

## In deutscher Gesellschaft

Filmreihe im Zeughauskino

# Black Perspectives: Filme Schwarzer Filmemacher\*innen *in Deutscher Gesellschaft*

Dossiers

*Karina Griffith*

Das posthum veröffentlichte *Passagenwerk*, auf das der Untertitel der Filmreihe *In deutscher Gesellschaft* verweist, ist eine Textsammlung von Walter Benjamin<sup>1</sup>, unter anderem inspiriert von seinen Spaziergängen durch die glasüberdachten Fußgängerpassagen des Paris der 1920er und 30er Jahre. Durch die Märkte der Stadt schlendernd kam Benjamin gerade hier zu dem Schluss, dass die Modernität eine Bedrohung für das Flanieren darstelle.

In der insgesamt 29 Filme umfassenden Reihe *In deutscher Gesellschaft: Passagen-Werke ausländischer Filmemacher\*innen 1962-1992* werden sieben Filme Schwarzer Filmemacher\*innen gezeigt. Anstatt die Neugier auf das Fremde zu bedienen, eröffnet der Programmtitel die Möglichkeit, diese Filme in Anlehnung an Benjamins *Passagenwerk* - also aus der Perspektive des Schwarzen *Flâneurs* - zu betrachten. Diese Verschiebung entspricht dem Unterschied zwischen einer systematischen Studie über Europa unter Ausschluss des Schwarzseins und einer Auto-Ethnographie aus der Perspektive der Erfahrungswelt Schwarzer Menschen.



Szene aus *Ich, Deine Mutter/Man sa yay*, BRD/SN 1980, R: Safi Faye

Die sieben hier diskutierten Filme befassen sich mit den wirtschaftlichen und sozialen Aspekten eines Einwanderers beziehungsweise einer Einwanderin of Color. Diese müssen zwischen einer wohlhabenden Klasse, die sich mit der „exotischen“ Gesellschaft des/der Fremden schmückt, und den prekären Berufen navigieren, die den als „Fremde“ geltenden zur Verfügung stehen. In den meisten Filmen stellen diese Aspekte jedoch den Hintergrund einer romantischen Haupthandlung dar. Lässt sich Benjamins *Passagenwerk* als eine Studie des shoppenden Menschen verstehen, so rückt in diesen Filmen der Sex ins Zentrum des ethnographischen Interesses. Fünf der sieben Filme Schwarzer Filmemacher\*innen des Programms konzentrieren sich dabei auf die Beziehungen zwischen *weißen* Frauen und Schwarzen Männern.

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Erstveröffentlichung 1982 im Suhrkamp Verlag als Band V der *Werk-Ausgabe*, herausgegeben von Rolf Tiedemann.

In *Blues People* (1968) wird eine düster verfilmte, mit Bluesmusik untermalte Kopulation den Schwarz-Weiß-Fotografien zweier Morde in den Südstaaten der Vereinigten Staaten gegenübergestellt. Regisseur Skip Norman entschied sich für stille Sexszenen, in denen Hoden und intime Gesten des Vorspiels in extremer Nahaufnahme gezeigt werden, sowie für einen insgesamt in schwarz-weiß gehaltenen Film. Dadurch wirkt *Blues People* eher wissenschaftlich als pornographisch. Das historische Foto der Morde an zwei Schwarzen Männern, Thomas Shipp und Abram Smith, die am 7. August 1930 in Marion, Indiana, gehängt wurden, ist zweimal zu sehen: Beim ersten Mal zeigt der Bildausschnitt die beiden Opfer, die Köpfe zur Seite geneigt, während ihre Hälse in rohen Schlingen hängen; als die morbide Szene ein zweites Mal im Film zu sehen ist, zeigt der erweiterte Bildrahmen nun auch den grinsenden *weißen* Zuschauer dieses brutalen Spektakels. Der Sound von *Blues People* stellt einen weiteren Kontrast dar – knisternde Bluesmusik wird über einen schwarzen Bildschirm gespielt, um die bewegten Bilder der Liebe mit den Standbildern des Hasses zu verknüpfen. Amiri Barakas *The Dutchman*, ein Theaterstück über eine *weiße* Frau, die einem Schwarzen Mann penetrant auf die Pelle rückt und ihn dann bei Tageslicht tötet, liefert die Inspiration für den bissigen Dialog.



Szene aus *They call it love*, BRD  
 1970, R: King Ampaw

*They Call it Love* (1970) von King Ampaw erzählt die Geschichte von Paul, einem Schwarzen Jazzmusiker, der in München lebt, eine Schallplattenverkäuferin umwirbt, und im Übrigen seine rigorosen Nachtclubauftritte und eine Affäre mit einer verheirateten Frau unter einen Hut bringt. In der Darstellung der Konflikte zwischen Schwarzen und *weißen* Menschen gehen *Blues People* und *They Call It Love* gegensätzliche Wege: Während Skip Norman die Machtdynamiken zwischen Schwarzen Männern und *weißen* Frauen frontal anspricht, ist die Fragilität des Schwarzen männlichen Protagonisten in Ampaws Film weniger offensichtlich. Paul scheint seine Rolle als Liebhaber als eine ähnliche Art von Beschäftigung anzusehen wie seine Gigs als Musiker in der Bar. Sein Zeitplan im Club ist unerbittlich und wir sehen mehrfach, wie ihn Barangestellte oder Bandmitglieder auf die Bühne rufen. In einer Szene bringt die Barfrau Paul eine Mahlzeit auf sein Zimmer und teilt ihm umgehend mit, dass es Zeit sei zu spielen. Das Essen bleibt unangerührt auf dem Tisch stehen.

In einer anderen Szene findet ein Bandmitglied Paul am Flipperautomaten in der Bar, um ihm zu sagen, dass es Zeit sei anzufangen. Wir hören, wie der Kollege sagt, sie müssten auf die Bühne, „bevor jemand wütend wird“. Dieser murmelnd vorgetragene Satz ist wichtig, denn er weist auf die laufend gesehene und gefühlte Dringlichkeit des ansonsten langsamen Films hin. Der Flipperautomat ist ein Motiv, das sich durch den Film zieht. Wie die Stahlkugel im Spiel, wird Paul ständig zwischen Bühne und Schlafzimmer hin- und hergerissen.

Die Inszenierung akzentuiert die Parallelen zwischen der Rolle des Musikers und den weiteren Rollen des Protagonisten. In einer früheren Szene kommt Paul aus einer Haustür und verschwindet sogleich wieder in der unmittelbar angrenzenden Tür. Offenbar befindet sich die Jazzbar, in der er mit seiner Band spielt, im Keller desselben Hauses, in dem er eine 1-Zimmer-Wohnung bewohnt. In einer weiteren Szene an der Bar

bekommt Paul einen Anruf von der Ehefrau des Besitzers des von ihm häufig besuchten Plattenladens. Das Telefongespräch umfasst nur wenige Worte, es wird jedoch klar, dass Paul in diesem Gespräch die passive Rolle des sexuell Verpflichteten übernimmt.

Fast jeder der Filme scheint darauf hinzudeuten, dass die Rolle der sexuell emanzipierten, *weißen* europäischen Frau durch die Verfügbarkeit des Schwarzen männlichen Körpers ermöglicht wird. In Pape B. Secks *Afrika am Rhein* (1985) hat die Reisende Marianne dem Senegalesen Goor eine Maske abgekauft, die sie ihm später im Tausch für seine Seele anbietet. Sie dated Goor ganz offen und erklärt, dass der Grund keine Kinder haben zu wollen, ihr Wunsch sei, „so stark wie ein Mann“ zu sein. Indem sie sich als „Hexe“ entpuppt, wird sie zur Verkörperung des Klischees, dass die weibliche Emanzipation gefährliche und unfruchtbare Frauen hervorbringe.

In *Europa Mein Traum* (1982) von Maseye Niang begegnen wir Silvie, einer jungen Frau, deren Sammlung afrikanischer Masken ihr Zuhause schmückt, und die, noch bevor sie ihren Namen mitteilt, mit Abdou schläft. Auf ihrem Bettlaken mit Leopardmuster liegend ruft sie Abdou zu, dass ihr gemeinsamer Moment schön gewesen sei, dass sie aber keine Beziehung mit irgendjemandem möchte. Das Ende von Abderrahmane Sissakos *Octobre* (1993) zeigt Irina, die von ihrer Kollegin wegen ihrer bevorstehenden Abtreibung getröstet wird. Irina ist sich sicher, dass Idrissa sie wegen der Schwangerschaft verlassen würde, und sie entscheidet sich, ihm diese zu verheimlichen. Wenn die *weißen* Frauen die Schwarzen Männer in ihrem Leben vor vollendete Tatsachen stellen, ist das Spiel der Darstellerinnen auffallend ähnlich: Sie starren jeweils in die Ferne, die Augen glasig, als ob sie von einer höheren Macht angezogen würden. Die Frauen werden porträtiert, als seien sie von ihrer hart erarbeiteten sexuellen Freiheit besessen. Den Ursprung dieser Spannung verdeutlicht ein Dialog in Desiré Écarés *Concerto pour un exil* (1969). Der schwarze Playboy Boubou erklärt seine Unzufriedenheit mit seiner neuen blonden Frau mit der Feststellung: „Ich habe eine Suffragette geheiratet.“

*Ich Deine Mutter* (1980) von Safi Faye bietet einen auffallenden Kontrast. Der einzige Film der Retrospektive *In deutscher Gesellschaft* von einer Schwarzen Frau handelt nur nebenbei von den romantischen Bemühungen Musas, eines senegalesischen Ingenieurstudenten an der Technischen Universität Berlin. Stattdessen konzentriert sich der Film auf die komplexen transnationalen Beziehungen, die durch Musas Position geschaffen werden. In episodischer Manier beantwortet *Ich, deine Mutter* die Frage, die der Fernseh-Titel des Films explizit stellt: „Was machst du hier?“, und zeigt das monotone Leben Musas, wie er zwischen Jobs und Universität hin und her wechselt, während er zwischendurch immer wieder Einkaufen geht. Großen Raum nimmt in der Filmerzählung der stetige Ansturm von Briefen ein, in denen die Familie Musa um Geldüberweisungen oder um den Kauf von BHs bittet und ihn mit anderen speziellen Wünschen bedrängt. Als zielorientierter *Flaneur* wird in Fayes Film der ausländische Student zur Ein-Mann-Wirtschaft und beleuchtet dabei die Verteilung und Reorganisation Schwarzer Familien aufgrund von Wirtschaftsmigration. Die intersektionale Perspektive<sup>2</sup> der Regisseurin erweitert das

---

<sup>2</sup> 'Intersektionalität' beschreibt die Weisen, in welchen Ungleichheitssysteme, die auf sozialen Kategorien wie Geschlecht, Rasse, Ethnizität, sexueller Orientierung, Geschlechtsidentität, Behinderung, Klasse und anderen Formen von Diskriminierung basieren, sich 'überkreuzen' und 'überschneiden' [*intersect*], und einzigartige Dynamiken

Narrativ des Einwanderers jenseits von Einsamkeit und erforscht die realen wirtschaftlichen und politischen Realitäten der Protagonisten in ihrer Situation sowie den erschütternden Mangel an Möglichkeiten nach Abschluss ihres Studiums.

Die „Drehtür“-Einwanderungspolitik für Gastarbeiter galt auch für internationale Studierende. Von Ausländer\*innen wurde erwartet, dass sie nur für kurze Zeit in Deutschland verweilen und dann zurückkehren. *Ich Dein Mutter, Europa Mein Traum* und *Concerto pour un exil* (der in Paris spielt) zeigen ähnliche Szenen, in denen Schwarze Studenten\*innen beisammen sitzen und ihr Dilemma diskutieren. Arbeitsmöglichkeiten sind in Afrika rar (die Filme beziehen sich auf den Kontinent im Großen und Ganzen) und die Männer geben zu verstehen, dass selbst wenn eine Möglichkeit bestehe, in Deutschland zu bleiben (Studierenden wird nach ihrem Studium eine kurze Zeit zugestanden, eine Erwerbstätigkeit zu finden und ein befristetes Arbeitsvisum zu beantragen), es die Atmosphäre in Europa nicht zulasse, dass dieser Ort zur Heimat werde.

Die Beziehung zwischen *weißen* Frauen und Schwarzen Männern könnte als eine Metapher für Europas Beziehungen zu Westafrika und Amerika gelesen werden, aber das wäre zu einfach. Themen wie Betrug, Missbrauch und Ausbeutung sind Teil der Geschichte des transatlantischen Sklavenhandels und der Schaffung von Kolonien in Afrika und der Karibik. Die kolonialen Beziehungen drehen sich stets um Begierde. In diesen Filmen geht es um mehr als um politische Allegorien. Die Metapher des geschwächten finsternen Kontinents verdrängt die Schwarze weibliche Perspektive. Es ist hierbei erwähnenswert, dass die gleichen drei Filme der Reihe, die sich unmittelbar den weitreichenderen Umständen eines rassistischen Europas widmen, auch als einzige eine Schwarze Frau sprechen lassen.



Safi Faye bei Dreharbeiten

In *Ich, Deine Mutter* und *Europa, Mein Traum* passiert dies zwar nicht in Deutschland, wo der Großteil des Films spielt, jedoch gegen Ende, wenn die Erzählung in den Senegal zieht. Lediglich in *Concerto pour un exil* spricht eine afrikanische Frau auch auf europäischem Boden (in diesem Fall in Frankreich). Der These, dass Schwarzen Frauen aus Afrika und Nordamerika nicht die gleichen Möglichkeiten zustehen, im Ausland zu studieren oder zu arbeiten, steht die Einbeziehung Safi Fayes in das Programm entgegen. Durch den gewählten Zeitrahmen von 1962-1992 fehlen jedoch beispielsweise die frühen Filme von Branwen Okpako, die während ihres Studiums an der DFFB entstanden oder der Kurzfilm ihrer Kommilitonin und

---

und Effekte nach sich ziehen.“ ([www.intersectionaljustice.org](http://www.intersectionaljustice.org)) Die US-amerikanische Rechtswissenschaftlerin Kimberlé Chenshaw beschreibt mit der intersektionalen Perspektive die spezifische Erfahrung Schwarzer Frauen, die sowohl von Sexismus, als auch von Rassismus betroffen sind. Zur Bekämpfung solcher und anderer struktureller Benachteiligungen hat sich 2017 das internationale Netzwerk Centre for Intersectional Justice mit Sitz in Berlin gegründet.

Freundin Auma Obama *All That Glitters* (1993). Das intersektionale Passagen-Werk, das die Erfahrungen Schwarzer Frauen in Europa porträtiert, wird so in diesem Programm schmerzlich vermisst.

Zwischen den abrupten Fragen der *weißen* Studentinnen an die Gruppe Schwarzer Wissenschaftler in *Ich Deine Mutter* und den gebrüllten Fragen der deutschen Grenzbeamten an Goor zu Beginn seiner epischen Reise in *Afrika am Rhein* bestehen auffallende Ähnlichkeiten:

"Wie lange seid ihr denn bei uns?"

"Und wann geht ihr wieder zurück?"

Für Schwarze Menschen in Europa stellt jeder *weiße* Körper eine Grenze dar, an der ihnen die Rechtfertigung von Ort, Herkunft und Aufenthaltsdauer abverlangt wird. Filme Schwarzer Filmemacher\*innen in Europa werden in ähnlicher Weise untersucht und katalogisiert. Wie lange werden diese Filme Schwarzer Filmemacher\*innen auf deutschen Leinwänden zu sehen sein und wann werden sie ins Archiv zurückkehren, wo nur einige wenige auf sie zugreifen können? Was steht auf dem Spiel, wenn Filme von Einwander\*innen als Teil ihrer jeweiligen nationalen Kinematografien betrachtet werden? Wenn Abderrahmane Sissakos *Octobre* als russischer Film verstanden wird? Wenn King Ampaw's *They Call It Love* und Safi Fayed's *Ich Deine Mutter* zu Beispielen für das neue deutsche Kino werden? Dies würde zunächst beweisen, was vielen von uns bereits bekannt ist: Schwarzsein ist seit Jahrhunderten Teil der Geschichte Europas und wird es auch in Zukunft bleiben.

Übersetzung aus dem Englischen von der Autorin unter Mitarbeit von Tobias Hering

## Biografie

Karina Griffith ist Doktorandin am Institut für *Cinema Studies der University of Toronto* und arbeitet zu Schwarzer Autorenschaft im deutschen Kino, Affekttheorien, Intersektionalität und Kreolisierung. Im Jahr 2017 kuratierte sie das dreimonatige Programm des Festivals *Republik Repair: Ten Points, Ten Demands, One Festival of Reparatory Imaginings from Black Berlin* am postmigrantischen Theater Ballhaus Naunynstrasse. Von 13. September bis 27. Oktober 2018 ist bei District Berlin ihre Installation *We Call It Love: Ein Oppositional Screening* zu sehen, die sie im Zuge eines „Decolonizing '68“ Studio-Stipendiums realisiert hat.

[www.karina-griffith.com](http://www.karina-griffith.com)