai, 1996⁶⁹; Clifford, 1997⁷⁰; Hannerz, 1996⁷¹; Anderson, 1983⁷²), hat das transnationale Paradigma auch unter Filmtheoretikern Interesse gefunden. Dieses Paradigma entwickelt sich in der postkolonialen Filmwissenschaft insbesondere als Reaktion auf ein wachsendes Bewusstsein für die Grenzen der Filmkonzeptualisierung in Bezug auf die nationalen Kinos und die Anerkennung der Veränderungen in der Filmproduktion und -distribution als Teil umfassenderer Globalisierungsmodelle (Ezra & Rowden, 2006⁷³; Shaw 2013⁷⁴). In Anlehnung an Benedict Andersons Vorstellung von der Nation als einer imaginierten Gemeinschaft war Andrew Higson

⁶⁹ Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization* (Vol. 1). Minneapolis: University of Minnesota Press.

⁷⁰ Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

⁷¹ Hannerz, U. (1996). *Transnational connections: Culture, people, places*. London, New York: Routledge.

⁷² Anderson Benedict, I. C. (1983). *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

⁷³ Ezra, E., & Rowden, T. (Eds.). (2006). *Transnational cinema: the film reader*. London, New York: Routledge.

⁷⁴ Shaw, D. (2013). Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'. *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, 47-66.

(2000)⁷⁵ einer der Hauptautoren, der mit seinem Buch *The limiting imagination of national cinema* das Konzept der Transnationalität in die Filmwissenschaft einführte. In seiner Studie hinterfragt Higson das Verhältnis zwischen Filmkulturen und Nationalstaat und argumentiert, dass das Konzept des nationalen Films weder die interne Vielfalt der zeitgenössischen kulturellen Formationen noch die Überschneidungen und Interdependenzen zwischen verschiedenen Formationen angemessen widerspiegeln kann (Higson, 2000, S. 70).

Angesichts der zunehmenden Häufigkeit von Beiträgen, in denen das transnationale Paradigma im Hintergrund steht und die diese unterschiedlichen Muster gleichzeitig einbeziehen, haben sich einige Autoren in jüngster Zeit der Frage zugewandt, ob es sich dabei nicht nur um einen Modeeffekt handelt (Hjort, 2009⁷⁶; Higbee & Lim, 2010⁷⁷; Shaw, 2013). In der Praxis finden sie es angesichts der Vielfalt der Ansätze relativ schwierig und komplex, den Begriff in einer einzigen und klaren Definition einzugrenzen. Für Hjort besteht das Problem darin, dass die Verwendung des Begriffs „transnational“ je nach Anlass alles und jedes bedeuten kann (Hjort, 2009, S. 11). Sie kritisiert die Verwendung des Begriffs im transnationalen Filmdiskurs als einen selbstverständlich bedeutsamen Begriff, der nur einer begrifflichen Erklärung bedarf, während die Theoretisierung des verwendeten Ansatzes fehlt. In Anlehnung an Hjort hat Shaw bestimmte Kategorien entwickelt, um den aufkommenden transnationalen Ansatz des Films neu zu umreißen. Dazu gehören: Transnationale Filmproduktion, Verleih, Exhibition und Rezeption, Exil- und Diasporafilm, Transnationale Einflüsse, Transnationale kritische Ansätze, Transnationale überregionale Filme, Transnationale Filmstars, Transnationale Regisseure, Transnationale Netzwerke und Transnationale

⁷⁵ Higson, A. (2000). The limiting imagination of national cinema. In: Hjort, M., & Mackenzie, S. (Eds.). *Cinema and Nation*, London: Routledge. 63-74.

⁷⁶ Hjort, M. (2009). On the plurality of cinematic transnationalism. In: Durovicová, N., & Newman, K. E. (Eds.). *World cinemas, transnational perspectives*. New York, London: Routledge. 12-33.

⁷⁷ Higbee, W., & Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1(1) 7-21.

Erzählung (Shaw, 2013). Wie bereits gesehen, decken sich die Facetten des afrikanischen Kinos mehr oder weniger mit diesen Merkmalen.

Die so hervorgehobene transnationale Vision unterstreicht den grenzüberschreitenden Charakter des afrikanischen Kinos und spiegelt seine Mobilität wider. Das afrikanische Kino ist also kein stabiles, statisches Kino, das auf einen bestimmten Ort oder auf eine reine und authentische Identität beschränkt ist. Vielmehr ist es ein Kino, das durch seine Ästhetik und seine Erzählungen sein Bestreben veranschaulicht, Barrieren zu überwinden, Grenzen niederzureißen, sich andere Räume anzueignen und sich von ihnen vereinnahmen zu lassen. Die Unfähigkeit, an einem einzigen Ort zu leben, die Anziehungskraft anderer realer und imaginärer Räume, die Verbindung mit Herkunftsorten haben mehrere zeitgenössische afrikanische Filmemacher dazu gebracht, sich mit den neuen Nomaden zu identifizieren. Diese Idee steht im Einklang mit dem Vorschlag von Andrews (2000)⁷⁸, das Kino aus der Perspektive von Deleuzes Konzept des Nomadentums⁷⁹ zu konzipieren. Für Andrew: *“Deleuze’s nomads are never quite constituted; always “coming into being” they take (change) shape in relation to an already colonized environment that would define and place them (...) today’s nomads cannot help but live alongside and within the states that are their antagonists”* (Andrew, 2000, S. 224). Das Konzept des Nomadentums als solches ist eine Metapher für die relationale, dynamische und sich verändernde Natur des afrikanischen Kinos. Die Identität, die sich in ihrer Bewegung widerspiegelt, ist nie vollendet, sondern befindet sich fortwährend in einem Zustand des Aufbaus und Wiederaufbaus. In ähnlicher Weise bilden die Interaktionen, die dort stattfinden, ein Ganzes, das sowohl dichotomes Denken als auch jeden Versuch einer prioritären Behandlung seiner Komponenten in Frage stellt.

⁷⁸ Andrew, D. (2000). The Roots of the Nomadic. In: Flaxman, G. (Ed.). *The Brain Is the Screen: Deleuze and Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

⁷⁹ Das Konzept des Nomadentums, das Andrew auf das Kino anwendet, betrifft weniger die filmische Darstellung der Mobilität der Menschen als vielmehr die politischen Bewegungen und Transformationen, an denen das Kino teilnimmt. (Andrew, 2000, S. 225)

Zugleich fängt der transnationale Ansatz die Idee eines Kinos ein, das sich von der Angst vor Veränderung befreit und sich auf Prozesse der Deterritorialisierung einlässt. Tatsächlich transzendiert das afrikanische Kino durch seine globalen Bewegungen die Kontingenz von Ort und Territorium und öffnet sich dem Konzept des Raums. Es ist ein zirkulierender Raum, der von globalen kulturellen Strömungen mitgerissen wird, kein statischer und geschlossener Ort. Seine Mobilität beteiligt sich an der Dekonstruktion jeglichen Anspruchs auf Reinheit und Authentizität. Vielmehr unterstreicht es die Vitalität, die ständige Erneuerung, die Dynamik seiner Identität und seiner Ästhetik. Infolgedessen werden seine Konturen und Zugehörigkeiten komplexer. Seine Identität beschränkt sich nicht auf ein einziges nationales Territorium, sondern auf die Vielzahl der Orte, mit denen es verbunden ist. Es ist sowohl in nationalen als auch in transnationalen Kinolandschaften verankert und positioniert sich damit als ein Kino mit pluraler Zugehörigkeit. Es ist ein Kino des Dazwischen, das weder seinen Entstehungsort definitiv verlässt noch dauerhaft im Anderswo verhaftet ist, sondern strategisch mehrere Räume gleichzeitig umfasst. Seine Identität ist nicht fest und stabil, sondern wird unter dem Einfluss aller Orte konstruiert, die es durchläuft und umgekehrt. Auf diese Weise ist es ein Kino mit multiplen, mobilen, hybriden und kosmopolitischen Identitäten. Die daraus resultierende Ästhetik ist unter vielfältigen Artikulationen gegeben und macht es zu einem Erneuerer der kinematographischen Traditionen, die es umfasst.

Einige zeitgenössische afrikanische Filmemacher, die in diesen globalen Strömen besonders gefangen sind, beanspruchen ausdrücklich eine globale statt einer nationalen Staatsbürgerschaft, da ihre Mobilität, sowohl physisch als auch imaginär, in transnationalen Räumen stattfindet. Die fragliche Mobilität bezieht sich auf zirkuläre Mobilität als eine strategische Bewegung zwischen mehreren Räumen, nicht auf migratorische Mobilität, die eine nachhaltige Bewegung von einem Ausgangs- zu einem Ankunftsort impliziert. Tatsächlich schafft die Zirkulation keinen Bruch

zwischen dem afrikanischen Kino und seinem Ursprungsort, sondern integriert einfach zusätzliche Räume, die einen Einfluss auf die kulturelle Produktion und die Konstruktion seiner Identität haben. Die Erfahrung dieser physischen und imaginären Mobilität des afrikanischen Kinos durch die Filmmacher stellt die etablierte Ordnung in Frage, löst Normen und Traditionen auf und verwischt Schnittstellen. Seine transgressive Reise manifestiert sich in der Dissonanz der Stile, der Vervielfachung der Erzählperspektiven, sowie der Verstrickung und Überlagerung seiner Ästhetik.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich das afrikanische Kino, das als transnationales Kino konzipiert ist, der essentialisierenden Perspektive entzieht, die dazu neigt, es ideologisch als reines und authentisches Kino zu konstruieren. Es wird so zu einem Raum, der Grenzen auflöst und zur Dekonstruktion fester Kategorisierungen einlädt. Als solches bietet es einen Raum, nicht nur die dialogische Beziehung zwischen den Kinos auf dem Kontinent und den Kinos zum Kontinent zu hinterfragen, sondern auch über die Komplexität von Raum und Identität in einer sich bewegenden Welt nachzudenken. Die Frage, wie diese Komplexität in den zu analysierenden Filmen methodisch erfasst wird, ist die Frage, der sich das nächste Kapitel widmet.

5 Imagination und Film

“To imagine is to begin the process that transforms reality” (bell hooks, 1990, S. 9)⁸⁰

Die Filmgeschichte hat eine Reihe von gegensätzlichen Kategorien hervorgebracht, die den methodischen Ansatz zum Film auch heute noch dialektisch prägen. Das Paar Film und Realität nimmt in diesen kategorialen Gegensätzen einen überwiegenden Platz ein. Für einige ist der Film, wie im Punkt über die Realisten erörtert, eine mimetische Kunst, weil er in der Lage ist, eine vermeintlich ontologische Realität zu reproduzieren. Für andere, insbesondere für die Konstruktivisten, ist der Film aufgrund seiner Fähigkeit, die Wirklichkeit zu akzentuieren, abzuleiten oder zu verklären, eine kreative Kunst. Die Grenze zwischen den beiden Ansätzen erscheint jedoch durchlässig, wenn man sie mit dem Begriff der Imagination konfrontiert. Dieses Kapitel gibt einen Einblick in die Herangehensweise an den Film in dieser Arbeit. Es versucht, über diese binäre Konstellation hinauszugehen, insbesondere durch die Verwendung von Imagination als Grundlage des gesamten Filmemachens und der Filmbetrachtung. Filmische Imagination erweist sich dabei als ein Prozess auf verschiedenen Komplexitätsebenen, der Kreativität, Produktivität und die Vielzahl der Möglichkeiten, das Reale sichtbar zu machen oder herauszufordern, evoziert.

5.1 Afrikanische Filme und Realismus

Seit ihren Anfängen hat die afrikanische Filmlandschaft durch emblematische Figuren wie Ousmane Sembène, Med Hondo, Sarah Maldoror und Souleymane Cissé das Bild eines engagierten Kinos hervorgebracht, dessen bevorzugte Ausdrucksweise der

⁸⁰ Hooks, B. (1990). *Yearning: race, gender and cultural politics*. Boston: South End Press.

Realismus ist. Der gemeinsame Diskurs dieser realistischen Filmemacher war der Anspruch, in ihren Fiktionen ein vollständigeres und genaueres Bild afrikanischer Gesellschaften zu zeichnen als die von anderen Filmemachern produzierten. Im Laufe ihrer Arbeit entstand die Kultur eines bestimmten Typs von sozial-realistischem Film, eines militanten, politischen, polemischen und bewusstseinsbildenden Films, der sich der Aufgabe widmet, postkoloniale afrikanische Realitäten und Erfahrungen so einzufangen, wie sie sind, und sie damit anzuprangern. Durch die Bevorzugung natürlicher Schauplätze, nicht-professioneller Schauspieler, Narrative über das tägliche Leben und eine große Einfachheit der Handlung wollen sie eine Art ontologischen Realismus auf die Leinwand bringen, der der vermeintlich wahren Realität afrikanischer Gesellschaften mit ihren Höhen und Tiefen so nahe wie möglich kommt (Birke & Butter, 2013, S. 73)⁸¹.

Dementsprechend zeigen ihre Filme Charaktere aus dem Alltagsleben, die in einem endogenen räumlichen und kulturellen Umfeld verankert sind. Diese Räume, ob ländlich oder städtisch, scheinen die Realitäten der Moderne, die Konflikte der Tradition, die Schwierigkeiten der Rückständigkeit, die ethnischen oder nationalen Spaltungen, die Machtverhältnisse, tatsächlich die Realitäten der Zwänge und Herausforderungen der sozialen Transformationen Afrikas widerzuspiegeln (Fonkoua, 2004, S. 5)⁸². Für diese realistischen Filmemacher ging es bei der Vorführung dieser Räume darum, die Wahrheit der afrikanischen Realität zu enthüllen, sie in den Augen des Zuschauers zu manifestieren, und nicht darum, sie zu verstecken oder mit Kunstgriffen zu verschönern. Dieses anspruchsvolle Projekt beschränkte sich nicht nur auf die erste Generation von Filmemachern, sondern wurde auch von den Filmemachern der nachfolgenden Generationen übernommen, darunter auch von zeitgenössischen Filmemachern wie Jean-Marie Téo, Samba Félix N'Diaye, Moussa

⁸¹ Birke, D., & Butter, S. (Eds.). (2013). *Realisms in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations* (Vol. 21). Berlin, Boston: Walter de Gruyter.

⁸² Fonkoua, R. (2004). Les cinquante prochaines années du cinéma africain. *Présence Africaine*, (2), 5-7.

Sène Absa und Moussa Touré, deren Filme ebenso tief in der Praxis des Realismus verwurzelt sind wie ihre Vorgänger (Thivat, 2017, S. 157).

Die Verankerung dieser militanten Filme in den sozialen Realitäten Afrikas hat zu einer gewissen Tendenz in der afrikanischen Filmkritik geführt, afrikanische Filme nach dem realistischen Ansatz von André Bazin zu behandeln, der das Kino als Fenster zur Realität betrachtet. N. Frank Ukadike beispielsweise spricht in seinem „African cinematic reality“ von „*a transparent window on history, culture and other issues of resistance*“ (Ukadike, 1995, S. 89)⁸³. Auch Josef Gugler beschreibt das afrikanische Kino in *African film: re-imagining a continent* als „*a window on Africa, one that present views quite different from those we usually see through the three windows on that continent readily available to Western viewers: televisions news, documentaries, and feature films produced in the West*“ (Gugler, 2003, S. 1)⁸⁴. Elsaesser und Hagener weisen darauf hin, dass durch die Metapher des Fensters der Film als transparenter Durchblick auf eine Realität präsentiert wird, die jenseits der Filmwelt existiert. (Elsaesser & Hagener, 2011, S. 45)⁸⁵. Das Interesse des Films liegt in seiner Fähigkeit, Phänomene und Momente der sozialen Wirklichkeit wiederzugeben, die mit dem bloßen Auge nicht direkt wahrnehmbar sind (Ebd., S. 26). So gesehen beschränkt sich der Film nicht auf die diegetische Welt, die sich der Leinwand bietet, sondern erstreckt sich auf eine Realität, die unabhängig von der Kamera zu existieren scheint (Ebd., S. 28). Der grundlegende Aspekt dieses Bazinischen Ansatzes besteht darin, dass der Film weder diese bereits existierende Realität manipulieren noch eine veränderte Perspektive darauf bieten darf. Er muss die ontologische Einheit respektieren, die ihm vorausgeht (Ebd., S. 42-43). Allerdings, wie Kenneth Harrow betont:

⁸³ Ukadike, N. F. (1995). African cinematic reality: the documentary tradition as an emerging trend. *Research in African literatures*, 26(3), 88-96.

⁸⁴ Gugler, J. (2003). *African film: Re-imagining a continent*. Bloomington: Indiana University Press.

⁸⁵ Elsaesser, T., & Hagener, M. (2011). *Filmtheorie zur Einführung* (3. erg. Aufl.). Hamburg: Junius Verlag.

The „truth“ of cinema vérité was marked, in fact, by the same set of contradictions that governed the cinema of commitment as well: The truthful image or voice that presented social problems, that gave voice to the wretched of the earth, to the oppressed masses, emerged as through by itself, as through without any mediating actions [...] (Harrow, 1999. S. xvi)

Mit dieser Behauptung stellt er die angeblich selbstverständliche Wahrheit, Transparenz und Objektivität des Bildes oder der Stimme in Frage, die beansprucht, die Wirklichkeit afrikanischer Gesellschaften zu repräsentieren.

Eine solche mimetische Herangehensweise an afrikanische Filme erscheint in der Tat auf mehreren Ebenen problematisch. Erstens ist sie eher geneigt, dem afrikanischen Film einen ontologisch realistischen Charakter zuzuweisen, ihn als einen direkten, authentischen und getreuen Zugang zur intimen Wahrheit der afrikanischen Realität zu sehen. Aber wie Foucaults Genealogie gezeigt hat, gibt es im Grunde nicht eine einzige Wahrheit, sondern mehrere Wahrheiten. Ebenso gibt es in Afrika nicht eine einzige Realität, die von allen geteilt wird, sondern mehrere unterschiedliche Realitäten und mehrere Geschichten und Darstellungen dieser Realitäten. Die Realität selbst ist keineswegs direkt zugänglich, sondern vielmehr von der Wahrnehmung abhängig. Mit anderen Worten, die Realität hängt von der Wahrnehmung des Beobachters ab. Wenn also die Wirklichkeit von der spezifischen Wahrnehmung eines Subjekts abhängig ist, dann reproduziert der Filmemacher nicht die Wirklichkeit, sondern seine Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Darüber hinaus ist die auf der Leinwand dargestellte Filmwelt keine einfache mechanische Transposition von einem nicht-diegetischen Raum in einen diegetischen Raum. Sie wird als solche nicht in ihrer Gesamtheit wiedergegeben. Ihre Vermittlung umfasst eine Reihe von Entscheidungen und Auswahlen sowie den Einsatz von Verfahren und Techniken, wodurch die Subjektivität des Filmemachers zum Vorschein kommt. Sie zu ignorieren, um sich ausschließlich der Reproduktion einer

vermeintlich wahren Wirklichkeit zu widmen, käme "*dem Verschwinden des Mediums und seiner Künstlichkeit*" gleich (Elsaesser & Hagener, 2011, S. 43). Schließlich sind die Bilder und Töne, die Objekte und Menschen, die Orte und Räume, aus denen sich die Welt des Films zusammensetzt, alles Hinweise auf eine grundlegende Arbeit der Imagination des Filmemachers. Der mimetische Ansatz neigt jedoch dazu, dieses Werk der Imagination, das der Schaffung der dem Zuschauer angebotenen Welt zugrunde liegt, zu verdunkeln. Eine Tatsache bleibt jedoch unbestreitbar: So ähnlich der Film einer vermeintlich bereits existierenden Realität auch sein mag, er bleibt in erster Linie ein Werk der Imagination.

Zudem lässt sich ein Filmwerk nicht auf den Anspruch des Filmemachers reduzieren, es als realistisch zu positionieren. Der Film ist in der Regel für einen Betrachter bestimmt, und seine Rezeption des Kunstwerks kann vom Filmemacher nicht kontrolliert werden. Als individuelles, soziales, kulturelles und sogar politisches Subjekt empfängt der Zuschauer den Film nicht passiv, sondern nimmt aktiv an seiner Konstruktion teil und trägt sogar zu seiner endgültigen Wirkung bei (Thompson, 1995, S. 45)⁸⁶. In diesem Sinne sind der Film und die ihn umgebenden Bedeutungen nicht fixiert und stabil, sondern werden unter Mitwirkung des Zuschauers konstruiert. In *Le Signifiant imaginaire* (1975)⁸⁷ ging Christian Metz auf diese Frage ein, indem er die Perspektive von *énoncé* auf *énonciation* verlagerte und so dem Zuschauer eine grundlegende Rolle in der imaginativen Arbeit des Films zuwies. Wir werden auf diesen Aspekt in einem nachfolgenden Punkt zurückkommen. Im Moment scheint es klar zu sein, dass die Imagination eine entscheidende Aktivität ist, sowohl während der Entstehung des Films, bei der der Regisseur die Filmwelt ausarbeitet und organisiert, als auch während der Betrachtung, bei der der Zuschauer aktiv an der Re-Konstruktion des Films teilnimmt. Wie bereits zu sehen ist, entspricht der filmische

⁸⁶ Thompson, K. (1995). Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 4(1), 23-62.

⁸⁷ Metz, C. (1975). *Le signifiant imaginaire*. *Communications*, 23(1), 3-55.

Ansatz in dieser Arbeit weniger dem mimetischen Modell und basiert mehr auf dem Potenzial der Imagination bei der Konstruktion des Films. Dies veranlasst dazu, sich im nächsten Punkt mit der Frage der Imagination näher zu befassen.

5.2 Realität und Imagination

Als Territorium des Imaginären ist der Film in seinem Verhältnis zur Realität seit langem in Frage gestellt. Bereits 1956 sah Edgar Morin das Kino in seinem Klassiker *Le cinéma ou l'homme imaginaire*⁸⁸, nicht als eine Maschine, die das Reale aufzeichnet und als solches wieder verteilt, sondern als eine Praxis und Erfahrung, die die Imagination des Subjekts mit einbezieht. Besonders fasziniert war er von der Idee, dass das Kino das Imaginäre als Tor zur Analyse des Realen, als Mittel zur Erforschung der Welt, als Möglichkeit, die Welt aus einem neuen Blickwinkel zu sehen, offenbaren könnte. Die von ihm vorhergesehene Verbindung zwischen Realität und Imagination scheint jedoch in der philosophischen Konvention nicht einhellig akzeptiert worden zu sein. So wird beispielsweise an Lacan, Epikur, Kant, Pascal und Leibniz, um nur einige zu nennen, gedacht, die eine grundlegende Dichotomie zwischen dem Realen und dem Imaginativen hergestellt haben. Dabei erscheint die Wirklichkeit im Wesentlichen als die Gesamtheit von allem, was in der physischen Welt existiert und den Sinnen zugänglich ist. Die Imagination hingegen gilt aufgrund ihrer abstrakten Natur als illusorisch und von der Wirklichkeit losgelöst. Ihre Verbindung mit der Wirklichkeit besteht in ihrer Fähigkeit, sie darzustellen oder zu übertreffen, so dass sie als eine sekundäre Welt auf der Grundlage der primären Welt der Wirklichkeit positioniert wird.

Der Philosoph und Psychoanalytiker Cornelius Castoriadis hatte zu seiner Zeit diese Tendenz kritisiert, den imaginativen Aspekt einer primären Realität zu unterwerfen. Er fragte sich, warum das Imaginäre nicht als Grundlage der gesamten Schöpfung, die

⁸⁸ Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie*. Paris: Minuit.

Wurzel für die menschliche und soziale Realität, das Fundament der Rationalität und des Denkens, der Ausgangspunkt der Ontologie verstanden werden sollte. Diese Infragestellung führte ihn zu einem Projekt der Dekonstruktion der Art und Weise, wie der Begriff der Imagination damals in der philosophischen Tradition eingesetzt worden war. Die Prämissen seines Denkens werden in *Domaines de l'homme* (1986)⁸⁹ ausgearbeitet, in dem er sich kritisch mit den beiden philosophischen Postulaten der Imagination als reproduktive und kreative Instanz auseinandersetzt. Für ihn wurde die kreative Imagination zwar in Betracht gezogen und deren entscheidende Rolle in der Kunst anerkannt, aber die Intention dabei war ihr willkürliches Wesen zu betonen. Die Philosophie fokussierte mehr auf die reproduktive Funktion der Imagination, auf ihre Fähigkeit, Objekte in ihrer Abwesenheit zu repräsentieren. Er stellt fest, dass die wesentliche Verbindung der Imagination mit den Ideen der Erfindung und der Schöpfung oder als positive Fähigkeit und Macht zugunsten solcher Ideen der Imagination als etwas Subsidiäres, Irrtümliches oder Illusorisches völlig verwischt worden ist (Poirier, 2003, S. 390)⁹⁰.

Ausgehend von einer Kritik der marxistischen objektivistischen Philosophie formulierte er in seinem Hauptwerk *L'institution imaginaire de la société* (1975) eine neue Definition des Begriffs des Imaginären als radikal. Für ihn entspricht das radikale Imaginäre weder der Idee fantastischer Traumbilder noch eine Abstraktion von der Wirklichkeit, und noch weniger der Idee des Bildes von etwas (Castoriadis, 1984, S. 423)⁹¹. Mit diesem Begriff bezieht er sich auf die Dimension der Imagination als produktive, schöpferische oder gründende Ressource aller gesellschaftlichen Formen und Institutionen, bzw. als „die logische und ontologische Bedingung des Realen“ (Ebd., S. 553-554). Das ist im Wesentlichen ein unaufhörliches und unbestimmtes Schaffen von Figuren, Formen, Bildern, das jedem Diskurs über etwas zugrunde liegt

⁸⁹ Castoriadis, C. (1986). *Domaines de l'homme* (Vol. 2). Paris: Le Seuil.

⁹⁰Poirier, N. (2003). Cornelius Castoriadis. L'imaginaire radical. *Revue du MAUSS*, (1), 383-404.

⁹¹ Castoriadis, C. (1984). *Gesellschaft als imaginäre Institution: Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

(Castoriadis, 1984, S. 3). Diese transzendente Definition des Imaginären schließt *die individuelle Imagination* und *das sozio-historische Imaginäre* ein (Ebd., S. 603). Die erste, die individuelle Imagination, die er auch „radikale Imagination“ nennt, ist in der menschlichen Praxis verankert, das heißt auf der Ebene des Subjekts. Sie verweist nicht nur auf die Quelle künstlerischer Werke, sondern umfasst alles, was durch das Subjekt gedacht und dargestellt werden kann. Dadurch werden Dinge durchschaut und Bedeutung realisiert. Sie wird als eine sich ständig weiterentwickelnde Schöpfung betrachtet und ist in diesem Sinne gleichbedeutend mit schöpferischer Imagination. Alles, was das Subjekt für Realität und Rationalität hält, ist tatsächlich das Ergebnis der radikalen Imagination. So ist die offenbar grundlegende Unterscheidung zwischen „real“ und „imaginär“ lediglich ein Produkt der primären Imagination. Das Reale, die Bilder oder die Repräsentationen der Realität würden also nur als Ergebnisse der radikalen Imagination existieren. Das Konzept des sozio-historischen Imaginären auf der anderen Seite, das er auch als kollektives Imaginäre nennt, wird als die Quelle verstanden, durch die die Institutionen der Gesellschaft Gestalt annehmen und ihren Zusammenhalt gewährleisten. Die soziale Wirklichkeit ist in der Tat ein Produkt des kollektiven Imaginären, und letzteres lässt sich nicht auf den strukturellen und funktionalen Aspekt der sozialen Wirklichkeit reduzieren. Es manifestiert sich durch seine Fähigkeit, die Artikulationen der Gesellschaft ständig neu zu gestalten und ihnen Bedeutungen zuzuschreiben.

Individuelle Imagination und kollektives Imaginäre lassen sich nicht aufeinander reduzieren, sind aber dennoch untrennbar miteinander verbunden und wechselseitig involviert. Sie ermöglichen es uns, die menschliche Natur in ihren beiden untrennbaren Dimensionen zu verstehen, nämlich der sozio-historischen und der psychologischen. Es gibt im Subjekt, sowohl in der individuellen als auch in der sozialen Dimension, eine Aktivität der Imagination, eine Entstehung von Repräsentationen, von repräsentativen, affektiven und intentionalen Strömen, die nicht dem Determinismus

unterworfen sind. In seinen Überlegungen verweist Castoriadis immer wieder auf diese imaginative Aktivität als eine produktive Kraft. Als solches entzieht sie sich dem Funktionalismus und dem Rationalismus und verweist auf die poetische Dimension des Seins. Die Fähigkeit zur Repräsentation, Innovation und zur Veränderung wird an der Arbeit der Imagination gebunden. Dementsprechend ist die einzige existierende „Realität“ für die Psyche die der imaginierten Repräsentationen. Dadurch wird die Wirklichkeit geformt und immer wieder je nach dem sozio-kulturellen Kontext neugestaltet. Also, die Gesellschaft ist nur insofern real, als sie individuell oder sozial imaginiert ist.

Die Rehabilitierung der Imagination als konstitutiv für das Reale dekonstruiert die Gültigkeit der ererbten Ontologie, die durch klassische Denkmuster gestützt wird. Die Ordnung der materiellen Welt wird durch die ihr vorausgehende schöpferische Imagination bestimmt. Mit anderen Worten existiert die Welt im Grunde nur in einer unbestimmten Form, und sie gibt sich nur als Ergebnis einer unaufhörlichen Bewegung der Schöpfung, der Produktion von Ideen und möglichen Visionen eine Ordnung. Das Reale ist also nur die Summe der von der Imagination erzeugten und strukturierten Fragmente. Durch Castoriadis' Denken verliert das Konzept der Imagination seinen illusorischen und chimären Charakter, wie Rousseau⁹² es beschreibt, um zu einer wirklichen treibenden Kraft in der Konstruktion des Realen, einer zentralen Funktion der menschlichen Psyche, einer Funktion der vitalen Schöpfung zu werden. Sie erweist sich somit als eine Überwindung des a priori kontraproduktiven Ansatzes, der dazu neigt, die „real-imaginäre“ Dualität aufrechtzuerhalten, die selbst, wie Castoriadis betont, das Produkt einer historisch verorteten Konzeption ist, bzw. eine der historischen Formen des Imaginären.

In Übereinstimmung mit Castoriadis' These und Morins Überlegungen zum Kino, die im Vorfeld erwähnt wurden, wird also davon ausgegangen, dass der Film von der

⁹² Sosso, P., & Sozzi, L. (1999). *Jean-Jacques Rousseau Imagination, Illusions, Chimères*. Paris: Honoré champion.

Arbeit der Imagination getragen wird - sowohl auf Seiten des Filmemachers als auch auf Seiten des Zuschauers. Als Werk der Imagination wird er weniger als Reproduzent der Wirklichkeit, sondern vielmehr als Produzent der Wirklichkeit gesehen. In diesem Sinne wird sich der nächste Punkt mit der Frage der filmischen Produktion von Wirklichkeit befassen.

5.3 Film und Realitätsproduktion

Castoriadis' bahnbrechender Ansatz zur Imagination hat zu einer neuen Vision des Zusammengangs zwischen Film und Realität geführt. Richard Rushton hat insbesondere Castoriadis Herausforderung angenommen und lehnt die Annahme ab, dass Filme von der Realität abstrahiert werden, oder jeden Versuch in Filmtheorien, die dazu neigen, eine Trennung zwischen Realität und Illusionismus aufrechtzuerhalten. Er argumentiert, dass Filme keine primäre Realität wiedergeben oder abbilden. Sie schaffen vielmehr eine eigene Welt, deren Realität filmisch ist und die zu unserem Verständnis der physischen Welt beitragen kann. Als solche sind sie Teil der Realität und nicht deren Reproduktion. Mit diesem Ansatz ist der Film eine Kreation, die nichts imitiert und daher die Theorie der Mimesis in Frage stellt. Vielmehr ist er ein schöpferisches Gebilde, das durch seine Form den ursprünglichen Abgrund der Welt offenbart und gleichzeitig die Erschaffung eines Universums darstellt. Er stützt sich auf einige prominente Filmtheoretiker wie Christian Metz, Stanley Cavell, Gilles Deleuze und Slavoj Žižek sowie Jacques Ranciere, um den Film als Teil der Wirklichkeit zu positionieren, der die Fähigkeit hat, seine eigene Wirklichkeit zu schaffen. Unsere Aufgabe sollte deshalb darin bestehen, den Film zu durchdringen, um die Art von Realität zu hinterfragen, die er schafft. Er setzt die Theorien dieser Denker über die filmische Realität auf sehr innovative Weise ein, aber nur Metz, Cavell und Deleuze werden hier erwähnt, weil ihre Theorien für die Dekonstruktion der Dichotomie zwischen Imagination und Realität am relevantesten zu sein scheinen. Er überdenkt Metz' imaginären Signifikanten des Films, um zu

argumentieren, dass die filmische Realität, die sich aus der Arbeit der Imagination ergibt, es erlaubt, neue Ordnungen der Realität und unsere Beziehung zu dieser Realität neu zu imaginieren und zu überdenken (Rushton, 2011, S. 105)⁹³. Stanley Cavells filmische Realität wird so artikuliert, dass sie das große Potenzial von Filmen hervorhebt, insbesondere in ihrer Fähigkeit, Aspekte der Realität aufzudecken, die in der physischen Welt vage oder unsichtbar erscheinen. Zu diesem Zweck scheinen sie mehr Repräsentationen als Reproduktionen der Welt zu sein. Verglichen mit der direkten Erfahrung der physischen Welt scheint die filmische Erfahrung eher in der Lage zu sein, die Chancen und Möglichkeiten, die die Welt zu bieten oder zu zerstören vermag, sichtbar zu machen.

Am relevantesten ist jedoch seine Lektüre von Deleuzes Überlegungen zu Zeit- und Bewegungsbildern, die er nach dem grundlegenden Argument rekonstruiert, dass alles, was unserer Wahrnehmung zur Verfügung gestellt wird, real ist. Mit dieser grundsätzlichen Aussage dekonstruiert er den Gegensatz zwischen natürlicher und filmischer Wahrnehmung, der der Annahme unterliegt, dass die natürliche Wahrnehmung real ist, während die filmische Wahrnehmung unreal ist. Er argumentiert, dass der Film eine andere Art der Wahrnehmung und Erfahrung der Realität bietet, die nicht reduzierbar oder von der direkten Realität der Welt abgeleitet wird. Der Film produziert die Realität ebenso wie die objektive Welt und hat als solches die Fähigkeit, unsere Wahrnehmung der Realität neu zu definieren; er ist ein Werk der Imagination, das seine eigene Realität produziert. Film als Produzent von Realität bedeutet nicht nur, dass er keine imaginären Dinge produziert, die keine konkrete Grundlage haben (Fantasien, Illusionen), sondern auch, dass sich die Wirklichkeit des Bildes nicht mehr der objektiven Realität entgegenstellen oder unterwerfen lässt. Die objektive Welt und die Filmwelt sind beide konstitutiv für die Realität. Es ist dann an der Zeit, sich nicht mehr auf Bilder als illusorische

⁹³ Rushton, R. (2011). *The reality of film: Theories of filmic reality*. Manchester, New York: Manchester University Press.

Konstruktion der objektiven Wirklichkeit zu beziehen. Bilder stellen die Realität auf ihre eigene Weise dar und duplizieren nicht einfach eine primäre Realität (Ebd., S. 133-134).

In diesem Sinne sind sie nicht eine sekundäre Instanz der „Realität“, sondern neben der natürlichen Wahrnehmung eine weitere Art der Wahrnehmung der Realität. Sie funktioniert genauso wie eine natürliche Wahrnehmung, indem sie Fragmente der Welt auswählt, organisiert und verfeinert. Der Film konstituiert somit eine Parallelwelt zu der des Alltags, mit der er Ähnlichkeiten oder eine paradoxe Beziehung haben kann. Das macht ihn umso interessanter, als er uns erlaubt, zu visualisieren und zu überlegen, was in der physischen Welt hätte unbemerkt bleiben können, oder uns einen Blick auf die Hindernisse oder Möglichkeiten zu werfen, die in der konkreten Welt vorhanden sind. Es ist daher ein Raum der Dekonstruktion, der Rekonstruktion, der Überwindung oder auch der Negation der natürlichen Realität. Um wie Ian Chambers über den Text zu denken, impliziert der Film nicht unbedingt ein Projekt, das darauf abzielt, die Realität zu reflektieren oder zu synchronisieren, sondern er impliziert den Versuch, sie zu erweitern, zu stören und zu überarbeiten. Weit davon entfernt, in eine bereits erdachte Realität einzudringen, ist er eine Reise in eine neue Welt. Es ist der Eintritt in einen Raum, der überall von Bewegung geprägt ist und zur Bewegung einlädt (Chambers, 1994, S. 10).

Die filmische Wahrnehmung ist umso interessanter, als sie Dinge visuell erfassen kann, die im Alltag nicht unbedingt wahrnehmbar sind. Die Summe der fragmentierten Abschnitte ist sicherlich eine Illusion, aber die Schaffung dieser Illusion ist notwendig, um die Realität wahrnehmbar zu machen (Rushton, 2011, S. 137-138). Aber so radikal es auch sein mag, besteht die filmische Wahrnehmung nicht aus einer einfachen Derealisierung, einem Akt des reinen Illusionismus, der an den Glauben appellieren würde. Im Gegensatz zum realistischen Ansatz, der auf dem Postulat der

Wahrhaftigkeit beruht, wird beim imaginativen Ansatz die Frage der Wahrhaftigkeit im Prozess der filmischen Darstellung oder Wahrnehmung irrelevant. Was zählt, sind die möglichen Welten, die der Film suggeriert. So verstanden bedeutet ein Film eine selbständige Welt, die ihre eigene Realität produziert und nicht eine primäre Realität außerhalb der Welt des Films reproduziert. Jegliche Parallelität zwischen der Welt des Kinos und einer äußeren Realität ist nicht dem Film selbst inhärent, sondern geht vielmehr von der Arbeit der Imagination aus. Vor allem durch diese Arbeit der Imagination nimmt der Zuschauer gleichzeitig an der Konstruktion des Films teil. In der Tat existiert die Welt des Kinos nicht nur dank der auf der Leinwand dargestellten Bilder und Töne, sondern auch dank des Zuschauers, der sie wahrnimmt. Es besteht eine wechselseitige Beziehung zwischen beiden. Wie Rushton sagt, gibt es während des Films einen durch die Leinwand geschaffenen Zuschauer und umgekehrt einen durch den Zuschauer geschaffenen Bildschirm (Ebd., S. 142). Wie sich diese Beziehung auf der Ebene des Zuschauers manifestiert, wird im nächsten Abschnitt erörtert.

5.4 Film als perzeptuelle Imagination

Einige Filmtheoretiker, darunter Befürworter marxistischer und psychoanalytischer Ansätze zum Film, weisen die These der imaginativen Beteiligung des Zuschauers bei der Betrachtung eines narrativen Films zurück. Sie argumentieren, dass die Imagination des Zuschauers beim Filmbetrachten nicht wesentlich gefordert wird, wie es beispielsweise beim Lesen eines Romans der Fall ist. Für sie erfordern die expliziten visuellen und auditiven Inhalte, bzw. der Fluss von Bildern und Tönen, die auf der Leinwand präsentiert werden, keine Aktivierung der Imagination des Zuschauers. Im Gegenteil, es ist im Wesentlichen eine Wahrnehmungsaktivität des narrativen Inhalts, die beim Zuschauer vorherrscht. Als solcher ist das Filmbetrachtungserlebnis lediglich eine perzeptuelle Erfahrung. Der Zuschauer wird dadurch wie ein Schwamm positioniert, der den Inhalt des auf der Leinwand präsentierten Filmnarrativen passiv

aufsaugt, bzw. als ein passives Subjekt, das seiner Denkfähigkeit beraubt und von einem ideologischen Apparat gefangen gehalten wird (Stadler, 2008, S. 177-178)⁹⁴. Die Rolle der Imagination im Prozess der filmischen Wahrnehmung wird also durch diese irrige Annahme völlig verblendet.

Kehrt man jedoch zu Castoriadis' Philosophie zurück, so bedeutet die Verneinung des Imaginationsvermögens des Subjekts während der Wahrnehmungsaktivität einfach die Verneinung seines Wahrnehmungsvermögens, da es keine Wahrnehmung ohne Imagination gibt. Ein Subjekt, das nur wahrnehmen würde, wäre dem wahrnehmbaren Inhalt völlig untergeordnet, unfähig, seinen Blick von ihm abzuwenden und ihn auf ihn zu richten (Castoriadis, 1984, S. 553). Diesem Argument zufolge muss der Zuschauer, um den wahrnehmbaren Inhalt des Films zu erfassen, notwendigerweise seine Imagination in Gang setzen. Nur durch den Prozess der Imagination kann er den Dingen Gestalt geben und Sinn schaffen. Mit anderen Worten: Um die Welt des Kinos in ihrer ganzen Komplexität zu erfassen, muss der Zuschauer eine figurative Tätigkeit ausüben. Und diese figurative Tätigkeit wird durch die Arbeit der Imagination ausgeführt.

Der neoformalistische Filmtheoretiker David Bordwell scheint mit der von Castoriadis' Gedanken skizzierten Vision übereinzustimmen. In *Narration in Fiction Film* (1985)⁹⁵ weicht er von der passiven Rolle des Zuschauers ab und befürwortet einen kognitiv-konstruktivistischen Ansatz der ästhetischen Aktivität, der von der Prämisse ausgeht, dass das filmische Werk notwendigerweise unvollständig ist und durch die aktive Teilnahme des Zuschauers vereinheitlicht und ergänzt wird. Der von ihm vorgeschlagene wahrnehmungs-kognitive Ansatz erklärt die vorbewusste und bewusste Arbeit des Betrachters, die zu einer narrativen Konstruktion und ihrer imaginären Welt führt (Bordwell, 1985, S. 30). Im Anschluss an Bordwells Aussagen

⁹⁴ Stadler, J. (2008). *Pulling focus: Intersubjective experience, narrative film, and ethics*. New York: Continuum.

⁹⁵Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press.

erscheint der Zuschauer als eine hypothetische Einheit, die bereitwillig die für die Konstruktion der Erzählung relevanten Operationen ab der Präsentation des Films durchführt. Das Filmbetrachtungserlebnis als solches ist ein bewusster Akt: Der Zuschauer kommt zur Erzählung, bereit, Energien zu bündeln, sich auf das Bemühen einzulassen, Bedeutung zu gewinnen, bzw. zu verstehen, was er sieht und hört.

Um dies zu erreichen, ist der Zuschauer auf Inferenzen angewiesen, die sich aus dem Wahrnehmungsprozess ergeben. In diesem Zusammenhang unterscheidet Bordwell zwischen Bottom-up- und Top-down-Inferenzen. Bottom-up-Inferenzen wie die Wahrnehmung von Farbe oder Bewegung werden sicherlich direkt und unbewusst vom Wahrnehmungsinhalt beeinflusst, aber dies geschieht in der Regel als eine automatische Aktivität und kann als solche eine Illusion erzeugen. Top-down-Inferenzen hingegen beruhen auf kognitiven Operationen, wie der Ausarbeitung von Hypothesen, Erwartungen, Vorwissen oder logischen Zusammenhängen, mit denen der Wahrnehmende versucht, seine Sinneseindrücke zu harmonisieren (Ebd., S. 31). Sein konstruktivistischer Ansatz betrachtet das Filmschauen als einen dynamischen psychologischen Prozess, der die wahrnehmenden und kognitiven Fähigkeiten des Zuschauers einbezieht. Daher kann sich der Zuschauer nicht allein auf den Wahrnehmungsinhalt verlassen, um die Erzählung zu erfassen, da sie unvollständig und ambivalent ist. Vielmehr wird er als ein Auslöser gesehen, der den Betrachter zu kognitiven Aktivitäten veranlasst. Es ist effektiv der kognitive Prozess, durch den das Filmwerk konstruiert wird, der den Betrachter dazu veranlasst, Annahmen und Hypothesen über das Filmwerk zu treffen, aber auch dem Film Bedeutung zuzuschreiben, in der Regel auf der Grundlage von Schemata, die aus dem Wissen über das Alltagsleben oder andere verwandte Kunstwerke oder Filme abgeleitet sind (Ebd., S. 32).

Reeh und Martins (2017)⁹⁶ in derselben Richtung sehen die Wahrnehmungserfahrung des Films als das Terrain, auf dem sich die Arbeit der Imagination abspielt. Für sie reicht die suggestive Wirkung des Bildes allein nicht aus, um einen Film sinnvoll zu erleben. Das Wahrgenommene wird erst repräsentativ, wenn der Zuschauer ein spontanes und kreatives Bild von dem Wahrgenommenem schafft. Ihr Ansatz legt nahe, dass die Wahrnehmung durch physiologische und imaginative Prozesse strukturiert ist. Die Imagination entfaltet sich während der Wahrnehmungsaktivität und drängt sich als komplementäre Aktivität zu ihr auf. Das bedeutet, dass es eine grundlegende Arbeit der Imagination bei der Wahrnehmungsaktivität der im Film dargestellten Inhalte gibt.

Also, das Filmbetrachtungserlebnis bezieht den Zuschauer nicht bloß in die Aktivität der Wahrnehmung des visuellen und auditiven Inhalts mit ein, sondern erfordert auch seine imaginative Mitarbeit (Preußner, 2016)⁹⁷. Die Imaginationstätigkeit befähigt ihn, sich in dem ihm dargebotenen Universum nicht nur zu orientieren, sondern es auch aktiv mitzugestalten. Durch die Arbeit der Imagination nimmt der Zuschauer tatsächlich an der Konstruktion der Filmwelt teil. Dazu gehört das Ausfüllen der von der Erzählung hinterlassenen Lücken, um zu einer filmischen Welt zu gelangen, die Generierung der Handlung, aber auch die geistige Arbeit, in der er seine Filmerfahrung mit seinem empirischen und theoretischen Wissen über die Welt synthetisiert. Der Zuschauer befindet sich also nicht außerhalb, sondern ist in den Prozess der eigentlichen Herstellung des Films eingebunden. Er wird so zu einem konstitutiven Teil der filmischen Welt und nicht zu einem passiven Rezipienten der ihm dargebotenen Bilder und Töne. Seine Filmerfahrung reduziert sich nicht auf die Absorption visueller und akustischer Elemente, sondern umfasst auch Tätigkeiten wie

⁹⁶ Reeh, C., & Martins, J. M. (Eds.). (2017). *Thinking Reality and Time through Film*. Cambridge Scholars Publishing.

⁹⁷ Preußner, H. P. (Ed.). (2016). *Anschauen und Vorstellen: Gelenkte Imagination im Kino* (Vol. 4). Marburg: Schüren Verlag.

die Interpretation, Klassifizierung, Bewertung und Hinzufügung von Bedeutungselementen (Preußner, 2016, S. 18-19).

Das Filmerlebnis des Zuschauers offenbart somit eine Wahrnehmungsaktivität der auf die Leinwand projizierten Bilder, der gehörten Töne, des sich entfaltenden Lichtspiels und aller anderen Feinheiten, die der Filmemacher in Bewegung setzt, sowie eine imaginative Aktivität, die an der Produktion eines sinnvollen imaginären Universums teilnimmt. Beide Aktivitäten finden im Zuschauer auf kohärente und komplementäre Weise statt. Bei der Wahrnehmung des Filminhalts wird die Imagination des Zuschauers so mobilisiert, dass es unmöglich ist, den wahrgenommenen von dem imaginativen Moment klar zu unterscheiden. Mit anderen Worten, die imaginative Aktivität des Zuschauers ist der Aktivität der Wahrnehmung inhärent. Beide Aktivitäten sind miteinander verbunden und die eine kann nicht ohne die andere stattfinden. Vom Filmerlebnis durch den Zuschauer wird daher als wahrnehmende Imagination gesprochen (Reeh & Martins, 2017, S. 42). Die Imagination gilt als wahrnehmend, weil sie das Erkennen eines Wahrnehmungsinhalts impliziert, der dann als Imaginationsinhalt verwendet wird (Terrone & Tagliafico, 2012, S. 554)⁹⁸. Also, die perzeptive Imagination funktioniert als ein kontinuierlicher Wechsel zwischen On-Screen-Momenten, in denen der Zuschauer den Wahrnehmungsinhalt erfasst, und Off-Screen-Momenten, in denen der Zuschauer in die Sphäre der Imagination eintaucht, deren Ausarbeitung durch Hinweise ausgelöst wird, die während der Wahrnehmungsaktivität wahrgenommen werden (Ebd., S. 552-553). Der Zuschauer konstruiert dementsprechend den Film, indem er sich zwischen der durch den Leinwandinhalt gestützten Wahrnehmungssphäre und der durch sein empirisches oder theoretisches Wissen über die Welt gespeisten Imaginationssphäre bewegt. Dies ermöglicht die Konzipierung eines Filmraums, der nicht rein illusorisch ist, sondern sich aus der Zusammenarbeit der Wahrnehmungsaktivität und der Imagination ergibt.

⁹⁸ Terrone, E., & Tagliafico, D. (2012). Imagination and the Cinematic Experience. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 4.

Diese Vorstellung wird im Übrigen in den neueren Theorien des filmischen Raums aufgegriffen, der als ein Dazwischen im Spannungsfeld zwischen zwei Räumen konzipiert wird: von einem Feld, das aus allem besteht, was das Auge auf der Leinwand wahrnimmt, und von einem Off-Feld, das aus allem besteht, was die imaginative Leistung der Zuschauenden erfordert. Laura Frahm reflektiert diesen relationalen Ansatz zum filmischen Raum in Anlehnung an den theoretischen Raumkonzepten von Lefebvre und Soya. Für sie erweist sich der filmische Raum als ein dritter Raum, der aus der Interaktion zwischen dem topographischen Raum und dem topologischen Raum resultiert. Die Topographie bezieht sich auf die äußere Konfiguration des filmischen Raumes, d.h. die konkreten Elemente, die auf der Leinwand visualisiert werden. Sie betrifft das Reale, das Gegebene und das Sichtbare, wie sie im Bildrahmen präsentiert werden. Anders als bei der Topographie wird der topologische Raum nicht direkt durch die visuellen und akustischen Elemente auf dem Bildschirm angeboten. Er fungiert als der virtuelle Raum, den der Zuschauer aus den Fragmenten des topographischen Raums durch Denken und Imagination konstruiert (Frahm, 2010, S. 168)⁹⁹. Es ist ein abstrakter Raum, der die verschiedenen einzelnen filmischen Orte und ihre Beziehung zueinander in einem umfassenden Raum synthetisiert (Ebd., S. 172). Wie es Christen und Martin hervorheben, handelt es sich dabei vor allem eher um „eine Möglichkeit, ein Potenzial oder eine Qualität des filmischen Raums, die „erst im Zuge einer filmischen Reflexion hervortreten kann“ und die nicht als Ist-Zustand, sondern als Transformation, Prozess und Werden zu verstehen ist“ (Christen & Martin, 2018, S. 10)¹⁰⁰. Das Zusammenspiel dieser beiden Kategorien macht den filmischen Raum zu einem transformativen Raum, zu einem Raum, der den Zuschauer von festen Bedeutungen löst und ihn in einen dynamischen Prozess ständiger Verbindung taucht. Dieser dynamische Prozess wird insbesondere

⁹⁹ Frahm, L. (2010). *Jenseits des Raums: zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: Transcript Verlag.

¹⁰⁰ Christen M., Martin S. (2018) Raum. In: Groß B., Morsch T. (Eds.) *Handbuch Filmtheorie*. Springer Reference Geisteswissenschaften. Wiesbaden: Springer VS.

dann entscheidend, wenn es um die Analyse filmischer Räume, und damit genuin bewegter Räume geht; denn die Topologie macht gerade diejenigen Räume beschreibbar, die in keiner Weise mehr mit dem dreidimensionalen, euklidischen Raum zu vereinbaren sind.

5.5 Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Film als Territorium der Imagination zu Unrecht auf seine Fähigkeit reduziert wurde, Dinge vorzustellen, die nicht existieren, auf das Irreale, auf das Illusionäre. Dies hat im philosophischen Denken tendenziell eine klare Abgrenzung zur Realität fortgeschrieben. Nun, mehr als das reine Imaginäre, dessen Begriff den Film auf die Welt der Fantasie beschränkt, beinhaltet er eine kognitive Arbeit: die Imagination. Die Imagination, wie der Castoriadis' Ansatz gezeigt hat, scheint die größte Instanz hinter aller Erfindung und Innovation zu sein. Sie ist eine unverkennbare Fähigkeit, die Welt mit neuen Ideen, neuen Strukturen, neuen Konfigurationen zu konzeptualisieren, zu modifizieren, zu entwickeln oder sogar in Frage zu stellen.

Als ein imaginatives Kunstwerk wird der Film als ein Raum angegangen, der nicht nur Realität produziert, sondern uns auch erlaubt, darüber nachzudenken. Als solcher wird er nicht als eine Reproduktion des Realen verstanden, sondern als ein Raum, der es im Licht seiner möglichen Wahrheiten schafft und neu erschafft (Reeh & Martins 2017, S. 45). Dank seiner eigenen ästhetischen und erzählerischen Eigenschaften ist der Film in der Lage, Dinge und die Vielzahl ihrer möglichen Perspektiven darzustellen, die in der materiellen Welt stumm, unsichtbar oder vergessen bleiben. Er ermöglicht so eine bessere Visualisierung der verschleierte Aspekte der Alltagswirklichkeit. In seiner vielleicht transformativsten und aufschlussreichsten Eigenschaft hat er die Macht, uns

Gefühle für Erfahrungen zu vermitteln, die wir nicht direkt erleben. Als solcher wird der Film als Mittel „[of] *revealing and analysing the mode of appearing of the reel. It throws us out of the world just in order to situate us again in it*“ (Ebd., S. 35).

Die Imagination entsteht dann aufgrund der immanenten Ressourcen des Films, bestimmte Aspekte zu betonen, mehrere Sichtweisen und Perspektiven zu bieten, Dinge per se unvereinbar zu verbinden. Wie diese imaginative Tätigkeit während der filmischen Erfahrung funktioniert, ist ein Prozess, der die Wahrnehmungsaktivität der Elemente auf der Leinwand durch den Zuschauer und die Momente außerhalb der Leinwand kombiniert und das Wissen, das er über die Welt hat, mit einbezieht. Diese beiden Momente tragen dazu bei, etwas Neues aufzubauen, anregendes oder sogar herausforderndes Wissen über die Realität zu erlangen. Aus dieser Perspektive impliziert das Filmerlebnis eine Beteiligung an der imaginativen Tätigkeit, um die Realität zu reflektieren. Er bietet damit einen neuen Raum für die aktive Wahrnehmung der Welt, wie sie sich darstellt, und für das Verständnis der sozialen Dynamik, die in ihr wirkt.

Die filmische Imagination besteht also nicht darin, festzulegen, was sein sollte, sondern was sein könnte. Die Filmwelt wird von der Imagination angetrieben. Als solche ist der Anspruch, nach der Wahrheit zu suchen, bedeutungslos. Wichtig ist es, eine verschleierte Realität ans Licht zu bringen. Im Laufe der imaginativen Tätigkeit ist der Zuschauer in der Lage, seine eigene Erzählung zu konstruieren, manchmal sogar in einer Logik, die sich von der des Filmmachers unterscheidet. Dies ist eine der Besonderheiten des Films, nämlich dass der Zuschauer seine Ästhetik durch Imagination und Interpretation erfasst.

Nun, da der Ansatz des Films in der Perspektive der wahrnehmenden Imagination gerahmt ist, besteht die nächste Aufgabe darin, die Annäherung an das wahrnehmende

Element - das Narrativ- zu verfeinern. Im nächsten Kapitel werden daher die narrativen und stilistische Stimuli entworfen, durch die sich die imaginative Tätigkeit stattfindet.

6 Methodischer Ansatz des narrativen Films

Wie im vorigen Kapitel erwähnt, bezieht der Kognitiv-konstruktivistische Ansatz für die Filmerfahrung die wahrnehmenden und kognitiven Fähigkeiten des Zuschauers mit ein, wobei insbesondere die Imagination des Zuschauers im Mittelpunkt dieser Erfahrung steht. Dies funktioniert jedoch nicht willkürlich, sondern wird durch die Erzählkonventionen des Films unterstützt. Mit anderen Worten, die im Film verwendete Erzählform und Erzählstil geben dem Zuschauer die notwendigen Anhaltspunkte, um sich zu orientieren, die Filmwelt zu konstruieren, bzw. sie zu imaginieren. Bordwell nennt in diesem Zusammenhang in *Narration in the Fiction Film* das narrative System eines Films als einen der Faktoren, die bei der konstruktivistischen Filmbetrachtung eine Rolle spielen, neben der Wahrnehmungsleistung und dem Vorwissen und der Erfahrung des Filmzuschauers (Bordwell, 1985, S. 32-33). Er verweist dabei auf das Narrativ als eines der Schlüsselemente in der Konstruktion der Filmwelt und charakterisiert das als die häufigste Struktur in den Filmwelten und als den Grund, warum die meisten von ihnen überhaupt existieren. Was ist eigentlich eine Narrativ in einem Film, wie entfaltet es sich im Film und wie funktioniert es, um die Imagination des Zuschauers zu unterstützen, sind die Fragen, die in diesem Kapitel behandelt werden. Ihre Antworten geben Aufschluss darüber, wie sie bei der Filmanalyse eingesetzt werden.

6.1 Narrativ im Film: Dargestellte und Darstellung

Als Bestandteil der Filmnarratologie geht es beim kognitiven Ansatz des Erzählens darum, wie es dem Zuschauer gelingt, die Geschichte des Films zu konstruieren. Es

wird angenommen, dass der Zuschauer dies durch die Teilnahme an einer formalen Aktivität erreicht, einem dynamischen Prozess, der die Materialien und Verfahren der Filmerzählung einbezieht (Ebd., S. 49). So wird zwischen der Geschichte, wie sie vom Zuschauer imaginiert wird, und der Form, in der der Zuschauer ihr tatsächlich begegnet, bzw. ihrer tatsächlichen Darstellung unterschieden. Die beiden mehr oder weniger miteinander verbundenen Erzählebenen haben sich in der strukturalistischen Filmnarratologie traditionell unter den Kategorien *Story* und *Diskurs* durchgesetzt, und entsprechen den Kategorien von *Fabula* und *Syuzhet*, die in formalistischen Theorien tendenziell bevorzugt werden. Ein kurzer Rückblick auf die Entstehung und Entwicklung dieser beiden Konzepte in der Sprach- und Literaturwissenschaft bietet einen besseren Einblick in ihre Rezeption und ihre Artikulation in den narratologischen Ansätzen des Films.

Ursprünglich wurden die beiden Begriffe von dem Linguisten Emile Benveniste in seinen *Problèmes de linguistique générale* (1966)¹⁰¹ in Analogie zu Saussures Konzeptualisierung des Zeichens als Wechselspiel von *Signifié* und *Signifiant* verwendet, um den Grad der Subjektivität in der sprachlichen *énonciation* zu differenzieren. Er spricht von *story*, wenn das *énoncé* (Äußerungsakt) objektiv, bzw. unabhängig von der Subjektivität des Sprachproduzenten artikuliert wird (Benveniste, 1966, S. 241). Und von *discourse* spricht er hingegen, wenn der Sprachproduzent das *énoncé* durch subjektive Marken ausprägt (Ebd., S. 241-242). Der Erzähltheoretiker Tzvetan Todorov hat später auf diesem Begriffspaar zurückgegriffen, um die beide Aspekte vom literarischen Werk zu unterscheiden. Einerseits evoziert er das literarische Werk als eine Geschichte (*histoire*), in der sich Ereignisse und Personen auf die echte soziale Wirklichkeit beziehen. Andererseits ist das literarische Werk ein Diskurs (*discours*), und damit versteht er die Art und Weise, wie der Erzähler dafür

¹⁰¹ Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.

sorgt, dass der Zuschauer die erzählte Welt kennenlernt (Martinez & Scheffel, 2016, S. 25)¹⁰².

Sich auf Todorov stützend gelang es dem Literaturwissenschaftler Gérard Genette unter Berücksichtigung des erzählerischen Aspekts des Textes etwas nuanciert die strikte Kategorisierung zwischen Geschichte und Diskurs zu durchbrechen. Für ihn stellt sich das Narrative zwar aus einem Signifikat: dem narrativen Inhalt (*histoire*) und aus einem Signifikanten: dem narrativen Diskurs (*récit*) zusammen, aber diesen Kategorien fügt er eine dritte hinzu, nämlich die Narration (*narration*) als den produzierenden Erzählakt. Diese drei Aspekte des Narrativen stehen nach ihm nicht isoliert, sondern werden miteinander intrinsisch verknüpft:

„Geschichte und Narration existieren für uns also nur vermittelt durch die Erzählung. Umgekehrt aber ist der narrative Diskurs oder die Erzählung nur was sie ist, sofern sie eine Geschichte erzählt, da sie sonst nicht narrativ wäre [...], und sofern sie eben von jemandem erzählt wird, denn sonst wäre sie [...] überhaupt kein Diskurs“. Narrativ ist die Erzählung durch den Bezug auf die Geschichte, und ein Diskurs ist sie durch den Bezug auf die Narration (Genette, 1994, S. 17)¹⁰³.

Wenn die von Genette dreiteilige Konzeptualisierung des Narrativen in der narratologischen Theorie eine gute Resonanz gefunden hat, wurde sie aber pragmatisch von Filmnarratologen des Spätstrukturalismus auf zwei Ebenen kategorisiert. Auf der einen Seite gibt es das *Was* als die Ebene des Dargestellten. Es handelt sich dabei um die immaterielle Ebene des Films, die Welt der Ereignisse, Charaktere und Orte in der Geschichte. Also, das imaginäre Konstrukt, das vom Zuschauer progressiv und rückwirkend durch die formalen Elemente des Diskurses geschaffen wird (Bordwell, 1985, S. 49). Und auf der anderen Seite gibt es das *Wie* als

¹⁰² Martinez, M., & Scheffel, M. (2016). *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck.

¹⁰³ Genette, G. (1994). *Die Erzählung*. München: Fink.

die Ebene der narrativen Anordnung und Darstellung, die der Betrachter in den Bildern und der Tonspur wahrnimmt. Dabei handelt es sich um die Ebene des filmischen Diskurses, dessen materielle Substanz und Form vom Zuschauer zur Konstruktion der Geschichte genutzt wird (Ebd., S. 52). In der narratologischen Filmanalyse betrachtet wird der Inhalt eines Films doch nicht als eine direkte Gegebenheit, sondern als etwas, das sich erst im Laufe des Erzählprozess konstruiert. So, im Gegensatz zu den ursprünglich in der Sprachwissenschaft verwendeten Begriffen *histoire* und *discours* konkurrieren die filmnarratologischen Kategorien Geschichte und Diskurs nicht miteinander oder existieren als unterschiedliche Formen der Vermittlung der Botschaft. Vielmehr sind sie beide an jeder Filmerzählung beteiligt und stehen in wechselseitiger Verbindung und Abhängigkeit zueinander.

Neben Geschichte (*fabula*) und Diskurs (*syuzhet*) als den beiden voneinander abhängigen Kategorien der Erzählung führt Bordwell auch die Kategorie des Stils ein. Der Stil gehört konventionell nicht zu den narrativen Kategorien, aber in Bordwells kognitivem Ansatz wird er als wichtiges Material für die Rekonstruktion der Geschichte durch den Zuschauer betrachtet. Mit diesem Begriff bezeichnet Bordwell nicht das ästhetische Merkmal der Filmtextur, wie etwa den neorealistischen Stil, die im vorherigen Kapitel besprochen wurde, sondern die systematische Anwendung filmischer Techniken im Film: Mise-en-Scene, Kameraverhalten, Montage und Ton. Die Filmtechnik wird verwendet, um die Präsentation der Geschichte durch den Diskurs durchzuführen, indem er Informationen liefert und Hypothesen aufstellt.

Narration im Spielfilm definiert Bordwell dementsprechend als „*the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channelling the spectator's construction of the fabula*“ (Ebd., S. 53). Das bedeutet, dass sich der Erzählprozess nicht nur auf die Übermittlung von Informationen aus den formalen Aspekten des Diskurses reduziert, sondern auch stilistische Verfahren einschließt. Die

dynamische Interaktion, die Bordwell zwischen den beiden Aspekten herstellt, ist grundlegend für die Konstruktion narrativer Repräsentation und muss als solche in der Filmanalyse berücksichtigt werden. Sie bilden zusammen die filmspezifischen narrativen Strategien zur Vermittlung der Geschichte. Wie diese Vermittlung eigentlich im Film stattfindet, oder ob überhaupt eine narrative Vermittlung im Film zu finden ist, ist die Frage, die im nächsten Punkt behandelt wird.

6.2 Vermittlung der filmischen Narrativen

Innerhalb der Filmnarratologie wird über die Existenz eine vermittelnde Erzählinstanz umstritten diskutiert. Im Zuge der literarischen Narratologie, in der der Erzähler als eine grundlegende Kategorie für die Analyse narrativer Texte angesehen wird, haben sich Filmtheoretiker mit der Frage nach der Anwendbarkeit des Konzepts des Erzählers im narrativen Film auseinandergesetzt. Wer er ist und wie er im Film auftaucht, wird von Filmtheoretikern unterschiedlich aufgefasst. Die Verschiedenheit von theoretischen Überlegungen bezüglich dieser Frage hat zu Spaltungen unter den Befürwortern narrativer Ansätze zum Film geführt. Zum Beispiel, während sich die Filmnarratologen darin einig sind, dass die Figuren im Film Agenten bei der Vermittlung der Erzählung sind, gibt es keinen Konsens in der Frage eines extradiegetischen Erzählers. Für den strukturalistischen Filmnarratologen Seymour Chatman lässt sich die Erzählung im Film durch eine Vermittlungsinstanz, nämlich den sog. *cinematic narrator* präsentieren. Er betrachtet diese vermittelnde Instanz jedoch nicht als eine singuläre Einheit wie die Kamera, das Voice-Over, eine Figur oder umfassender als den unsichtbaren aber omnipräsenten Körper eines impliziten Autors, der bestimmt, auswählt und organisiert, was der Zuschauer wahrnehmen soll. Vielmehr präsentiert sich die vermittelnde Instanz als „*composite of a large and*

complex variety of communicating devices“ die sowohl onscreen als auch offscreen lokalisiert werden können (Chatman, 1990, S. 134)¹⁰⁴.

Der Anhänger des kognitivistischen Ansatzes David Bordwell scheint nicht von der Notwendigkeit überzeugt zu sein, beim Betrachten des Films nach der Präsenz einer derart vermittelnden Erzählinstanz zu suchen. Er lehnt Seymour Chatmans Ansatz der Erzählung ab, der dem klassischen Schema der Kommunikation nachempfunden ist, d.h. der Übertragung der Botschaft von einem Sender zu einem Empfänger. Er weist darauf hin, dass der Zuschauer, anders als der Leser, sich selten bewusst ist, dass jemand anderes als der Film die Geschichte erzählt. Darüber hinaus trägt nach ihm die Konstruktion des Erzählers des Films in keiner Weise zum Verständnis der Erzählung des Films bei. Im Gegenteil, sie tendiert dazu, den Zuschauer von den Informationen und dem Wissen abzulenken, die durch den Erzählprozess erzeugt werden. Er ist eher der Ansicht, dass es gerade der Erzählprozess selbst ist, der für das Verständnis der Erzählung wichtig ist. Er schlägt daher vor, ihn als *„the organisation of a set of cues for the construction of a story. This presupposes a perceiver, but not any sender of a message”* (Bordwell, 1985, S. 62). Also, nach ihm bietet sich das Film Narrativ unvermittelt dar, und erweist sich als ein Medium ohne Vermittlungsinstanz. Wichtig ist für ihn die besondere Art und Weise, in der der Film den Zuschauer dazu anregt, bestimmte Hypothesen aufzustellen und bestimmte Schlussfolgerungen zu ziehen, die dann im Laufe des Erzählprozesses geprüft und verfeinert werden. Durch die Eliminierung der Spur des Erzählers, der im klassischen Äußerungsschema konventionell als Instanz für die Vermittlung der Botschaft akzeptiert wird, positioniert Bordwell den Zuschauer als unabhängigen Akteur, der seinen eigenen Standpunkt gegenüber der Botschaft definiert. Der Zuschauer wird dadurch ermächtigt, sich die Erzählung zu eigen zu machen und sie zu kontrollieren, als ob er seine diskursive Quelle wäre.

¹⁰⁴ Chatman, S. B. (1990). *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. New York: Cornell University Press.

Während Bordwells Aussage über die Fähigkeit des Zuschauers, die Erzählung aus seinem eigenen Blickwinkel zu vermitteln, mit der in diesem Werk verkörperten Denkweise übereinstimmt, erscheint sein radikaler Ausschluss der Figur der vermittelnden Erzählinstanz problematisch. Die Anerkennung der Vermittlung der Erzählung durch einen Erzähler beeinträchtigt weder die Aufmerksamkeit des Zuschauers vom Erzählprozess selbst, noch hindert sie den Zuschauer daran, seinen eigenen Diskurs zu konstruieren. Der Zuschauer erzeugt sicherlich einen Diskurs, aber dieser Diskurs entsteht nicht aus dem Nichts, sondern auf der Grundlage eines schon vorhandenen Diskurses. Eine Primärerzählung geht tatsächlich der Erzählung des Zuschauers voraus. In diesem Sinne ist die Aktivität des Zuschauers weniger eine Konstruktion im reinen Sinnen als vielmehr eine Rekonstruktion aus der Menge der im Film kodierten Hinweise. Die Anerkennung von narrativen Vermittlungsinstanzen stellt keine Bedrohung für die imaginative Aktivität des Zuschauers dar, sondern wirkt vielmehr als Orientierungshilfe für ihn. Er benutzt den Filmdiskurs, um seinen eigenen konkurrierenden Diskurs zu konstruieren. Bordwells Problem scheint darin zu liegen, dass er dem Erzähler eine menschliche Figur zuschreibt, weshalb er dazu neigt, jeden Film, dem ein Erzähler oder implizierter Autor zugeschrieben wird, als anthropomorph zu bezeichnen. Doch wie Ansätze der spätstrukturalistischen Narratologie zeigen, erfolgt die Vermittlung des Films nicht notwendigerweise durch menschliche Figuren. Die Darstellung findet auch durch die filmischen Mittel selbst statt.

Markus Kuhn (2011)¹⁰⁵ bildet in diesem Zusammenhang in Betracht auf das klassische Modell der filmischen Kommunikation ein komplexes Modell, das alle verschiedene Ebene der Kommunikation und entsprechende narrative Instanzen abbildet. In diesem Modell verzichtet er von einem Filmerzähler zu sprechen. Die filmische Narration findet nach ihm durch eine einheitliche diskursive Vermittlungsinstanz nicht statt, sondern je nach Kommunikationsebene variiert. In dieser Konstellation verortet er auf

¹⁰⁵ Kuhn, M. (2011). *Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell* (Vol. 26). Berlin, New York: Walter de Gruyter.

der extratextuellen Ebene das reale Produktionsteam (Regisseur und dessen Kollaborateuren) als die primäre Erzählinstanz, die das filmische Narrativ inhaltlich und strukturell durch verschiedene Diskursmittel konstruieren, organisieren und kommunizieren, damit der reale Zuschauer so weit wie möglich die narrativen Informationen über die Geschichte zur Verfügung hat (Kuhn, 2011, S. 81-85). Schmid weist darauf hin, dass obwohl der reale Autor den konkreten Urheber des Filmtexts ist, dieser für eine narratologische Analyse nie in Frage kommen kann (Schmid, 2008)¹⁰⁶.

An der Stelle wird übrig das Konzept des implizierten Autors angewendet. Der implizierte Regisseur ist gedacht als eine abstrakte Autorinstanz, der sich vom realen und fiktiven Erzähler unterscheidet und der sich indirekt an den implizierten Zuschauer wendet/richtet (Kuhn, 2011, S. 83-85). In seinem filmischen Kommunikationsmodell verortet Kuhn diese abstrakte Vermittlungsinstanz zwar außerhalb der Diegese, aber innerhalb des Films (intratextuelle Ebene). Von ihm wird das Zusammenspiel der vermittelnden Erzählinstanzen eingesetzt und organisiert. Mit der Einordnung des implizierten Autors auf der intratextuellen Ebene des filmischen Kommunikationsmodells suggeriert Kuhn, dass die an dem Zuschauer angebotene Filmwelt nicht selbstständig existiert, sondern erst mittels einer organisierenden Instanz stattfindet. Der implizierte Autor fungiert also als eine werkimmanente Kategorie, die eine strukturelle und pragmatische Funktion im Film hat.

In einem eher poststrukturalistischen Sinne weist Wolf darauf hin, dass mit einer solchen Auffassung den Abstraktionsgrad des implizierten Autors reduziert wird. Bei dem Beschreibungsprozess kann ihm folglich eine gewisse Intentionalität zugeschrieben werden (Schmid, 2008, S. 60). Der implizierte Autor ist nämlich im Werk kein konkretes Wesen, sondern nur ein Konstrukt des Lesers auf der Grundlage seiner Lektüre des Werks. Er ist also nur implizit und virtuell als die schöpferische Instanz des gesamten Werkes aufgefasst. Der implizierte Autor ist in diesem Rahmen

¹⁰⁶ Schmid, W. (2008). *Elemente der Narratologie*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.

eine vom Zuschauer imaginierte Erzählinstanz des Films. Er steht nur symbolischer Weise als die Spur des konkreten Autors im Werk (Ebd., S. 69). In dieser Konfiguration wird der implizierte Autor nicht mehr einseitig als der Produzent des filmischen Diskurses aufgefasst, sondern der Zuschauer, der sich beim Prozess der subjektiven Sichtung diese narrative Instanz imaginativ schafft und aktualisiert.

Wegen des Verständnisses des implizierten Autors als ein rein heuristisches Werkzeug, das nur die sinnvolle Werkstruktur des Kommunikationsmodells kommen Kaul und Palmier (2016)¹⁰⁷ zu dem Vorschlag eher das von Hickethier eingeführte Konzept *Erzählzusammenhang* anzuwenden. Mit dem Konzept *Erzählzusammenhang*, der je schon die Idee einer Durchgestaltung der Filmerzählung in sich hat, wird der Fokus nicht mehr auf die organisierende Erzählinstanz gelegt, sondern vielmehr unpersönlich und zweckmäßiger Weise auf die konkreten erzählenden Instanzen (Kaul & Palmier, 2016, S. 35). Das Interesse mündet somit von der in der Literatur dominierenden Frage *wer erzählt* zu der Frage *wie wird erzählt*. Das Konzept weist darauf hin, dass das filmische Erzählen durch das komponierte Zusammenspiel verschiedener Ausdrucksmittel stattfindet (Ebd., S. 34). Mit einem Fokus auf die narrativen Agenten, die konkret in die Ästhetik des Films eingreifen, entwerfen Kaul und Palmier eine Filmanalyse, die sich zielgerichtet auf die erzählerische Funktion des Films konzentriert. Die Narrativität des Films dehnt sich durch das Zusammenspiel von Bildern, Sprachen und Tönen aus. Damit bietet sich die Möglichkeit verschiedene filmspezifische Bedeutungseinheiten durch die Figuren, ihre Handlungen, Konflikte und Erzählverläufe zu untersuchen. Somit wäre es nach der Klärung der Frage nach der vermittelnden Instanz der Erzählung im Film nun interessant zu betrachten, wie die verschiedenen Erzählinstanzen konkret zusammenwirken, um den Zuschauer bei der Konstruktion der Geschichte zu unterstützen.

¹⁰⁷ Kaul, S., & Palmier, J. P. (2016). *Die Filmerzählung: eine Einführung*. Paderborn: Verlag Wilhelm Fink.

6.3 Filmnarratives Funktionieren

Wie bereits erwähnt, wird die Geschichte (Story/Fabula) im Film nicht konkret gegeben. Sie ist weder auf dem Bild noch auf der Tonspur materiell präsent. Vielmehr handelt es sich um eine imaginäre Konstruktion, die vom Zuschauer schrittweise und rückblickend geschaffen wird. Sie verkörpert die Handlung als eine chronologische, kausale Kette von Ereignissen, die sich innerhalb eines gegebenen räumlichen Feldes abspielen. Der Zuschauer ist also auf Muster wie Zeit, Kausalität und Raum angewiesen, um sie zu konstruieren (Bordwell, 1985, S. 49). Die Konstruktion dieser imaginären Welt wird durch eine Reihe von Operationen angeregt, die Bordwell Schemata nennt und die drei Grundtypen umfassen: Prototypschemata, Template-Schemata und Prozess-Schemata. Prototypische Schemata sind relevant, um die im Film vorkommenden Agenten, Objekte, Handlungen, Orte und Hintergründe zu identifizieren und zu charakterisieren. Template-Schemata beziehen sich auf eine abstrahierte Erzählstruktur der Geschichte, wie z.B. die kanonische Geschichte, die aus der Einführung von Schauplatz und Figuren - Erklärung der Zustände - Komplikation der Handlung - nachfolgende Ereignisse - Ausgang - Ende besteht. Der Zuschauer ordnet die von ihm wahrgenommenen prototypischen Details den entsprechenden Template-Schemata zu, füllt so die Lücken, wo sie vorhanden sind, aus und schließt mit mehr Inhalt ab, als gesagt oder gezeigt wird. Prozedurale Schemata schließlich befassen sich mit entsprechenden Motivationen, Kausalitäts-, Zeit- und Raumbeziehungen (Ebd., S. 35). Also, die Geschichte wird vom Zuschauer aus narrativen Hinweisen, Schemata, Hypothesen und Schlussfolgerungen konstruiert.

Der filmische Inhalt bietet sich eigentlich durch den Diskurs an. Dieser stellt die Geschichte nicht explizit dar, sondern liefert dem Zuschauer eine Reihe von Wahrnehmungshinweisen, anhand derer er die Situation und die Ereignisse der Geschichte rekonstruieren kann (Ebd., S. 54). Die erste Leitlinie bezieht sich auf die

Erzähllogik: Der Diskurs führt den Zuschauer dazu, die Art des Ereignisses, seine Ursache, Wirkung, Ähnlichkeiten oder Unterschiede zu bestimmen. Die zweite Leitlinie bezieht sich auf die Zeit: Der Diskurs gibt Auskunft über die zeitliche Darstellung (Dauer und Häufigkeit) der Ereignisse. Und die dritte Leitlinie bezieht sich auf den Raum: Der Diskurs gibt dem Zuschauer Informationen über die räumliche Konfiguration der Geschichte (die Orte, Räume, Orte und Trajektorien der Charaktere). Er funktioniert als „*the dramaturgy of the film, the organised set of cues prompting [the spectator] to infer and assemble story information*“ (Ebd., S. 52). Gerade durch die Wahrnehmungshinweise der Dramaturgie des Films ist der Zuschauer in der Lage, eine imaginäre Erzählung zu konstruieren.

Die Übermittlung der Information der Geschichte durch den Diskurs wird durch die Filmtechnik durchgeführt (Ebd., S. 162). Die Filmtechnik ist als solche eine Funktion der Diskursstruktur, auf die der Zuschauer auch angewiesen ist, um eine verständliche Geschichte zu konstruieren. Seine Interaktion im narrativen Film mit dem Diskurs wird dadurch unterstützt, dass sich jeder von ihnen mit verschiedenen Aspekten des Erzählprozesses befasst. Während der Diskurs den dramaturgischen Aspekt der Erzählung behandelt, ist der Stil eher mit dem technischen Aspekt verbunden (Ebd., S. 50). Dabei scheint insbesondere die Visualisierung der dominierende Kommunikationskanal zu sein. Kuhn betont in diesem Sinne, dass die filmische Erzählsituation durch das Zusammenspiel einer *notwendigen* visuellen Erzählinstanz und einer oder mehrerer *fakultativen* sprachlichen Erzählinstanz(en) kommuniziert wird (Kuhn, 2011, S. 84). Unter Berücksichtigung der engen Definition der Narrativität hält er die visuelle Erzählinstanz im Film für notwendig, sofern eine Minimalgeschichte gezeigt wird. Der Film wird erst sprachlich, wenn mindestens eine Minimalgeschichte erzählt wird (Ebd., S. 95). Die visuelle Gestaltung der diegetischen Welt wird dabei durch Kamera, Montage, aber auch Mise-en-scene gewährleistet. Als die „logisch privilegierte Vermittlungsinstanz“ (Ebd., S. 92) hat die visuelle

Erzählinstanz eine multifunktionale Rolle im Film: sie selektiert, perspektiviert, akzentuiert, gliedert, kombiniert und organisiert die diegetische Welt. Gegenüber der notwendigen visuellen Erzählinstanz entspricht nach ihm die fakultative sprachliche Erzählinstanz der Genette's Kategorie der Stimme. Sie erfolgt technisch im Film durch Voice-over, Voice-off, erzählende Figuren, Schrifttafeln oder Textinserts (Ebd., S. 95).

Kritisch aber ist die Kuhns Kategorisierung der filmischen Erzählsituation, wenn man die formale Zweidimensionalität des filmischen Erzählens in Betracht zieht. Knut Hicketier (2007)¹⁰⁸ weist nämlich darauf hin, dass sich das filmische Erzählen durch das komplexe Zusammenspiel audiovisuellen Kanälen ermitteln lässt (Hicketier, 2007, S. 93). Der filmische Inhalt präsentiert sich sowohl auf einer *visuellen* als auch auf einer *auditiven* Ausdrucksebene. So verstanden erweist sich die Kuhns visuelle Erzählinstanz zwar als gültig, seine sprachliche Erzählinstanz hingegen scheint zu viel reduktiv. Hier wird nämlich impliziert, dass der Erzählakt erst durch die Figuren stattfinden kann. Erzählerisch ist doch die auditive Ebene nicht nur wegen der Sprache. Auf der auditiven Ebene wird auch durch nicht-sprachliche Zeichensysteme wie Musik und Geräusche erzählt. Für die Analyse des Diskurses betrachtet werden also die gesamten Zeichensysteme der beiden medialen Kanäle. Auf der visuellen Ebene wird die Bildgestaltung in Betracht genommen, und auf der auditiven Ausdrucksebene die ganze Tongestaltung.

Das filmische Erzählen erfolgt durch die Erzählinstanzen sowohl auf extradiegetischer als auch auf intradiegetischer Ebene. Und je nachdem auf welcher Ebene der Kommunikation sie verortet sind, besitzen sie eine vermittelnde oder abbildende Funktion (Brüssel, 2014, S. 46)¹⁰⁹. Brüssel verdeutlicht dabei, dass die beiden

¹⁰⁸Hicketier, K. (2007). *Film- und Fernsehanalyse* (4. aktualisierte und erweiterte Aufl.). Stuttgart: J.B. Metzler.

¹⁰⁹ Brüssel, S. (2014). *Filmisches Erzählen: Typologie und Geschichte* (Vol. 40). Berlin, Boston: Walter de Gruyter.

Funktionen als komplementär zu begreifen sind. Die durch die extradiegetische Ebene eingesetzten visuellen und auditiven Zeichensysteme gestalten und vermitteln die fiktive Welt. Aus dieser Vermittlungsebene stellt sich dann die filmische Welt in seiner ganzen visuellen und auditiven Dimension dar. Auf extradiegetischer visueller Ebene narrativisiert wird durch das Kameraverhalten und Montage. Betrachtet werden also die Einstellungsgröße, die Kamerabewegung, die Kameraperspektive sowie die Montagestrategien, die narrativ eingesetzt werden. Auf der Ebene der extradiegetischen Tongestaltung kommen auditive Instanzen wie Filmmusik, Voice-over, Voice-off und Textinserts ins Spiel, die auch bei der Analyse in Betracht gezogen.

Auf diegetischer Ebene vermittelt und abgebildet wird die Erzählung durch die Figuren. Diese haben aber im Film unterschiedliche Funktionen. Kaul und Palmier unterscheiden in diesem Zusammenhang zwischen erzählenden Figuren und wahrnehmenden Figuren. Wie bereits der Name deutlich macht, ist die erzählende Figur eine Figur, die nicht nur an der Handlung teilnimmt, aber auch die Funktion eines intradiegetischen Erzählers hat. Diese unterscheiden sich von extradiegetischen Erzählstimme (*voice-over*), die nur auditiv in der Erzählung erscheinen. Die erzählende Figur wird meistens eingesetzt, wenn der Film sehr abstrakt ist, gilt da als ein Darstellungsmittel des Inhalts. Kaul und Palmier nennen sie in diesem Sinne *Erfüllungsgehilfen des Erzählens* (Kaul & Palmier, 2016, S. 43-46). Auf der anderen Seite ist die Kategorie der Wahrnehmung für die Analyse wichtig. Kaul und Palmier fokussieren in diesem Zusammenhang auf wahrnehmende Figuren. Die sind Figuren, deren Wahrnehmung bei dem Erzählprozess relevant sind. Ihre subjektive Perspektive (*point-of-view*) wird mit spezifischen filmischen Mitteln inszeniert. Bei der Wiedergabe ihrer subjektiven Perspektive wird gezeigt, was genau sie wahrnehmen (Blickrichtung), und wie sie es wahrnehmen (Verhalten und Empfinden) (Ebd., S. 48). Die Kategorie der Fokalisierung spielt dabei auch eine wichtige Rolle, um die

emotional-kognitive Perspektive der Figuren zu beschreiben. So verstanden lassen sich mit dieser Kategorie sowohl das Wissen der Figuren begreifen als auch ihre Emotionen, Dispositionen und Positionen. Im Film werden verschiedene filmische Mitteln eingesetzt, um ihre emotional-kognitive oder perzeptuelle Perspektive zu vermitteln. Ihre Subjektivität wird aus der visuellen Ebene (Einzelbild, Bildkomposition) oder auditiven Ebene (Musik, Stimme, Geräusche) inszeniert (Ebd., S. 49). Für die Analyse der Filmwelt werden also visuelle narrative Instanzen wie die Mise-en-Scene (Setting, Charaktere, Kostüme, Lightning), Kameraarbeit (Bewegungen, Einstellungen und Perspektiven), Montage als auch auditive narrative Instanzen wie die Sprache, Figurenrede (Dialoge und Monologe), diegetische Musik und Geräusche in Betracht gezogen.

Nach der Klärung des narrativen Ansatzes des Films folgt im nächsten Teil die eigentliche Analyse der Filme bzw. die Konstruktion des Imaginären der afrikanischen Migration nach Europa in afrikanischen Filmen. Untersucht wird insbesondere die Art und Weise, wie die Migrationserfahrung in den Filmen erzählt wird, von der Projektphase bis zur Realisierung. Im Verlauf dieser Untersuchung werden die visuellen und auditiven Mittel, die den Erzählprozess unterstützen, ebenso berücksichtigt wie die Imaginationen über die Räume und Identitäten der Migrantensubjekte, die diese Erzählungen hervorrufen.

Teil III: Filmanalyse

Einführung

Nun treten wir in die eigentliche Analyse der Filme ein, mit dem Ziel, die Erzählungen über afrikanische Migration in zeitgenössischen afrikanischen Filmen zu rekonstruieren. Die Herangehensweise an afrikanische Migrationsfilme durch ihre Narrative in diesem analytischen Teil besteht darin, darüber zu berichten, wie sie uns als Zuschauer dazu anregen, uns die Migrationserfahrung postkolonialer afrikanischer Subjekte und die Raum- und Identitätspolitik, die diese Migrationen unterstützen oder aus ihnen hervorgehen, vorzustellen und zu hinterfragen. Wie sie also die Migrationserfahrung erzählen und welche Imaginationen von Raum und Identität diese Narrative hervorrufen, sind die wesentlichen Fragen, denen in den nächsten drei Kapiteln dieses analytischen Teils nachgegangen werden soll.

Die zu diesem Zweck betrachteten Filme bieten eine lineare Erzählstruktur, die es ermöglicht, die verschiedenen Phasen der Migrationserfahrung zu rekonstruieren. So zunächst die Konstruktion des Migrationsprojekts im lokalen Raum der Protagonisten, dann die tatsächliche Abwicklung der Migrationserfahrung und schließlich die Ankunft am Zielort, gefolgt von der Betrachtung oder Vorahnung einer Rückkehr, sei sie nun frei gewollt, erzwungen oder schlicht unmöglich. Wie in den beiden vorangegangenen Kapiteln erwähnt, hat der hier angewandte Prozess der Analyse der Filmerzählungen zwei komplementäre Dimensionen: eine wahrnehmende Aktivität und eine kognitive Aktivität, die als Imagination bezeichnet wird. Die Wahrnehmungsaktivität basiert auf dem Filmmaterial, d.h. auf den auf der Leinwand vorgeschlagenen narrativen Formen und Stilelementen und wird durch Deskription wiedergegeben. Die imaginative Tätigkeit hingegen basiert im Wesentlichen auf diesem Wahrnehmungsinhalt, umfasst aber auch das theoretische und empirische Wissen, das zum Erfassen der Narrative notwendig ist. Als solche stellt sie eine Möglichkeit dar, über das fruchtbare, interdisziplinäre Terrain hinauszugehen, das in

den kontextuellen und theoretischen Teilen vorgestellt wurden. Die Einbeziehung dieser außerfilmischen Bezüge ist wichtig, weil sie es uns ermöglicht, die Beziehung zwischen der filmischen und der sozialen Wirklichkeit, zwischen den erzählten Räumen und den realen Räumen, aber auch das Wissen um die sozialen Raum- und Identitätsmodelle, die sie hervorrufen, zu erfassen.

Einen solchen Ansatz zu verfolgen bedeutet, de facto anzuerkennen, dass Ästhetik Teil einer Vielzahl von Stimmen und vielfältigen Quellen der Auseinandersetzung mit Wissen ist. Es wird davon ausgegangen, dass die Ästhetik es ermöglichen kann, einen besseren Einblick und ein besseres Verständnis der Herausforderungen und Dynamiken einer Welt in Bewegung zu gewinnen und insbesondere eine alternative Perspektive einzunehmen, um Raum- und Identitätskonzepte auf eine neue Weise zu betrachten und zu reflektieren. Diese Auseinandersetzung mit Raum- und Identitätsästhetik wird uns in Kapitel 7 dazu führen, die Narrative des sozialen Raums postkolonialer Subjekte zu betrachten und zu untersuchen, wie sie zur Imagination von Raum mehr als global und weniger als lokal, rein oder begrenzt überdenken. Kapitel 8 wird sich auf dieses grundlegende Argument stützen, um weiter zu veranschaulichen, wie die Narrative über Migrantenräume auch das Verständnis von Raum als relativ und relational und weniger als absolut, selbstgenügsam und geschlossen überdenken. Kapitel 9 schließlich untersucht die Narrative über Migrantenidentitäten und zeigt, wie sie das Konzept der Identität als instabil, fragmentiert, vielfältig, hybrid, kosmopolitisch¹¹⁰ und weniger als eine reine, einzigartige, authentische und stabile Einheit neu überdenken.

¹¹⁰ Ein altes und durchaus umstrittenes Konzept, das jedoch in der aktuellen Literatur von Autoren wie Beck, Appiah, Hannerz, Vertovec und Cohen als Bezugsrahmen für den Umgang mit der heutigen soziokulturellen Realität neu definiert wird, welche sowohl in lokale als auch in globale Verbindungen eingebunden ist.

7 Filmnarrative über das Migrationsprojekt: zur Imagination eines globalen Raums

„Rien ni personne ne peut éviter l'épreuve de l'espace. Plus et mieux, un groupe, une classe ou fraction de classe, ne se constituent et ne se reconnaissent comme "sujets" qu'en engendrant un espace. Les idées, représentations, valeurs, qui ne parviennent pas à s'inscrire dans l'espace en engendrant une morphologie appropriée se dessèchent en signes, se résolvent en récits abstraits, se changent en fantasmes. L'investissement spatial, la production de l'espace, ce n'est pas un incident de parcours, mais une question de vie ou de mort“ (Lefebvre, 1974, S. 478-479)¹¹¹.

Den gewohnten Raum zu verlassen und an einen anderen Ort zu ziehen, der eine komfortablere Zukunft zu bieten scheint, ist niemals ein einfacher Prozess. Die Abreise ist wie ein Sturm, den der Emigrant von innen und außen erlebt. Es ist dieses Bild des Konflikts, das in Filmen über afrikanische Migration auftaucht. Dieser Konflikt wird symbolisch durch die Inszenierung von Räumen reflektiert. Mögliche, sichtbare, unsichtbare Räume, physische und mentale Räume werden inszeniert, um die pragmatischen und affektiven Parameter widerzuspiegeln, die die Protagonisten dazu bringen, das Migrationsprojekt zu konzipieren. Der soziale Raum der Protagonisten entfaltet sich als eine dialektische Konstellation von Orten, die sie leben und sich vorstellen. Diese von den Protagonisten erlebten und imaginierten Räume sind wichtige Aspekte dieses analytischen Kapitels, das im Wesentlichen die ästhetischen Strategien untersucht, mit denen diese sozialen Räume erzählt werden.

Die Filme *La Pirogue* (Senegal, 2012) von Moussa Toure und *14 Kilómetros* (Spanien, 2007) von Gerardo Olivares eignen sich besonders gut für diese Untersuchung. Die Erzählungen beider Filme sind so strukturiert, dass sie die verschiedenen Phasen der

¹¹¹ Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*, (4^e ed.), Paris: Anthropos.

Migrationserfahrung, von der Anfangsphase bis zu ihrer Verwirklichung, beleuchten. In diesem Kapitel steht die Anfangsphase, d.h. die Konstruktion des Migrationsprojekts, im Mittelpunkt. Sie wird in der Exposition in Frage gestellt, die den Handlungsraum definiert, den Betrachter mit den Hauptprotagonisten bekannt macht, um die herum das Projekt Gestalt annimmt, und die ihm zugrundeliegenden Kausalzusammenhänge offenbart. Die Analyse basiert daher im Grunde genommen auf den narrativen und stilistischen Mitteln, mit denen der Film über das Migrationsprojekt berichtet. Anschließend rekonstruiert sie die Erzählwelt der lokalen Räume, von denen aus das Migrationsprojekt stattfindet, das Verhältnis der Protagonisten zu diesen Räumen und die Gründe, die sie dazu bewegen, diese zu verlassen und vor allem Europa als Ziel anzustreben.

7.1 Narrative über das Migrationsprojekt

7.1.1 Narrative des Migrationsprojekts in *La Pirogue*



Figur 1: *La Pirogue* (2012) (00:04:10')

La Pirogue/Goor Fitt des senegalesischen Regisseurs Moussa Touré handelt von den Migrationserfahrungen einer Gruppe von dreißig Westafrikanern, die bereit sind, ihr

Leben zu riskieren, um in einer behelfsmäßigen Piroge das Meer zu überwinden, um die Kanarischen Inseln in Spanien zu erreichen und so nach Europa zu gelangen. Während einige Filmkritiker den Film als einen offensichtlichen Sensibilisierungsdiskurs gesehen haben, der potenzielle Migrantenkandidaten davon abhalten soll, das gefährliche Abenteuer auf sich zu nehmen, wird er hier als ein Diskurs zur Imagination der Dynamik angegangen, die die Einheimischen dazu bringt, sich auf ein solches Projekt einzulassen. Der Untertitel "Goor Fitt", der "der vor nichts Angst hat" bedeutet, scheint das Versprechen einer Zuschauerfahrung mit dem Mut und dem Risiko zu signalisieren, die die Protagonisten bei dem hoffnungslosen Versuch, ihr Leben zu verbessern, auf sich nehmen werden. Die Filmerzählungen sind im Grunde linear und sequenziell, was den Zuschauer dazu bringt, die Ereignisse in ihrer Gesamtheit mit relativ wenig Aufwand zu erfassen.

Die Tatsache, dass der Film mit der Szene einer typisch senegalesischen Schlacht beginnt, die in den ersten fünf Minuten vor einer begeisterten Zuschauerschar aufgeführt und durch den Klang lokaler Musikinstrumente belebt wird, lässt nicht nur den Grad an affektiver Bedeutung vermuten, die dem lokalen Raum zugeschrieben wird, sondern auch, dass das Merkmal der kulturellen Verankerung von grundlegender Bedeutung ist, um den erzählten Raum angemessen erfassen zu können. Allerdings deuten Kamerafahrten von der Szene, Totalen und Nahaufnahmen der Figuren und Details des Schauplatzes darauf hin, dass diese kulturelle Verankerung nicht ästhetisch essentialisiert, sondern intrinsisch hybridisiert ist. Diese Hybridität tritt vor allem als Ergebnis der Begegnung mit dem Westen auf, die durch die Kolonisierung und dann durch die Globalisierung induziert wurde. Beide erklären, warum soziokulturelle Praktiken und in Europa hergestellte Produkte in diesem lokalen Raum präsent sind. Ihre Spuren zeigen sich beispielsweise in den sprachlichen Praktiken, die von den Figuren durch die Vermischung von Französisch und Wolof übernommen werden, und in den westlich geprägten Outfits und Accessoires, die viele von ihnen tragen.

In der euphorischen Atmosphäre, die von Tanzen, Applaus und Freudenrufen des Publikums geprägt ist, machen Nahaufnahmen einiger der Figuren den Zuschauer mit einigen der Protagonisten vertraut, um die sich die Handlung dreht. Auf ihren Gesichtern ist eine gewisse Spannung zu spüren, die dem Zuschauer andeutet, dass sich eine größere Herausforderung als die Aufführung dieser überlieferten Schlacht zusammenbraut. Die Ursache dieser Spannung wird in den folgenden Szenen eingefangen, in denen die Anspielung auf das Migrationsprojekt konkret evoziert wird. Die äußere Fokalisierung auf die Figur Baye Laye, gespielt von Souleymane Seye Ndiaye, positioniert ihn als den Helden des Films. Wie der Betrachter zu begreifen vermag, ist Baye Laye eine entscheidende Person in der Umsetzung des Migrationsprojekts, denn er ist der einzige erfahrene Fischer, der die Piroge zu ihrem Ziel navigieren kann. Baye Laye selbst zögert, sich an dem Migrationsprojekt zu beteiligen. Seine Entourage ist in zwei gegensätzliche Kräfte gespalten, die ihn unter Druck setzen, Argumente vorbringen und verschiedene Strategien anwenden, um seine Reisewilligkeit zu unterstützen oder zu kontern. Die Motivation jeder Person steht in direktem Zusammenhang mit ihren Persönlichkeitsmerkmalen, ihren inneren und äußeren Konflikten und ihren Beziehungen zu anderen Charakteren. Die narrative Darstellung des Migrationsprojekts erfolgt aus ihren einzelnen Perspektiven, was eine mehrperspektivische Erzählung bildet. Das Ergebnis ist eine Mischung aus äußeren Impulsen durch die wahrnehmbare Aktivität der Protagonisten, Reflexionen und Fantasien, die dem Zuschauer helfen, die Gründe der Protagonisten für ihre Teilnahme am Migrationsprojekt zu verstehen.

Auf dem Rückweg von der Show treffen Baye Laye und sein Freund Kaba den Bourbi, einen Geschäftsmann, der ihn davon zu überzeugen versucht, ihn als Kapitän der Piroge anzuheuern. Ihre Interaktion erfolgt durch den Einsatz von Schüssen und Gegenschüssen und vor allem von Nahaufnahmen, einer im Film Erzählstrategie, die nicht nur die Mimik der Gesprächspartner widerspiegelt, sondern auch dem Zuschauer einen Weg eröffnet, in ihre psycho-emotionalen Räume einzudringen.



Figur 2: *La Pirogue* (2012) (00:05:49'-00:06:30')

Er bietet Baye Laye die Summe von 500.000 CFA (ca. 760 Euro) für die Arbeit an, wohl wissend, dass ein normaler Fischer aus dem Dorf eine solche Summe kaum ablehnen kann, wie seine rhetorische Frage nach dem Gehalt von Baye Laye für drei Tage auf See vermuten lässt. Baye Lays Einverständnis vorausgesetzt, erklärt er ihm anschließend, dass Lansane, ein Schlepper in seinem Diensten, die Aufgabe übernommen hat, Einwanderungskandidaten zu rekrutieren und die geheime Reise zu organisieren. Seine Missachtung moralischer Erwägungen wird deutlich, wenn er Baye Lays Versuch zurückweist, auf die Unerfahrenheit der Menschen hinzuweisen, mit denen er auf See zusammenarbeiten soll. Durch ihren Austausch erscheint er als ein manipulativer, selbstbewusster und selbststüchtiger Mann, der skrupellos nach Profit strebt. Was ihm wichtig ist, ist der reibungslose Ablauf seines florierenden Schmuggelgeschäfts, bei dem es darum geht, potenzielle Einwanderer anzuwerben und ihre Überfahrt zu sichern. Angesichts der Gleichgültigkeit von Baye Lays, der den Vorschlag ablehnt, versucht er, Druck auf ihn auszuüben, indem er ihn darüber informiert, dass sein Freund Kaba bereits zugestimmt hat, die Rolle des zweiten

Kommandanten auf dem Boot zu übernehmen. Baye Laye nimmt diese Nachricht mit Stoizismus auf, trotz der offensichtlichen Missbilligung, die in seinem Blick auf Kabas verwirrtes Gesicht zum Ausdruck kommt.

Warum letzterer sich an diesem Projekt beteiligen durfte, wird in der nächsten Szene durch eine Halbnahaufnahme von Baye Laye und Kaba mit Blick auf das Meer verdeutlicht.



Figur 3: La Pirogue (2012) (00:06:42 ')

Baye Laye beginnt das Gespräch, um seinen Freund zu konfrontieren und beschuldigt ihn, sein Migrationsprojekt vor ihm zu verheimlichen. Der Grund, warum die Menschen das Dorf verlassen, wird dem Zuschauer klar, als Kaba Baye Laye seine Motive erklärt. Durch den Dialog scheint die Migration eine gängige Praxis innerhalb der Dorfgemeinschaft zu sein. Eine dialektische Konfiguration von gelebtem Raum und imaginiertem Raum wird auch hier ins Spiel gebracht. Auf diese Weise werden die Push- und Pull-Faktoren aufgedeckt, die die Einheimischen zum Reisen motivieren. Der lokale Raum wird als ein Ort dargestellt, an dem die Menschen hauptsächlich vom Fischereibetrieb leben. Diese lokale Wirtschaft ist jedoch aufgrund des Fischmangels inzwischen im Niedergang begriffen und weniger profitabel

geworden und damit zu einer Quelle struktureller Arbeitslosigkeit und Prekarität geworden. Ohne diese Einkommensquelle sind die Bewohner nicht mehr in der Lage, angemessen zu leben. Die Situation führt zu einer Verlagerung und Deterritorialisierung ihrer Imagination an andere mögliche Orte. So richten sie ihre Träume, Hoffnungen und ihre Zukunft auf Europa, einen Raum, den sie sich als alternatives Mittel vorstellen, um der Unebenheit des Lokalen zu entkommen, und der ihren Bedürfnissen entsprechen sollte. Aus Kabas Sicht scheint die Migration daher ein unfreiwilliges Projekt zu sein, vor allem aufgrund der Unvorhersehbarkeiten und Unzulänglichkeiten des lokalen Raums. Mit den Worten: „*Hier gibt es doch keine Zukunft*“¹¹², ist Kaba der Ansicht, dass die Frage der Abreise nicht verhandelbar ist und weist darauf hin, dass auf lokaler Ebene keine Maßnahmen ergriffen werden, um dieser unangemessenen Situation zu begegnen. In seiner Rede äußert Kaba eine grundlegende Kritik an der lokalen politischen Elite, deren Unbeweglichkeit die Dorfbewohner zum Verlassen des Dorfes zwingt.



Figur 4: *La Pirogue* (2012) (00:07:23')

¹¹² Die hier genannten Dialogausschnitte stammen aus der Originaluntertitelung in Deutsch.

Die Auswanderung erscheint dann als ein Projekt zum Überleben, aber auch als ein Mittel, um für seine Familie zu sorgen und an der Entwicklung des Dorfes teilzunehmen. Dies scheint umso mehr zu gelten, als es denjenigen, die vor kurzem abgereist sind, gelingt, imposante Häuser im Dorf zu bauen. Die Kamerafahrt, die die beiden Freunde auf dem Heimweg zeigt, hält an einer Häusergruppe an, und Kaba zeigt ein Haus, das angeblich einem Auswanderer gehört. Es handelt sich um ein unfertiges Gebäude, dessen Höhe in starkem Kontrast zu den umliegenden Häusern steht. Diese konkrete Investition eines Auswanderers in das Dorf macht die Auswanderung nach Europa zu einem attraktiven Projekt. Das Prestige, das er mit der Figur des Auswanderers verbindet, ist ein Schlüsselfaktor, der ihn motiviert, die Reise anzutreten. Durch Assimilation glaubt er, dass die Auswanderung nach Europa es ihm ermöglichen wird, Geld zu erhalten, Rücküberweisungen nach Hause zu schicken und derartige Errungenschaften zu verwirklichen.



Figur 5: *La Pirogue* (2012) (00:07:50'-00:08:18')

Die Kamerafahrt, die Baye Laye auf dem Heimweg folgt, vermittelt die visuelle Darstellung des Dorfes. Ihre selektive Fokalisierung auf bestimmte Aspekte der Dorflandschaft stellt den lokalen Raum als einen fast menschenleeren Ort dar, und zwar ohne viel Geschehen. Die Bilder von Pferden, die für den Straßentransport

sorgen, und von einer Tierherde, die den öffentlichen Raum mit den Bewohnern teilt, die gedämpfte Beleuchtung, die aus diesen Bildern destilliert wurde, und die lyrische Musik, die den Umgebungslärm überlagert, scheinen dazu beizutragen, das Dorf als einen Raum zu positionieren, der am Rande der wirtschaftlichen Entwicklung geblieben ist. Der mürrische Blick, den Baye Laye während seiner Heimreise beibehält, scheint darauf hinzudeuten, dass das Erlebnis dieser alltäglichen Realität nicht ausreicht, um seinen Widerwillen, seine Heimat zu verlassen, zu überwinden. Erst beim Anblick seiner Familie, wie in der Totalen der Szene bei seiner Ankunft im Haus zu sehen ist, verliert er den bis dahin getragenen finsternen Blick und lächelt.



Figur 6: *La Pirogue* (2012) (00:08:55'-00:09:15')

Die kurze Szene, die folgt, positioniert ihn als Ehemann und Vater, der ein einfaches Familienleben führt. Er erzählt seiner Frau Kiné das Angebot des Schmugglers Bourbi. Seine Frau rät ihm, dieses Projekt nicht zu verfolgen. Die Nahaufnahme von Baye Laye, wie er seinen Sohn im Arm hält, lässt vermuten, dass seine Vaterschaft ihm ein solch gefährliches Abenteuer nicht erlaubt. Die Kamera wechselt dann die Perspektive und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Eingang von Abou, Baye Lays Bruder, mit dem sie zusammenleben. Wie ihm seine Frau erzählt, hat er gerade seine Arbeit wegen wiederholter Verspätungen bei der Arbeit verloren.

In der nächsten Szene zeigt der Film Baye Layes' konflikthafte Beziehung zu ihrem Bruder. Abou (Malamine Dramé), ist ein junger Mann, der unter der Vormundschaft seines älteren Bruders lebt. Durch ihr Gespräch erscheint Baye Laye als ein konservativer Mann, der seine Verantwortung als älterer Bruder sehr ernst nimmt. Er verhält sich wie ein Ersatzvater und weniger wie ein Bruder und scheint Abou durch seine Autorität zu ersticken. Abou hingegen erscheint als sorgloser junger Mann, dessen Verankerung in der zeitgenössischen Welt sich durch neue Technologien und eine deutliche Missachtung gesellschaftlicher Zwänge ausprägt.



Figur 7: *La Pirogue* (2012) (00:09:39'-00:11:18').

Sein Zimmer, in dem sich die Konfrontation mit seinem älteren Bruder abspielt, verrät seine Leidenschaft für die Musik. Es präsentiert sich als bescheidener Raum, in dem man nicht nur kulturelle Musikinstrumente findet, sondern auch Gegenstände aus der sich verändernden Welt: eine Gitarre, die an der Wand hängt, eine CD-Diskette und einen Computer auf einem Tisch. Der junge Mann selbst ist in T-Shirt und Jeans gekleidet, raucht eine Zigarette, während er seinen Computer manipuliert, und hört westliche Musik über ein iPhone, dessen Rhythmus über Kopfhörer dezent wahrnehmbar ist. Diese dekorativen Elemente seines Privatraums lassen vermuten, dass der junge Mann sich in perfekter Symbiose mit der Globalisierung befindet und

daher eher einer globalen als einer lokalen Imagination zu entsprechen scheint, im Gegensatz zu seinem Bruder, der eher konservativ zu leben scheint, wie es die traditionelle Tracht, die er trägt, suggeriert, seine Missbilligung des Lebensstils seines kleinen Bruders, vor allem aber seine etwas unglaubliche Frage, ob es möglich ist, mit einem iPhone zu telefonieren. Eine Frage, auf die Abou antwortet, indem er seine ganze Verzweiflung zum Ausdruck bringt: *„In was für einer Welt lebst du denn? Du bist wirklich zu unzusammenhängend“*¹¹³.

Angesichts all dieser erzählerischen Informationen ist der Zuschauer keineswegs überrascht, wenn er seinem Bruder seinen Plan ankündigt, das Dorf mit der Piroge "wie alle anderen" nach Europa zu verlassen. Die in Abou's Rede angewandte Strategie der Verallgemeinerung markiert, dass das Verlassen des Dorfes kein sensationelles Ereignis ist, noch ist es einzigartig, sondern eher etwas Banales und Übliches in der lokalen Bevölkerung. Seine Reise, sagt er, wird von dem Schlepper Lansane übernommen werden. Baye Laye ist gegen das Migrationsprojekt von Abou und sieht in der Unterstützung von Lansane einen neuen Trick, um ihn unter Druck zu setzen und ihn zu zwingen, die Rolle des Pirogenkapitäns zu übernehmen. Sein jüngerer Bruder scheint sich nicht viel aus seiner Opposition zu machen, da er in Baye Lays Ablehnung keinen triftigen Grund finden kann. Er versucht, seinen zurückhaltenden Bruder zur Vernunft zu bringen, indem er auf die Notwendigkeit hinweist, den lokalen Raum zu verlassen oder zu riskieren, im lokalen Raum unterzugehen: *„Du hast keine Wahl, was machst du hier?“* Baye Laye begründet sein Zögern, sich auf dieses gefährliche Projekt einzulassen, mit seinem Status als Ehemann und Vater, ein Argument, das Abou in einem kategorischen Tonfall zurückweist und dessen Überzeugungskraft durch die Gesten, die er annimmt, noch verstärkt wird: *„Baye Laye, sie brauchen dich dort mehr als hier. Du hast Angst. Ich kann es einfach nicht glauben. Komm schon, entscheide dich. Wie auch immer, ich gehe, auch wenn es nicht auf dieser Piroge ist, ich gehe. Das steht fest.“* Nachdem er so seinen unwiderruflichen Entschluss bekannt gegeben hatte, das Land zu verlassen, stürzte er sich in das Spielen

¹¹³ Originale Untertitelung auf Deutsch.

eines Musikinstruments und ignorierte seinen Bruder, der offensichtlich keine Gegenargumente vorzubringen hat.

Der Grund, warum diese aufstrebenden Einwanderer besonders Europa im Visier haben, wird in der folgenden Szene mit Kaba und Nafy erklärt, einer jungen Frau, die auf einem öffentlichen Platz gepumptes Wasser verkauft und in die er verliebt ist.



Figur 8: *La Pirogue* (2012) (00:12:10')

Die Halbnahaufnahme der Interaktion der beiden Protagonisten zeigt Kabas Übererregung, als er Nafy über seine bevorstehende Abreise informiert. Ohne explizite Bezugnahme auf Europa lässt Kaba verlauten, dass *er bald das Land verlassen wird, um Erfolg zu haben... reich zu werden... Hochhäuser zu bauen und dann werden sie heiraten*. Die Begeisterung des jungen Mannes, die man auf seinem Gesicht ablesen kann, lädt den Betrachter ein, sich die große Hoffnung vorzustellen, die er in diesen anderen Raum projiziert, einen Raum, von dem Kaba selbst nur eine vage Kenntnis hat. Kabas Rede vermittelt eine Vision von Europa als einem Raum, der sich auf Erfolg, Reichtum und Wohlstand reimt. Er stellt es sich als einen idealen Raum zur Selbstverwirklichung vor, als Tor zum Glück. Die Aussicht auf diesen möglichen Wohlstand kontrastiert mit der Realität des lokalen Raums, auf den er sich nicht verlassen kann, um sich in eine strahlende Zukunft zu projizieren. Der

leidenschaftliche Fußballspieler ist überzeugt, dass sein Talent es ihm ermöglichen wird, in Europa eine erfolgreiche Profikarriere aufzubauen, und dass er von seinem Aufenthalt in Europa profitieren wird, um seine Projekte im Dorf zu verwirklichen. Mit der Idee der Rückkehr stellt er die Auswanderung als ein vorübergehendes und strategisches Projekt vor, das nur eine pragmatische Funktion hat: reich zu werden.

In der darauffolgenden Fußballszene versucht der Schmuggler Lansane, den unerschütterlichen Baye Laye zu destabilisieren, indem er subtil andeutet, dass Kaba einen guten Kapitän auf der Piroge abgeben würde. Obwohl Baye Laye während des Austauschs vorgibt, sich durch diese Ankündigung nicht beunruhigen zu lassen, scheint sein Selbstvertrauen geschwächt zu sein, da er das Meer gut kennt und sich bewusst ist, dass Kabas Unerfahrenheit die Passagiere der Piroge einer Gefahr aussetzen würde. Baye Laye versucht dann, Kaba davon abzubringen, eine so schwere Verantwortung für Menschenleben zu übernehmen, aber Kaba bagatellisiert die Risiken, denen er und seine Passagiere ausgesetzt sein könnten, und er rechtfertigt seine Fähigkeit, die siebentägige Reise nach Spanien zu gewährleisten, mit einer vorherigen Erfahrung von einem Monat auf See. Diese Entwicklung gibt der Geschichte eine neue Wendung. Baye Laye steht vor einem Dilemma: Soll er die Augen vor den Risiken verschließen, die seine Altersgenossen bei diesem Unternehmen eingehen könnten, und im Kokon seiner Familie und seiner vertrauten Umgebung bleiben, oder soll er sich auf das Abenteuer einlassen und dafür sorgen, dass die angehenden Emigranten sicher ankommen?

Von Baye Lays innerem Konflikt wird in der folgenden Szene berichtet, die ihn noch einmal in seinem familiären Umfeld zeigt. Seine Frau bemerkt die Fluktuation seiner Position im Zusammenhang mit der Abreise und fragt ihn danach. In seiner Rede drückt Baye Laye nicht nur seine Verwirrung aus, sondern auch seine Neigung, die Überfahrt in Betracht zu ziehen. Er erwähnt diejenigen, die ihm vorausgegangen sind, und stützt sich auf die Erfahrung seines Vaters, um seine eigene Kompetenz geltend

Filmnarrative über das Migrationsprojekt: zur Imagination eines globalen Raums

zu machen. Seine Frau ist von der Legitimität und dem Wert dieses Projekts nicht überzeugt und weist auf die Illusion hin, dass Europa ein besserer Ort sei. Sie warnt ihn, dass sein Know-how als Fischer in Europa nutzlos sein wird. Ihr Standpunkt scheint jedoch nicht der zu sein, mit dem Baye Laye seine plötzliche Neigung zur Auswanderung rechtfertigt. Im Gegensatz zu den anderen Protagonisten, die ihre Träume in Europa verwirklichen wollen, scheint Baye Laye von dem Wunsch beseelt zu sein, seine Altersgenossen, insbesondere seinen Bruder, vor dem Tod zu bewahren. Er beschließt schließlich zu gehen, weil seine menschlichen Werte und sein Verantwortungsbewusstsein ihn daran hindern, die Gruppe der Emigranten, die ein gewisses tödliches Schicksal erwartet, im Stich zu lassen.



*Figur 9: La Pirogue (2012)
(00:20:32')*

*Figur 10: La Pirogue (2012)
(00:21:25')*



In der nächsten Szene verkündet er seiner Frau seine Entscheidung die Reise anzutreten. Anschließend begibt er sich zum Haus des Geschäftsmannes Bourbi, der sich in einem expandierenden Gebiet befindet, angesichts der Reihe beeindruckender und wunderschön dekoriertes Häuser, die in der Totale seine Route gezeigt werden.

Der visuelle Kontrast zwischen dem gut ausgestatteten Dekor von Bourbis Haus und Baye Lays bescheidener Wohnung ist auch spürbar, wenn er den Ort betritt, um ein höheres Gehalt auszuhandeln, das seiner Frau im Voraus ausgezahlt wird. Als die Zeit der Abreise näher rückt, betont der Film durch die Metapher der Angst, dass sich die Protagonisten der Gefahr, der sie sich mit einem solchen Abenteuer aussetzen, durchaus bewusst sind. Die nächste Szene, in der Baye Laye eine Reihe von Ritualen zu Hause durchführt, bevor er sich auf den Weg zur Küste macht, lässt in der Tat vermuten, dass er für die Reise spirituellen Schutz sucht. An der Küste angekommen, zeigt eine Aufnahme eines Kreises von einigen der dreißig rekrutierten Migrant*innen, wie sie sich zum Gebet versammeln, was auch ihre Ängste und ihr Bedürfnis nach göttlichem Schutz andeutet. Der minimale Einsatz von Sprache macht die Umgebungsgeräusche der rauen See deutlich hörbar und verstärkt gleichzeitig das Gefühl ihres bedrohlichen Charakters. Dass die Nacht als Zeitraum der Abfahrt explizit bestimmt wird, zeigt den abweichenden Charakter des Reiseabenteurers an. Diese Wahrnehmung wird durch Kabas Aufnahme weiter impliziert, als er die Gruppe der 30 Auswanderer dazu drängt, an Bord der Piroge zu gehen. In fast völliger Dunkelheit nehmen sie, nachdem Baye Laye die Piroge aktiviert hat, nacheinander ihre Plätze in der Piroge ein, bereit, sich an den imaginierten und gewünschten Ort zu begeben.

7.1.2 Narrative des Migrationsprojekts in *14 Kilómetros*



Figur 11: *14 Kilómetros* (2007) (00:01:15')

14 Kilómetros Exposition des Migrationsprojekts verläuft entlang zweier unterschiedlicher Erzählstränge und diversifiziert so die Dynamik, die die Subjekte zum Verlassen ihrer Heimat treibt. Eine Textinsertion zu Beginn des Films lokalisiert den ersten Erzählstrang in der Region des Rio Niger in Mali. Das Setting in den ersten folgenden Bildern lässt vermuten, dass der Schauplatz der Mise-en-Szene ein Fischerdorf ist. In der Kamerafahrt, die die Landschaft zeigt, während sie von lyrischer Musik auf der Tonspur begleitet wird, erscheint das Dorf als eine friedliche Gemeinschaft, in der die Bewohner mit alltäglichen Routinen beschäftigt sind: die Männer fischen, die Frauen kümmern sich um die Hausarbeit, die Kinder spielen, die alten Männer ruhen sich aus. Diese scheinbare Harmonie wird in der nächsten Szene in Frage gestellt, in der Violetta, die Hauptprotagonistin dieses ersten Erzählstrangs, schweigend in ihrem Zimmer sitzt und ihren Eltern zuhört, die mit einem alten Mann in einem nahen gelegenen Zimmer sprechen.



Figur 12: *14 Kilómetros* (2007) (00:01:30')

Das Gespräch wird in der Landessprache geführt. Die Nahaufnahme ihres Gesichts zeigt die Traurigkeit, die sie durchdringt, während sie über das Thema des Gesprächs erfährt: der alte Mann will sie heiraten und verhandelt mit ihren Eltern die Mitgift der Ehe. Für eine exorbitante Summe und andere Geschenke beschließen die Eltern, Violeta mit dem alten Mann zu verheiraten, ohne ihre Meinung einzuholen. Durch diese Szene erscheint das Dorf als ein Raum, wo die kulturelle Praxis der Zwangsheirat praktiziert wird. Eigentlich muss Violeta die elterliche Entscheidung ohne Widerstand annehmen. In der nächsten Szene aber, in der der alte Mann sie in dem Zimmer findet und neben ihr auf dem Bett sitzt, zeigt sie ihre Missbilligung. Die kalte Beleuchtung des Zimmers verleiht dem Raum eine dunkle Atmosphäre, die zu ihrer mürrischen Stimmung zu passen scheint. In einem Annäherungsversuch nimmt sie der alte Mann in seine Arme, von denen sie sich ganz heftig befreit. Mit dieser Geste drückt sie nicht nur ihre Empörung aus, sondern auch das Unbehagen, das sie in dem lokalen Raum empfindet.

Die Unzufriedenheit der jungen Frau ist in der nachfolgenden Szene stärker betont, in der sie am Fluss die Wäsche mit ihrer Freundin macht. Wie in *La Pirogue* lässt das mit

ihrer Freundin auf Französisch geführte Gespräch vermuten, dass das Dorf kein rein in der lokalen Kultur verwurzelter Raum ist, sondern auch von der französischen Kolonialpräsenz beeinflusst wurde. Der Zuschauer versteht aus ihrem Austausch, dass sie einen starken Hass auf den alten Mann empfindet, weil er sie als Kind vergewaltigt hat. Die Geschichte hat sie aber ihren Eltern nie erzählt, weil ihr niemand glauben würde. Durch Violetas Diskurs erscheint das Dorf als ein repressiver Raum dar, wo die Verurteilung von Vergewaltigung ein Tabu ist. Da erlebt das Opfer sein Unbehagen in der Stille und darf sich nicht beschweren. Sonst wird es nur Unverständnis, Rücksichtslosigkeit und sogar Verachtung in der Gemeinschaft ernten. Durch dieses Gespräch externalisiert die junge Frau das Unwohlsein, das sie implizit bis dahin nur innerlich erlebt hatte.

Die Idee einer Ehe mit dem Täter ist ihr so unerträglich, dass sie sich dafür entscheidet, das Dorf zu verlassen, und zu fliehen. Wegen seiner Entfernung von ihrem Dorf nimmt Violeta Europa als einen Ort wahr, an dem sie eine Zuflucht finden kann. In diesem Kontext, präsentiert der Film Violetas Migrationsprojekt weniger aus der Perspektive des Traumes als vielmehr als eine Möglichkeit, der ungewollten Ehe zu entkommen, bzw. dem Gewicht des kulturellen Raumes zu entfliehen. Violetas Entscheidung, nach Europa zu fliehen, stellt sich als ein Protestakt gegen kulturelle Praktiken in der Dorfgemeinschaft dar. Sie weigert sich, sich den Einschränkungen des kulturellen Raums zu unterwerfen, und positioniert sich so als Agent ihres eigenen Schicksals und nicht als Opfer eines vordefinierten kulturellen Systems.

In der Szene vor Violettas Abreise gibt der Film durch die Figur von Violettas Freundin einen Einblick in eine andere Facette des Migrationsprojekts. In der Rede, die sie hält, um Violetta unter Tränen zu beruhigen, erfährt der Zuschauer, dass sie seit langem den Traum hegt, sich in Europa niederzulassen, um da die Möglichkeit zu haben, einen weißen Mann zu treffen und gemischtrassige Kinder zu haben. Zu diesem Zweck hatte sie genug Geld für einen Teil der Reise gespart, das sie beschließt,

Violetta zur Flucht aus dem Dorf zu schenken. Aus ihrer Sicht ist Violettas Migrationsprojekt eine Notwendigkeit, eine Frage von Leben oder Tod, und muss daher Vorrang vor ihrem Traum haben, den sie auf später verschieben kann. Mit Geld für einen Teil der Reise und Informationen über Routen und Arbeitsmöglichkeiten entlang des Weges sowie einer Glückskette, die sie von ihrer Freundin geschenkt bekommen hat, verabschiedet sich Violetta in der nächsten Szene ihrer Freundin, bereit, sich ins Unbekannte zu stürzen, wo sie hofft, Freiheit und Frieden zu finden.



Figur 13: 14 Kilómetros (2007) (00:04:00')

Eine zweite Textinsertion mit dem Hinweis auf Nyamey, südlich von Niger, leitet die zweite Erzähllinie ein, indem sie eine Abfolge von Bildern eines Marktplatzes präsentiert, die eine Ästhetik des sozialen Elends symbolisieren. Totale des überfüllten Marktplatzes, Umgebungsgerausche und Autoklänge lassen die Hauptstadt von Niger als einen anarchistischen Raum erscheinen. Darüber hinaus erwecken Bilder von ungepflasterten Straßen, Umweltverschmutzung, baufälligen Gebäuden, dem Straßenhandel mit empfindlichen Nahrungsmitteln wie Fleisch, der einen Fliegenschwarm anzieht, und von der gemeinsamen Nutzung des öffentlichen Raums

durch Vieh und Menschen beim Betrachter die Imagination eines Raumes, der keiner kohärenten Urbanisierungspolitik unterliegt und mit einem desolaten Entwicklungsstand verbunden ist. Eine Totalaufnahme, die die Ankunft eines veralteten Autos in einer Garage zeigt, gefolgt von der eines Mannes, der gerade dabei ist, ein Auto zu reparieren, stellt Bouba vor, den Hauptprotagonisten, um den herum sich der zweite Erzählstrang aufbaut.



Figur 14: 14 Kilómetros (2007) (00:05:18')

Bouba ist offensichtlich ein junger Mechaniker-Lehrling, der hart arbeitet, um seine Kunden zufrieden zu stellen, wenn wir uns seinen schmutzigen Arbeitsanzug ansehen, der anscheinend schon bessere Tage gesehen hat. Der Garagenplatz scheint ein Lagerplatz für alte Autos und gebrauchte Geräte zu sein. Diese Hinweise des Dekors, die darauf hindeuten, dass gebrauchte Waren aus Europa importiert werden, signalisieren die Verankerung der Stadt Nyamey und ihrer Bewohner in der Globalisierung. Die Aufgabe von Bouba ist es, ihnen eine zweite Seele zu geben, damit sie vor Ort wiederverwendet werden können. Der Arbeitgeber, erkennbar an seiner sauberen Kleidung, sitzt, hört Musik, gibt seinen Angestellten willkürlich Befehle und

verbietet ihnen, sich zu beschweren. Boubas Tirade über den Arbeitgeber porträtiert ihn als einen autoritären Mann, der seine Angestellten schlechten Arbeitsbedingungen aussetzt: er herrsche in der Garage wie ein Sklavenmeister, bezahle sie unregelmäßig und lasse sie die ganze Arbeit machen. Mit dieser Szene erscheint der lokale Raum als ein Ort, an dem der Arbeitnehmer vom Arbeitgeber ausgebeutet wird. Trotz dieser missbräuchlichen Behandlung gibt er seine Arbeit nicht auf, denn er ist sich bewusst, dass viele andere junge Leute diese Arbeitsbedingungen akzeptieren würden.

Neben diesem Niedriglohnjob hat Bouba eine Leidenschaft: Fußball. Er träumt davon, eines Tages Fußballstar zu werden. Am Ende seiner Arbeit eilt er ins Nationalstadion, wo er unter der Aufsicht eines Trainers mit anderen Fußballamateuren trainiert. Die Kamerafahrt, die Bouba auf seinem Weg begleitet, präsentiert das Fußballstadion aus der Vogelperspektive als ein sandiges Gelände, dessen einzige sichtbare Infrastruktur ein eisernes Tor ist. Während der Aufwärmphase zeigt eine Nahaufnahme der Füße der jungen Amateure die heterogenen Outfits, mit denen sie trainieren. Nur wenige haben ein konventionelles Outfit. Die meisten tragen Straßen- und Strandanzüge, Sandalen oder sind sogar barfuß. Durch dieses Bild von Armut stellt der Film den lokalen Raum als einen unpassenden Raum für das Aufblühen der Fußballspieler dar. Die Szene, an dem das Fußballspiel ausgetragen wird, darstellt den lokalen Raum jedoch als ein Raum dar, in dem sich verborgene Talente befinden. Mit der Zeitlupe von Boubas Freistoß während des Fußballspiels wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Boubas Talents gelenkt. Am Ende des Spiels suggeriert der Trainer Bouba, eine Reise nach Europa in Betracht zu ziehen. Er kann seinen Traum in Niger nicht verwirklichen, weil das arme Land keine internationalen Scouts anzieht. Durch seinen Diskurs stellt er einen impliziten Vergleich zwischen dem gelebten Raum von Nyamey und dem imaginären Raum Europas her. Aufgrund der Armut des Landes können Talente nicht entdeckt werden. In diesem Zusammenhang wird Europa zu einem günstigen Ort für ihre Sichtbarkeit.

Bouba selbst zögert, den gefährlichen und prekären Weg der illegalen Auswanderung zu gehen. Die Reflexion des Trainers stört ihn jedoch und taucht wieder in der nächsten

Szene auf, in der er seine Entscheidung treffen muss. Sein Freund Mukela betritt das Zimmer und initiiert einen Dialog, um ihn zu überzeugen, nach Europa mitzuziehen¹¹⁴:

Mukela: Let's go to Europe, we have got nothing to lose and I want to try it again. Look at them, they got the glory and so can you. I want to be like the whites on those TV series. In Europe there must be money even under the rocks. It's paradise.

Bouba: It's not like that, Mukela

Mukela. Why not? Nobody starves to death over there

Bouba: It's a dangerous trip, you have often told me that.

Mukela: I know part of the way. Trust me for once, I know how to avoid dangers

Bouba: Where do we get the money?

Mukela: Money is not a problem. I will sell the motorbike. We will make it to Morocco on that. I am going. You stay here, play football on rocks and work for that crook who treats you like a slave. If you stay, you will never get anything in life. I am going.

Bouba: Mukela, I will come with you

Mukela: really?

Bouba: I don't try it, I will regret it for the rest of my life.

Mukela deutet in seiner Rede an, er habe die Reise bereits versucht, sei aber nie in Europa angekommen. Weit davon entfernt, ihn zu entmutigen, scheint dieser Misserfolg ihn zu stimulieren. Er ist davon überzeugt, dass das Glück auf der anderen Seite ist, und glaubt, dass seine Erfahrung der Routen die Garantie für den Erfolg des Migrationsprojekts ist. Mukelas Gründe für die Auswanderung beruhen prinzipiell auf seinen Erfahrungen des täglichen Lebens in Nyamey und seiner nicht visualisierten Imagination von Europa und Europäern. Er metaphorisiert das Leben in Nyamey als soziale Falle und stellt die gewünschte Migration nach Europa eher als praktisches und notwendiges Projekt denn als bloße Fantasie dar. Boubas Gegenargumente über sein illusorisches und stereotypes Wissen von Europa, die Gefahren der Routen oder die Frage des Reisegeldes bringen ihn nicht vom Migrationsprojekt ab. Den gelebten Raum von Niamey nimmt er als den Ort der Finsternis wahr. Im Gegensatz dazu

¹¹⁴ Aus der Originaluntertitelung in Englisch.

imaginiert er Europa als einen Paradiesraum, in dem Bouba die Glorie und das Glück erlangen kann, nach denen er sucht. In dieser Dynamik präsentiert er das Bleiben als ein Konsum von langsamem Feuer und die Emigration als ein Zeichen der Hoffnung. Mit seiner Argumentation gelingt es ihm, den zögerlichen Bouba zu überzeugen.

In der nächsten Szene fokalisiert die Kamera auf ein großes Plakat, das die Gefahren der illegalen Einwanderung auflistet und darauf hinweist, dass in der Region Kooperationsprogramme mit der Europäischen Union durchgeführt werden, um das Bewusstsein für die Gefahren der illegalen Einwanderung zu schärfen und potenzielle Auswanderer von einem solchen Unterfangen abzuschrecken. Doch wie die Szene, in der Bouba den Bahnhof verließ, zeigt, funktionieren solche Sensibilisierungsprogramme auf lokaler Ebene kaum. Halbnah- und Totalaufnahme des Bahnhofs und der mit Fahrgästen überfüllten Busse sowie Details des Banknotenumtauschs lassen vermuten, dass die Abfahrten massiv sind und dass dieser Transportsektor im lokalen Bereich sehr lukrativ ist. Mit diesen Andeutungen besteht für den Zuschauer kein Zweifel, dass sich die Figuren, so finanziell belastend, anspruchsvoll und riskant die Emigration auch sein mag, nicht davon abwenden. Im Gegenteil, sie zeigen sich bereit, ihr Leben zu riskieren, um für eine bessere Zukunft zu kämpfen.

7.2 Postkoloniale Räume und Subjektposition

Die so untersuchten Filme entlarven die Migration als das gemeinsame Ziel aller Protagonisten: Sie wollen ihr Herkunftsland in Richtung Europa verlassen, einem Ort, den sie für ihr Wohlergehen für geeigneter halten. Mit der Darstellung dieser Fantasie über Europa liefert der Film einen impliziten Diskurs über den sozialen Raum postkolonialer Subjekte. Die Rekonstruktion dieses Diskurses basiert auf narrativen

Strukturen, Bildsprache, Inszenierung, Dialogen, Musik und Montage, aber auch auf dem im kontextuellen Teil dargestellten sozio-historischen Kontext.

Auf der Grundlage all dieser Aspekte erscheint der lokale Raum, sowohl im *La Pirogue* als auch im *14 Kilómetros*, als ein Ort verschiedener soziokultureller und wirtschaftlicher Hindernisse, die die Subjekte dazu veranlassen, das Migrationsprojekt aufzubauen. Die Filme stellen vor allem Tradition und Armut als die Gründe dar, die die Subjekte dazu drängen, ihre Heimat zu verlassen. Zugleich unterstreichen sie den kulturellen Kontext der Hybridisierung, der den lokalen Raum charakterisiert. Der Hinweis auf die Hybridität legt nahe, dass die Emigranten ihre Hoffnungen nicht in einen ihnen kulturell völlig fremden Raum projizieren. Sie sind mit diesem Raum während des Kolonialismus und Imperialismus in Kontakt gekommen und dieser ist immer noch in ihnen präsent und prägt ihr Bewusstsein, ihre Identität und ihre Kulturen. Also richten sie im Kontext der Unsicherheit und Armut des lokalen Raums ihre Hoffnungen auf diesen Raum um. Sie tun dies umso mehr, als sie im lokalen Raum entweder von der politischen Elite ignoriert oder von der neuen reichen Klasse ausgebeutet werden.

Der kritische Diskurs, den die Filme in den lokalen Raum bringen, spiegelt sich vor allem in der Abfolge der Bilder von Armut, Unsicherheit und Promiskuität wider. Diese Bilder tragen dazu bei, den Ort als einen stagnierenden Raum zu positionieren, in dem Trägheit und Routine letztlich herrschen. Dieser Diskurs wird durch die vielfältigen Perspektiven der Figuren auf ihren lokalen Raum verstärkt. Der lokale Raum, der durch ihre Augen erscheint, wird so als ein Gefängnis imaginiert, ein fixierter Raum ohne alternative Möglichkeiten, über den das Subjekt keine Handlungsmacht hat. Er ist jeder Möglichkeit der Arbeit beraubt, er kann kein richtiges Haus bauen, er kann seine Leidenschaften nicht ausüben, er kann nicht heiraten oder effektiv für eine Familie sorgen; kurz gesagt, er hat keine Möglichkeit, sich selbst zu verwirklichen und sich in seiner Gemeinschaft Respekt zu verschaffen. Er wird so zu

einem Raum, in dem das Subjekt erstickt, zu einem Raum, in dem Flucht notwendig, ja sogar imperativ wird.

Durch all diese Nachteile erscheint die Figur des Auswanderers als Opfer. Doch anstatt ihn in dieser Position zu halten, zeigt der Film seine Fähigkeit, sich durch die Entscheidung für die Emigration ein neues Schicksal zu schaffen. Sie tun dies, indem sie auf die Bereitschaft des Subjekts hinweisen, sich aus diesem Raum zu befreien und seine Hoffnungen auf Europa zu projizieren. Die Suche nach einem anderen Ort wird als eine legitime Reaktion auf eine beklemmende Alltagswelt dargestellt. Die Erzählung des Migrationsprojekts positioniert das Subjekt so als Akteur seines eigenen Schicksals. Er findet sich nicht mit der dunklen Realität ab, in der ihn sein Heimatland gefangen zu halten scheint, sondern versucht, aus ihr herauszukommen und sein räumliches Feld auf andere imaginierte Orte auszudehnen, die ihm sicherer und tröstlicher erscheinen als der vertraute Raum. Sich der Gefahren bewusst, denen er sich bei einem so unsicheren Projekt aussetzt, ist er entschlossen, alles zum Besseren zu versuchen. Weder der Gegendiskurs von Europa als Illusion noch der der tödlichen Seereisen gelingt es, das Ausreiseprojekt des Auswanderers zu stoppen, ein Zeichen dafür, dass er bereit ist, in der Hoffnung auf das erwartete Wohlergehen zu sterben.

Der soziale Raum des postkolonialen Subjekts, der so durch die Erzählung dargestellt wird, umfasst sowohl den Herkunftsort als auch Europa. Das Ergebnis ist das Bild eines globalen Raums, der das Lokale, Geschlossene, Reine und Begrenzte transzendiert. Dieses Bild eines globalen Raumes stellt das Konzept des sozialen Raumes als gelebter Raum in Frage, da es sowohl reale Orte, die erlebt werden, als auch imaginierte und erwünschte Orte umfasst. Das migrantische Subjekt sucht sich diese mögliche Welt nicht aus reiner Fantasie anzueignen, sondern weil es einen lebensfähigen Lebensraum braucht. Diese Erzählung scheint die Theorie der Notwendigkeit widerzuspiegeln, die Lefebvre im ersten Band der Kritik des Alltagslebens (1961)¹¹⁵ hervorgehoben hat. Das Subjekt, das mit einem schwierigen

¹¹⁵ Lefebvre, H. (1961). *Critique de la vie quotidienne. Tome II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris: l'Arche.

Alltag konfrontiert ist, muss eine Wahl treffen: sich entweder auf den passiven Konsum von Stabilität, Wiederholung, Kontinuität, die der lokale Raum bietet, beschränken oder sich Alternativen, anderen möglichen Welten zuwenden. Was die Protagonisten betrifft, so entscheiden sie sich dafür, sich aus dem lokalen Raum zu befreien und ihre Zukunft ins Globale zu projizieren. Auf diese Weise zeigen sie ihre Verankerung in einem Raum, der es ihnen erlaubt, sich auf der Suche nach Wohlbefinden frei zu bewegen. Einen globalen Raum auf diese Weise vorzustellen, hat Auswirkungen auf die Dynamik der Grenzen. Grenzen und Abgrenzungen zwischen binären Strukturen wie Innen und Außen, Vertrautem und Fremdem, Realem und Imaginärem, hier und dort verschwimmen und lassen den Weg für Bewegung frei. Diese Bewegung, sei es mental, virtuell oder physisch, bedeutet die Auflösung des starren, geschlossenen und einzigartigen Raumes zugunsten eines ineinandergreifenden, verschränkten und miteinander verbundenen Raumes, eines Raumes, der die Bildung neuer Identitäten zulässt.

7.3 Fazit

Das vorliegende Kapitel hat versucht, anhand von Filmerzählungen zu den Beweggründen hinter dem Migrationsprojekt die Imagination zu reflektieren, die Filme in Bezug auf den sozialen Raum postkolonialer Subjekte wecken. Durch ihre visuellen und verbalen Erzählungen erlauben uns die analysierten Filme einen Blick auf das Bild eines lokalen Raums, der in tiefe sozioökonomische Probleme verwickelt ist. Diese Erzählungen schreiben dem lokalen Raum einen feindseligen Charakter zu, der die soziale und wirtschaftliche Entwicklung, wenn nicht gar das Überleben seiner Bewohner behindert. Letztere nehmen die Organisation und Struktur des lokalen Raums als Hindernis für ihre persönlichen Ambitionen und ihre Selbstverwirklichung wahr und projizieren daher ihre Hoffnungen ständig auf andere Räume. Europa wird so zum Fantasie-Ort für die Verwirklichung ihrer Hoffnungen, für eine bessere und

prestigeträchtigerer Zukunft. Die Frage der Enteignung - hier sozial und wirtschaftlich - wird hier mit der Frage der Wiedergutmachung durch die Suche nach einem günstigen Raum konfrontiert. Enteignet, wirtschaftlich und sozial disqualifiziert, scheint sich der Auswanderungskandidat durch die Suche nach einem fantasievollen Anderswo auf eine Form der Wiedergutmachung, auf eine psychologische und soziale Entschädigung zu berufen. Diese Wiedergutmachung würde hier durch das Anderswo gehen, ein dritter Ort, der die Lösung dessen verkörpert, was im lokalen Raum zu fehlen scheint. Jenseits der Erzählung von der Suche nach einer besseren materiellen und wirtschaftlichen Zukunft in Europa findet durch diese Ausweitung der Erwartungen auf andere Orte eine Rekonfiguration der Vision des sozialen Raums des postkolonialen Subjekts statt. Es wird zu einem Raum, dessen Imagination mehr global als lokal ist. So gesehen handelt es sich um einen Raum, der die Abgrenzung zwischen der Linie zwischen Innen und Außen in Frage stellt, einen Raum, in dem sich das Subjekt letztlich bewegen sollte, um sein Überleben und das seiner Familie zu sichern.

8 Mapping Migration und Imagining Raum

Entre l'espace et ceux qui y vivent et qui l'agissent, il y a un rapport de constitution et d'écriture réciproque: les hommes habitent les lieux et les lieux les habitent, ils construisent les lieux et les lieux les construisent, ils font signifier les lieux et les lieux confèrent du sens à leur expérience et à leur action (Delory-Momberger & Schaller, 2011, S. 50)¹¹⁶

Im vorhergehenden Kapitel wurde festgestellt, dass Subjekte, die sich im lokalen Raum unwohl fühlen, weil sie sich entweder nicht mit bestimmten soziokulturellen Praktiken identifizieren oder weil ihnen wirtschaftliche Ressourcen vorenthalten werden, dazu neigen, andere Lebensräume zu suchen, wodurch der Raumbegriff eher in ein globales als in ein lokales Imaginäres eingeschrieben wird. Dieses Kapitel geht einen Schritt weiter und betrachtet die Erzählung der Migrationsbewegung selbst, das heißt die Trajektorie, die am Prozess beteiligten Räume und die Erfahrungen der migrantischen Protagonisten in diesen Räumen. Die Räume der Migranten und die Beziehungen zu diesen Räumen sind somit die zentralen Elemente, die im Mittelpunkt der Untersuchung stehen.

Mapping hat sich als ein Mittel par excellence für die Auseinandersetzung mit solchen Untersuchungspunkten etabliert. Sie wird in der Regel von Geographen angewandt, aber auch das Kino, das von der Herausforderung angetrieben wird, zu einem besseren Verständnis von Räumen beizutragen, hat diese Technik übernommen (Caquard & Taylor, 2009, S. 8)¹¹⁷. Sie kann als Mittel zur Erforschung von Migrationsräumen durch die bewegten Bilder eingesetzt werden, insbesondere im Zusammenhang mit der Analyse von Filmen irregulärer Migration. Durch Mapping der Migrationsräume des

¹¹⁶ Delory-Momberger, C., & Schaller, J. J. (2011). Habiter en étranger. *Le sujet dans la cite*, (1), 49-53.

¹¹⁷ Caquard, S., & Taylor, D. F. (2009). What is cinematic cartography?. *The Cartographic Journal*, 46(1), 5-8.

irregulären Migrantensubjekts ermöglichen es die Filme, diese Räume zu visualisieren, sie zu vermenschlichen und in den Augen des Zuschauers realer zu machen. Auf diese Weise dynamisiert das Mapping die Erzählung, indem es dem Betrachter erlaubt, die Präsenz des Migrantensubjekts in der Landschaft, die eingeschlagenen Wege, die zurückgelegten Pfade, die durchquerten Länder und die dieser Art des Reisens innewohnenden Erfahrungen festzuhalten. Seine Besonderheit besteht jedoch darin, dass im Gegensatz zum geografischen Mapping, das nur konkrete Räume aufzeichnet, das Film-Mapping sowohl reale als auch mentale Räume der Migrantensubjekte, ihre alltäglichen Praktiken und Wahrnehmungen, ihre Erinnerungen und Fantasien, kurz, die räumlichen Erfahrungen, wie sie von den Migrantensubjekten gelebt, wahrgenommen oder vorgestellt werden, reproduziert. Auf diese Weise ist es möglich, die physischen, symbolischen und emotionalen Räume der Migrantensubjekte darzustellen (Roberts, 2012)¹¹⁸.

Die Analyse basiert im Wesentlichen auf der Frage, wie Migrationsräume in den Filmen dargestellt, verhandelt und konfiguriert werden. Und wie tragen diese Konfigurationen von Filmräumen dazu bei, die Imagination von geographischen und sozialen Räumen herauszufordern. Es geht also darum, visuelle Räume zu untersuchen, aber auch die unsichtbaren Räume zu hinterfragen, die sich in ihrer Erinnerung, Imagination oder ihren Affekten befinden. Dies geschieht unter der Annahme, dass die Fähigkeit des Zuschauers, im Film Raum zu konstruieren, seine symbolischen Bedeutungen zu entdecken oder zu reflektieren, sowohl in der Art und Weise wurzelt, wie sie durch die Erzählungen vermittelt wird, als auch in der Art und Weise, wie der Zuschauer sich auf imaginative Aktivitäten einlässt. Daher wird besonderes Augenmerk auf die Erzähltechniken gelegt, die verwendet werden, um uns als Betrachter in die Visualisierung der im Film dargestellten Räume einzubeziehen. Andererseits werden die Bedeutungen dieser Darstellungsräume mit geographischen

¹¹⁸ Roberts, L. (2012). Cinematic cartography: Projecting place through film. In: *Mapping Cultures* (68-84). London: Palgrave Macmillan.

Konzepten herausgefordert, die im theoretischen Kapitel über Mobilität und Raum vorgestellt wurden.

8.1 Physische Mobilität und Relativität des Raums

8.1.1 Unterwegs nach Agadez

In dem Versuch, die Migrationsrouten und -erfahrungen filmisch darzustellen, wird in dieser Sektion ein besonderes Augenmerk auf die Reisen der migrantischen Protagonisten des Films *14 Kilometer* gelegt. Der Film zeigt die etwas zirkuläre Bewegung von drei illegalen Migranten, die auf ihrem Weg nach Europa zwei verschiedene Routen nehmen, bevor sie zusammenkommen. Die Erzählung ihrer Reise umfasst Routenwahlen, nicht-lineare, mehrfache, manchmal rückwärts gerichtete Bewegungen, Transitfahrten, während gleichzeitig die Akteure, die ihre räumliche Bewegung erleichtern oder behindern, vorgestellt werden.

Violetta, Bouba und seinen Freund Mukela, die drei migrantischen Protagonisten, sind ein zentrales Element der Erzählung des Films, da es die Verfolgung ihrer mobilen und umherziehenden Körper ist, die es dem Betrachter ermöglicht, durch den physischen Raum zu navigieren und sich darin zu orientieren. Der im Film gezeigte physische Raum ist jedoch kein passiver Schauplatz, der als Behälter für migratorische Ereignisse fungiert, sondern wird bisweilen selbst zu einer Figur, deren Dynamik unsere Vorstellung vom Raumkonzept herausfordert. Dieser physische Raum umfasst nicht nur natürliche Landschaften, sondern auch Nicht-Orte (Augé, 1995)¹¹⁹, sowie Stadtlandschaften. Die Erzählstruktur wird durch Bilder, Töne, Texte und mobile Karteninserts geleitet. Diese informieren über das Transportmittel, die aktuelle Reiseroute und die Reiseerfahrung der migrantischen Protagonisten. Die Kombination von filmischen und kartografischen Techniken verleiht der Erzählung eine explizite

¹¹⁹ Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London, New York: Verso.

räumliche Dimension und gibt dem Zuschauer ein Gefühl von Progression, Rhythmus und Struktur. Sie ermöglicht es ihm so, die Wege der migrantischen Protagonisten zu verfolgen, die jeweiligen Orte zu lokalisieren und die Entfernungen von einem Punkt zum anderen besser wahrzunehmen.



Figur 15: 14 Kilómetros (2007) (00:16:04' - 00:18:40')

In einem der beiden Erzählstränge legen die Bilder und die animierte Karte nahe, dass Violetta mit dem Boot von Mopti über Timbuktu und Gao nach Agadez reist. Im zweiten Erzählstrang reisen Bouba und sein Freund mit dem Bus von Niamey über Tahoua nach Agadez. Die Bilder der Busfahrt vermitteln einen vagen Eindruck von weniger Komfort als bei der Bootsfahrt, da der enge und unübersichtliche Innenraum den Passagieren weniger Bewegungsfreiheit zu geben scheint. Die Geschwindigkeit der räumlichen Progression des Fahrzeugs wird visuell durch die wechselnden Landschaften, deren unscharfe Darstellung und auf der Tonspur durch ein Cover von Ismael Lo's *Dibi Dibi Rek*, das in einem beschleunigten Rhythmus übertragen wird, suggeriert.



Figur 16: 14 Kilómetros (2007) (00:16:45' - 00:17:50')

Ob im Erzählstrang von Violetta oder im Erzählstrang von Bouba und seinem Freund, der Fluss der lebendigen und abwechslungsreichen Landschaften, die durch die Kamerafahrten dargestellt werden, lädt den Betrachter zu einer visuellen Reise durch den Raum ein, den die Migranten physisch durchqueren. Zu diesen Räumen gehören Küsten-, Halbwüsten- und ländliche Savannengebiete, die durch die Schnitttechnik der kontinuierlichen Montage so dargestellt werden, dass das Bild eines relativen Raumes (Harvey, 2006) entsteht. Orte werden dadurch zu Fragmenten eines größeren Ganzen. Grenzen verschwimmen und entmaterialisieren sich, während Verbindungslinien sich vervielfachen und überlappen. Der erzählte Raum erscheint so als ein Raum der Zirkulation und Fluidität, der nicht durch eine unüberwindbare Barriere behindert wird. Dieser Eindruck wird in einer Szene verstärkt, in der die räumliche Fluidität durch eine leichte Begrenzung, die durch einen dünnen Faden materialisiert ist, behindert wird. Der Voice-Off-Austausch zwischen dem Fahrer und dem Kontrolleur suggeriert eine Überprüfung der Fahrzeugpapiere. Das Detail der Papiere, die der Fahrer dem Kontrolleur übergibt, enthält eine subtil eingefügte Banknote, wodurch der

Raum als ein Raum offenbart wird, in dem bestehende Grenzen durch Korruption durchlässig werden.



Figur 17: 14 Kilómetros (2007) (00:18:47'-00:19:25)

Die Annäherung der Protagonisten zur Transitstadt Agadez wird durch Panoramabilder der Wüstenlandschaft angedeutet. Bilder von Tuareg-Hirten, die Kamelherden führen, lassen vermuten, dass diese Räume, die heute von der Migrantenwelle durchzogen werden, einst vor allem von Tuareg-Nomaden frequentiert wurden. Wie aus den Kostümen der verschiedenen Busfahrer ersichtlich ist, haben sich viele von ihnen als Schmuggler engagiert, um die Migranten durch die von ihnen beherrschten Orte zu transportieren. Durch die kurze Szene, in der die drei Protagonisten in einer Bar in Agadez Halt machen, gibt der Film einen Einblick in die Stadt als wichtigen Transitpunkt, der durch den Strom der Migrationsbewegungen im Wandel begriffen ist. Durch die Bilder der großen Klientel zeigt sie, dass der Transit von Migranten eine Rolle bei der Entwicklung lokaler Unternehmen, aber auch bei der Entwicklung von Aktivitäten wie der Prostitution spielt. Das Bild von Violetta, die in

einer Ecke der Bar sitzt, geschminkt und sexy gekleidet, verrät, dass sie sich, wie die anderen anwesenden Frauen, der Prostitution zugewandt hat. Ihr trauriger, deprimierter Blick lässt vermuten, dass sie dies höchstwahrscheinlich tut, um die für den Rest der Reise benötigten Mittel aufzubringen. Bouba, der die junge Frau bemerkt, vertraut seinem Freund an, dass er gern Sex mit ihr hätte. Aber Mukela rät ihm davon ab und weist darauf hin, dass in diesen Kreisen schnell Geld verschwendet wird.

8.1.2 Der Raum der Wüste



Figur 18: 14 Kilómetros (2007) (00:20:58')

Die Erzählung von der Erfahrung der Migration in der Wüste legt abwechselnd die Handlungsfähigkeit des migrantischen Subjekts durch den Raum und den vom migrantischen Subjekt gelebten Raum dar. Der Raum der Wüste wird durch einen Textinsert eingeleitet, die auf die Wüste Ténéré hinweist, gefolgt von einer Panoramabild des Raumes aus der Vogelperspektive. Die die Wüstenbilder begleitende Tuareg-Musik scheint darauf hinzudeuten, dass die Migrantengruppe in

einen Raum eindringt, der jahrzehntelang ausschließlich dem Tuareg-Nomadentum vorbehalten war. Die Wüste erscheint wie eine riesige Sandfläche, die die gesamte auf dem Bildschirm sichtbare Fläche bedeckt. Das einzige Lebenszeichen in diesem Raum ist der schwer beladene Lastwagen, der die Gruppe der Migranten und ihre Güter transportiert. Die aus verschiedenen Kamerapositionen und -winkeln aufgenommenen Bilder von der Bewegung des Lastwagens sowie die zu ihrer Kombination eingesetzten Blenden verweisen auf den räumlich-zeitlichen Verlauf und weisen darauf hin, dass die Passage mehrere Tage dauert. Die Bilder der vom Lastwagen auf seiner Fahrt hinterlassenen Spuren zeigen, dass die Migrationsströme illegaler Emigranten diese trockenen, isolierten und unwirtlichen Räume in Räume des Flusses und der Zirkulation verwandeln. Auf ihrer Reise durch die Wüste werden die Migranten zu neuen Agenten in diesem Raum. Sie lösen ihn aus seiner Isolation und unterwerfen ihn dem Wandel. Der Wüstenraum ist also nicht mehr ausschließlich von einer nomadischen Kultur geprägt, sondern auch von einer Kultur, die für die Gemeinschaft der illegalen Migranten spezifisch ist.

Die in dieser Migrantengemeinschaft vorherrschenden Praktiken und Werte erscheinen auf einleitende Weise in einer Szene, in der Bouba und Violetta ihren ersten verbalen Austausch während einer Pause am Lagerfeuer haben. Bouba beobachtet die isolierte junge Frau aus der Ferne und nähert sich ihr, um ihr etwas zu essen anzubieten. Er leitet dann das Gespräch in Hausa ein, und Violetta teilt ihm auf Französisch mit, dass sie Hausa nicht sprechen kann, was ihn dazu veranlasst, ins Französische zu wechseln. Die junge Frau erklärt, dass ihr Geld und Eigentum während der Reise abgenommen wurde und sie nicht weiß, wie sie es schaffen wird, die Reise in den Maghreb fortzusetzen. Boubas Blick auf die junge Frau bei dieser Nachricht lässt keine besonderen Emotionen erkennen. Dann gibt er ihr ein Schulterklopfen und geht weg. Obwohl die Szene eine große narrative Ambiguität aufweist, legt sie die Migrantengemeinschaft als einen Raum nahe, in dem moralische

Werte nicht am besten geteilt werden, insbesondere durch den Hinweis auf Diebstahl. Darüber hinaus erweckt die Tatsache, dass Bouba das Gespräch in Hausa beginnt, den Eindruck, dass er sich mit ihr solidarisch zeigt, weil er sie für eine Landsfrau hielt. Dieser Eindruck wird durch das Desinteresse verstärkt, das er zeigt, wenn er seinem Missgeschick zuhört. Es könnte darauf hindeuten, dass er kein Interesse mehr hat, ihr zu helfen, weil sie aus unterschiedlichen Ländern kommen¹²⁰.



Figur 19: 14 Kilómetros (2007) (00:24:37'-00:27:52')

Wie Migranten durch ihre Passage den Wüstenraum verändern, wird weiterhin in einer Szene erzählt, die die Einrichtung von Kontrollpunkten in diesem Raum hervorhebt. Als sich das Fahrzeug dem Kontrollpunkt nähert, lässt das von der Vorderseite des Fahrzeugs aufgenommene Bild von Autospuren auf dem Sand vermuten, dass der Verkehr auf dieser Strecke dicht ist. Das Bild des Grenzkontrollpunktes mitten in der Wüste ist symbolisch für die Betroffenheit und Entschlossenheit der Nationalstaaten, die illegalen Bewegungen zu regulieren. Ein fauler Offizier, der durch das Hupen des Lastwagens geweckt wird, tritt aus dem Zelt, das als Kontrollpunkt dient, heraus und

¹²⁰ Die Frage der Identität in der Migrantengemeinschaft wird im nächsten Kapitel ausführlicher behandelt.

nähert sich langsam dem Fahrzeug. Er verrichtet seine Arbeit in einer so trüben Stimmung, als wolle er sie schnell hinter sich bringen. Der Inspekteur entdeckt bei der Kontrolle keinen illegalen Reisenden und gestattet ihnen, ihren Weg fortzusetzen. Die Szene scheint die Verwandlung des Wüstenraums in eine Grenzzone unterstreichen zu wollen. Damit bringt sie auch die Sinnlosigkeit dieser Grenze zum Vorschein, da der Kontrolleur nicht in der Lage ist, illegale Migranten zu blockieren. Das nächste Bild, das zeigt, wie der Lastwagen die Grenzlinie umfährt und sie auf der Durchfahrt umfällt, weil der Offizier sie vor seiner Rückkehr in sein Büro nicht geöffnet hat, verstärkt diesen Eindruck von der Sinnlosigkeit der Grenze im Wüstenraum.

Der nächste Transitpunkt auf der Route der Migranten ist Barghout, ein Grenzgebiet von Tamarasset, das die Reisenden zu Fuß durch die Wüste erreichen müssen. Einige der Reisenden machen sich auf den Weg, sobald sie aus dem Fahrzeug aussteigen. Ihnen folgt Violeta, die sich offensichtlich auf ihr Selbstvertrauen verlässt. Im Fall von Bouba und Muleka erkundigen sie sich beim Fahrer nach der Route, und dieser erklärt sie ihnen anhand der Himmelsrichtungen. Aber nicht mit der kardinalen Orientierung vertraut, verirren sie sich und übernachten letztlich vor Ort, an dem Violeta wieder zu ihnen stößt. Sie erzählt ihnen, dass sie von der nigerianischen Migrantengruppe abgelehnt wurde, und überzeugt sie davon, sie in ihre Gruppe aufzunehmen, wobei sie behauptet, sie wisse, wie sie ihren Weg durch die Sterne finden kann. Dieser Trick funktioniert, weil die drei Protagonisten in der nächsten Szene gezeigt werden, wie sie sich gemeinsam in der Wüste bewegen.

Ihre Reise zu Fuß beginnt energisch und spielerisch, wird aber im Laufe der Zeit langsam und zögerlich. Sie schlafen nachts im Sand, eingewickelt in ihre jeweiligen Woldecken, um sich vor Sandstürmen zu schützen. Tagsüber sind sie dem blendenden Licht der Sonne und der sengenden Hitze ausgesetzt. Die bald erdrückende Müdigkeit macht sich in ihrem schwankenden Gang, ihren erschöpften Gesichtern und ihren wiederholten Ohnmachtsanfällen bemerkbar. Die Migrantengruppe zeigt während

dieser vermeintlich schwierigen Erfahrung ein starkes Solidaritätsgefühl, da sich jeder von ihnen manchmal für den Schmerz der anderen einsetzt. Wenn Muleka auf einem entfernten Bild, das er für ein Haus hält, halluziniert, glauben sie, dass sie am Ende ihres Leidens sind und genug Kraft finden, um auf das Ziel zuzulaufen.

Die melancholische Melodie, die die Bilder dort begleitet, wo sie auf die Knie fallen, informiert über ihre Desillusionierung, noch bevor sich das als Haus betrachtete Bild als die beiden Bäume des Ausgangspunktes entpuppt. Sie sind tatsächlich im Kreis gelaufen. Die Bewegungsfreiheit im Raum, die die Protagonisten in den vorangegangenen Szenen genossen, ist durch ihre Orientierungslosigkeit eingeschränkt. Diese Desorientierung wirkt sich unmittelbar auf ihre Migrationserfahrung aus, da sie die Kontinuität der Bewegung unterbricht. Die fehlende räumliche Orientierung wird so selbst als Grenze dargestellt, die im Gegensatz zur materiellen Grenze, die durchlässig ist, tatsächlich die Macht hat, Migrationsbewegungen zu behindern. Infolgedessen stagnieren sie an Ort und Stelle und sind gezwungen, die Feindseligkeit der Umwelt zu ertragen. Die Verzweiflung auf ihren Gesichtern steht im Gegensatz zu der Freude, die sie zu Beginn des Abenteuers zeigten. Sie erreichen den Ausgangspunkt und breiten sich auf dem Sand aus, als ob der Raum der Wüste ihre lebenswichtigen Ressourcen erschöpft hätte. Die Details der Hände von Violetas und Boubas, die während des Schlafes verbunden sind, informieren durch ihre Variationen über die lange Zeit, die sie schlafen, und über die Unannehmlichkeiten, die sie ertragen. Sie scheinen aber auch darauf hinzudeuten, dass diese gemeinsamen unglücklichen Erfahrungen eine Bindung zueinander aufgebaut haben.

Der Film mildert die Erzählung über die Wüste als Grenzgebiet in den folgenden Szenen, die die Rettung von Migranten durch Tuareg-Figuren darstellen. Zwei Tuareg-Männer sehen sie aus der Ferne in einem Notstand und kommen ihnen zu Hilfe. Sie finden bei der Untersuchung heraus, dass Mukela tot ist, begraben ihn am Ort des

Geschehens und bringen die beiden anderen bewusstlosen Migranten zu ihrer Kamelkarawane.



Figur 20: 14 Kilómetros (2007) (00:44:10'-00:55:12')

Das Narrativ über die räumliche Bewegung der Protagonisten wird durch Panoramabilder rehabilitiert, die die Karawane im Raum der Wüste vorrücken lassen. Der sichere Fußmarsch, den sie durch die riesige Weite der Wüste machen, zeugt von der Kenntnis des Geländes durch die Tuareg. Die Bilder ihres Camps, in das sie Bouba und Violetta bringen, geben einen Eindruck von ihrem Gefühl der Gastfreundschaft und des Gemeinschaftslebens. Die Frauen nehmen die beiden bewusstlosen Migranten auf und kümmern sich Tag und Nacht um sie, bis sie vollständig geheilt sind.

Bilder von Violetta, die sich als erste erholt hat, zeigen, wie sie in das Gemeinschaftsleben der Tuareg eintritt, während sie darauf wartet, dass Bouba wieder auf die Beine kommt. Ihre Interaktion verläuft trotz der Sprachbarriere reibungslos. Sie nimmt an der Hausarbeit mit den Frauen teil, kümmert sich um das Vieh und übernimmt Boubas Pflege. Als er aufwacht, steht Bouba vor der Nachricht vom Tod

seines Freundes und verliert jeglichen Wunsch, das Abenteuer fortzusetzen. Sein Tuareg-Retter spielt bei seiner psychologischen und emotionalen Unterstützung eine ebenso große Rolle wie Violetta. Er tröstet Bouba, indem er ihm sagt, dass sie Mukela begraben haben, wie sie es kulturell mit ihren Lieben tun. Der Film positioniert durch diese Szene die Tuareg-Gemeinschaft in der Wüste als ein gastfreundliches Volk, das die Migranten vor dem sicheren Tod bewahrte, ihnen ihre "Heimat" anbot und sie behandelte, als gehörten sie ihnen. Der Aufenthalt der beiden Protagonisten im Tuareg-Camp endet, nachdem Violetta den widerwilligen Bouba davon überzeugt hat, die Reise im Gedenken an seinen Freund fortzusetzen. Anschließend durchqueren sie die Wüste mit Hilfe der Nomaden-Tuareg, die ihnen den Weg nach Barghot zeigen.

8.1.3 Maghrebische Transiträume

Die Erzählung der maghrebinischen Räume betont insbesondere Schmuggel und Regulierungspraktiken, die darauf abzielen, die räumliche Bewegung der Protagonisten zu behindern oder zu unterstützen. Tamanrasset wird durch einen Karteneinsatz als erster Transit im Maghrebraum bezeichnet, auf den die Protagonisten zufahren. Der Stopp in der Stadt ist für Bouba besonders wichtig, weil Mukela ihn gewarnt hatte, dass er sich dort einen falschen malischen Pass besorgen müsse, um die militärischen Straßensperren auf dem Weg nach Algerien zu umgehen. Die Ankunft in der Stadt wird durch das Bild von Bouba in einem Raum angezeigt, in dem er mit einem Passschmuggler verhandelt. Das Gespräch, das zwischen Bouba und dem Menschenhändler in der Hausa-Sprache geführt wird, lässt vermuten, dass es sich bei dem Mann um einen Landsmann handelt, der sich dort niedergelassen hat, um sich im Passhandel zu engagieren. Er ermutigt Bouba, einen beliebigen Pass zu auswählen und behauptet, dass für algerische Soldaten alle Schwarzen gleich aussehen. Bouba findet schließlich eines mit einem Bild, das ihm ähnlich sieht, und kauft es nach

Verhandlungen für 50 Euro. Der Händler gibt ihm anschließend eine Adresse, wo er den falschen Pass nach Erreichen der marokkanischen Grenze wieder verkaufen kann.



Figur 21: 14 Kilómetros (2007) (00:59:37')

Boubas Aneignung des falschen Passes ist für den weiteren Verlauf seiner Reise vorteilhaft. In der nächsten Szene wird der Bus, der die beiden Protagonisten an die marokkanische Grenze bringt, von Inspektoren angehalten. Bei der Passkontrolle wird Boubas gefälschter malischer Reisepass nicht als solcher erkannt. Violetta hingegen, die einen gültigen malischen Pass hat, ohne die gleichen Praktiken wie Bouba durchlaufen zu haben, wird vom Inspektor unter dem Vorwand angehalten, sie habe einen falschen Pass. Sie ist daher gezwungen, trotz ihres Widerstands und Boubas Versuch, die Polizei am Aussteigen zu hindern, aus dem Bus auszusteigen. Dann wird die Sperre aufgehoben, und der Bus setzt seine Fahrt fort, wobei Bouba die Fahrt allein bis zur marokkanischen Grenze fortsetzen muss.



Figur 22: 14 Kilómetros (2007) (01:04:18'-01:10:40')

In dieser Phase der Reise verwandelt der Film Boubas Erfahrung der Migration in eine Wanderung entlang der Grenzen. Er muss Strategien entwickeln, um die vom Militär bewachten Grenzen zu überschreiten und die Stadt des Grenzübergangs zu erreichen. Der Grenzraum des Maghreb wird so für den Migranten zu einem Raum der Hin- und Her-Bewegungen. Dies geschieht im Film durch Bilder von Bouba, die sich durch bestimmte Landschaften bewegen, diese in entgegengesetzter Richtung erneut durchqueren und alternative Wege einschlagen. Ein Karteneinsatz gibt Sidi Djabeur als den Ort an, den Bouba an der marokkanischen Grenze zu Algerien erreicht. Ein Bild von ihm, wie er zitternd durch die Gegend läuft, lässt vermuten, dass er keine Ahnung hat, wohin er gehen soll. Er findet Zuflucht in einem alten, verlassenen Haus, wo er von der marokkanischen Grenzpolizei entdeckt und zum algerischen Grenzsicherheitsposten gebracht wird.

Die Szene der Konfrontation zwischen Bouba und der algerischen Polizei scheint die Bedeutung der Grenze in Spott zu verwandeln und ihre Gültigkeit durch die Bilder der

unkonventionellen Kontrolle, der er unterworfen ist, in Frage zu stellen. Einer der beiden Polizisten kontrolliert seinen Reisepass, während der andere seine Rucksacktasche durchsucht. Dieser findet bei der Durchsuchung einen Fußball und beschlagnahmt ihn als Geburtstagsgeschenk für seinen Neffen. Er wird dann unter dem Vorwand, er habe kein Visum, aufgefordert, das Land zu verlassen. Im Prinzip benötigt Bouba jedoch kein Visum, da der malische Pass, den er besitzt, ihm erlaubt, auf algerischem Landesgebiet zu reisen. Sein Versuch, Widerstand zu leisten, wird von den beiden Polizisten unterdrückt, die ihre Waffen einsetzen, um ihn zur Rückkehr an die marokkanische Grenze zu zwingen. Die Kamera, die ihn von hinten verfolgt, zeigt ihn, wie er auf das Polizeiauto zugeht, das ihn an die algerische Grenze gebracht hat, während die Nahaufnahme seines Gesichts die Tränen zeigt, die er vergießt. Der junge Mann macht sich offensichtlich keine Sorgen mehr um die Angst, als er durch das Polizeiauto geht und den darin sitzenden Polizisten ignoriert. Er hält nur an, wenn der Offizier ihm befiehlt, anzuhalten. Er fällt auf die Knie und fleht den Offizier an, ihm Wasser zu geben. Der Schuss/Rückwärtsschuss ihres Austauschs, der aus niedrigen und hohen Winkeln gezeigt wird, verdeutlicht Boubas Schwäche und Ohnmacht sowie die Überlegenheit des Offiziers.

Was dann passiert, wird nur durch eine Ellipse hervorgerufen, denn Bouba bewegt sich in der nächsten Szene frei auf einer Bahnstrecke. Das Bild des jungen Mannes, der entschlossen mit zwei Flaschen Wasser um den Hals läuft, macht es plausibel, dass der Polizist Mitleid mit ihm hatte und ihm erlaubte, seinen Weg fortzusetzen. Ein mobiler Karteneinsatz weist darauf hin, dass er viele Regionen entlang der marokkanischen Grenze durchquert. Die Vielzahl dieser Regionen wird durch Panoramabilder der verschiedenen Landschaften, die er durchwandert, visuell dargestellt. Das Bild von Bouba, der bettelt und ein Stück Brot vor der Tür eines Bauern erhält, der ihn dann mit einer Handbewegung fortjagt, lässt vermuten, dass die Einheimischen ihm auf seinem Weg helfen, aber keinen engen Kontakt zu ihm

wünschen. Während Bouba auf seinem Weg voranschreitet, werden Bilder von Naturlandschaften durch diejenige einer gepflasterten Straße ersetzt. Das Detail einer großen Tafel, auf der Tanger 35 km eingraviert ist, zeigt an, dass er nicht mehr weit von seiner nächsten Transitstadt entfernt ist.



Figur 23: 14 Kilómetros (2007) (01:10:33')

Das Stadtbild von Tanger im Film erscheint durch eine Kamerafahrt als ein überfüllter und gesättigter Ort, an dem die Wohnungen dicht aneinander gedrängt sind. Bouba's kleine Erfahrung in der Stadt beschränkt sich auf das Bild eines Zimmers in einer Pension, die er zusammen mit einigen anderen westafrikanischen Migranten bewohnt. Das Zimmer ist ein kleiner und schlecht eingerichteter Raum mit mehreren Betten, in dem Migranten beiderlei Geschlechts sitzen oder liegen. Die meisten von ihnen scheinen den gegenwärtigen Augenblick zu genießen, indem sie Karten spielen oder miteinander plaudern. Die Ruhe der Gruppe wird durch den Lärm eines auf dem Asphalt kreischenden Fahrzeugs gestört. Es handelt sich, wie Bouba durch den Blick aus dem Fenster andeutet, um die Polizei. Anschließend eilen sie alle, um ihre Sachen einzusammeln und zu fliehen. Die Polizei fängt sie bei ihrer Flucht ab und fährt sie,

wie auf dem mobilen Karteneinsatz angegeben, an die marokkanisch-algerische Grenze.

Die von Bouba zu Fuß durchwanderten Landschaften sind vom Polizeiauto aus, das die Migrantengruppe zur Grenze fährt, wieder zu sehen. Das Bild von Bouba in Handschellen lässt vermuten, dass er eine erzwungene Rückkehr in diese Grenzgebiete erlebt. Trotz dieser Kontrollmaßnahme, die darauf abzielt, das Migrantensubjekt an der Grenze zu halten, unterstreicht der Film die Porosität dieser Räume. In der nächsten Szene wird er nämlich gezeigt, wie er sich wieder durch den Raum bewegt. Die Panoramabilder seiner Fortschritte enthalten diesmal viel mehr Küstenlandschaft, was darauf hindeutet, dass er alternative Grenzrouten nimmt und auf eine alternative Transitstadt zugeht.



Figur 24: 14 Kilómetros (2007) (01:14:37')

Mit einem Texteingang, der auf Assilah Nordmarokko hinweist, schildert der Film die Präsenz von Bouba in der Transitstadt, von der er nach Europa aufbricht. Der Film suggeriert, dass die Anwerbung von Migranten und die Organisation ihrer Überfahrt von einem großen Netzwerk lokaler Menschenhändler durchgeführt wird. Bouba

erscheint in einem Raum, der als Warteraum für neu angeworbene Migranten dient. Sie müssen dort bleiben, bis ihnen die Möglichkeit geboten wird, das Meer zu passieren. Die Gelegenheit für eine bevorstehende Überfahrt wird Bouba in der Szene geboten, in der er den Chefhändler trifft. Der Diese letzte wird als reicher, käuflicher und manipulativer Mann charakterisiert, der die Hoffnungslosigkeit des Migranten ausnutzt. Er überzeugt den widerwilligen Bouba, alles Geld, das er hat, in die Reise zu investieren, und verspricht ihm, dass sein Cousin in Spanien auf ihn wartet, um ihm eine Arbeit zu finden.

Die Abreiseszene wird mit viel Spannung dargestellt, da der Film im Vorfeld versucht, die fragmentierte Beziehung zwischen Bouba und Violetta wiederherzustellen, um sie gemeinsam reisen zu lassen. Bouba bemerkt bei einem Neuankömmling im Wartezimmer, dass er Violettas Halskette trägt, und fragt ihn nach ihr. Er erfährt, dass sie sich in einem Hotel in Asilah prostituiert, und läuft zu dem Ort, um sie dazu zu bewegen, ihm zu folgen. Violetta schmolzt das Angebot eine Weile aus Wut auf ihn, dann schließt sie sich ihm an. Es gelingt ihnen, das Auto einzuholen den Schmuggler davon zu überzeugen, Violetas unzureichendes Geld zu akzeptieren. Das Auto bringt sie zum Abfahrtsort, wo ein Führer auf sie wartet. Das Bild ihrer Körper, die sich lautlos im Dunkeln bewegen, um das Boot zu erreichen, lässt vermuten, dass sie darauf achten, die Aufmerksamkeit der Soldaten nicht auf sich zu lenken. Die Anwesenheit dieser Soldaten an der Küste ist mehr imaginiert als real, denn selbst das laute Geräusch beim Anlassen des Bootsmotors scheint ihre Aufmerksamkeit nicht zu erregen.

Die Erzählung der Erfahrung der Seereise wird nicht gezeigt, aber der Erfolg der Überfahrt zeigt sich in der Schlusszene, die mit einem Panoramabild einer Küste mit der Aufschrift "Tarifa, sur de Espana" beginnt. Die Protagonisten sind jedoch nicht am Ende ihrer Schwierigkeiten, denn die nächste Szene zeigt, wie sie von der Polizei in einem Wald verfolgt werden. Es gibt eine gewisse Zweideutigkeit in der Erzählung dieser Szene, denn es ist nicht klar, ob die Polizei sie aus den Augen verloren oder sie absichtlich gehen ließ.



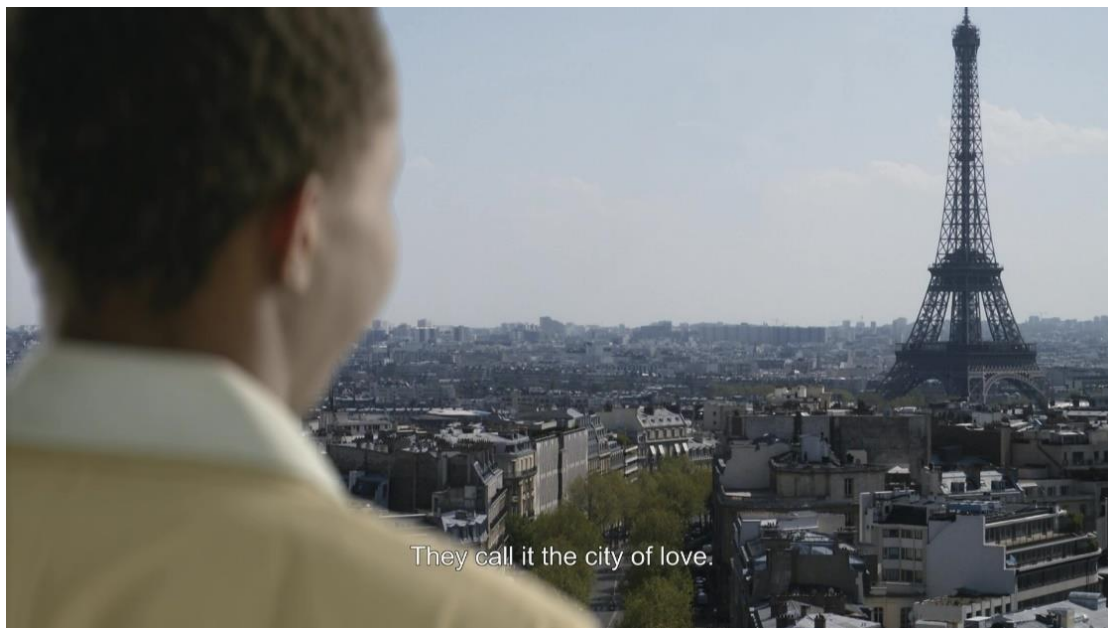
Figur 25: *14 Kilómetros* (2007) (01:31:10'-01:32:07')

Bei ihrer Flucht verstecken sich die beiden Protagonisten hinter einem Baum, um das Vorankommen des Polizisten zu beobachten. Das Eyeline match, das den Blickwechsel zwischen dem Polizisten und Bouba darstellt, lässt vermuten, dass sie gesichtet wurden. Doch in der nächsten Szene ist der Polizist verschwunden, so dass sie ihren Weg fortsetzen können. Der Film endet mit der Möglichkeit, dass die beiden Protagonisten ihren Traum in der neuen Aufnahmegesellschaft verwirklichen können. Wie konkret das Narrativ der Aufnahmegesellschaft erzählt wird, wird im folgenden Punkt anhand des Begriffs der Relationalität untersucht.

8.2 Das Urbane und die Relationalität des Raumes

In diesem Abschnitt wird die Aufmerksamkeit auf die filmische Erzählung der räumlichen Konfiguration der sozialen Räume von Migranten gelenkt, wobei insbesondere die Erfahrungen von Migranten mit dem städtischen Raum sowohl als Transit- als auch als Ankunftsort berücksichtigt werden. Zu diesem Zweck wird sich die Analyse der Erzählung der Stadt als Transitraum insbesondere auf Munir Abbars Film *Paris sur Mer* (2007) stützen, während die Analyse der Erzählung der Stadt als Ankunftsraum auf Jonas Carpignanos Film *Mediterranea* (2015) basiert.

8.2.1 Das Urbane als Transitraum



Figur 26: *Paris sur mer* (2007) (00:01:27')

Mapping *14 Kilómetros* hat gezeigt, dass die Migration bestenfalls ein fließender Prozess ist, der mehrere Transiträume einschließt, aber letztlich am Traumziel ankommt. Es kommt jedoch immer häufiger vor, dass Transitstädte zu Orten des ständigen Aufenthalts werden. Migranten lassen sich dort dauerhaft nieder, weil sie sich nicht vorwärts bewegen können (de Haas, 2007). Infolgedessen werden diese Orte

unfreiwillig zur neuen „Heimat“ der Migranten (Ash et al., 2008, S. 739)¹²¹. Das Briefdrama *Paris sur Mer* verwendet eine utopisch-dystopische Ästhetik, um diese Realität der Migrationserfahrung durch die Figur des migrantischen Protagonisten Wilson zu narrativieren¹²².

Wilson ist einen Wirtschaftsmigranten aus einem Dorf, dessen Ziel Paris ist. Nach einer anstrengenden Reise in der Wüste ließ er sich in Tanger nieder, weil er die Gelegenheit verpasst hatte, das Meer zu passieren. Er schafft es also nie nach Paris. Die Zielstadt bleibt ein imaginärer Raum, eine utopische Stadt, die der junge Emigrant in seiner Erzählung dennoch als seinen realen Lebensraum beschreibt. Die als Brief an die Eltern dargestellte Geschichte wird romantisiert über einen Voiceover vermittelt und gleichzeitig durch Nah- und Halbnahaufnahmen von Wilson visualisiert, der in subjektiven Einstellungen einer angeblich Pariser Stadt auftritt. Durch die visuelle Darstellung seines scheinbar perfekten Lebens mit schöner Wohnung, eleganter Kleidung, schönem Auto, schöner Frau und sozialem Umgang mit den Einheimischen wird er zunächst als erfolgreicher und gut integrierter Einwanderer im Raum seines Pariser Alltags wahrgenommen.

Wilson ist jedoch Analphabet, und seine Erzählung wird von Miriam, einer Französin, die er in Tanger kennen gelernt hat, abgeschrieben. Ihre Stimme fordert gelegentlich den Wilsons Voiceover heraus, da die begleitenden Bilder zunehmend Wilsons Worten widerlegen. Die durch die visuelle Darstellung geschaffenen Räume sind sowohl real als auch imaginär, und ihre Kombination spiegelt wider, wie der Migrant diesen Ort erlebt und wie er ihn repräsentiert. Das Ergebnis ist die Konstruktion des Bildes von Tanger als relationaler Raum, dessen Räumlichkeit von der Erzählung herausgefordert wird. Die Transitstadt wird symbolisch als ein sozialer Raum dargestellt, der mehrere Räumlichkeiten umfasst. Dies geschieht durch Wilsons

¹²¹ Ash, C., Jasny, B. R., Roberts, L., Stone, R., & Sugden, A. M. (2008). Reimagining cities. *Science*, 319(5864), 739-739.

¹²² Diese Analyse wurde ausführlicher durchgeführt in: Mbobda, L. (2018). Imag [in] ing The In-Between: Toward The Politics And Aesthetics Of Space In Munir Abbar's *Paris sur Mer*. *Critical Interventions*, 12(3), 306-318.

Subjektivierung des Raumes, nämlich durch seine Fähigkeit, einen urbanen Raum zu erzeugen, indem er sich zwischen realen und imaginierten Räumen bewegt (Soya, 2008).



Figur 27: *Paris sur Mer* (2007) (00:01:04' - 00:13:05')

Durch Wilsons Standpunkt- und Wahrnehmungsaufnahmen erscheint die Stadt visuell als ein fragmentierter Raum voller Kontraste. Es wird in dualistischer Weise als ein Ensemble bestehend aus den neuen Vorstädten und Slums präsentiert. Der Raum der neuen Vorstädte erscheint als heller, spärlicher, moderner, komfortabler und sicherer Raum, der hauptsächlich von der Mittelschicht und europäischen Auswanderern in der Stadt bewohnt wird. Dies ist der Raum, der auf den Bildern angegeben ist, wenn das Voice-Over Paris beschreibt. Wie eine Rückblende zeigt, dort hat Wilson die Französin Miriam zum ersten Mal getroffen, als er auf der Straße Schuhe putzte. Im Gegensatz zu diesem modernen Stadtteil, wird die Altstadt, auch durch das Voiceover die alte *Medina* genannt, als einen finsternen Stadtteil mit überfüllten Straßen, kompakten und heruntergekommenen Wohnungen dargestellt. Die bevölkerungsreichste Nachbarschaft erscheint visuell als ein Raum der Promiskuität, Unsicherheit, Gewalt und sozialen Elend. Wilsons subjektive Einstellung eines Wandbildes des Eiffelturms deutet darauf hin, dass es auch der Raum ist, in dem sich der Europa-Traum kristallisiert.



Figur 28: Paris sur Mer (2007) (00:08:14')

Zusätzlich zu dieser dualistischen Raumkonstellation zeigt die visuelle Darstellung des Migrantenghettos, dass die räumliche Struktur der Stadt zweifellos durch die Ströme von Wirtschaftsmigranten umgestaltet wird. Die Bilder von Migranten, hauptsächlich Westafrikaner, die sich in einem Waldlager am Rande der Stadt niedergelassen haben, deuten darauf hin, dass diese unfreiwilligen Migranten die Stadt auf ihrem Weg verändern. Neue, wenn auch nur prekäre Wohnorte entstehen und destabilisieren die Urbanisierungspläne der Stadt. Das Lager wird nicht nur als ein prekärer Raum, sondern auch als ein Raum des Konflikts dargestellt, was die Spannungen innerhalb der Migrantengemeinschaft selbst verdeutlicht. Die Nahaufnahme von Wilson hinter dem Metallzaun unterstreicht die räumliche Ablehnung unerwünschter Neuankömmlinge und präsentiert diese Nachbarschaft als Raum der Ausgrenzung. Die Visualisierung des Migrantencamps durch den Film macht dennoch Tanger zu einem dynamischen Raum, einem Raum in Bewegung, der durch die Anwesenheit von Neuankömmlingen neu verhandelt wird. Das so dargestellte Mosaik der Stadtteile verleiht der Stadt einen hybriden Charakter (Bhabha, 1994).



Figur 29: *Paris sur Mer* (2007) (00:11:35')

Die dystopischen Bilder, die Wilsons utopischen Diskurs begleiten, zeigen, dass er diesen Raum eigentlich mit viel Frustration, Angst und Unsicherheit erlebt. Er ist mit Arbeitslosigkeit, Fremdenfeindlichkeit, Diskriminierung und Stadtstreicherei konfrontiert. Der junge Auswanderer sieht diesen Raum als feindlichen Boden für seine persönliche Blüte, kann aber nicht sich weder vorwärts noch rückwärts bewegen. Die Stadt des Transits präsentiert sich somit eigentlich als ein geschlossener Raum, der an seinen Enden von der Wüste und dem Meer begrenzt wird - zwei offene Räume, die der Bewegungsfreiheit des migrantischen Subjekts Grenzen setzen. Diese Sackgasse verstärkt seinen Eindruck der Gefangenschaft und hält ihn in dem ständigen Wunsch, daraus herauszukommen (Fendler, 2008, S 74-75)¹²³. Allerdings, über seine physische Gefangenschaft in der Stadt hinaus enthüllt die Kamera den erzählten Raum durch Wilsons Zwischenstellung als eine Kombination seiner Erfahrung, Erinnerung, imaginären Wünsche, Gefühle, Gedanken und Emotionen. Auf diese Weise bricht der Film exemplarisch mit der Idee des absoluten Raums und reflektiert die Stadt als transzendierendes Komposit vielfältiger Räume.

¹²³ Fendler, U. (2008). Le road movie dans le contexte interculturel africain. *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, 18(2-3), 69-88.

8.2.2 Das Urbane als Ankunftsort

In *Mediterranea* ist die Überfahrt des Meeres durch migrantische Protagonisten glücklicher. Der Film basiert auf der Reise von zwei Migranten aus Burkina Faso, Ayiya und Abas, deren Migrationserfahrung Algerien, Libyen und Italien umfasst. Nachdem sie die Durchquerung der Wüste in einem überfüllten Lastwagen, endlose Märsche in der Wüste, das Massaker einiger Mitreisender durch Straßenräuber und die Überfahrt des Meeres in einem Boot, das sie selbst fahren, erlebt haben, erreichen sie schließlich Europa. Über die Erzählung der Gefahr und Tragödie klandestiner Übergänge hinaus beleuchtet der Film die Beziehung der Migranten zu ihrer Gastgeberstadt Rosarno in Italien. Die Stadt als neuer Lebensraum für die eingewanderten Subjekte existiert nicht in sich selbst mit festen Bedeutungen, sondern wird relational aus den Gedanken, Erinnerungen, Emotionen, Erfahrungen und Handlungen der migrantischen Protagonisten konstruiert. Der Film schildert, wie der afrikanische Immigrant die Stadt erlebt und gibt gleichzeitig einen Einblick, wie er den sozialen Raum neu aufbaut.

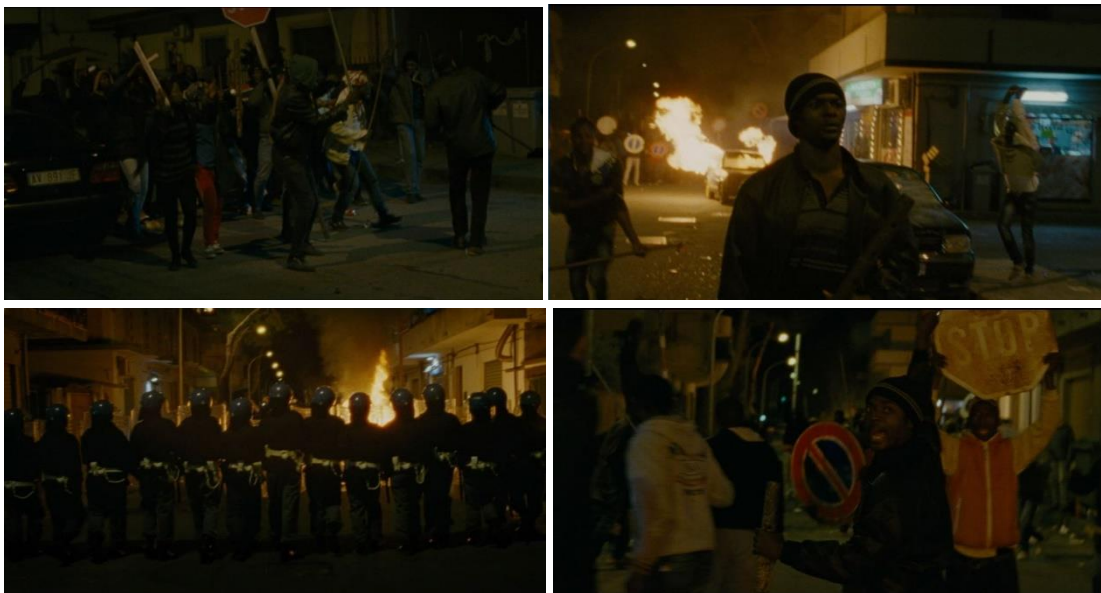
Statt der Euphorie, die am Ende der schwierigen und unsicheren Reise, die die Migrantensubjekte auf ihrem Weg zum Ziel durchlebt haben, zu erwarten gewesen wäre, wird der Zuschauer mit einer Reihe von Bildern konfrontiert, die ihre Desillusionierung über die Hoffnungen und Erwartungen, die sie Europa projiziert hatten, veranschaulichen. Bilder, die alles in allem den illusorischen Diskurs über Europa als utopischen Ort entmystifizieren. Die Protagonisten müssen sich einer unerwarteten Realität stellen. Wenn es ihnen gelingt, den geschlossenen Raum physisch zu betreten, bleibt er ihnen metaphorisch verschlossen. Die Bilder, die ihre soziale Interaktion darstellen, weisen auf die Schwierigkeiten hin, vollwertige Mitglieder der Aufnahmegesellschaft zu werden, oder vielmehr auf das Widerstreben der neuen Gesellschaft, die Neankömmlinge vollständig zu akzeptieren.



Figur 30: *Mediterranea* (2015) (00:22:01'-00:36:58')

Die erste Szene ihrer Erfahrung in Italien zeigt sie als Gefangene in den Räumlichkeiten eines Aufnahmезentrums, die den geschlossenen Raum nicht verlassen dürfen, bis eine Entscheidung über ihren Status getroffen wird. Nach Verlassen des Gastlagers haben sie nur eine auf drei Monate begrenzte Aufenthaltsgenehmigung, eine Einschränkung, die ihre Chancen auf eine langfristige Arbeit und ein menschenwürdiges Leben beeinträchtigt. Zum Überleben und zum Unterhalt ihrer Familien zu Hause leisten die Männer schlecht bezahlte Saisonarbeit auf den Feldern, sie stehlen auch Koffer aus Zügen und verkaufen deren Inhalt heimlich weiter oder behalten einige davon für den persönlichen Gebrauch. Was die Frauen betrifft, so sind die meisten von ihnen in der Prostitution tätig. Der Lebensraum von Migrantensubjekten zeichnet sich im Gesamtumfeld der Stadt durch seine ungünstigen und ungesunden Bedingungen aus. Darüber hinaus sind sie mit fremdenfeindlichen Haltungen und rassistischen Angriffen der lokalen Bevölkerung konfrontiert, die deutliche Anzeichen von Ablehnung und Ausgrenzung ihnen gegenüber zeigt.

Die von Migranten erlebte italienische Stadt wird mit einer Ästhetik der Prekarität dargestellt. Prekarität ist der Kern ihrer täglichen Existenz: prekäre Arbeit, prekäre Aufenthaltsgenehmigungen, prekäre Wohnungen und prekäres Leben. Die europäische Stadt als imaginärer Raum des Wohlbefindens, des Erfolgs, des Wohlstands und des Friedens erweist sich als ein Raum, in dem sie Rassismus, Ausbeutung, und Gewalt erdulden müssen. Diese gemeinsamen Erfahrungen führen zu einer Stärkung und Festigung der Bindungen innerhalb der Migrantengemeinschaft. Insbesondere kommen sie zusammen, um sich mit dem Unbehagen der Umgebung auseinanderzusetzen und Strategien zu finden, um der Feindseligkeit gegen sie zu entgegenen.



Figur 31: Mediterranea (2015) (01:28:32'-01:29:45')

Den Bildern, die die Ausgrenzungserfahrung der Migranten darstellen, stehen Bilder gegenüber, die die Reaktion der Migrantengruppe auf diese Ablehnung darstellen. Dies geschieht zunächst durch Bilder von Aba, der seine Frustration und Entrüstung über die desolante Situation zum Ausdruck bringt. Der Film zeigt ihn in späteren Szenen, wie er sich mit anderen Migranten zusammenschließt und sich zu einer

Strategie der Zerstörung der Stadt verschwört. Auch Ayiva, der Vernünftiger und Toleranter der beiden Protagonisten, der bis dahin versucht hatte, sich als gehorsamer und vorbildlicher Arbeiter einzufügen, explodiert schließlich. Er schließt sich den Rebellen an, nachdem Einheimische den Raum, den die Migranten teilten, in Brand gesteckt hatten. Die Gruppe von Migranten geht auf den öffentlichen Platz, um ihrer Wut gegen die örtliche Fremdenfeindlichkeit gewaltsam Ausdruck zu verleihen. Beim Betreten des öffentlichen Raums entblößen sie sich und brechen das Schweigen ihrer Frustrationen. Ihre Revolte wird als eine Forderung nach dem Recht auf die Stadt gesehen, als ein Akt des Widerstands gegen soziale Praktiken, die den Versprechungen der gegenwärtigen Globalisierung widersprechen.

Die Gastgeberstadt erweist sich als ein Ort des Unbehagens, entgegen allen Projektionen und Erwartungen, die die migrantischen Protagonisten dorthin gerichtet hatten. Diese Erfahrung der Stadt als geschlossener Raum wird im Film von der Aktivierung der Erinnerungsarbeit der Migranten begleitet. Paul Ricoeur behauptet, dass Erinnerung untrennbar mit dem Ort verbunden ist (Ricoeur, 2004)¹²⁴. Die Szenen, in denen Ayiva über ihre Tochter spricht oder Spielzeug für sie kauft, legen nahe, dass dieser Ort der Erinnerung der eigentliche Herkunftsort ist. Indem der Film diesen Erinnerungsort der Migrantenfigur aktiviert, gibt er Einblick in das, was seinem migrierenden Unternehmen Bedeutung verleiht. Die Migrantenfigur ist eingewandert, um für die eigene Familie zu sorgen. Die Tatsache, dass diese Erinnerungsszenen im Film immer wieder auftauchen, lässt vermuten, dass er eine gewisse Sehnsucht nach seiner Familie entwickelt, ein Gefühl, das besonders durch die Ausgrenzungserfahrungen in der alltäglichen Umgebung unterstützt wird.

Von da an versucht er ständig, diesen Mangel lokal zu füllen, indem er Räume neu schafft, die die Relationalität des physischen Raums hervorheben. Dies wird im Film durch Bilder von Ayiva veranschaulicht, wie er mit seiner Familie telefoniert oder Skype-Gespräche führt. Vor allem durch das Bild der Interaktion von Ayiva mit seiner

¹²⁴ Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Familie via Skype setzt der Film den konkreten Raum des Migranten in der Stadt mit dem virtuellen Raum seiner Familie in Beziehung.



Figur 32: Mediterranea (2015) (01:37:06'-:01'-01:40:40')

Der so etablierte Raum ist weder völlig konkret noch völlig virtuell. Es handelt sich vielmehr um eine Art hybriden real-virtuellen Raum, einen Zwischenraum, der Ayiyas negative Erfahrung des einzelnen realen Raums verändert. Der soziale Raum Ayiyas wird also als ein Hier vorgestellt, das sich auf den virtuellen Raum ausdehnt. Dadurch entzieht sich der migrantische Protagonist dem Eindruck, sich an einem fremden Ort zu befinden. Die emotionale Atmosphäre, die durch den von Ayiya geschaffenen Raum erzeugt wird, spiegelt eine Reihe mehrdeutiger Gefühle wider. Das Bild, das ihn zeigt, wie er diskret weint und seine Tränen trocknet, während er mit seiner Tochter kommuniziert, scheint einerseits anzudeuten, dass er es bedauert, sie für ein illusorisches besseres Leben in der europäischen Stadt verlassen zu haben, und andererseits, dass er nicht aufgeben darf, wenn er ihr ein anständiges Leben sichern will.

Wenn die Rückkehr von den beiden Protagonisten in Momenten großer Frustration ins Auge gefasst wurde, stellt die Schlusszene diese Eventualität in Frage, indem sie Ayiya beim Eintritt in eine italienische Partei vorstellt. Die Nahaufnahmen seines fröhlichen und lächelnden Gesichts scheinen darauf hinzudeuten, dass er sich entschieden hat, die Aufnahmeort nicht aufzugeben, sondern sich der Möglichkeit zu öffnen, im gegenwärtigen Augenblick zu leben und sich dem zu öffnen, was sich ihm bietet. Dies umso mehr, als seine Familie auf ihn zählt. In diesem Sinne weist Laffort darauf hin, dass das Projekt der Rückkehr im Laufe der Zeit oft einem "Mythos der Rückkehr" weicht, bei dem die Rückkehrmöglichkeit selbst erschöpft ist, die Idee der Rückkehr nie ganz aufgegeben wird und immer mit der Notwendigkeit einer guten Rückkehr konnotiert ist (Laffort, 2005, S. 110)¹²⁵. Die Abreise aus der Gastgeberstadt wird weniger durch Zeichen der Ablehnung gegenüber dem Migrantensubjekt bestimmt als vielmehr durch seine eigene Vorstellung davon, wie er in sein Herkunftsland zurückkehren möchte. Diese Vision des Migranten, die seine Rückkehr zum Erfolg bedingt, hat das Potenzial, ihn durch ständige Verhandlungen dazu zu bringen, den Aufnahmeort neu zu gestalten.

8.3 Fazit

Das Mapping der verschiedenen Orte und Räume, die an der Reise der Migranten beteiligt sind, ermöglichte es uns, ein ganzes Mosaik von Landschaften einzufangen, die vom Film erzählt werden. Die visuelle Erzählung schafft einen fließenden Raum mit einer Vielzahl von Orten, die sich allmählich verändern, wenn sich die migrantischen Protagonisten ihrem Ziel nähern. Dabei werden Naturräume wie die Wüste, die in sich selbst als reiner und isolierter Raum wahrgenommen wird, in einen Raum des Fließens, des Durchgangs und des Transports verwandelt. Ebenso werden Grenzen und Barrieren porös und durchlässig oder sogar passierbar. Der Gesamteffekt ist, dass diese räumliche Mobilität eine Ästhetik des relativen Raums erzeugt, eine Art

¹²⁵ Laffort, B. (2005). Le mythe du retour. *Hommes & Migrations*, 1253(1), 105-116.

Raum des Flusses und der Zirkulation, der sich natürlichen und künstlichen Grenzen widersetzt, ihnen widersteht oder sie destabilisiert. Damit untergräbt sie die Vorstellung vom Raum als einem absoluten und geschlossenen Raum. Andererseits vermitteln die Erzählungen über den sozialen Raum der Migranten in der Aufnahmestadt dem Betrachter ein Gefühl für die Relationalität des Raumes, da sie die vielfachen Räume offenlegen, die den sozialen Raum des migrantischen Subjekts strukturieren. Konfrontiert mit Ablehnung und Ausgrenzung in ihren Aufnahmegesellschaften konstruieren sie unaufhaltsam neue Räume, die eine gleichzeitige Vielzahl anderer Räume einschließen. Diese Räume, seien es reale, erinnerte, imaginierte oder virtuelle, „*cross, intersect, align with each other, or exist in relations of paradox or antagonism*“ (Massey, 2005, S. 3). Das Ergebnis dieser Wechselbeziehung ist die Produktion eines heterogenen und vielschichtigen Raums, der reale, imaginierte und virtuelle Räume umfasst. Die Verknüpfung realer mit imaginierten Räumen ist der offenkundige Beweis dafür, dass das Urbane vom Subjekt nicht als ein begrenzter Ort, sondern als ein vielschichtiger Raum gelebt wird. Sie stellt die strikte Trennung von Räumen in Frage und stellt selbst widersprüchliche Räume als Räume neu vor, die miteinander verbunden, interagieren und ineinander eingebettet sind.

9 Identitätskonstruktion in Migrationsräumen

Perhaps, instead of thinking of identity as an already accomplished historical fact, which the new cinematic discourses then represent, we should think, instead, of identity as a 'production', which is never complete, always in process, and always constituted [...] (Hall, 1989, S. 68)¹²⁶

Nach der Rekonstruktion der Erzählung über die Erfahrung und den Umgang des Migranten mit Migrationsräumen und der Imagination, die sie in Bezug auf die Konzepte des relativen und relationalen Raums weckt, wird im vorliegenden Kapitel die filmische Erzählung über die Identität des Migrantensubjekts in Migrationsräumen untersucht. Afrikanische Migrationsfilme haben sich mit der Frage der Identität vertraut gemacht, und viele von ihnen haben sich auf verschiedene Identitätsmerkmale wie Nation, Kultur, Ethnizität, Religion, Sprache, Generation und Gender gestützt, um die Heterogenität der Identitäten von Migranten in Migrationsräumen hervorzuheben. Durch die Darstellung dieser verschiedenen Identitätsmerkmale haben sich Migrationsräume als Räume des kulturellen Pluralismus par excellence erwiesen. Die filmische Erzählung der gemeinsamen Reise der heterogenen Identitäten ist eine interessante Grundlage, um die Art und Weise zu untersuchen, in der die Identitätskonstruktion des migrantischen Subjekts und die Dynamiken, die sie im Migrationsraum durchläuft, dargestellt werden. Es sei daran erinnert, dass in neueren sozialen und kulturellen Theorien die Identität von Migranten mit Übergangskonzepten assoziiert wird, um der Annahme von Reinheit und Authentizität entgegenzuwirken und ihre besonders privilegierte Erfahrung aufgrund ihrer Position am Rande oder zwischen den Kulturen hervorzuheben. Betrachtet man insbesondere die Theorien zu den multiplen Orten der Identität, die Identität als mobil, relational,

¹²⁶ Hall, S. (1989). Cultural identity and cinematic representation. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, (36), 68-81.

hybrid und weitgehend ortsspezifisch postulieren (Hall, 1989; Bhabha, 1994; Chambers, 1994; Giroy, 1997; Pries, 2010), so wird angenommen, dass die filmische Erzählung der Mobilität nicht auf den Ort der Identität von Migranten verweisen kann, sondern vielmehr auf die multiplen Räume, die ihre Identitätskonstruktion beeinflussen. Das Kapitel zeigt daher anhand filmischer Erzählungen von Migrationserfahrungen die Instabilität und Ambivalenz der migrantischen Identität auf, nämlich wie sie im Laufe des Migrationsprozesses immer wieder neu definiert und konfiguriert wird. Insbesondere wird untersucht, wie die Identitäten und Beziehungen von Migranten durch filmische Narrative konstruiert werden, wie die Aushandlung dieser Identitäten während des Migrationsprozesses dargestellt wird und wie Filmnarrative über Identitäten an neuen Imaginationen des Identitätsbegriffs teilhaben.

9.1 Identitäten in Bewegung

Zur Untersuchung der Frage, wie die Identitäten von Migranten in Filmen konstruiert werden, wird den Filmen *La Pirogue* von Moussa Touré und *Hope* von Boris Loujkine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Erzählstrukturen beider Filme stellen Migrantenidentitäten als Schnittpunkt von Kontinuitäten und Bewegungen dar, als dialogische Beziehung dessen, was Stuart Hall die Achse des Seins und Werdens nennt (Hall, 1989). Die erste Achse des "Seins" betont die Tatsache, dass Migration das migrantische Subjekt nicht von seiner einheimischen Identität ablenkt. Vor allem zu Beginn der Reise werden migrantische Identitäten als eine Verlagerung bzw. Entterritialisierung von einheimischen Identitäten dargestellt, die im Migrationsraum re-territorialisiert werden. Das Ergebnis ist eine gewisse konservative Kontinuität im Migrationsraum der Merkmale kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Identitäten, die an den Heimatorten im Spiel sind.



Figur 33: *La Pirogue* (2012) (00:54:27')

In *La Pirogue* ist das so entstandene Bild des Bootes das eines Mikrokosmos einer multikulturellen Gesellschaft, deren Mitglieder aufgerufen sind, während der Zeit des Abenteuers zusammen zu leben und zu interagieren. Die dreißig Migrantensubjekte stammen aus verschiedenen Ethnien: Halpulaar, Pulaar und Wolof sprechen verschiedene Sprachen: Französisch, Wolof und Fulfulde und haben unterschiedliche Glaubensbestimmungen: Islam, Animismus oder Atheismus. Die Total-, Halbtotal- und Nahaufnahmen der Protagonisten offenbaren den zwiespältigen Charakter der Beziehungen und das Spannungsklima, das innerhalb dieser multikulturellen Gruppe herrscht. Viele von ihnen verstehen einander nicht, und ihre Interaktionen sind offen misstrauisch und abgeneigt. Die erste Szene des Misstrauens in der Piroge erscheint kurz nach Beginn der Reise. Die Kamera folgt dem Schmuggler Lansane, während er die Passagiere zählt. Sie zeigt in ihrer Bewegung gleichzeitig die räumliche Besetzung der Piroge: Auf der einen Seite befindet sich die Wolof-Gruppe, auf der anderen die Pulaar und in der Mitte die Halpulaar. Diese räumliche Konstellation der Migrantengruppe, die auf ihren spezifischen kulturellen Identitäten basiert, schafft die Idee von kulturellen Gemeinschaften innerhalb des Bootsraums. Jede Gemeinschaft bringt Reisende zusammen, die gemeinsame kulturelle Werte oder Praktiken teilen.

Eine unsichtbare Grenze scheint Eingeweihte und Außenstehende zu trennen, und wer versucht, sie zu überschreiten, wird zurückgehalten, wie der Film durch eine Aufnahme zeigt, in der der Pulaar Chef den Wolof Lansane mit einer Handbewegung anhält, als dieser beim Abzählen der Passagiere versucht, in ihren Raum zu gelangen. Die halbe Nahaufnahme des alten Mannes drückt sein Misstrauen gegenüber dem Wolof-Mann aus. Die Verwendung von Chef Halpulaar zur Übersetzung von Lansanes Worten verstärkt diesen Eindruck des Misstrauens und zeigt gleichzeitig das Vertrauen, das er in jemanden setzt, der die gleiche Sprache spricht wie er.



Figur 34: Hope (2014) (00:19:58')

Im Fall von *Hope* legt der Film besonderen Nachdruck auf die multiplen Mikronationen, die sich im Migrationsraum ausgehend von der Gruppierung von Auswanderern mit derselben Nationalität etablieren, und auf die Logik der Ausgrenzung, die einander gegenüber vorherrscht. Die Erzählung ist um die Protagonisten Hope und Leonard herum aufgebaut, zwei Migranten auf dem Weg nach Europa. Hope ist Nigerianer, während Leonard Kameruner ist. Die Schicksale der

beiden Migrantenprotagonisten kreuzen sich auf dem Weg, als Leonard beschließt, die verletzte junge Frau unter seine Fittiche zu nehmen und mit ihr zu reisen. Nachdem sie sich der Härte der Wüste gestellt haben, kommen sie in den Maghreb, wo sie in den sog. Migrantenghettos Zuflucht finden sollen. Wie sie bei ihrer Ankunft erfahren, werden die Migranten in den Ghettos entsprechend ihrer Nationalität verteilt, und jeder von ihnen muss sich dem Gesetz eines Vorsitzenden unterwerfen, der im Prinzip Steuern erhebt, den Schmuggel organisiert, Frauen prostituiert und Männern kleine Arbeitsstellen zur Verfügung stellt. Hope als nigerianische Frau kann im kamerunischen Ghetto prinzipiell nicht akzeptiert werden, da dies zu einem Interessenkonflikt zwischen dem Präsidenten des kamerunischen Ghettos und demjenigen des nigerianischen Ghettos führen würde. Der Zugang zum kamerunischen Ghetto wird ihr jedoch gegen eine exorbitante Geldsumme gewährt, die der Präsident von dem Ehepaar verlangt, um die Augen vor der nationalen Andersartigkeit der jungen Frau zu verschließen. Dann nimmt die Trauung er zwischen ihnen vor, damit er, wenn der nigerianische Vorsitzende die junge Nigerianerin abholt, ihre Anwesenheit in seinem Ghetto legitimieren kann. Das Leben im Ghetto, das der Film vorstellt, scheint der üblichen Lebensweise am Herkunftsort nachempfunden zu sein. Sie kochen kamerunische Nationalgerichte, singen kamerunische Volkslieder, führen kamerunische Tänze auf, diskutieren über nationale Politik oder Fußballmannschaften und sprechen kamerunische Straßensprachen. Der Migrationsraum wird so zum Schauplatz imaginierter Gemeinschaften (Anderson, 1983) in Bewegung, wobei die Migrantensubjekte aktiv nationale Gewohnheiten nutzen, um trotz räumlicher Trennung ihre Identität zu bewahren.

Neben Kultur und Nation erscheint Gender in beiden Filmen als konstitutives Element von Identitäten, die sich im Migrationsraum verlagern. Durch diese Darstellung legen sie das als Feminisierung der Migration bekannte Phänomen dar und destabilisieren damit die Erzählung der männlichen Figur als Subjekt der Mobilität und der Frau als unbewegliches Subjekt, das an einen Ort gebunden und relativ auf Stasis und Passivität

beschränkt ist (Enevold, 2000, S. 406)¹²⁷. Aber während die Filme dies zur Kenntnis nehmen, weisen sie auch darauf hin, dass die Praktiken und Darstellungen von Geschlechtsidentitäten in Migrationsräumen nicht mit den sozialen Konfigurationen von Geschlechtsidentitäten und -beziehungen brechen. Die Kontinuität dieser sozialen Konfigurationen im Migrationsraum wird in beiden Filmen besonders hervorgehoben, indem die weibliche Figur unter der großen Zahl der männlichen Reisenden durch Infiltration oder Enthüllung so dargestellt wird, als ob sie einen ausschließlich den Männern vorbehaltenen Raum betreten würde.



Figur 35: *La Pirogue* (2012) (00:28:04')

In *La Pirogue* geschieht dies gleich zu Beginn der Reise. Bei der Kontrolle der auf der Piroge anwesenden Passagiere bemerkt der Schmuggler Lansane, dass ein weiterer Passagier in die Gruppe eingedrungen ist. Bei diesem zusätzlichen Passagier handelt es sich um Nafy, eine junge verwitwete Mutter, die vor der Reise von informellen Aktivitäten lebte. Nafy verkörpert einen Archetypus des Gegendiskurses der Immobilität und Passivität von Frauen. Im Gegensatz zu Baye Layes Frau, die in der traditionellen Rolle der Ehefrau eines Migranten dargestellt wird, die in Abwesenheit ihres Ehemannes zu Hause bleibt, um sich um die Kinder und den Haushalt zu kümmern, porträtiert der Film sie als starke und unabhängige Frau, die in Abwesenheit

¹²⁷ Enevold, J. (2000). Men and Women on the Move: Dramas of the Road. *European journal of cultural studies*, 3(3), 403-420.

eines Ehemannes und aufgrund ihres Zustands als Mutter die Initiative ergreift, den Migrationsraum zu betreten. Damit bricht der Film mit der passiven Rolle, die traditionell der Figur der Frau zugeschrieben wird, und lässt sie als eine Agentin erscheinen, die für ihr Schicksal ebenso verantwortlich ist wie der Mann.

Die Anwesenheit dieses unerwarteten Passagiers wird jedoch von männlichen Begleitern mit viel mehr Antipathie als Sympathie begrüßt. Diese Antipathie scheint mit einer Mischung aus Pragmatismus und Aberglauben verbunden zu sein, die die Mehrheit von ihnen zu einer stillschweigenden Übereinkunft führt, sie über Bord zu werfen. Einige von ihnen befürchten, dass ihre Anwesenheit an Bord zu einem Mangel an Proviant führen würde, der sie daran hindern würde, während der Überfahrt auszuharren. Andere, radikalere sehen dies als ein Zeichen von Unglück. Dies spiegelt sich in dem Bild des Passagiers wider, der das Kreuzzeichen macht, während die junge Frau enthüllt wird, oder in einer späteren Szene, in der Männer sie misshandeln und versuchen, sie über Bord zu werfen, weil sie sie für das Unglück verantwortlich machen, das ihnen während der Reise widerfährt. Was den Schmuggler Lansane betrifft, so scheint er viel mehr besorgt darüber zu sein, dass sie ihre Transportkosten bezahlt, und droht damit, sie über Bord zu werfen, wenn sie es nicht tut. Schließlich einigen sie sich unter der Intervention von Kapitän Baye Laye auf einen Kompromiss, der den mörderischen Begierden der Gegner ein Ende setzt und die junge Frau dazu bringt, zu versprechen, zu zahlen, wenn sie an ihrem Ziel ankommt.

Geschlechtsidentitäten im Raum des Bootes werden sichtbar durch eine Polarisierung der Aufgaben, die entsprechend der gesellschaftlichen Rollenordnung von Männern und Frauen im Haushalt verteilt sind. Baye Laye, Kaba und Lansane kümmern sich um die Navigation und das Management des Lebens auf dem Boot, während die anderen Männer die meiste Zeit damit verbringen, zu fischen, zu spielen, ihre Projekte zu besprechen, zu lesen, Radio zu hören oder zu beten. Was die junge Frau betrifft, so wird ihr die Rolle der Köchin in der Piroge zugewiesen, die darauf achten muss, dass

die Männer gut gegessen haben und am Ende der Mahlzeiten aufräumen. In der Zwischenzeit wird sie von einigen ihrer Gefährten umworben: Kaba hat eine kaum verhüllte Liebe zu ihr und zögert nicht, sie zu zeigen, wenn sich die Gelegenheit dazu bietet. Lansane lässt seine Anziehungskraft für die junge Frau auch durch schmeichelnde Worte erkennen, die sie nicht zu bewegen scheinen. Er stellt unverblümt fest, dass ein solches Abenteuer für eine Frau wie sie nicht angemessen ist, und drückt seine Bewunderung dafür aus, dass sie es gewagt hat, sich darauf einzulassen. Seine Bewunderung für die junge Frau unterstreicht das Klischee, welches Frauen als zarte und zerbrechliche Wesen darstellt, die mit einem so männlichen Raum wie dem der illegalen Einwanderung kaum zurechtkommen.



Figur 36: *Hope* (2014) (00:05:18')

Der Diskurs über die Identität der Migrantin als verletzte Wesen wird in *Hope* durch die Erzählung über den Mann als dominante Figur, die den Migrationsraum kontrolliert, verstärkt. Die physische Stärke männlicher Migrantensubjekte ermöglicht es ihnen, der Härte des physischen Raumes mit weniger Schwierigkeiten zu begegnen, während ihre dominante Position es ihnen erlaubt, Missbrauch und Gewalt gegen die

Migrantin auszuüben. Hope erlebt diese männliche Gewalt von Beginn der Reise an, als ihre Identität, die sie mit männlicher Kleidung zu tarnen pflegte, von ihren männlichen Mitreisenden entdeckt wird. Einmal entdeckt, wird ihre Randposition durch ihre Beziehung zu ihren Mitreisenden hervorgehoben, die eine Form männlicher Solidarität aufbauen, um sie allen Arten von Unterdrückung, Missbrauch und Ausbeutung auszusetzen.

Die Marginalität von Hope im Migrationsraum wird zunächst in einer Szene einer Polizeikontrolle von Passagieren deutlich, bei der sie von Inspektoren mit Taschenlampen gesichtet und aufgefordert wird, aus dem Fahrzeug mit der Migrantengruppe auszusteigen. Ihr Blick, den sie schweigend auf ihre Mitreisenden richtet, um sie um Hilfe zu bitten, wird von diesen ignoriert. Im Gegenteil, die Nahaufnahmen und Details zeigen, dass sie sich darauf einlassen, sie den Inspektoren zu übergeben. Sie wird von den Inspektoren mitgenommen und im Off vergewaltigt, wie ihre Schmerzensschreie vermuten lassen. Die Ausdruckslosigkeit der Gesichter ihrer Gefährten, während die Inspektoren ihre schmutzige Arbeit verrichten, verrät ihr mangelndes Einfühlungsvermögen in die junge Frau, als ob sie den Gewaltakt, dem sie ausgesetzt war, tolerieren würden. In diesem Raum, in dem Gewalt und Diskriminierung gegen die junge Frau zuzunehmen scheinen, zeigt der Film in Leonardo die Figur des männlichen Beschützers, der Mitgefühl für die zerbrechliche und verletzte junge Frau empfindet. Im Gegensatz zu den anderen männlichen Reisenden, die, einmal in der Wüste angekommen, durch ihre Wanderung waten, ohne sich um sie zu kümmern, beschließt er, seinen Weg mit ihr zu gehen und sie auf ihrer Reise durch den rauen Raum der Wüste zu unterstützen.



Figur 37: *Hope* (2014) (00:23:25`-: 00:30:05`)

Aber, wie der Film in der Szene ihrer Ankunft im kamerunischen Ghetto zeigt, hindert Leonards Zuneigung zu Hope ihn nicht daran, sie als ein potenzielles Objekt der Ausbeutung zu sehen. Nachdem er vom kamerunischen Präsidenten gezwungen worden war, die junge Frau zu heiraten, damit sie Teil des kamerunischen Ghettos werden konnte, nutzte er seine privilegierte Stellung als "Ehemann" aus. Er zwingt sie in der Hochzeitsnacht, die Nacht mit dem Meistbietenden zu verbringen, um das Geld zurückzubekommen, das er für ihren Platz bezahlt hat. So schlüpft er von der Rolle des Beschützers in die des Raubvogels, als ob seine Identität als Unterdrücker durch den Pragmatismus, das für den Rest der Reise notwendige Geld zu beschaffen, geweckt worden wäre. Doch weit davon entfernt, sie durch diese neue Konfiguration ihrer Beziehung zutiefst beleidigt zu zeigen, stellt der Film sie in der Rolle der unterwürfigen Frau dar, die mit der Entscheidung ihres Mannes soweit übereinstimmen muss, dass sie diese Arbeit regelmäßig ausführt. Sie scheint die Idee verinnerlicht und sich angeeignet zu haben, dass der Verkauf ihres Körpers der beste Weg ist, um das für den Rest der Reise benötigte Geld aufzubringen. In der nächsten

Szene einigen sich beide darauf, die lukrative Tätigkeit vom inneren Kreis des kamerunischen Ghettos auf die Stadt auszudehnen. So wird sie heimlich mit ihrem Mann als Zuhälter in der Stadt zur Prostituierten, bis der Präsident davon erfährt und sie zur Flucht gezwungen werden, bevor ihr Geschäft von ihm kooptiert wird.



Figur 38: Hope (2014) (00:47:30')

Im Wald von Gourougou, wo sie nach ihrer Flucht gehen, wird ihnen die Möglichkeit geboten, die Mauer über die spanische Enklave Melilla zu überqueren, aber sie müssen sie schließlich aufgeben, weil Hope verkündet, dass sie schwanger ist. Indem der Film den Verzicht auf die Überquerung mit ihrem Zustand der Schwangerschaft motiviert, zeigt er, dass die Migrationsreise keinen Vorrang vor ihrem Wunsch nach Mutterschaft hat. Sicherlich will sie die Grenze überschreiten, aber sie ist nicht bereit, ihr künftiges Kind dabei zu opfern. Dieses mütterliche Bewusstsein veranlasst das Paar, sich an den Schmugglerring des Präsidenten des nigerianischen Ghettos in der Stadt zu wenden. Dort sieht sich die junge Frau statt der Hilfe und Unterstützung, die sie von ihrem Landsmann erwartet, bald mit einer neuen Form der Gewalt konfrontiert. Der nigerianische Präsident sieht sie als eine finanzielle Ressource, die er weit über die

Grenzen hinaus manipulieren kann, und beschließt, sie in Privateigentum zu verwandeln. Er tut dies, indem er sie gegen ihren Willen in seinem Ghetto festhält und ihr jeglichen Kontakt zu Leonard entzieht.



Figur 39: *Hope* (2014) (01:15:17'-00:17:22')

Als es an der Zeit ist, die Grenze zu überschreiten, zwingt er sie, sich einem Voodoo-Ritus zu unterziehen, einer indigenen Praxis in Nigeria, die darauf abzielt, sie psychologisch so zu verbinden, dass sie sich verpflichtet fühlt, ihm nach ihrer Ankunft in Europa regelmäßige Geldüberweisungen zu schicken. Durch Hopes Erfahrung im nigerianischen Ghetto zerstreut der Film den Verdacht, dass die Gewalt, der sie im kamerunischen Ghetto ausgesetzt war, mit ihrer nationalen Andersartigkeit zusammenhängen könnte, und bestätigt gleichzeitig die Annahme, dass dies das Ergebnis einer Re-territorialisierung der Geschlechtsidentitäten und Beziehungskonfigurationen ist, die in der Herkunftsgemeinschaft im Spiel sind.

Auf dieser Ebene lässt sich dementsprechend sagen, dass die Erzählung des Seins darüber berichtet, wie die primären Grundlagen des migrantischen Subjekts während

der territorialen Vertreibung weitgehend mobilisiert werden und als Orientierungspunkte im Migrationsraum dienen. Die auf diese Weise projizierten Identitäten in der Bewegung scheinen eine perfekte Kontinuität der einheimischen Identitätsmuster zu sein, ein Überbleibsel der vergangenen Erfahrungen der Migranten, die ihre gegenwärtigen Erfahrungen weiterhin prägen. Migrantensubjekte reproduzieren im Migrationsraum ihre kulturellen, nationalen und geschlechtsspezifischen Identitäten und scheinen ihre Identität gemäß den Normen, den Standards, die von ihren einheimischen Gesellschaften geschaffen wurden, zu definieren. Sie scheinen also in ihren Wurzeln gefangen zu sein und sich an diese zu klammern, um im Migrationsraum ein Gefühl des "wahren Selbst" zu bewahren. Ihre Identitäten erscheinen folglich als eine Art stabiler, unveränderlicher und kontinuierlicher Bezugs- und Bedeutungsrahmen, der nicht durch Vertreibung entfremdet zu werden scheint (Hall, 1989, S. 69). Doch wie im folgenden Abschnitt zu sehen sein wird, stellt der Film dieser Erzählung einer festen und stabilen Identität die Erzählung des Werdens gegenüber, die die komplexen Verbindungen und vielfältigen Bahnen evoziert, die der Konstruktion der Identität von Migranten in Migrationsräumen zugrunde liegen.

9.2 Identitätsverhandlungen im Zwischenraum

„We cannot speak for very long, with any exactness, about 'one experience, one identity', without acknowledging its other side - the differences and discontinuities which constitute, precisely, the Caribbean's 'uniqueness'. Cultural identity, in this second sense, is a matter of 'becoming' as well as of 'being'. It belongs to the future as much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history and culture. Cultural identities come from somewhere, have histories. But, like everything which is historical, they undergo constant transformation.” (Hall, 1989, S. 70)

Während die analysierten Filme durch die Erzählung der Identität als „Sein“ die Migrantenidentität als eine kontinuierliche Manifestation der Normen und Werte der

Heimatgesellschaft vorschlagen, die als Bezugspunkt im Migrationsraum dienen (Hall, 1989, S. 10), schließen sie diese Identität nicht an diesem Ort ein. Die Einschließung der Identität von Migranten an ihrem Heimatort käme einer Beschränkung auf die Wurzeln gleich, eine Metapher, die als konservativer Mythos kritisiert wurde, als ein Wahrheitsgehalt, der die Menschen an ihrem Heimatort fixieren soll (Rushdie, 1995, S. 86)¹²⁸. Doch wie der Philosoph und Historiker Achille Mbembe in seinem Buch *Critique de la Raison Nègre* behauptet, ist wahre Identität nicht notwendigerweise das, was an einem Ort fixiert ist, sondern vielmehr das, was es ermöglicht, die Durchquerung von Räumen zu verhandeln, die selbst im Umlauf sind (Mbembe, 2013, S. 149)¹²⁹. Identität in dieser Perspektive wäre vielmehr etwas Bewegliches, Fließendes und Dynamisches, das das migrantische Subjekt im Migrationsraum positionell einsetzt. Es ist dieser Gedankengang, für den die Erzählachse des Films über Identität als „Werden“ einzutreten scheint. Durch diese Erzählung zeigt der Film, dass Identitäten von Migranten innerhalb des Migrationsraums vielfältigen und manchmal widersprüchlichen Routen folgen, die ihren dynamischen, ambivalenten und pluralistischen Charakter unterstreichen. Auf diese Weise stellen sie das klassische Postulat in Frage, dass die Identität im Heimatort verwurzelt ist, und sein untergeordnetes Postulat, dass das Gefühl der Zugehörigkeit untrennbar mit dem Heimatort verbunden ist. *La Pirogue* erfasst insbesondere die Position migrantischer Subjekte inmitten mehrerer Räume, um die Beschränkung migrantischer Identitäten auf den einzigartigen Raum der Wurzeln aufzulösen. Der Film zeigt durch die Erzählung verschränkter Bewegungen zwischen den Räumen der Erinnerung, der Imagination und der täglichen Erfahrung, dass die Identitäten der Migranten nicht an einem Ort fixiert sind, sondern sich zwischen und in mehreren Räumen bewegen.

¹²⁸ Rushdie, S. (1995). *Shame*. London: Vintage.

¹²⁹ Mbembe, A. (2015). *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte.

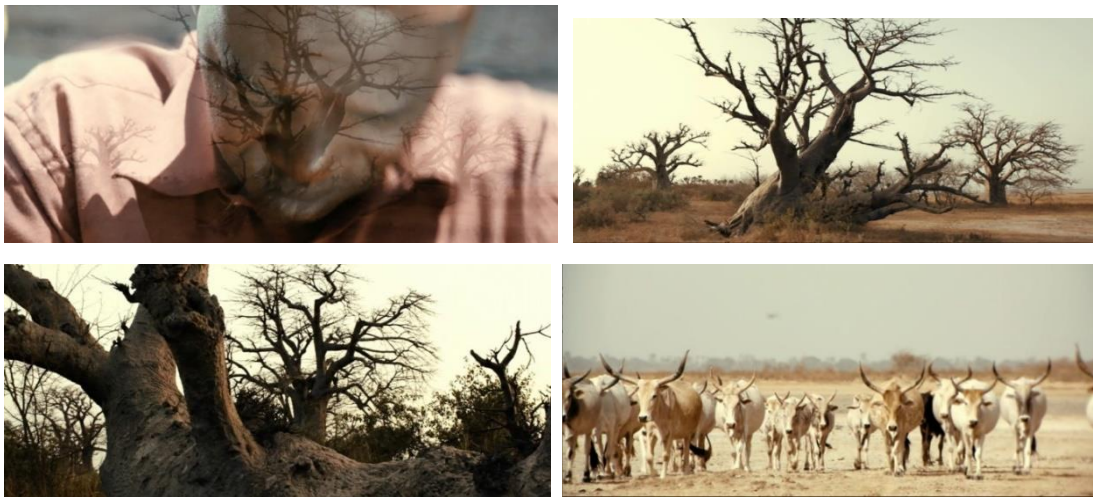
9.2.1 Erinnerungen

Apropos Erinnerung: Der Film lässt in bestimmten Szenen die erneute Bedeutung des Herkunftsortes während der Erfahrung der Migration, die Bindung des Subjekts an diesen Ort und seine Unfähigkeit, sich trotz der Trennung von ihm zu befreien, erahnen. Die räumlich-zeitliche Distanz des migrantischen Subjekts zu seiner Heimat stürzt ihn eigentlich in ein Erinnerungswerk, in dem das Bild der Heimat einen wichtigen Platz einnimmt. Dies ist in einigen Szenen der Fall, in denen die Protagonisten sich gegenseitig ihre persönlichen Geschichten erzählen und die Gründe, warum sie ihre Familien oder ihre Heimat verlassen haben. Durch die Darstellung dieser verschiedenen Erinnerungsszenen hebt der Film die emotionalen Bindungen hervor, die die Migranten mit ihrem Herkunftsort verbinden. Er zeigt, dass sie durch das Verlassen sicherlich den täglichen Kontakt zu ihrem geliebten Menschen und ihrer Heimat verloren haben, aber eine gewisse unsichtbare Kraft hält die Bindungen, die sie an diesen Ort binden, aufrecht. Die Erzählung ihrer Verbindungen zu ihrem Herkunftsort erfolgt ästhetisch durch verschiedene narrative Mittel wie Details, Nahaufnahmen, Dialoge, innere Monologe, Rückblenden oder die Verwendung melancholischer Musik, die es erlaubt, die Bandbreite der Gefühle, die sie für diesen Ort empfinden, zu erfassen.



Figur 40: *La Pirogue* (2012) (00:37:07' - 00:37:25')

In einer Szene werden Migranten gesehen, wie sie ihren Familie Postkarten schreiben. Die Aufregung oder Traurigkeit in ihren Gesichtern, wenn sie anderen von ihren Familien erzählen, zeigt, wie emotional und geistig sie mit diesem Ort der Erinnerung verbunden sind. Der Film suggeriert durch die persönlichen Erzählungen der anderen, dass sie sich nicht aus Herzensfreude von ihnen gelöst haben, sondern vor allem, um für ihre Bedürfnisse sorgen zu können. Ihr Migrationsvorhaben beruhte viel mehr auf einer Frage der Notwendigkeit als auf der Lust am Abenteuer¹³⁰. Indem der Film Migrantensubjekte zeigt, die diese emotionalen Bindungen im Migrationsraum wieder aufleben lassen, suggeriert er, dass sie trotz der Entfernung unlösbar mit diesem Raum verbunden bleiben.



Figur 41: *La Pirogue* (2012) (00:46:52' - 00:47:04')

Die Bindung an diesen Raum wird in einer weiteren Szene durch eine Rückblende ästhetisch zum Ausdruck gebracht. Der Ort der Erinnerung erscheint aus einer Nahaufnahme auf Samba, dem Chef Halpulaar, der mit geschlossenen Augen eine nachdenkliche Haltung einnimmt. Die Nahaufnahme verschwimmt allmählich durch eine Überblendung, die Bilder eines ländlichen Raumes einführt, der scheinbar sein Heimatort ist. Die melancholische, extra-diegetische Musik, die diese Bilder begleitet,

¹³⁰ Auf diesen Punkt wird in Kapitel 7 noch ausführlicher eingegangen.

kontrastiert mit den Umgebungsgeräuschen, die den Raum des Bootes dominieren und suggeriert, dass er sich in diesen Raum verlagert. Durch diese introspektive Bewegung vollzieht der Film einen Übergang vom Konkreten zum Mentalen, vom Realen zum Imaginären, wodurch beim Betrachter das Gefühl entsteht, die vertrauten Orte zu betreten, die seine Identität geprägt haben und weiterhin prägen.

Die Bilder des ländlichen Raumes, zu dem die Erinnerung Zugang gewährt, scheinen einen Raum zu evozieren, der Samba zugeordnet ist. Dieser erinnerte Raum nimmt im Vergleich zum Migrationsraum einen mythischen Reiz an, der an ein Paradies erinnert. Die üppige Natur, die Leuchtkraft, die heitere Atmosphäre, die von den Aufnahmen des Ortes der Erinnerung ausgeht, gleicht einem utopischen Traum. Diese Idealisierung resultiert aus einer Diskreditierung des gegenwärtigen Raums des Protagonisten, die in ihm im Wesentlichen Angst, Unsicherheit und innere Konflikte erzeugt. Der Protagonist scheint auf diese Welle negativer Emotionen zu reagieren, indem er seinen Herkunftsort verschönert und poetisiert. Er wird im Migrationsraum zu einem idealen Zufluchtsort, zu einem intimen Raum, der das beherbergt, was er am meisten schätzt. Im Gegensatz zur Düsternis des konkreten Ortes erscheint die Erinnerung an den Herkunftsort glücklicher und unbeschwerter, was darauf hindeuten könnte, dass das migrierende Subjekt eine gewisse Melancholie seines Ortes empfindet.

Die Tatsache, dass der Film ein romantisierendes Bild des Ortes der Erinnerung präsentiert, scheint darauf hinzudeuten, dass der Protagonist rückblickend das reale Bild der Heimat verzerrt, um die einheimische Identität zu stärken (Rieser-Wohlfarter, 1996, S. 68)¹³¹. Er versucht, im Migrationsraum eine Verbindung zu seinen Wurzeln oder seinem Erbe zu bewahren. Dies zeigt, dass das Migrantensubjekt keinen emotionalen Rückzug aus seiner Heimat, keine Freiheit von seinen Ursprüngen erlebt hat. Er ist nicht durch eine tabula rasa gekennzeichnet, die durch den Wunsch nach

¹³¹ Rieser-Wohlfarter, K. (1996). *Filmische Passagen in die neue Welt: Entwürfe ethno-amerikanischer Kulturen im Migrationsfilm*. Trier: Wiss. Verlag.

dem Anderswo eingeleitet wurde. Dies zeigt, dass das Migrantensubjekt keinen emotionalen Rückzug aus seiner Heimat, keine Freiheit von seinen Ursprüngen erlebt hat. Er erfährt keine tabula rasa, die durch den Wunsch nach einem anderen Ort eingeführt wird. Es ist ein Raum, der ihn bewohnt und von dem er sich nicht loslösen kann. In der Ungewissheit des Migrationsraumes fungiert er nicht nur als Bezugspunkt, sondern auch als Anknüpfungspunkt, ein Raum, den er reinvestiert, um zu wissen, wer er ist, um sich zu erinnern, warum er sich auf die Reise gemacht hat und warum er trotz der Schwierigkeiten durchhalten muss.

9.2.2 Imaginationen



Figur 42: *La Pirogue* (2012) (00:31:43'-00: 32:05')

Durch die Darstellung vom Heimatsort als ein Fantasieraum macht dennoch der Film Europa nicht zu einem weniger idealen Raum für den Migrant. Der Film zeigt durch die Erzählung der Wünsche des Migrant die Identitätskonstruktion von Migrant

anhand der möglichen Orte, mit denen sie sich identifizieren wollen. Er untergräbt durch diese Erzählung, was das migrantische Subjekt bereits ist, und betont, was es werden möchte oder anstrebt. Angesichts der Unzulänglichkeiten des Herkunftsortes drücken einige der Protagonisten wie Lansane in einer Szene eine Vorliebe dafür aus, in die Zukunft zu blicken und sich dem Aufbau einer neuen Identität am Zielort zu widmen. Diese Haltung des migrantischen Subjekts gegenüber der Zukunft wird visuell in einer Szene eingefangen, die die strategische Positionierung des migrantischen Subjekts, sich an die Orte des Begehrens zu begeben, beschreibt. In dieser Szene wird ein Migrant gleichzeitig gezeigt, wie er sein Identitätspapier verbrennt und ein spanisches Wörterbuch zum Lesen nimmt.

Im denotativen Sinne erfüllt der Personalausweis die Funktion eines offiziellen Nachweises über die Identität des Migranten. Zu seinem konnotativen Sinn kommen die Metaphern der Verwurzelung, Fixierung und Stabilität hinzu. Das Verbrennen dieses Dokuments durch das Migrantensubjekt wird als radikaler Versuch vorgestellt, sich von jedem materiellen Identifizierungselement zu befreien, das ihn potenziell mit seinem Herkunftsland in Verbindung bringen und auf dieses fixieren könnte. Er zerstört also dieses Stück, um der Falle der etablierten Identität zu entkommen. Die Beibehaltung dieses Dokuments würde den Einwanderungsbeamten die Möglichkeit geben, ihn an seinen Herkunftsort abzuschicken. Seine Zerstörung macht den Migranten jedoch nicht identifizierbar und schwer fassbar und gibt ihm eine größere Chance, im gewünschten Raum zu bleiben. Durch das folgende Bild desselben Migranten, der sich ein Wörterbuch schnappt, um es zu lesen, gibt der Film einen Einblick in den tiefen Wunsch des Migrantensubjekts, sich am Zielort einen Platz zu schaffen. Die Inszenierung des Erlernens der Sprache der Zielgesellschaft suggeriert seine Bereitwilligkeit, a priori auf das Unbekannte zu setzen, seine Offenheit für Veränderungen, seine Einsatzbereitschaft, eine neue Identität aufzubauen, ein neues Leben anzunehmen, anstatt sich an die Idee einer festen Identität zu klammern.

Die Suche nach diesem imaginären Raum zeugt von der Instabilität der Identität der Migrantengruppe. Sie wird nicht nur durch das Bekannte, das Reale, das Erfahrene, sondern auch durch das Unbekannte, das Imaginäre und das Erwünschte geprägt. Für einige der Protagonisten scheint der imaginäre Raum ihre Identitätskonstruktion noch tiefer zu prägen als der vertraute Raum. Durch Abous begeisterten Kommentar über ihre bevorstehende Ankunft in Spanien wird Europa als *Paradies* bezeichnet. Diese populäre Vorstellung von Europa als einem Eldorado, in dem "alles möglich ist", in dem das Migrantensubjekt alle seine Hoffnungen erfüllen kann, spiegelt sich in Szenen wider, in denen Migranten ihre Träume, Projektionen, Erwartungen und Wünsche in Bezug auf den Raum ihrer Reiseziele offenbaren. Die meisten von ihnen geben an, zu Familie und Freunden in die Städte und Ortschaften im ganzen Land zu gehen, und äußern den Wunsch, sich dort niederzulassen, um dort zu leben, zu arbeiten und Teil der Gemeinschaft zu sein.

Durch die Darstellung des Wunsches von Migranten nach diesen imaginierten Räumen zeigt der Film, wie die Imagination in die Identitätskonstruktion des migrantischen Subjekts involviert ist. Er drückt aus, was sie gerne werden möchten, und zeigt damit, dass die Identitätskonstruktion des migrantischen Subjekts nicht nur von den Wurzeln herrührt, sondern auch auf Fantasie, Projektion und Idealisierung beruht (Hall, 1996, S. 3)¹³². Die Identität des migrantischen Subjekts stellt sich somit nicht mehr nur als etwas Erworbenes dar, sondern auch als eine Suche, eine Öffnung für andere Möglichkeiten, für ein Anderswo, zu dem sich der Migrant hingezogen fühlt. Die Erzählung dieses erwartungsvollen Anderswo delokalisiert die Identität des migrantischen Subjekts vom einzelnen Ort und anerkennt de facto seine Verortung in mehreren Räumen.

¹³² Hall, S., & Du Gay, P. (Eds.). (1996). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.

9.2.3 Erfahrungen



Figur 43: La Pirogue (2012) (00: 54:27')

Der Film fordert die Erzählung der Migrantenidentitäten heraus, indem er die gelebten Erfahrungen im Raum des Bootes als weitere Katalysatoren darstellt, die sich auf die Identitätskonstruktion der Migranten auswirken. Selbst wenn Spuren sozialer Unterschiede wie ethnische, nationale, kulturelle oder Gender Zugehörigkeiten bestehen bleiben, werden sie im Laufe der gemeinsamen Reise durchlässig. Die Migranten werden von den gleichen Motiven und Vorstellungen getrieben, sitzen im selben Boot und stehen gemeinsam grundsätzlich feindlichen Räumen gegenüber, um die Orte ihrer Träume zu erreichen. Sie werden als solche während der Reise mit gemeinsamen Ereignissen, Erfahrungen und Gefühlen konfrontiert. Infolgedessen brechen Grenzen allmählich auf, Trennlinien verschwimmen, Freundschaften werden geschlossen und individuelle Identitäten werden gestört, wodurch eine neue kollektive Identität entsteht.

Der Abbau der Grenzen beginnt in einer Szene kurz nach dem Beginn der Reise, in der die Migrantengruppe auf dem Weg zu einem anderen gekenterten Migrantenschiff konfrontiert wird. Die Erzählung dieser Szene schildert das moralische Dilemma der

Protagonisten zwischen ihrem eigenen Überleben und der Rettung ihrer Altersgenossen, dient aber auch als Spiegel ihres Bewusstseins für die Gefahr, der sie ausgesetzt sind, und für die Prekarität ihres Lebens in der großen Weite des Meeres. Nahaufnahmen der Gesichter der Passagiere, nachdem sie das Boot der Migranten ihrem traurigen Schicksal überlassen haben, erlauben uns, ihre fortschreitenden Ängste und Unsicherheiten und das Gefühl der gegenseitigen Abhängigkeit wahrzunehmen. Der Film zeigt dann eine allmähliche Annäherung zwischen ihnen durch immer dichtere Aufnahmen, in denen sie ihre persönlichen Geschichten erzählen. Aus ihren individuellen Geschichten verschwimmen die Abgrenzungslinien, und die Gemeinsamkeiten und Affinitäten zwischen ihnen werden offensichtlich. Sie sind aufgrund der gleichen Restriktionen in ihren Heimatländern in die Migration gegangen, teilen die gleichen Erinnerungen an ihre Familien in der Heimat und haben die gleichen utopischen Erwartungen an ihr Reiseziel.

Freundschaften entstehen zwischen Mitgliedern verschiedener Kulturgemeinschaften, wenn sie die Erinnerungen an ihre Herkunftsorte und die Erwartungen und Wünsche ihrer Reiseziele teilen. Am auffälligsten ist die Freundschaft, die zwischen Abou, dem jüngeren Bruder von Kapitän Baye Laye, und dem alten Samba, dem Häuptling der Halpulaar, trotz generationsbedingter und kultureller Unterschiede wächst. Im Kontakt mit und unter dem Einfluss des alten Mannes wird der junge Mann, der zu Beginn des Films als unverschämter und fauler junger Mann charakterisiert wurde, der keinen Respekt vor Normen hat, zu einem freundlichen, respektvollen, hart arbeitenden, unterstützenden und mutigen Menschen. Er ist der Einzige, der versucht, die unglücklichen Migranten des treibenden Bootes zu retten, obwohl er nicht schwimmen kann, während alle anderen zögerten. Von Zeit zu Zeit wird er beim Angeln und Fischfang gezeigt, was festliche Momente schafft, in denen die Migranten ihre Differenzen brechen und sich durch gemeinsames Singen, Tanzen und Essen freuen.

Der Film zeigt auch, wie kulturelle, nationale und Gender-Identitäten während der Reise gelegentlich erschüttert werden. In einer Szene ärgert sich Häuptling Pulaar, der unbestreitbar zur Gruppe der Muslime gehörte, über Yaya, einen ängstlichen muslimischen Passagier, der während der ganzen Fahrt nicht aufhört zu weinen. Gegenüber den Vorwürfen seiner Glaubensbrüder, dass ein Muslim nicht mit so wenig Einfühlungsvermögen handeln sollte wie er, leugnet er seinen muslimischen Glauben und erklärt sich selbst zum Animisten. Paradoxaerweise verlassen sich Migranten wie Lansane, der zu Beginn der Reise spöttisch und skeptisch gegenüber muslimischen Gebetsritualen war, später für den Erfolg der Reise auf Gott, was darauf hindeutet, dass die durch den Migrationsraum erzeugte Todesangst das Potenzial hat, die individuellen Identitäten der Migranten zu verändern. Was die geschlechtlichen Identitäten betrifft, so dekonstruiert der Film diese ebenfalls, indem er Abou und Kaba im Verlauf der Reise zeigt, wie sie sich von ihren männlichen Rollen lösen und an der Seite von Nafy die Rolle des Kochs spielen, die Nafy zu Beginn der Reise zugeschrieben worden war.

All diese Veränderungen wirken sich auf die Bildung einer kollektiven Identität der Migrantengruppe aus. Die Gruppe bricht nach und nach ihre internen Differenzen ab und entfaltet eine gemeinsame Identität, die durch dieselben Ängste, Unsicherheiten, Erinnerungen, Freuden, Träume und später auch Bedauern ausgelöst wird. Diese gemeinsamen Erfahrungen und Bedingungen schaffen neue Beziehungen innerhalb des Migrantenkollektivs, was sich in den Szenen zeigt, in denen sie gemeinsam essen, singen und tanzen, und auch in den Szenen, die auf den Höhepunkt der Geschichte folgen, in der ein heftiger und tödlicher Sturm dargestellt wird.



Figur 44: *La Pirogue* (2012) (00:59:04'-01:02:40')

Im Zuge des Sturms kamen mehrere Passagiere, darunter Kaba, den Maat von Kapitän Baye Laye, ums Leben. Die Nahaufnahmen der Trauerfeier geben einen Einblick in die verbliebenen Passagiere, die angesichts des Unglücks des Verlustes ihrer Mitreisenden als eine feste Einheit vereint sind. Von diesem Moment an verwischt der Film die räumliche Besatzungsstruktur des Bootes und stellt den Rest der Migrant*innen in den meisten Bildern in gemeinsamen Handlungen vor: Sie reinigen gemeinsam das Wasser des Einbaums oder versammeln sich, um Entscheidungen für den Rest der Reise zu treffen.

Bleiben Spannungen innerhalb der Gruppe bestehen, so hängen sie nicht mehr mit kulturellen Unterschieden zusammen, sondern vielmehr mit der Hysterie und der Angst vor einem plausiblen Tod, die der Zusammenbruch des Schiffes und die Unmöglichkeit, die Küste zu erreichen, vorahnen lassen. Von dieser Angst gefangen, geraten die überlebenden Passagiere in Bedauern, und zeigen dabei einen Gewinn an

Menschlichkeit füreinander. So versöhnt sich beispielsweise Chief Halpullar mit dem ängstlichen Migranten und bietet ihm eine Decke an. Abou versöhnt sich auch mit seinem Bruder Baye Laye, bis zu dem Punkt, dass er ihn verteidigt, als einige versuchen, ihn ihres Unglücks zu beschuldigen. Was Lansane betrifft, so wird er hysterisch und bedauert, das unglückliche Abenteuer angezettelt zu haben. Das tragische Lied, das die Überlebenden nach ihrer dramatischen Erfahrung singen, wird in ihren jeweiligen Sprachen vorgetragen, aber es scheint ihre Einheit jenseits aller Unterschiede widerzuspiegeln. Das Bild, das sich aus dieser Konstellation ergibt, ist das einer transkulturellen Gemeinschaft, die durch die gemeinsame Migrationserfahrung heterogener Einzelkulturen gebildet wird. Die ähnlich gelebten Erfahrungen überschatten die nationalen, kulturellen und geschlechtsspezifischen Grenzen, die sie zu Beginn der Reise trennten, und machen sie zu einer Gemeinschaft von gemeinsamen Erinnerungen, Visionen, Emotionen, und Erwartungen.

Mit der Erzählung des Werdens erweist sich die Identität des Migranten als komplex und vielfältig, weit entfernt von der Idee der Einzigartigkeit, Homogenität oder alleinigen Kontinuität, die sich in der narrativen Achse des Seins widerspiegelt hat. Sie nimmt eine transgressive Perspektive ein und enthüllt die Brüche und Diskontinuitäten, die genau die Identität des Migranten ausmachen. Die Identität der Migranten als solche wird von statischen und essentialistischen Vorstellungen abgelöst und von jeder angeblichen Reinheit oder Wahrheit entmystifiziert. Es zeigt, wie Stuart Hall es ausdrückt, dass: „*identity is always a never-completed process of becoming - a process of shifting identifications, rather than a singular, complete, finished state of being*” (Hall, 2017, S. 16)¹³³. Als solcher betrifft sie nicht nur die Wurzeln, sondern auch die Ströme von Erfahrungen und Vorstellungen. Es handelt sich also dabei sowohl um Wurzeln als auch um Wege, Starrheit und Offenheit, Kontinuität und Brüche. Während die Filme Identität abwechselnd als geschlossen und offen, fixiert und flüchtig, rein und hybrid durch Erzählungen von Sein und Werden darstellen und

¹³³ Hall S. (2017). *Familiar Stranger: A Life Between Two Islands*. Durham: Duke University Press.

so die Dilemmata, Ambivalenz und Positionsbestimmung von Identität verdeutlichen, evozieren sie auch ein neues Imaginäres über die Verortung von Migrantidentitäten, wie im nächsten Abschnitt zu sehen sein wird.

9.3 Zu einer Verortung von Migrantidentitäten

„[s]pace, and its myriad manifestations, shape and frame identities and produce affiliations, which are national, local, and transnational (Kosta, 2005, S. 345)“¹³⁴.

Bisher hat sich gezeigt, wie die Dynamik der Identitätskonstruktion und -verhandlung von Migranten in Migrationsräumen durch die Narrative des Seins und Werdens hervorgehoben wird: Einerseits zeigt der Film bei einigen Figuren eine verschärfte Bindung an die Räume ihrer primären Identität, an die Kontinuität von Normen und Werten ihres Herkunftsortes im Migrationsraum und deutet damit ein gewisses Eindringen der Vergangenheit in die Identitätskonstruktion des Migrantensubjekts an. Andererseits zeigt er Charaktere mit einer ausgeprägteren Tendenz, sich mit imaginären Räumen zu identifizieren, in die sie ihre Zukunft projizieren. Neben diesen beiden Extremen legt es auch nahe, dass die Identität der Migrantensubjekte zweifellos vom gegenwärtigen Moment, bzw. von den konkreten Erfahrungen während der Migration geprägt ist. Damit implizieren die Filme, dass Identitäten nicht fixiert sind und ständig verhandelt werden, während sich Migrantensubjekte durch Migrationsräume bewegen, sich an andere Orte projizieren, sich neuen Erfahrungen stellen und neue soziale Beziehungen knüpfen. Die Berücksichtigung dieser unterschiedlichen Gestalten des Migranten erlaubt es uns, die vielfältigen Orte der Identitätskonstruktion des migrantischen Subjekts zu erfassen und trägt dazu bei, das

¹³⁴ Kosta, B. (2010). Transcultural Space and Music: Fatih Akın's Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul (2005). In: Fisher, J., & Mennel, B. C. (Eds.). (2010). *Spatial turns: space, place, and mobility in German literary and visual culture* (Vol. 75). Amsterdam: Rodopi.

herkömmliche Verständnis von Identität als einer stabilen Einheit, die auf einen bestimmten Ort, eine bestimmte Kultur oder Nation fixiert ist, zu hinterfragen.

Durch die Verflechtung der Erzählung des Seins und des Werdens ermöglichen es uns die Filme, die Identitäten von Migranten als in bestimmten lokalen Geographien verankert zu identifizieren, die diese jedoch übertreffen, d.h. an der Schnittstelle von Wurzeln und Bewegungen, sowohl physischen als auch imaginären. Migrantische Subjekte bleiben weiterhin mit ihren Herkunftsorten und ihren kulturellen Gewohnheiten und Werten verbunden, aber ihre Identitäten werden auch durch die Räume gestaltet, in denen sie aktuell leben oder in die sie sich projizieren. So lassen die Filme vermuten, dass die Identität des Migranten nicht auf den Herkunftsort fixiert oder abgegrenzt ist, sondern sich auf andere Bezugspunkte erstreckt, die offensichtlicher werden, da sie während der Bewegung Eigenschaften aufnehmen, die nichts mit ihren üblichen Orientierungspunkten zu tun haben. Aus diesen Erzählungen wird deutlich, dass es mehrere, manchmal sogar widersprüchliche Bezugspunkte gibt, wenn über die Identität von Migranten gesprochen wird: Nicht nur der Herkunftsort, sondern auch das Ziel und die Umgebung des täglichen Lebens und der täglichen Praktiken sind an der Konstruktion der Identität von Migranten beteiligt. Das migrantische Subjekt als solches kann nicht durch den ausschließlichen Bezug auf seine Herkunftsgemeinschaft definiert werden, da es von verschiedenen gelebten oder imaginierten Erfahrungen absorbiert wird, die seine Identitätskonstruktion beeinflussen. Die Identitäten von Migranten sind somit sowohl von Kontinuität als auch von Brüchen, von Wurzeln und Wegen, von Erbe und Wandel geprägt. Mit anderen Worten: Sie sind fragmentiert zwischen dem Raum ihrer Erinnerung, dem Raum ihrer Imagination und ihrem aktuellen Lebensraum.

Diese Erzählung über die Migrantenidentitäten, als lokal verwurzelt und transkulturell verbunden, entspricht dem, was Mbembe eine afropolitan Ästhetik nennt. Das bedeutet das Bewusstsein der Verflechtung des Hier und Dort, die Relativierung von primären Wurzeln und Zugehörigkeiten, die Fähigkeit, das Unbekannte zu domestizieren und

mit scheinbar Gegensätzen zu arbeiten (Mbembe, 2007, S. 28)¹³⁵. Wenn der Begriff aufgrund seines Elitismus und seines klassenbezogenen Ansatzes umstritten gewesen ist, da er sich ursprünglich auf privilegierte Typen von Reisenden wie mobile Künstler, Intellektuelle oder die afrikanische Diaspora-Mittelklasse bezog, so lässt sich kaum leugnen, dass er auf spezifische Weise die Verortung der Identität von Migranten zwischen dem Hier und Dort, den Wurzeln und den Routen, dem Lokalen und dem Globalen erfasst. Er legt in der Tat den Schwerpunkt auf die Migrationsmuster und die offenen Verstrickungen zwischen lokal verankerten Praktiken und globalen Verläufen und unterstreicht damit den transkulturellen und transnationalen Charakter von Identität. Als solche bezeichnet er ein neues Gefühl des Seins in der Welt, das über essentialistische Identitätspolitik hinausgeht und multilokale Zugehörigkeiten fördert. Er stellt die Identität des Migranten in eine Zwischenstellung, in der unterschiedliche und sogar widersprüchliche Werte und Identifikationen in einen offenen Dialog gebracht werden (Wasihun, 2016, S. 393)¹³⁶.

Als solches ist das migrantische Subjekt auch ein kosmopolitisches Subjekt, das sich in seinem Streben nach dem Globalen in verschiedene Räume einfügt und gleichzeitig eine tiefe Verbundenheit mit dem Lokalen bewahrt. Appiah nennt diese Art von Kosmopolitismus einen „verwurzelten Kosmopolitismus“ (Appiah, 2006, S. 113)¹³⁷. Das heißt, ein Kosmopolitismus, der auf der Anerkennung der kulturellen Wurzeln beruht. Er berücksichtigt die Zugehörigkeit des Migranten zu einem bestimmten kulturellen oder nationalen Raum und seine parallele Einschreibung in einen globalen Raum mit universellen Werten. Das Migrantensubjekt zeigt sich auf seine Weise weltoffen, indem es sich für andere kulturelle Räume öffnet, während es gleichzeitig einer sehr lokalen Identität treu bleibt. Eine solche Haltung versetzt das Migrantensubjekt unweigerlich in eine Zwischenstellung, die die starre Konstruktion seiner Identität nach dichotomen Kategorisierungen herausfordert. Seine Identität

¹³⁵ Mbembe, A. (2007). Afropolitanism. In: Njami, S. (Hrsg.). *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*. Johannesburg: Jacana Media. 26-29.

¹³⁶ Wasihun, B. (2016). 21 Afropolitan Writing. *Handbook of Transatlantic North American Studies*, 3, 391.

¹³⁷ Appiah, K. A. (2006). *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York: W.W. Norton.

erscheint so als ein Gewirr von Beziehungen, eine Art dritter Raum, der durch die Vermischung von Attributen von hier und anderswo gebildet wird, eine komplexe Kombination, die auf mehreren Bezugspunkten beruht. Sie veranschaulicht so eine flexible Verortung zwischen mehreren Kulturräumen. Sie ist nicht an einen einzigen Bezugsraum gebunden, sondern bewegt sich je nach Bedarf von einem Bezugsraum zum anderen und ist daher letztlich plural und multilokal.

Diese Erzählungen über die Identitäten von Migranten bieten einen fruchtbaren Rahmen für die Reflexion über die Identität des postkolonialen Subjekts und seinen Platz in der heutigen globalen Welt. Die Erzählung der Vertreibung und insbesondere des Zustands des Dazwischen fungiert als eine Offenbarung der vielen Welten, die der individuellen und kollektiven Identitätskonstruktion des postkolonialen Subjekts zugrunde liegen. Die Identität des Subjekts erscheint so als eine Kombination aus gelebten, erinnerten, aber auch imaginierten Erfahrungen. Durch die dreigliedrige Positionierung der Identität wird die postkoloniale Subjektivität als zwischen mehreren kulturellen Systemen gefangen imaginiert: denen der physischen, Erinnerungs- und Vorstellungsräume des Subjekts. Der erste Raum ist der direkte Raum, in dem das Subjekt täglich lebt. Die beiden anderen mentalen Räume sind die Manifestation der Konflikte des Subjekts zwischen den beiden antagonistischen Kulturen, die in sein Bewusstsein eingeschrieben sind: dem seiner einheimischen Gemeinschaft und dem, der sich aus der globalen Landschaft der Bewegung ergibt. Dieses Bewusstsein, das heute durch die Globalisierung verstärkt wird, versetzt das Subjekt in eine Zwischenstellung, nicht nur physisch, sondern auch metaphorisch, mental und kulturell (Mbobda, 2018)¹³⁸. Das postkoloniale Subjekt als solches ist ein kosmopolitisches Subjekt, dessen Identität nicht in einem Ort liegt, sondern in einem Raum, nämlich einem globalen Raum der Verbindungen von hier und dort, von Wurzeln und Wegen, von realen und imaginierten. Diese Multilokalisierung der Identität ist ein Indikator dafür, dass das Identitätsgefühl des Subjekts durch das

¹³⁸ Mbobda, L. (2018). Imag [in] ing The In-Between: Toward The Politics And Aesthetics Of Space In Munir Abbar's Paris sur Mer. *Critical Interventions*, 12(3), 306-318.

Aufkommen des globalen Phänomens der Mobilität, sowohl der geistigen als auch der körperlichen, gestört wurde. Die Identität des postkolonialen Subjekts bleibt nicht in einem einzigen Raum fixiert, sondern bewegt sich in mehrere Richtungen. Es ist eine Identität, die verankert, aber nicht fest, mobil, aber nicht losgelöst ist (Ahmed et al., 2003, S. 1)¹³⁹. Das postkoloniale Subjekt ist keine Identität A im Gegensatz zu einer anderen Identität B; es ist vielmehr ein Subjekt, das A, B und X gleichzeitig verkörpert. Seine Identität ist ein Geflecht aus verschiedenen Bezugspunkten (Eze, 2014, S. 240)¹⁴⁰.

9.4 Fazit

Das Ziel dieses Kapitels war es, die filmische Erzählung über die Identitäten von Migranten in Migrationsräumen zu rekonstruieren. Die Erzählungen der Filme *La Pirogue* und *Hope*, auf die sich die Analyse stützt, wurden in zwei Haupterzählungsachsen umstrukturiert, die sich auf den Diskurs der Identität als Zustand des Seins und auf den Diskurs der Identität als Prozess des Werdens beziehen. In der Erzählachse der Identität als Seinszustand erscheint die Identität des migrantischen Subjekts als eine Kontinuität einer Reihe von Werten, die aus der Herkunftsgemeinschaft stammen. Die aus der Heimat stammende Identität des Migranten scheint dadurch ein wahres Selbst zu sein, eine gegebene oder angeborene Identität, die sich trotz der Vertreibung nicht verändert und die als eine Art Bezugsrahmen für das Migrantensubjekt im Migrationsraum dient. Die Erzählachse der Identität als Prozess des Werdens fordert diese Sicht einer reinen und stabilen Identität heraus, indem sie Brüche, Diskontinuitäten und Veränderungen von Migrantenidentitäten während der Reise aufzeigt. Sie erfasst die Position des Migranten selbst an der Kreuzung von Herkunfts-, Durchgangs- und Zielort, um die

¹³⁹ Ahmed, S., Castada, C., Fortier, A. M., & Sheller, M. (Eds.). (2003). *Uprootings/regroundings: Questions of home and migration*. Oxford: Berg.

¹⁴⁰ Eze, C. (2014). Rethinking African culture and identity: the Afropolitan model. *Journal of African Cultural Studies*, 26(2), 234-247.

Multilokalisierung der Identitäten von Migranten aufzuzeigen. Es zeigt, dass Migranten dazu neigen, ein Gefühl der primären Identität im Migrationsraum zu behalten, sich aber auch neue Identitätsmerkmale aus gemeinsamen Migrationserfahrungen aneignen und sogar ein großes Interesse an der Identifikation mit den Standards ihrer Zielorte zeigen, von denen sie glauben, dass sie ihren Erwartungen, Projekten und Wünschen besser entsprechen können. Damit geht sie über die Verortung der Identität am einzigen Herkunftsort hinaus. Sie zeigt, dass die Identität der Migranten nie vollendet ist und auch nicht auf einen bestimmten Ort beschränkt werden kann, sie ist nicht einzigartig und auch nicht auf einen Bezugspunkt festgelegt, sondern oszilliert zwischen mehreren Bezugspunkten aus der Erinnerung, der Imagination und dem realen Lebensraum der Migration selbst. Die Identitäten der Migranten befinden sich dementsprechend im Schnittpunkt zwischen Kontinuität und Brüchen, Wurzeln und Routen, Erbe und Veränderungen, sie befinden sich in einer Zwischenstellung, die die ambivalente Position als lokal verwurzelt und global orientiert unterstreicht. Die so projizierte Identität trägt einen transnationalen und transkulturellen Charakter, der den Migranten als kosmopolitisches Subjekt positioniert. Dabei werden die Wurzeln nicht zugunsten der Mobilität oder der Pfade der Subjektidentität vernachlässigt, sondern vielmehr wird die Dialektik zwischen Stabilität und Bewegung hervorgehoben. Es zeigt, dass die Identitäten von Migranten von beiden durchdrungen sind, dass sie am Lokalen festhalten und gleichzeitig in das Globale eingebettet sind.

SCHLUSS

10 Schluss

Dieser Studie liegt die Beobachtung zugrunde, dass es in den Sozialwissenschaften – vor allem in kommunikationswissenschaftlich orientierten Arbeiten zur Migration – eine Tendenz zur Betrachtung afrikanischer Migration aus der Perspektive der Viktimisierung gibt, indem sie besonderes Gewicht auf die stereotype und negative Darstellung afrikanischer Migranten in der Medienberichterstattung legen. Es lässt sich jedoch beobachten, dass eine Überbetonung dieses Aspekts die verschiedenen sozio-räumlichen und kulturellen Herausforderungen verdeckt, die das Phänomen der Migration mit sich bringt. In den medienwissenschaftlichen Arbeiten hingegen, insbesondere im Bereich der Filmwissenschaft, haben sich Kritiker von der vorherrschenden Perspektive der Sozialwissenschaften entfernt und diesen zweiten Aspekt aufgegriffen. Dabei haben sie das Thema mit den Kategorien Identität und Raum in Verbindung gebracht, insbesondere damit, wie sie durch die Präsenz von Migranten in den europäischen Aufnahmegesellschaften herausgefordert werden.

In der gleichen Hinsicht hat sich die vorliegende Arbeit mit der Imagination von Migration im zeitgenössischen afrikanischen Kino befasst, insbesondere mit der Frage, wie die Räume und Identitäten von Migranten durch die Filmerzählungen imaginiert werden. Aber im Gegensatz zu früheren Beiträgen, die ihr Interesse auf die Frage zum europäischen Raum beschränkt haben, hat diese Arbeit eine globale Perspektive eingenommen und auch Ausreise- und Transitgesellschaften in die Untersuchung einbezogen. Dementsprechend basiert die Forschung auf der Hypothese, dass Migrationsfilme zur Dekonstruktion der Authentizität, Uniformität und Stabilität von Raum- und Identitätskonzepten beitragen können. Sie ging davon aus, dass Filme durch die Darstellung von Migrationserfahrungen das transnationale Potenzial von Migration offenbaren und die Vorstellung von Raum und Identität jenseits von

Monolithismus und Essentialismus anregen können. Es ging also darum, die filmische Ästhetik hervorzuheben, die den Erzählungen über afrikanische Migration zugrunde liegt, die Diskurse zu rekonstruieren, die diese Erzählungen über die Räume und Identitäten von Migranten suggerieren, und die Imaginationen, die sie über die Räume und Identitäten postkolonialer Migrantensubjekte hervorrufen, reflektierend zu thematisieren.

Ein Überblick über die Entstehungsgeschichte der afrikanischen Migration im zweiten Kapitel hat ein Verständnis der Beziehung zwischen zeitgenössischen Formen afrikanischer Migration und der Dynamik sozioökonomischer Ströme ermöglicht, die durch die Kolonialisierung und dann durch die Globalisierung ausgelöst wurden. Das Kapitel hat auch die vorherrschenden Diskurse über Viktimisierung versus Kriminalisierung hervorgehoben, die dieses Phänomen in seiner heutigen Form in den Medien hervorgebracht hat. Schließlich hat es die Aneignung des Themas durch das afrikanische Kino hervorgehoben, insbesondere im Hinblick auf die Frage nach der Identität des migrantischen Subjekts, dessen Thematisierung sich in nationalistischen, postnationalistischen und transnationalen Wellen von einer essentialistischen Perspektive hin zu einer dynamischeren Wahrnehmung entwickelt hat.

Apropos Dynamik: Es handelt sich um einen Schlüsselbegriff, der in den Konzepten von Migration, Raum und Identität wiederkehrt, die im Grunde die Hauptbestandteile des in der Arbeit verwendeten theoretischen Rahmens bilden. Das Konzept der Migration entfernt sich von der klassischen Definition einer definitiven und einseitigen Abwanderung von Ort A nach Ort B und wird stattdessen vom transnationalen Paradigma aus als eine zirkuläre Bewegung betrachtet, die mehrere Räume umfasst, die miteinander verbunden sind. Ihre Vernetzung erfolgt durch das migrantische Subjekt, das als Transmigrant oder Grenzgänger gesehen wird, da es sowohl mit der Herkunfts- als auch mit der Aufnahmegesellschaft Beziehungen unterhält. Das Konzept des Raumes entfernt sich korrelativ von der Idee eines Containers und ist als

eine soziale Konstruiertheit betrachtet, die sich aus der Verflechtung verschiedener räumlicher Praktiken ergibt, darunter Alltagserfahrungen, Raumvorstellungen und Aneignungsprozesse. Dies ermöglicht es, den Raum als globales, offeneres und integratives Ganzes zu erfassen, das durch konkurrierende Räumlichkeiten konstruiert wird. Identität wird in diesem Zusammenhang auch weniger als statisches und reines Gebilde angegangen, sondern vielmehr als etwas Bewegliches, das entsprechend der konkret gelebten und auch imaginierten Räume relational gebaut wird. Das Ergebnis ist das Verständnis von Identität als fließende, plurale und dynamische Wesenheit.

Diese Ideen haben auch den konzeptuellen Ansatz des afrikanischen Kinos durchdrungen, das in Kapitel fünf als ein mobiler und transnationaler Raum vorgestellt wird, dessen Identität fernab von Reinheit und Authentizität konzipiert wurde, wie einige Kritiker vorgeschlagen haben, sondern vielmehr im Hinblick auf seine Geschichte, als ein Gewirr unterschiedlicher ästhetischer Traditionen des Lokalen und Globalen. Es wurde daher als ein Kino postuliert, das Grenzen auflöst und zur Dekonstruktion fester Kategorisierungen einlädt. Es unterstreicht die Begegnung und die dialogische Beziehung zwischen dem Lokalen und dem Globalen, dem Hier und dem Anderen, eine komplexe Verstrickung, die sich a priori in seinen Erzählungen widerspiegelt.

Methodisch gesehen basiert der Prozess der Analyse der in der Arbeit verwendeten Filme auf zwei komplementären Aktivitäten: einer wahrnehmenden Aktivität und einer kognitiven Aktivität, die als Imagination bezeichnet wird. Letztere dürfte über die Dualität zwischen dem realistischen und dem konstruktivistischen Ansatz hinausgehen, da sie die Grundlage jeder Arbeit der Filmkonstruktion bildet, sei es von der Seite des Filmemachers oder von der Seite des Zuschauers. Die Wahrnehmungsaktivität stützt sich im Wesentlichen auf das Filmmaterial, d.h. auf die auf der Leinwand vorgeschlagenen Erzählformen und Stilelemente und wird durch Beschreibung wiedergegeben. Die imaginative Tätigkeit hingegen beruht im

Wesentlichen auf diesem Wahrnehmungsinhalt, umfasst aber auch das theoretische und empirische Wissen, das zum Erfassen der Erzählungen notwendig ist. Als solche stellt sie eine Möglichkeit dar, das fruchtbare, interdisziplinäre Terrain zu durchlaufen, das in den kontextuellen und theoretischen Teilen vorgestellt wird. Die Einbeziehung dieser außerfilmischen Bezüge ist wichtig, weil sie es ermöglicht, die Beziehung zwischen filmischer und sozialer Wirklichkeit, zwischen erzählten Räumen und realen Räumen zu erfassen, aber auch über das konkrete Wissen nachzudenken, das die Filmwelten über das Konzept von Raum und Identität generieren konnten.

Kapitel sieben begann die eigentliche Auseinandersetzung mit der Analyse der Filme, mit dem Ziel, so sei daran erinnert, einerseits die Erzählungen über die afrikanische Migration vom Ausgangs- zum Zielort über die Transitorte zu rekonstruieren und andererseits die Imagination hervorzuheben, die diese Erzählungen im Hinblick auf die Konzepte von Raum und Identität hervorrufen. Die Filme, die zu diesem Zweck betrachtet werden, bieten eine lineare Erzählstruktur, die es ermöglicht, die verschiedenen Phasen der Migrationserfahrung zu rekonstruieren. Zuerst also die Konstruktion des Migrationsprojekts im lokalen Raum der Protagonisten, dann die tatsächliche Entfaltung der Migrationserfahrung und schließlich die Ankunft am Zielort, gefolgt von der Aussicht auf eine Rückkehr, ob frei oder erzwungen, real oder imaginiert.

Die Analyse der Erzählung über die Konstruktion des Migrationsprojekts offenbarte die Unzulänglichkeiten des Herkunftsraums der Migrantensubjekte, insbesondere die Dynamik der Enteignung und Deprivation als Faktoren, die den Ausreisen zugrunde liegen und dazu führen, dass die Subjekte versuchen, sich aus dem begrenzten Rahmen des lokalen Raums zu lösen und ihren Horizont auf andere mögliche Welten auszudehnen. Der soziale Raum des postkolonialen Subjekts, den die Erzählung repräsentiert, umfasst sowohl Innen als auch Außen. Das Ergebnis ist das Bild eines globalen Raumes, der über den lokalen, geschlossenen, reinen und begrenzten Raum

hinausgeht. Dieses Bild eines durch die Imagination erweiterten globalen Raums stellt das Konzept des sozialen Raums als konkret gelebter Raum in Frage und schließt auch imaginierte Räume ein.

Die Analyse der Filmerzählungen über die Räume der Migranten hat es ermöglicht, die Fluidität des Raumes einzufangen, indem die Vielzahl der Landschaften, die in die Bewegungsbahn der migrantischen Protagonisten involviert sind, erfasst wurde. Naturräume wie die Wüste, die a priori ein reiner und isolierter Raum ist, verwandeln sich in einen Raum des Flusses, der Passage und des Transports. In gleicher Weise werden Grenzen und Barrieren durch die Mobilität der Migranten als poröse und durchlässige Räume dargestellt. Der Gesamteffekt, der durch diese räumliche Mobilität entsteht, ist eine Ästhetik des relativen Raums, eine Art Raum des Flusses und der Zirkulation, der sich natürlichen und künstlichen Grenzen widersetzt oder sie destabilisiert. Andererseits hebt die Erzählung des Films den sozialen Raum der Migrantensubjekte als einen relationalen Raum hervor, der eine Vielzahl anderer Räume einschließt. Diese Räume, ob real oder imaginiert, „*cross, intersect, align with each other, or exist in relations of paradox or antagonism*“ (Massey, 2005, S. 3). Sowohl die Erzählungen des Relativen als auch des Relationalen untergraben die Idee des Raums als absolut und geschlossen. Sie fordern die strikte Trennung von Räumen heraus und stellen sogar widersprüchliche Räume als Räume neu vor, die miteinander verbunden sind, interagieren und ineinander eingebettet sind.

Die Analyse der Filmerzählungen über die Identitäten von Migranten hat ein Paradoxon offenbart: Einerseits werden sie im Hinblick auf die Reproduktion der einheimischen Identitätsnormen im Migrationsraum als Kontinuität dargestellt, andererseits im Hinblick auf die Entstehung neuer Identitätsmerkmale und die Projektion ihrer Zukunft in imaginären Räumen als Diskontinuitäten. Dieses narrative Ausbalancieren von Sein und Werden wirkt sich auf die Imagination von Identität am Schnittpunkt von Kontinuität und Brüchen, Wurzeln und Wegen, Erbe und Wandel

aus. Die Identitäten von Migranten entpuppen sich als ein Dazwischen, das ihre ambivalente Position der lokalen Verwurzelung und globalen Orientierung unterstreicht. Die so projizierte Identität trägt einen transnationalen und transkulturellen Charakter, der den Migranten als kosmopolitisches Subjekt positioniert. Die kosmopolitische Prägung der Filme stellt nicht nur die Mobilität der Identität in den Vordergrund, sondern auch die Wurzeln, wodurch die Dialektik zwischen Stabilität und Bewegung deutlich wird. Sie zeigt, dass die Identitäten der Migranten von beiden durchdrungen sind, dass sie sich an das Lokale klammern und gleichzeitig Teil des Globalen sind.

Diese von den Filmen erzeugten unterschiedlichen Erzählungen scheinen, wie zu Beginn dieser Arbeit angenommen, die essentialistischen Annahmen über die Stabilität und Reinheit von Räumen und Identitäten zu dekonstruieren. So interessant sie auch gewesen sein mögen, um uns über die wechselhafte und ambivalente Natur migrantischer Räume und Identitäten zu informieren, so können sie doch nicht einfach auf diesen Rahmen reduziert werden. Tatsächlich spiegeln die Analysen dieser Erzählungen symbolisch die Raum- und Identitätsverhandlungen zeitgenössischer Filme wider. Symbolisch für eine unaufhaltsame Bewegung, für ein Kommen und Gehen, offenbaren die analysierten Erzählungen Filme der Zwischenräume, der Verankerungen und der Suche, in denen sich Fragen nach Raum, Identität und Zugehörigkeit auf Hybridität, Fluidität und Mobilität zwischen verschiedenen Filmcodes und -stilen reimen. Sie werden als Filme wahrgenommen, die aufgrund ihrer Mobilität nicht einem einzelnen Ort zugeordnet oder auf das Lokale beschränkt werden können. Ihre zirkulierende Mobilität ermöglicht es ihnen, sich strategisch über mehrere reale und imaginäre Räume hinweg zu entfalten und sich so im Globalen zu positionieren. In diesem Sinne fungieren sie als Filme, die die Dichotomien zwischen uns und den anderen, dem Innen und Außen, dem Hier und dem Dort herausfordern. Diese sind miteinander verflochten, was ihnen de facto eine transnationale und

transkulturelle Identität verleiht, eine dynamische und pluralistische Identität, die sich durch den Einsatz einer Ästhetik des Dazwischen manifestiert. Daher wäre es interessant, die Artikulation dieser Ästhetik des Dazwischen über den begrenzten Rahmen filmischer Erzählungen hinaus in Richtung anderer Ausdrucksformen zeitgenössischer Filme zu vertiefen, einschließlich der zeitgenössischen Dynamik von Produktion, Vertrieb oder Auswertung.

Literaturverzeichnis

Ahmed, S., Castada, C., Fortier, A. M., & Sheller, M. (Eds.). (2003). *Uprootings/regroundings: Questions of home and migration*. Oxford: Berg.

Anderson Benedict, I. C. (1983). *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Andrew, D. (2000). The Roots of the Nomadic. In: Flaxman, G. (Ed.). *The Brain Is the Screen: Deleuze and Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization* (Vol. 1). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Appadurai, A. (2000). Grassroots globalization and the research imagination. *Public culture*, 12(1), 1-19.

Appiah, K. A. (2006). *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York: W.W. Norton.

Ash, C., Jasny, B. R., Roberts, L., Stone, R., & Sugden, A. M. (2008). Reimagining cities. *Science*, 319(5864), 739-739.

Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London, New York: Verso.

Barlet, O. (1996). *Les cinémas d'Afrique noire: Le regard en question*. Paris: L'Harmattan.

Barlet, O. (2000). *African Cinemas: Decolonizing the gaze*. London: Zed Books.

Barlet, O. (2012). The Ambivalence of French Funding. *Black Camera: An International Film Journal (The New Series)*, 3(2), 205-216.

Bauman, Z. (2009). Identity in the Globalizing World. In: Elliott, A., & Du Gay, P. (Eds.). *Identity in question*. London: Sage.

Bayraktar, N. (2015). *Mobility and migration in film and moving image art: Cinema beyond Europe*. New York: Routledge.

Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.

Berger, V., & Winkler, D. (2012). The Cinema of Irregular Migration and the Question of Space: France, Italy and Spain. *Rabbit Eye-Zeitschrift für Filmforschung*, (4), 60-70.

Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. London, New York: Routledge.

Binet, J. (1976). Cinéma africain. *Afrique contemporaine*, (83), 27-30.

Birke, D., & Butter, S. (Eds.). (2013). *Realisms in Contemporary Culture: Theories, Politics, and Medial Configurations* (Vol. 21). Berlin, Boston: Walter de Gruyter.

Bisschoff, L. (2009). Sub-Saharan African cinema in the context of Fespaco: close-ups on francophone West Africa and anglophone South Africa. *Forum for modern language studies*, 45(4), 441-454.

Bonfadelli, H. (2007). Die Darstellung ethnischer Minderheiten in den Massenmedien. In: *Medien und Migration* (95-116). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Brinkbäumer K. (2006, Juni 26). Die neue Völkerwanderung. Der Ansturm der Armen. *Der Spiegel*. <http://www.spiegel.de/sptv/thema/a-423686.html> (Zugriff am 15.05.2018)

Brössel, S. (2014). *Filmisches Erzählen: Typologie und Geschichte* (Vol. 40). Berlin, Boston: Walter de Gruyter.

Butterwegge, C., & Hentges, G. (Eds.). (2009). *Zuwanderung im Zeichen der Globalisierung: Migrations-, Integrations- und Minderheitenpolitik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Caquard, S., & Taylor, D. F. (2009). What is cinematic cartography?. *The Cartographic Journal*, 46(1), 5-8.

Castoriadis, C. (1984). *Gesellschaft als imaginäre Institution: Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Castoriadis, C. (1986). *Domaines de l'homme* (Vol. 2). Paris: Le Seuil.

Castree, N., & Gregory, D. (Eds.). (2008). *David Harvey: a critical reader*. Cambridge: Blackwell Publishing.

Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on the ontology of film*. Harvard University Press.

Cham, M. B., & Andrade-Watkins, C. (1988). *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema*. London: The MIT Press.

Chambers, I. (1994). *Migrancy, culture, identity*. London, New York: Routledge.

Chatman, S. B. (1990). *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. New York: Cornell University Press.

Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press.

Christen M., Martin S. (2018) Raum. In: Groß B., Morsch T. (Eds.) *Handbuch Filmtheorie*. Springer Reference Geisteswissenschaften. Wiesbaden: Springer VS.

Cohen, J. H., & Sirkeci, I. (2011). *Cultures of migration: The global nature of contemporary mobility*. Austin: University of Texas Press.

De Haas, H. (2006). *Trans-Saharan migration to North Africa and the EU: historical roots and current trends*. Migration Information Source. Online: <https://www.migrationpolicy.org/article/trans-saharan-migration-north-africa-and-eu-historical-roots-and-current-trends> (18.10.2018)

De Haas, H. (2007). *The myth of invasion: Irregular migration from West Africa to the Maghreb and the European Union*. International Migration Institute. Online: <https://www.migrationinstitute.org/publications/irregular-migration-from-west-africa> (18.10.2018)

- Delory-Momberger, C., & Schaller, J. J. (2011). Habiter en étranger. *Le sujet dans la cite*, (1), 49-53.
- Dennerlein, B., & Frietsch, E. (Eds.). (2014). *Identitäten in Bewegung: Migration im Film*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Diawara, M. (1992). *African cinema: politics & culture* (Vol. 707). Bloomington: Indiana University Press.
- Diawara, M. 2010. *Neues afrikanisches Kino. Ästhetik und Politik*. München: Prestel.
- Dima, V. (2012). Aural Narrative Planes in Djibril Diop Mambety's Films. *Journal of Film and Video*, 64(3), 38-52.
- Dovey, L. (2018). Towards Alternative Histories and Herstories of African Filmmaking: From Bricolage to the "Curatorial Turn" in African Film Scholarship. *A Companion to African Cinema*, 465-485.
- Ekotto, F. (2009). La Mondialisation, l'immigration et le cinéma africain d'expression française. Pour un devenir moderne. *Nouvelles Etudes Francophones*, 184-198.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2011). *Filmtheorie zur Einführung* (3. erg. Aufl.). Hamburg: Junius Verlag.
- Enevold, J. (2000). Men and Women on the Move: Dramas of the Road. *European journal of cultural studies*, 3(3), 403-420.
- Eze, C. (2014). Rethinking African culture and identity: the Afropolitan model. *Journal of African Cultural Studies*, 26(2), 234-247.
- Ezra, E., & Rowden, T. (Eds.). (2006). *Transnational cinema: the film reader*. London, New York: Routledge.
- Fanon, F. [1961] (2002). *Les damnés de la terre*. La Découverte/Poche. Paris. (313). Online:https://monoskop.org/images/9/9d/Fanon_Frantz_Les_damn%C3%A9s_de_la_terre_2002.pdf (10.02.2017)
- Fendler, U. (2008). Le road movie dans le contexte interculturel africain. *Cinémas: revue d'études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, 18(2-3), 69-88.

Fonkoua, R. (2004). Les cinquante prochaines années du cinéma africain. *Présence Africaine*, (2), 5-7.

Frahm, L. (2010). *Jenseits des Raums: zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Funk, P., & Weiß, H. J. (1995). Ausländer als Medienproblem? Thematisierungseffekte der Medienberichterstattung über Ausländer, Asyl und Rechtsextremismus in Deutschland. *Media Perspektiven*, 1(1995), 21-29.

Fusillo, M. - Le Juez, B. (2017). "Désire et appartenance: un entretien avec Bertrand Westphal", *Longing and Belonging/ Désir et Appartenance, Between*, VII.13, <http://www.betweenjournal.it/> (10.09.2019)

Gardies A. (1989). *Cinéma d'Afrique noire francophone: L'espace-miroir*. Paris: L'Harmattan.

Garson, J. P., & Loizillon, A. (2003, January). Europe and Migration from 1950 to Present: chances and challenges. *Economic and Social Aspects of Migration, Conference jointly organized by the European Commission and OECD, Brussels*. Online: <https://www.oecd.org/migration/mig/15516948.pdf> (15.05.2019)

Genette, G. (1994). *Die Erzählung*. München: Fink.

Gugler, J. (2003). *African film: Re-imagining a continent*. Bloomington: Indiana University Press.

Guneratne, A. R., & Dissanayake, W. (Eds.). (2003). *Rethinking third cinema* (Vol. 259). New York: Routledge.

Gupta, A., & Ferguson, J. (1997). *Culture, power, place: Explorations in critical anthropology*. Durham, London: Duke University Press.

Hall, S. (1989). Cultural identity and cinematic representation. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, (36), 68-81.

Hall, S., & Du Gay, P. (Eds.). (1996). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.

Hall S. (2017). *Familiar Stranger: A Life Between Two Islands*. Durham: Duke University Press.

- Han, P. (2010). *Soziologie der Migration: Erklärungsmodelle, Fakten, politische Konsequenzen, Perspektiven*. Stuttgart: UTB.
- Hannerz, U. (1996). *Transnational connections: Culture, people, places*. London, New York: Routledge.
- Harrow, K. W. (Ed.). (1999). *African cinema: Postcolonial and feminist readings*. Trenton, NJ: Africa World Press.
- Harrow, K. W. (2007). *Postcolonial African cinema: From political engagement to postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Harvey, D. (2001): Globalization and the "Spatial Fix". *Geographische Revue*, 3(2), 23-30. Online: <http://www.geographische-revue.de/archiv/gr2-01.pdf> (25.03.2017)
- Harvey, D. (2006). *Spaces of global capitalism*. London: Verso.
- Heidenreich, N. (2015). *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration* (Vol. 4). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Hickethier, K. (1995). Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen. In: *Karpf, Ernst et al. (Hg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg: Schüren. 21-40.
- Hickethier, K. (2007). *Film- und Fernsehanalyse* (4. aktualisierte und erweiterte Aufl.). Stuttgart: JB Metzler.
- Higbee, W., & Lim, S. H. (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1(1) 7-21.
- Higson, A. (2000). The limiting imagination of national cinema. In: Hjort, M., & Mackenzie, S. (Eds.). *Cinema and Nation*, London: Routledge. 63-74.
- Hjort, M. (2009). On the plurality of cinematic transnationalism. In: Durovicová, N., & Newman, K. E. (Eds.). *World cinemas, transnational perspectives*. New York, London: Routledge. 12-33.
- Hooks, B. (1990). *Yearning: race, gender and cultural politics*. Boston: South End Press.
- Hömberg, W., & Schlemmer, S. (1994). Fremde als Objekt. Asylberichterstattung in deutschen Tageszeitungen. *Communicatio Socialis*, 27(4), 317-338.

- Jäger, S., & Link, J. (1993). *Die vierte Gewalt: Rassismus in den Medien*. Duisburg: Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung (DISS).
- Kaul, S., & Palmier, J. P. (2016). *Die Filmerzählung: eine Einführung*. Paderborn: Verlag Wilhelm Fink.
- King, R., & Wood, N. (Eds.). (2013). *Media and migration: Constructions of mobility and difference* (Vol. 8). London: Routledge.
- Kosta, B. (2010). Transcultural Space and Music: Fatih Akin's Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul (2005). In: Fisher, J., & Mennel, B. C. (Eds.). (2010). *Spatial turns: space, place, and mobility in German literary and visual culture* (Vol. 75). Amsterdam: Rodopi.
- Kuhn, M. (2011). *Filmnarratologie: ein erzähltheoretisches Analysemodell* (Vol. 26). Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Kum'a Ndumbe III, A. (2006) *Wettkampf um die Globalisierung Afrikas: An die Mitbürger der Einen Welt im anbrechenden 21. Jahrhundert - herausfordernde Reden zur Begegnung*. Berlin: AfricAvenir.
- Laffort, B. (2005). Le mythe du retour. *Hommes & Migrations*, 1253(1), 105-116.
- Lefebvre, H. (1961). *Critique de la vie quotidienne. Tome II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris: l'Arche.
- Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*, (4^e ed.), Paris: Anthropos.
- Loshitzky, Y. (2010). *Screening strangers: Migration and diaspora in contemporary European cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lünenborg, M., Fritsche, K., & Bach, A. (2014). *Migrantinnen in den Medien: Darstellungen in der Presse und ihre Rezeption* (Vol. 7). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Martin, M. T. (2009). Joseph Gai Ramaka: "I am not a filmmaker engagé. I am an ordinary citizen engagé.". *Research in African Literatures*, 40(3), 206-219.
- Martinez, M., & Scheffel, M. (2016). *Einführung in die Erzähltheorie*. München: CH Beck.

Massey, D. (1991). A global sense of place. *Marxism Today* (38) 24-29. Online: <https://www.westga.edu/~awalter/teaching/global/massey1991.pdf> (21.06.2017)

Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage.

Mbembe, A. (2000). À propos des écritures africaines de soi. *Politique africaine*, (1), 16-43. Online: <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2000-1-page-16.htm> (15.02.2017)

Mbembe, A. (2015). *Critique de la raison nègre*. Paris. La Découverte.

Mbobda, L. (2018). Imag [in] ing The In-Between: Toward The Politics And Aesthetics Of Space In Munir Abbar's Paris sur Mer. *Critical Interventions*, 12(3), 306-318.

Merten, K., & Ruhrmann, G. (1986). *Das Bild der Ausländer in der deutschen Presse: Ergebnisse einer systematischen Inhaltsanalyse*. Frankfurt am Main: Dağyeli.

Metz, C. (1975). Le signifiant imaginaire. *Communications*, 23(1), 3-55.

Morin, E. (1956). *Le cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie*. Paris: Minuit.

Murphy, D. (2000). Africans filming Africa: Questioning theories of an authentic African cinema. *Journal of African Cultural Studies*, 13(2), 239-249.

Nagib, L. (2006). Towards a positive definition of world cinema. *Remapping world cinema: Identity, culture and politics in film*, 30-37.

Nagib, L. (2011). *World cinema and the ethics of realism*. New York: Continuum.

Niang, S. (2008). Du néoréalisme en Afrique: une relecture de Borom Sarret. *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 71(1), 8.

Niang, S. (2014). *Nationalist African Cinema: Legacy and Transformations*. Lanham [u.a.]: Lexington Books.

Okome, M. O., & Vaughan, O. (2012). West African Migrations and Globalization: Introduction. In: *West African Migrations*. New York Palgrave: Macmillan.

- Petty, S. (1999). The archeology of origin: Transnational visions of Africa in a borderless cinema. *African studies review*, 42(2), 73-86.
- Poirier, N. (2003). Cornelius Castoriadis. L'imaginaire radical. *Revue du MAUSS*, (1), 383-404.
- Ponzanesi, S. (2012). The Non-Places of Migrant Cinema in Europe. *Third Text*, 26(6), 675-690.
- Preußer, H. P. (Ed.). (2016). *Anschauen und Vorstellen: Gelenkte Imagination im Kino* (Vol. 4). Marburg: Schüren Verlag.
- Pries, L. (2010). *Transnationalisierung: Theorie und Empirie grenzüberschreitender Vergesellschaftung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Reeh, C., & Martins, J. M. (Eds.). (2017). *Thinking Reality and Time through Film*. Cambridge Scholars Publishing.
- Ricci, D. (2011). Subjectivités en mouvement et déplacements identitaires dans les „cinémas africains“ contemporains. *Cahier Louis-Lumière*, 8(1), 31-39.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Rieser-Wohlfarter, K. (1996). *Filmische Passagen in die neue Welt: Entwürfe ethno-amerikanischer Kulturen im Migrationsfilm*. Trier: Wiss. Verlag.
- Roberts, L. (2012). Cinematic cartography: Projecting place through film. In: *Mapping Cultures* (68-84). London: Palgrave Macmillan.
- Robin, N. (1996). *Atlas des migrations ouest-africaines vers l'Europe, 1985-1993*. Paris: Orstom.
- Ruhrmann, G. (1995). *Das Bild der Ausländer in der Öffentlichkeit: Eine theoretische und empirische Analyse zur Fremdenfeindlichkeit*. Opladen: Leske + Budrich.
- Ruhrmann, G., & Demren, S. (2000). Wie Medien über Migranten berichten. In *Migranten und Medien*. In: Schatz H., Holtz-Bacha C., Nieland JU. (Hrsg.) *Migranten und Medien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rushdie, S. (1991). *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta Books.

- Rushdie, S. (1995). *Shame*. London: Vintage.
- Rushton, R. (2011). *The reality of film: Theories of filmic reality*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Rutherford, J. (1990). *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart.
- Schatz, H., Holtz-Bacha, C., & Nieland, J. U. (2000). *Migranten und Medien: Neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Scheffer, B. (1997). *Medien und Fremdenfeindlichkeit: Alltägliche Paradoxien, Dilemmata, Absurditäten und Zynismen*. Opladen: Leske + Budrich.
- Schemer, C. (2012). The influence of news media on stereotypic attitudes toward immigrants in a political campaign. *Journal of Communication*, 62(5), 739-757.
- Schmid, W. (2008). *Elemente der Narratologie*. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.
- Shaw, D. (2013). Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'. *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, 47-66.
- Silvey, R. (2006). Geographies of gender and migration: Spatializing social difference. *International Migration Review*, 40(1), 64-81.
- Smith, N. (2008). *Uneven development: Nature, capital, and the production of space*. Athens: University of Georgia Press.
- Soja, E.W. (2008). *Thirdspace*. Malden, Mass.: Blackwell.
- Sosso, P., & Sozzi, L. (1999). *Jean-Jacques Rousseau Imagination, Illusions, Chimères*. Paris: Honoré champion.
- Stadler, J. (2008). *Pulling focus: Intersubjective experience, narrative film, and ethics*. New York: Continuum.
- Tcheuyap, A. (2011). African Cinema (s) Definitions, Identity and Theoretical Considerations. *Critical Interventions*, 5(1), 10-26.

Terrone, E., & Tagliafico, D. (2012). Imagination and the Cinematic Experience. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 4, 547-559.

Thivat, P.L (Ed.) (2017). *Voyages et exils au cinéma: Rencontres de l'altérité*. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.

Thompson, K. (1995). Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 4(1), 23-62.

Uberti, S. D. (2014). Victims of their Fantasies or Heroes for a Day? Media Representations, Local History and Daily Narratives on Boat Migrations from Senegal. *Cahiers d'études africaines*, (213-214), 81-113.

Ukadike, N. F. (1995). African cinematic reality: the documentary tradition as an emerging trend. *Research in African literatures*, 26(3), 88-96.

Verstraete, G., & Cresswell, T. (Eds.). (2002). *Mobilizing place, placing mobility: the politics of representation in a globalized world* (Vol. 9). Amsterdam, New York: Rodopi.

Wasihun, B. (2016). 21 Afropolitan Writing. *Handbook of Transatlantic North American Studies*, 3, 391.

Williams, E. [1944] (2014). *Capitalism and slavery*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Yazici, O. (2011). Der Einwanderungsdiskurs als Ethnisierungsdiskurs: Die soziale Konstruktion des „Anderen“. In: *Jung, männlich, türkisch—gewalttätig?* (26-49). Herbolzheim: Centaurus Verlag & Media.

Yildiz, E. (2006). Stigmatisierende Mediendiskurse in der Kosmopolitinnen Einwanderungsgesellschaft. In: *Massenmedien, Migration und Integration*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Zacks, S. A. (1995). The theoretical construction of African cinema. *Research in African literatures*, 26(3), 6-17.

Filmverzeichnis

Primäre Filme

La Pirogue, Regie: Moussa Touré. Frankreich, Senegal 2012.

14 Kilómetros, Regie: Gerardo Olivares. Spanien 2007.

Hope, Regie: Boris Lojkine. Frankreich 2014.

Medierranea, Regie: Jonas Carpignano. Italien, Frankreich, Deutschland, Katar 2014.

Paris sur Mer, Regie: Munir Abbar. Marroko, Deutschland 2007.

Sekundäre Filme

Afrique sur Seine, Regie: Paulin Soumanou Vieyra, Mamadou Sarr. Benin, Frankreich, Senegal 1955.

La Noire de...: Regie: Ousmane Sembene. Senegal, 1966.

Concerto pour un exil, Regie: Désiré Ecaré. Elfenbeinküste 1968.

Soleil ô, Regie: Med Hondo. Mauritanien 1969.

À nous deux France, Regie Désiré Ecaré. Elfenbeinküste 1970.

Et la neige n'était plus, Regie: Samb Makharam Ababacar. Senegal 1965.

Paris, c'est joli, Regie: Inoussa Ousseini. Niger 1974.

Bicots nègres, vos voisins, Regie: Med Hondo. Mauritanie, Frankreich 1974.

Nationalité: immigré, Regie: Sidney Sokhona. Mauritanien 1976.

Safrana ou le droit à la parole, Regie: Sidney Sokhona. Mauritanien 1978.

Home away from Home. Regie: Maureen Blackhood Großbritannien 1994.

Tourbillons, Regie: Alain Gomis. Frankreich 2000.

Le Fleuve, Regie: Mama Keita. France, Guinea, Senegal 2002.

Teza, Regie: Haile Gerima. Äthiopien 2008.

L'absence, Regie: Mama Keita. France, Guinea, Senegal 2009.

Des Etoiles, Régie: Dyana Gaye. Frankreich, Senegal 2013.