

Cheikh Anta Babou

**Die Spielfilme *Touki Bouki* und *Hyènes*
des senegalesischen Regisseurs
Djibril Diop Mambéty**

**Fragen der Übertragung und
Übersetzung in Sprache und Bild**



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag



Die Spielfilme *Touki Bouki* und *Hyènes* des senegalesischen Regisseurs
Djibril Diop Mambéty: Fragen der Übertragung und Übersetzung in Sprache und Bild





Cheikh Anta Babou

**Die Spielfilme *Touki Bouki* und *Hyènes*
des senegalesischen Regisseurs
Djibril Diop Mambéty**

**Fragen der Übertragung und
Übersetzung in Sprache und Bild**



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen: Cuvillier, 2016
Zugl.: Bayreuth, Univ., Diss., 2016

Gedruckt mit Unterstützung des deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD)

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2016
Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen
Telefon: 0551-54724-0
Telefax: 0551-54724-21
www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2016

Gedruckt auf umweltfreundlichem, säurefreiem Papier aus nachhaltiger Forstwirtschaft.

ISBN 978-3-7369-9327-3
eISBN 978-3-7369-8327-4



Filme sind kulturelle und symbolische Formen und können dazu genutzt werden, wichtige Merkmale des sozialen Lebens aufzudecken und zu beleuchten (Denzin 2004: 428).





Gewidmet
meinen Eltern Samba und Matou,
meiner Frau Amina,
meinem Sohn Ibrahima





Vorwort und Danksagung

Die Entstehung der vorliegenden Arbeit geht auf einen glücklichen Umstand zurück. Im Sommer 2009 verbrachte ich sechs Monate an der Universität Bayreuth im Rahmen eines DAAD-Forschungsstipendiums nach dem Sandwich-Modell zur Erlangung der Maîtrise (Master) an der Germanistikabteilung der Universität Cheikh Anta Diop zu Dakar. Im Mittelpunkt der Masterarbeit standen Überlegungen zur Übersetzung senegalesischer Literatur ins Deutsche und deren Beitrag zur interkulturellen Kommunikation zwischen dem Senegal und deutschsprachigen Raum. Die Zusammenarbeit mit meiner damaligen Zweitbetreuerin Prof. Dr. Ute Fendler, zu deren Forschungsschwerpunkten das afrikanische Kino zählt, weckte bei mir ein großes Interesse an diesem Untersuchungsgebiet. Daher nahm die Filmkunst aus Afrika bei der Konzeptualisierung des Dissertationsprojektes einen wichtigen Platz in meinen Reflexionen ein. Trotzdem konnte und wollte ich das spannende Feld der Übersetzung nicht aufgeben. Aus diesem Grund kam ich auf den Gedanken, ein Promotionsprojekt zu erstellen, das mein bereits im Übersetzungsbereich errungenes Wissen mit dem Medium Film in Einklang bringt. Dies führte mich geradewegs zur filmischen Übersetzung, insbesondere zur Untertitelung.

Das Entstehen und Zustandekommen einer wissenschaftlichen Arbeit ist nie das Werk einer einzelnen Person. Sie kann nur durch die Mitarbeit, Förderung und Ermutigung einer Reihe von Personen realisiert werden. Das ist auch in der vorliegenden Arbeit der Fall, die im Sommersemester 2015 von der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth als Dissertation angenommen worden ist. Deswegen möchte ich mich bei allen Wegbegleitern namentlich bedanken, die mir in dieser spannenden Phase meiner akademischen Laufbahn stets mit Rat und viel Geduld zur Seite standen. Diejenigen, die ich nicht nenne, mögen mir das nachsehen.

Mein allergrößter Dank gilt meiner Doktormutter Prof. Dr. Ute Fendler, weil sie das Dissertationsprojekt von Anfang an mit außerordentlichem Engagement unterstützte. Für die gute und fruchtbare Zusammenarbeit im Projekt, die unermüdliche Geduld und die thematischen wie wissenschaftlichen Hinweise bei zahlreichen konstruktiven Gesprächen möchte ich mich ganz herzlich bedanken.

Zu besonderem Dank bin ich meinem Zweitbetreuer Prof. Dr. Matthias Christen verpflichtet. Ich konnte auf seine umfassenden filmwissenschaftlichen Kenntnisse, seine Hilfsbereitschaft, seine fruchtbaren Anmerkungen und seine Professionalität zählen, wann immer ich deren bedurfte.

Ebenso möchte ich Prof. Dr. Khadi Fall meinen großen Dank ausdrücken. Mit viel Kompetenz, Leidenschaft und Geduld begleitete sie meine ersten zögernden Schritte in der Welt der wissenschaftlichen Produktion und zwar, als ich meine Maîtrise- und DEA-Arbeit an der Abteilung für Germanische Sprachen und Kulturen der Universität Cheikh



Anta Diop zu Dakar schrieb. Durch ihre hervorragende Betreuung legte Prof. Dr. Khadi Fall den Grundstein für die vorliegende Arbeit.

Mein Dank geht auch an den senegalesischen Film- und Literaturwissenschaftler Sada Niang wie auch an den Direktor der Stiftung trigon-film Walter Ruggle für die Beantwortung einiger wichtiger Fragen, die das Projekt vorangetrieben haben.

Einen ganz besonders herzlichen Dank möchte ich meinen Freunden Dr. Louis Ndong, Dr. Michael Mayer und Sarah Fortmann dafür aussprechen, dass sie die Arbeit gelesen und mir wertvolle Korrektur- und Orientierungsvorschläge angeboten haben.

Für die Transkription und Rechtschreibung der Wolof-Dialoge in *Touki Bouki* und *Hyènes* bin ich meinem Freund Aboubakr Tandia dankbar.

Mein Dank gebührt weiterhin dem Internationalen Promotionsprogramms (IPP), allen Promovierenden sowie Postdoktoranden für die konstruktive Zusammenarbeit bei den Doktorandentreffen, wo ich nicht nur sachkundiges wissenschaftliches Feedback erhalten, sondern auch mich interdisziplinär austauschen konnte.

Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) danke ich für das großzügige Forschungsstipendium. Ohne diese finanzielle Unterstützung wäre die Arbeit nicht möglich gewesen. In den Dank schließe ich die University of Bayreuth Graduate School für die Finanzierung einer Tagung zum Stand des afrikanischen Kinos in London ein, wo mir die Gelegenheit angeboten wurde, meine Forschungsergebnisse vor einem internationalen Fachpublikum zu präsentieren.

Mein letzter Dank gilt meiner Familie, meinen Freunden und Kameraden für die immerwährende Unterstützung und den moralischen Beistand.



Inhaltsübersicht

	Seite
1. Einleitung	15
1.1 Problemstellung	15
1.2 Forschungsstand.....	17
1.3 Methodologische Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit.....	19
2. Theoretische Erörterungen zur Untertitelung	21
2.1 Begriffsbestimmung.....	21
2.2 Strategien zur Filmtitelübersetzung.....	23
2.3 Der Text im Bild.....	30
2.3.1 Syntax	30
2.3.2 Position	31
2.3.3 Lesbarkeit.....	32
2.4 Die spezifischen Probleme der Untertitelung.....	35
2.4.1 Wechsel des Sprachcodes	35
2.4.2 Raum- und Zeitbeschränkungen	40
2.4.3 Kulturspezifika.....	43
2.5 Die Verkürzungsstrategien der Untertitelung.....	48
2.5.1 Textverdichtung	49
2.5.2 Auslassung.....	51
2.6 Lieder und Schrift im Film	54
2.7 Kapitelresümee	57
3. Zur Filmsprache	59
3.1 Der Film als Sprache.....	60
3.2 Die filmischen Gestaltungsmittel – Bedeutung und Funktion.....	62
3.2.1 Einstellungsgrößen.....	62
3.2.2 Kameraperspektiven	69



3.2.3 Kamerabewegungen.....	73
3.2.3.1 Kameraschwenk.....	74
3.2.3.2 Kamerafahrt	77
3.3 Die zweite Sprache im Filmbild	80
3.4 Kapitelresümee	83
4. Zu Mambéty, <i>Touki Bouki</i> und <i>Hyènes</i>	85
4.1 Das Filmschaffen von Mambéty.....	85
4.2 Zu <i>Touki Bouki</i> und <i>Hyènes</i>	93
4.2.1 Inhaltliche Zusammenfassung der Filme.....	93
4.2.1.1 <i>Touki Bouki</i>	93
4.2.1.2 <i>Hyènes</i>	95
4.2.2 Sequenzprotokolle der Filme	96
4.2.2.1 <i>Touki Bouki</i>	97
4.2.2.2 <i>Hyènes</i>	101
4.2.3 Zur Sprachkonstellation in den Filmen.....	106
4.2.4 Parallelen zwischen den Filmen	113
4.3 Kapitelresümee	130
5. Analyse der Untertitel	131
5.1 Zur Filmtiteltranslation	131
5.2 Die sprachästhetischen Aspekte des Ausgangstextes	133
5.3 Zu den Kulturspezifika	140
5.3.1 Kulturgebundene Wörter	141
5.3.2 Kulturgebundene Ausdrücke	145
5.3.3 Eigennamen.....	149
5.3.4 Begrüßungsformeln	152
5.3.5 Lieder	154
5.4 Unzulänglichkeiten in den Untertiteln.....	159
5.4.1 Abweichungen in der Filmübersetzung.....	160



5.4.2 Wichtige Auslassungen.....	162
5.4.3 Unleserliche Untertitel.....	165
5.5 Kapitelresüme	168
6. Analyse des filmsprachlichen Vermittlungskanals.....	169
6.1 Afrika vor zwei Herausforderungen	169
6.1.1 Tradition und Modernität.....	169
6.1.2 Die westliche Ausbeutungsmaschinerie	175
6.2 Darstellung kultureller Phänomene	179
6.2.1 Der senegalesische Nationalsport: Ringkampf.....	179
6.2.2 Der Nationalfeiertag.....	182
6.2.3 Die Kleidungsstücke	185
6.3 Beschreibung senegalesischer Lebensrealitäten – Die Frau im Berufsleben.....	192
6.4 Zur symbolischen Sprache.....	200
6.5 Kapitelresüme	214
7. Schlussbetrachtung.....	217
8. Film- und Literaturverzeichnis	221
9. Anhang: Interview mit dem Direktor von trigon-film	235





1. Einleitung

1.1 Problemstellung

Der Begriff *global village* ist niemals in der Geschichte der Menschheit so zutreffend gewesen wie heute. Die Welt ist zwar nicht kleiner geworden und die Distanz von einem Ort zum anderen ebenso wenig, aber durch die Entwicklung und Verbreitung digitaler Medien ist es den Individuen zunehmend ermöglicht, von zu Hause aus territoriale, soziale, kulturelle Grenzen zu überschreiten und mit Menschen aus unterschiedlichen Kulturkreisen in Kontakt zu treten. In diesem Zusammenhang darf die Filmuntertitelung nicht unerwähnt bleiben. Als Sprach- und Kulturtransferprozess gehört diese filmische Übersetzungsform zu den geeigneten Instrumenten, durch die eine Kommunikation zwischen Angehörigen verschiedener kultureller Gruppen hergestellt werden kann. Filme mit Untertiteln bieten jeder Person die Möglichkeit, in der eigenen Sprache eine breite Palette von verbalen, schriftlichen, visuellen Informationen aus anderen Kulturen und Kulturgebieten zu rezipieren. In dieser Hinsicht spricht man von transnational-massenmedialer Kommunikation oder, um die Sprache von Lüsebrink (2012: 49) zu verwenden, von *mediatisierter interkultureller Kommunikation*.

Erwähnenswert ist, dass das Untertiteln ein komplexes Problemfeld ist. Die primären Herausforderungen dieses translatorischen Handelns liegen darin, trotz enormer Verschiedenheiten zwischen Verbal- und Schriftsprache einen flüssigen und synchronen Übergang von der einen zur anderen Sprachebene zu vollziehen. Auch aus Zeit- und Raumgründen „[muss] die Übersetzung knapp genug sein, um schnell gelesen werden zu können, gleichzeitig muss sie explizit genug sein, um das Wesentliche des Gesagten zu vermitteln“ (Naba 2001: 90). Darüber hinaus muss man nicht aus den Augen verlieren, dass sich der Film in untertitelter Fassung als audiovisueller Texttyp aus akustischen und visuellen Elementen zusammensetzt. Man hört die Tonspur (musikalische Begleitungen, Geräuschkulisse) und die Dialoge, gleichzeitig sieht man die Bilder und die Schrift (Untertitel, Bauchbinden und Einblendungen). Dazu sagt Gottlieb (2002: 188; Hervorhebg. i. Original) Folgendes:

Was das *semiotische Gefüge* angeht, haben ein-kanalige Texttypen (im Folgenden *monosemiotisch* genannt) eine Übersetzungsgrundlage, die sich sehr von mehr-kanaligen Typen (*polysemiotischen* Texten) unterscheidet, wo nämlich der Inhalt non-verbaler Kanäle ebenso berücksichtigt werden muss. Was in einem Roman monosemiotisch, nur durch die Schrift, ausgedrückt wird, besetzt im Film vier Kanäle: Dialog, Musik und Geräuscheffekte, Bild und – zu einem kleinen Teil – Schrift (Inserts und Überschriften und in einigen originalen Filmen, sogar Untertitel).



Die audiovisuelle Dimension des Films bedeutet, dass man beim Übersetzungs- und Rezeptionsprozess die Aufmerksamkeit nicht nur auf den auf die untere Bildfläche projizierten Text, sondern auch auf die anderen semiotischen Kanäle richten muss, in erster Linie auf das Bild, das im Film mit Untertiteln nach Lambert und Delabastita (1996: 54) der Hauptinformationsträger ist: „Le spectateur est censé utiliser le sous-titrage comme un support, le véritable discours ayant lieu ailleurs, c’est à dire sur l’écran.“ Das im Zuge der Filmbetrachtung oft auftretende Problem ist, dass das Lesen der verschriftlichten Dialoge von den visuellen Informationen ablenkt. Das Auge des Betrachters muss zwischen Bild und Text geteilt werden. Dazu kommt, dass die Bilder des Ausgangsfilms in der übersetzten Fassung unverändert beibehalten bleiben. Das stellt das fremd- und zielkulturelle Publikum vor Verständnisschwierigkeiten, insbesondere wenn die Originalbilder kulturelle und symbolische Bedeutungen enthalten.

Im speziellen Fall der Übersetzung afrikanischer bzw. senegalesischer Filmproduktion ins Deutsche kommen noch weitere Probleme hinzu, die insbesondere auf den sprachlichen und kulturellen Unterschied zwischen Originalfilm und Übersetzung zurückführbar sind. Auf der Sprachebene lässt sich feststellen, dass die Originalsprache reich an Redundanzen, Stilfiguren, Sprichwörtern, Wortspielen, eigenartigen Satz- und Wortgebräuchen etc. ist. Dieses sprachästhetische Raffinement, das sowohl kulturell geprägt als auch bedeutungsgenerierend ist, wird meistens wegen räumlicher Einschränkungen im schriftlich verfassten Untertiteltext ersatzlos gestrichen. Auch der Transfer auf der kulturellen Ebene erfolgt nicht unproblematisch. Wegen der geographischen und kulturell-räumlichen Distanz zwischen Afrika bzw. dem Senegal und Deutschland steht der Untertitler oft vor großen Schwierigkeiten, um die ausgangskulturellen Phänomene, die im zielkulturellen Kontext keine genauen oder bestmöglichen Äquivalente haben, zugänglich zu machen. In diesem konkreten Translationsfall ist die Arbeit des Übersetzers doppelt kompliziert. Abgesehen vom Äquivalenzproblem hat der Untertitler aufgrund des schon erwähnten Raum- und Zeitfaktors nicht die Möglichkeit, Anmerkungen und Fussnoten zu benutzen, um dem Zielzuschauer durch zusätzliche Informationen die kulturverankerten Elemente näher zu bringen.

Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen ist die Grundfrage, ob eine gelungene und rezipierbare Übersetzung von senegalesischen Filmen ins Deutsche überhaupt durchführbar ist, von immenser Relevanz. Im Rahmen dieses Bandes, der sich als Hauptziel setzt, aufzuzeigen, ob und inwiefern die Botschaft eines Filmklassikers des afrikanischen bzw. senegalesischen Kinos in den deutschen Zielkontext durch die Untertitelung transferiert werden kann, soll am konkreten Beispiel von zwei der renommiertesten Fallbeispiele der afrikanischen Filmkunst bzw. *Touki Bouki* (1973), *Hyènes* (1992) des senegalesischen Cineasten Djibril Diop Mambéty und ihren jeweiligen deutschen Fassungen (2006) versucht werden, zutreffende Antworten auf diese Fragestellung zu geben.



Bei der Auswahl des Analysekorpus haben drei Gründe eine determinierende Rolle gespielt. Zum einen zählen Mambétys einzige Spielfilme *Touki Bouki* und *Hyènes* laut Spezialisten des afrikanischen Kinos wie Sada Niang, Frank N. Ukadike, Olivier Barlet etc. zu den Meisterwerken der Kinolandschaft in Afrika. Aufgrund ihrer kulturellen Einbettung wie ihrer politischen und sozialgesellschaftskritischen Einstellung, die durch eine hochkarätige Kreativität problematisiert worden sind, brachten die Filme neue und umwälzende Impulse in die afrikanische Filmwelt der 1970er und 1990er Jahre. Noch heute werden Mambétys Spielfilme als Filmklassiker betrachtet und sind von afrikanischen und ausländischen Festivalveranstaltern wie Kinogängern sehr geschätzt, deswegen kann man bis jetzt nicht von der senegalesischen und afrikanischen kinematographischen Produktion sprechen, ohne *Touki Bouki* und *Hyènes* zu erwähnen. Zum anderen stellt sich *Hyènes*, obwohl der Film zwanzig Jahre später produziert wurde, als die Fortsetzung von *Touki Bouki* heraus. Der dritte und letzte entscheidende Faktor zur Wahl des Untersuchungstoffs ist, dass die Filme ins Deutsche übersetzt worden sind. Die deutsche Untertitelung von *Touki Bouki* und *Hyènes* ist ein gutes Indiz für deren Vermarktung und Rezeption im deutschsprachigen Raum und ist für die interkulturell und komparatistisch ausgerichtete Arbeit von immenser Wichtigkeit.

1.2 Forschungsstand

Afrikanische Filme wurden in den letzten Jahren mit großer Wertschätzung – die ihnen zusteht – im Ausland empfangen. Bei vielen Filmfestivals und -reihen beispielsweise in Cannes, Berlin, Moskau, Los Angeles sind die aktuellsten Werke der afrikanischen Regisseure zur Vorführung gebracht, diskutiert und prämiert worden. Dazu bemerkt Diawara (2010: 72; Hervorhebg. i. Original):

[D]as Ansehen des afrikanischen Films [ist] in den Augen der Europäer gestiegen. Noch vor kurzem interessierte sich hier kein Mensch für afrikanische Filme. Im Fernsehen wurden sie auch spätnachts nicht gezeigt, und kein Programmkino ließ sich überzeugen, sie ins Programm zu nehmen. In ganz Europa herrschte eine „Afrikamüdigkeit“. Die Leute sagten, sie hätten sich satt gesehen an den Bildern von Hungersnöten, Kriegen und Korruption. Mir schien, dass sich die politische, kulturelle und wirtschaftliche Gemengelage in der Welt stark verändert haben musste, wenn afrikanische Filme plötzlich so wichtig waren, dass sich ein europäischer Präsident [Bundespräsident Horst Köhler] trotz seines dicht gefüllten Terminkalenders die Zeit nahm, einen dieser Filme zu sehen.

Dieses wachsende Interesse am afrikanischen Kino bei den Kinobesuchern scheint jedoch in der Forschung keinen vergleichbaren Widerhall zu finden. Bisher sind ganz wenige wissenschaftliche Reflexionen zur Untertitelung afrikanischer Filme zu verzeichnen. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass die prominentesten Untertitelungstheoretiker wie Henrik Gottlieb, Yves Gambier, Jan Ivarsson, Mary Carroll usw. die afrikanischen Spra-



chen nicht beherrschen, in denen die Originalfilme gedreht worden sind. Deswegen sind sie nicht in der Lage, eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der Problematik der Erstellung von Untertiteln afrikanischer Filme auf sprachlicher, kultureller und Untertitelungstechnischer Ebene zu vollziehen. In ihren Veröffentlichungen nehmen die oben genannten Untertitelungstheoretiker als Filmbeispiele jene mit europäischer Sprache als Ausgangs- und Zielsprache. Schröpf (2008: 47) schreibt: „Die meisten Untersuchungen und Lösungsansätze zur Erstellung von Untertiteln basieren auf Analysen von Untertiteln, deren Ausgangssprache Englisch oder Französisch ist, Sprachen, welche in Europa von einem großen Prozentsatz der Zuschauer gesprochen bzw. verstanden werden.“ Dieser Zustand erklärt, weshalb das Untertiteln von Filmen aus Afrika eine kaum zur Diskussion gestellte Thematik ist. Nur drei Beiträge sind bislang diesem Untersuchungsgebiet gewidmet. Die allerersten Überlegungen zu dieser Problematik finden sich im Vortrag *Der afrikanische Film in Original und Übersetzung: Wie aus Dämpfen Götter werden* (1993) vom österreichischen Afrikanisten Erwin Ebermann. Am Beispiel von *Yeelen*, dem Meisterwerk des malischen Filmemachers Souleymane Cissé, hat er sich einerseits mit den großen Sinnentstellungen in den deutschen Untertiteln des Films wegen oberflächlicher Kenntnisse der Ausgangssprache (Bambara) seitens des Untertitlers und andererseits mit den damit verknüpften Problemen im Zuge der Rezeption des Films vom Zielpublikum intensiv beschäftigt. Analog dazu hat sich der Germanist aus Burkina Faso Jean-Claude Naba für das Untertiteln afrikanischer Filmwerke interessiert. In seinem schon zitierten Artikel unter dem Titel *Reisen durch Sprache: Buud Yam von Gaston Kaboré* (2001) ist er auf die Methoden und Instrumente zur Reduktion des Originaldialogs beim Wandel von Verbal- zu Schriftsprache eingegangen. Schließlich hat der senegalesische Germanist Louis Ndong in seiner Dissertationsschrift mit dem Titel *Kulturtransfer in der Übersetzung von Literatur und Film. Sembène Ousmanes Nouvelle Niiwam und deren Verfilmung Niiwam. Der lange Weg* (2014) den Transfer kulturspezifischer Eigenheiten aus Untertitelungswissenschaftlichem Betrachtungswinkel thematisiert.

Erwin Ebermann, Jean-Claude Naba und Louis Ndong haben interessante Überlegungen zur Frage der Untertitelung afrikanischer Filme geliefert. In ihren Beiträgen haben sie neues Licht auf ein kaum erforschtes Gebiet geworfen. Jedoch enthalten ihre Arbeiten zusehends eine wesentliche Lücke. Sie sprechen schwerpunktmäßig und ausschließlich von den Untertiteln und schenken der Filmsprache keine oder eine ganz oberflächliche Beachtung. Durch ihre Fokussierung auf die Untertitel vernachlässigen sie die Bildsprache, die „die inhaltliche Komponente nicht ersetzt oder verdrängt, sondern der besseren, anschaulicheren, verständlicheren und nachhaltigeren formalen Darstellung der Handlungen dient“ (Loimeier 2012: 39). Dieses wesentliche Forschungsdesiderat will die hier vorliegende Arbeit füllen, indem sie neben der Analyse der deutschen Untertitel von *Touki Bouki* und *Hyènes* den filmsprachlichen Vermittlungskanal in den Blick nimmt.



1.3 Methodologische Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit

Die Arbeit ist hermeneutisch und komparatistisch angelegt. In Anlehnung an die biographische, soziologische, genrespezifische und strukturalistische Filminterpretation von Faulstich (1995, 2013) und Gast (1993) sollen Mambéty's Spielfilme untersucht werden. Dann werden die Originalfilme mit den Untertitelten Fassungen verglichen, um die Transfermöglichkeiten und -grenzen vor allem sprachästhetischer und (sozio)kultureller Besonderheiten auf der Untertitel- und Filmsprachebene herauszuarbeiten.

Die vorliegende Untersuchung gliedert sich – abgesehen von der Einleitung und den abschließenden Gedanken – in fünf wesentliche Kapitel. Das erste und zweite Kapitel sind der theoretischen Basis der Arbeit gewidmet. Das Hauptaugenmerk des dritten Abschnittes gilt der Auseinandersetzung mit dem senegalesischen Cineasten Djibril Diop Mambéty und dessen Filmoeuvre, vor allem *Touki Bouki* und *Hyènes*. Im Mittelpunkt des vierten Kapitels steht der analytisch-interpretierende Umgang mit den deutschen Untertiteln der Filme. Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit der Filmsprache in *Touki Bouki* und *Hyènes* in deutscher Untertitelter Fassung.





2. Theoretische Erörterungen zur Untertitelung

Bei der Untertitelung werden Dialoge und Kommentare (gerafft) in Schriftform auf das ursprüngliche Bild gelegt. Da Sprache jedoch hörend wesentlich schneller verstanden wird als lesend, kann wie eine Faustregel besagt, nur etwa ein Drittel des Gesprochenen in Untertiteln wiedergegeben werden (Schreitmüller 1994: 299).

Das Kapitel beginnt mit der Bestimmung des Begriffs Untertitelung. Dann soll der Betrachtungsmittelpunkt auf die verschiedenen Strategien zur interlingualen Umtitelung gestellt werden. Anschließend wird der Untertiteltext dargelegt. In diesem Teilabschnitt ist das Augenmerk vor allem auf die Syntax, Position und Lesbarkeit des Textes im Bild zu legen. In einem weiteren Schritt geht es darum, die untertitelungsspezifischen Probleme beispielsweise die Veränderung des Sprachmodus, die räumlichen und zeitlichen Beschränkungen und die Kulturspezifika genauer zu betrachten. Im vorletzten Teilabschnitt werden die Textverkürzungsstrategien – Textverdichtung und Auslassung – zur Diskussion gestellt. Zum Schluss des Kapitels sollen die Lieder und die Schrift im Film eingehend beleuchtet werden.

2.1 Begriffsbestimmung

Aus publikumsorientiertem Grund wird entschieden, welche unter den drei am meisten verwendeten Untertitelungen – bilinguale, intralinguale und interlinguale – die geeignetste ist. Der bilinguale Untertitelungstyp wird in Ländern mit zwei Amtssprachen wie Finnland (Finnisch / Schwedisch), Israel (Arabisch / Hebräisch) und Kamerun (Französisch / Englisch) gebraucht. Das Übersetzungsverfahren besteht darin, ein audiovisuelles Programm in die beiden Staatssprachen zu übersetzen, indem sich die Untertitel grundsätzlich auf zwei Zeilen beschränken, eine für jede Sprache.

In der intralingualen Untertitelung werden die Originaldialoge von Sendungen oder Filmen in derselben Sprache und in Schriftform auf den unteren Bildbereich projiziert. Es findet also ein Wechsel des Ausdrucksmaterials statt – der orale Ausgangstext wird in einen schriftlichen Zieltext umkodiert –, aber die Sprache besteht unverändert weiter. Deswegen bezeichnet der dänische Untertitelungstheoretiker Henrik Gottlieb diese Übersetzungsform als „vertikal“ (vgl. Gottlieb 2002: 190). Verwendet wird die intralinguale Untertitelung, um dem gehörgeschädigten Zielpublikum das Verfolgen audiovisueller Medien zu erleichtern. Pädagogische Zwecke wie die Spracherlernung kann sie ebenfalls erfüllen, denn „[i]ntralinguale Untertitel“, so Buhr (2003: 160), „könnten außerdem helfen, das Problem des Analphabetismus zu kämpfen.“



In der vorliegenden Untersuchung setzen wir uns ganz besonders mit der interlingualen Untertitelung auseinander, weil sie besser zu der komparatistisch und interkulturell orientierten Arbeit passt als die zwei eben beschriebenen Untertitelungstypen. Zur Erklärung der Terminologie Untertitelung – jedesmal, wenn dieser Begriff in der Arbeit verwendet wird, ist die interlinguale Untertitelung gemeint – wird sich an die häufig zitierte Definition von Gottlieb gelehnt. Laut dem dänischen Übersetzungswissenschaftler (a.a.O.: 187f.; Hervorhebg. i. Original)

[können] Untertitel als Übersetzungsmittel definiert werden als *Übertragung in eine andere Sprache* (1) von verbalen Nachrichten (2) im filmischen Medium (3) in Form ein- oder mehrzeiligen Schrifttextes (4), die auf der Leinwand erscheinen (5) *und zwar gleichzeitig mit der originalen gesprochenen Nachricht* (6).

Aus der obigen Definition lassen sich folgende Feststellungen ableiten:

- Die Untertitelung ist ein Transfer von einer Sprache in die andere. Um den Ausgangsfilm rezipierbar zu machen, wird dessen Sprache in die Zielsprache übertragen.
- Die Untertitelung bringt den Wechsel des Sprachmodus mit sich. Der orale Code (Filmdialog) wird in einen schriftlichen (Untertitel) umgewandelt.
- Die Untertitelung setzt die Verkürzung des ausgangssprachlichen Textes voraus. Gesprochene Dialoge werden auf ein- oder mehrzeiligen schriftlichen Text reduziert.
- Die Untertitelung ist additiv. Der orale Originaltext wird nicht durch den schriftlich fixierten Text ersetzt.¹ Beide Textfassungen verlaufen gleichzeitig auf der Leinwand.

Gottliebs Definition ist infolgedessen von besonderem Interesse, sie zeigt, was die Untertitelung ist und wie sie durchgeführt wird. Jedoch weist die Begriffsbestimmung des dänischen Untertitelungstheoretikers ein wesentliches Defizit in Bezug auf die Anzahl der Untertitelzeilen auf der Leinwand auf. Das Problematische an der These von Gottlieb – nämlich die im Bild ein- und ausgeblendeten Untertitel umfassen eine oder mehrere Zeilen – ist, dass sie glauben lässt, es gebe keine maximale Zeilenzahl der Untertitel im Bild, was angesichts der Raum- und Zeitbeschränkungen, auf die in Punkt 2.4.2 ausführlich zurückgekommen wird, nicht im Rahmen des Möglichen steht. Insofern werden einzeiliger und zweizeiliger Untertitel anstatt Mehrzeiler angewendet. Um das Manko in Gottliebs Definition zu kompensieren aber auch den Begriff Untertitelung präziser zu bestimmen, soll auf eine andere Definition rekuriert werden, die die begrenzte Zeilenzahl

¹ In „konventioneller“ Übersetzung existiert keine Koexistenz zwischen Ausgangs- und Zieltext. Der erstgenannte Text wird durch den übersetzten ersetzt. Das Gleiche gilt nicht für die Untertitelung. Beide Texte sind in der Filmübersetzung vorhanden. Der Zuschauer hört die Originaldialoge (Ausgangstext) und liest gleichzeitig die Untertitel (Zieltext).



der verschriftlichten Dialoge auf der Leinwand mit einbezieht. In diesem Zusammenhang scheint die Begriffserklärung von Cintas (2008: 27f.) die passende zu sein:

Le sous-titrage peut être défini comme une pratique de traduction qui consiste à présenter, en général sur la partie inférieure de l'écran un texte écrit qui s'attache à restituer : le dialogue original des locuteurs, les éléments discursifs qui apparaissent à l'image, d'autres éléments discursifs qui font partie de la bande son [en] un sous-titre constitué d'un maximum de deux lignes, chaque ligne comportant entre 32 et 41 caractères.

Das Interessante an diesem Passus ist, dass er nicht nur die Untertitelung definiert, sondern auch einen klaren Hinweis auf die Zahl der einzublendenden Untertitel gibt. Letztere müssen auf einen maximal zweizeiligen Text eingeschränkt werden, wobei jede Zeile 32 bis 41 Zeichen enthält.

Auf die Definitionen von Gottlieb und Cintas aufbauend, kann man zur Rekapitulation festhalten, dass die Untertitelung ein Sprachtransfer ist, in dessen Verlauf ein gesprochener Text (Filmdialog) in einen schriftlichen (Untertitel) übersetzt wird. Die Untertitel sollen in synchroner Weise mit dem Filmdialog in einem ein- bis höchstens zweizeiligen Text im unteren Bildbereich erscheinen. Nach dieser Klärung des Begriffes Untertitelung soll das Augenmerk im nächsten Teilabschnitt auf die Verfahren zur interlingualen Umtitelung gerichtet werden.

2.2 Strategien zur Filmtitelübersetzung

Beim Rezeptionsprozess des Films spielt der Titel eine besonders wichtige Rolle. Diese Relevanz lässt sich in erster Linie dadurch erklären, dass der Titel als erstes Element, wodurch der Zuschauer mit der Handlung in Berührung kommt, Aufschluss über den Inhalt des Ko-Textes geben soll. Dazu bemerkt Kluge folgendermaßen: „Ein Titel, der erst funktioniert, wenn man den Film gesehen hat, verfehlt seinen Zweck. Vielmehr dient der Titel als Mittel der „Erstberührung“ und der „Frühverständigung“ mit dem Zuschauer“ (zit. n. Schreitmüller: a.a.O.: 72; Hervorhebg. i. Original). Diesen Standpunkt teilt auch Nord (1993: 42):

Ein übersetzter Titel tritt – ohne seinen Ko-Text – in das zielkulturelle Titel-Korpus ein und muß hier, da er in der Regel vor dem Ko-Text rezipiert wird, zunächst allein seine Funktionen erfüllen. Auch die auf den Ko-Text bezogenen Funktionen, wie etwa die Darstellungsfunktion oder die Funktion der Interpretationssteuerung, werden durch diese erste Rezeption determiniert. Im schlimmsten Falle – wenn also etwa der Titel die gewünschten Funktionen aufgrund kultureller Missverständnisse nicht erfüllen kann – kommt es gar nicht erst zu einer Rezeption des Ko-Texts.



Vor diesem Hintergrund sind in den theoretischen Abhandlungen zur Wiedergabe der Filmtitel manche Strategien entwickelt worden. Bouchehri (2008: 11f.; Hervorhebg. i. Original) fasst sie mit diesen Worten zusammen:

Nun spielt gerade im Hinblick auf die Rezeption der Titel sicherlich eine bedeutende Rolle. Dennoch wird beim Film eine große Zahl der Titel nicht übersetzt, sondern der Originaltitel beibehalten. In anderen Fällen werden neue Titel erfunden, die mit dem Original nur noch wenig oder gar nichts mehr gemein haben. Diese Form möchte ich in Anlehnung an Kalverkämper als ‚Titelinnovation‘ bezeichnen. Dazwischen gibt es eine breite Palette von Titelvariationen, also Fälle bei denen die Titel – im Original oder in der Übersetzung – mehr oder weniger stark abgewandelt und verändert werden. Natürlich gibt es auch Titel, die im herkömmlichen Sinne übersetzt werden, wobei hier die Grenzen der Übersetzung noch genauer zu definieren sind.

Aus dem Zitat lässt sich folgern, dass es grundsätzlich vier Verfahren zur Filmtiteltranslation gibt: Titelidentität, -analogie, -variation und -innovation. Daraufhin sollen sie gründlich diskutiert und mit Beispielen belegt werden.

Von der Titelidentität ist die Rede, wenn der Ausgangstitel in der Übersetzung unverändert bleibt. Hier einige Beispiele:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>Mamma Mia!</i> (2008)	<i>Mamma Mia!</i> (2008)
<i>Spider-Man 3</i> (2007)	<i>Spider-Man 3</i> (2007)
<i>Titanic</i> (1997)	<i>Titanic</i> (1998)

Die Beibehaltung des Originaltitels als Form von Null-Translation geht prinzipiell mit zweierlei Gründen einher. Einerseits kann sich der Verleiher² für eine unveränderte Reproduktion des Ausgangstitels in der Übersetzung entscheiden, wenn sich der Filmname auf weltweit bekannte Begriffe und Eigenamen bezieht. Dazu Bouchehri (ebd.: 68):

² In der Filmübersetzungspraxis obliegt es dem Verleiher, den Titel der Untertitelten Fassung auszuwählen, wie Bouchehri (ebd.: 20) bestätigt: „In dieser Hinsicht scheinen gerade beim Film Titel und Ko-Text als relativ autonome Größen betrachtet zu werden. Dies zeigt sich in der Praxis an einer starken Zweiteilung des Übersetzungsvorgangs: Während die Übersetzung des Filmwerkes selbst, also die Synchronisation oder die Untertitelung, meist von Übersetzern und Synchronregisseuren durchgeführt wird, sind für die Titelfindung die Verleiher verantwortlich.“



Auch in diesen Fällen kann auf eine Translation verzichtet werden, da es sich häufig erstens um international bekannte und leicht verständliche Ausdrücke handelt und sie zweitens sowohl im Englischen, als auch im Französischen bzw. Deutschen ihre Wirkung als Exotismen entfalten. Besonders häufig kommen Titelidentitäten schließlich bei Titeln vor, die aus reinen Eigennamen bestehen. Neben jenen, die [...] an das Lautsystem der jeweiligen Sprache angepasst werden, werden andere auch phonetisch (fast) unverändert beibehalten.

Andererseits spielen ökonomische Motive bei der Wahl der Titelidentität eine wichtige Rolle. In Anbetracht der internationalen Vernetzung und Werbestrategien kommt es häufig vor, dass ein Filmwerk im Ausland schon bekannt ist, bevor es überhaupt in andere Sprachen übersetzt wird. In solch einem Fall ist es „sinnvoll, den bereits eingeführten Originaltitel beizubehalten und seine Bekanntheit auszunutzen, selbst wenn es sich um ein ausgesprochen kompliziertes Titel-Syntagma handelt“ (Schreitmüller: a.a.O.: 326). Die vorteilhafte Seite der Titelidentität ist somit deren ausgangssprachliche Orientierung, die in gewissen Fällen dazu führt, dass der Betrachter schon beim Lesen des Titels bedeutende Informationen über den ausgangskulturellen Hintergrund bekommt. Aber gegen diese Strategie wird oft eingewendet, dass sie den ziel- und fremdkulturellen Zuschauer vor Verständnisschwierigkeiten stellt, insbesondere wenn die Ausgangssprache ihm fremd ist. Günther (zit. n. Schreitmüller: ebd.: 323f. ; Hervorhebg. i. Original) schreibt diesbezüglich:

Es ist nicht auszumachen, ob ausländische Filme neuerdings aus Bequemlichkeit oder Berechnung unter Originalfilmen präsentiert werden. Im Filmgeschäft weiß man schließlich Bescheid über die Anziehungskraft von Exotik und Geheimnis. Aber ein bewußt ausgetüftelter ‚exotischer‘ Filmtitel ist eine andere Sache als der aus Bequemlichkeit nicht eingedeutschte Originaltitel, der lockendes ‚Geheimnis‘ sein soll. Für Fremdsprachenkundige ist solch ein Titel schnell ohne Reiz und ‚Exotik‘. Für den Kinobesucher, dem es an Englischkenntnissen fehlt, ist er jedoch ein frustrierendes Ärgernis. Ein Originaltitel ist für ihn ohne jeden ‚Offenbarungscharakter‘ und Orientierungswert, so daß er sich gleich einem Blindbucher auf sein Glück verlassen muß, wenn er sich für einen Kinobesuch entscheidet.

Im Gegensatz zur Titelidentität geht es bei der Titelanalogie nicht um eine Null-Translation, sondern um eine homologe bzw. analoge Übersetzung. Mit anderen und genaueren Worten formuliert, wird der Name des Ausgangsfilms wortwörtlich übertragen, wie das folgende Paradebeispiel untermauert:



Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>All About Eve</i> (1950)	<i>Alles über Eva</i> (1952)
<i>The Prince of Egypt</i> (1998)	<i>Der Prinz von Ägypten</i> (1998)
<i>Harry Potter and the Prisoner of Askaban</i> (2004)	<i>Harry Potter und der Gefangene von Askaban</i> (2004)

Wegen der Differenz syntaktischer Strukturen zwischen Ausgangs- und Zielsprache erweist es sich als sehr kompliziert, eine wortgetreue Übertragung des Filmtitels vorzunehmen, ohne dass minimale Veränderungen in Bezug auf die Wortbildungsregel notierbar sind. In dieser Hinsicht führen wir ein paar Beispiele an:

Originaltitel	Neutitel (deutsch/französisch)
<i>The corsican brothers</i> (1941)	<i>Les frères corses</i> (1946)
<i>The revenge of Frankenstein</i> (1958)	<i>Frankensteins Rache</i> (1958)
<i>Rosalie Goes Shopping</i> (1989)	<i>Rosalie fait ses courses</i> (1989)

Diese minimalen Veränderungen wirken sich auf die Qualität der Übersetzung nicht aus, weil sie weder formale noch inhaltliche Einbußen verursachen. Ganz anders verhält es sich mit Titelanalogien, die trotz geringfügiger Modifikationen gegen das ästhetische bzw. poetische Umfeld des Originaltitels verstoßen. Diese Aussage teilt Bouchehri (a.a.O.: 70), wenn sie behauptet: „So können z.B. bei einer homologen Translation rhetorische Figuren, wie Reim, Rhythmus oder Alliteration, und Wortspiele, wie z.B. Polysemien, verloren gehen, da es entweder in der Zielsprache keine Eins-zu-Eins-Äquivalente gibt (bei Polysemien), oder die zielsprachlichen Äquivalente für die Realisierung der rhetorischen Figur ungeeignet sind.“ Folgendes Veranschaulichungsmaterial übernehmen wir von Bouchehri (ebd.: 71):

Originaltitel	Neutitel (deutsch/französisch)
<i>Angela's ashes</i>	<i>Les cendres d'Angela</i> (Alliteration geht verloren)
<i>Nuns on the run</i>	<i>Nonnen auf der Flucht</i> (Assonanz geht verloren)
<i>The cook, the thief, his wife and her lover</i>	<i>Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber</i> (Rhythmus zerstört)
<i>Bloodline</i>	<i>Blutspur</i> (Polysemie aufgelöst)
<i>The silence of the hams</i>	<i>Le silence des jambons</i> (Intertitularität geht verloren)



Die Änderungen des Filmtitels im Zuge des Translationsvorgangs werden weiterhin behandelt, so dass die dritte Strategie bzw. die Titelvariation erklärt wird. Gemeint sind jene Filmtitel, „bei denen entweder der Originaltitel oder der analog/homolog übersetzte Titel abgewandelt oder verändert wurde“ (ebd.). Drei Formen von Titelvariation sind zu unterscheiden: Abwandlung, Reduktion und Erweiterung.

In der Abwandlung wird der Titel des Ausgangssprachlichen Films leicht verändert. Die Akzentsetzung, der Tempus, die Interpunktion, die Reihenfolge der Wörter zum Beispiel werden modifiziert. Daneben gibt es abgewandelte Filmtitel, „bei denen ein, manchmal auch zwei Wörter des Ausgangstitels verändert oder durch andere ersetzt werden, ohne dass jedoch die syntaktische Struktur dadurch beeinträchtigt wurde“ (ebd.: 73). In der dritten Abwandlungskategorie sind Ausgangs- und Zieltitel auf inhaltlicher Ebene (fast) unterschiedslos, aber sie zeigen eine Veränderung der syntaktischen Struktur auf. Hier ein Beispiel für jede Abwandlungsart:

Erste Kategorie:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>Finding Memo</i> (2003)	<i>Findet Memo</i> (2003)

Zweite Kategorie:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>V for Vendetta</i> (2006)	<i>V wie Vendetta</i> (2006)

Dritte Kategorie:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>I married a witch</i> (1942)	<i>Meine Frau, die Hexe</i> (1946)

Die zweite Form der Titelvariation bzw. die Reduktion ist die Eliminierung von Elementen des Ausgangstitels im Zuge des Übersetzungsvorgangs. Mit dieser Strategie beabsichtigt der Filmverleiher, den Neutitel für das Zielpublikum einfacher zu gestalten. Insofern „findet diese Translationsstrategie besonders bei Titeln Anwendung, die aus relativ komplizierten Syntagmen bestehen oder bei denen durch Auslassung das Problem der Über-



setzung kulturspezifischer Elemente vermieden werden kann“ (ebd.: 75). Nachstehende Beispiele, in denen die markierten Wörter weggelassen wurden, dienen als Illustrationen:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>Al-asfour – Al usfur – Le moineau</i> (1972)	<i>Der Sperling</i> (2011)
<i>Shamt al kushur – Les silences du palais</i> (1994)	<i>Das Schweigen des Palastes</i> (1994)
<i>Ndeysaan – Le prix du pardon</i> (2002)	<i>Der Preis des Vergebens</i> (2003)

Die Reduktionsstrategie trägt zur einfachen Rezeption des Titels bei, aber sie geht oft mit dem Verlust wichtiger Elemente des Originaltitels einher, insbesondere wenn Letzterer mit kulturellen Informationen gefüllt ist.

Die letzte Kategorie der Titelvariation bzw. die Erweiterung besteht darin, erläuternde Zusatzinformationen zum Ausgangstitel hinzuzufügen. Der Neutitel erscheint somit in Form von Doppeltitel bzw. Titelgefüge, wie die Beispiele nachweisen:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>2012</i> (2009)	<i>2012 – Das Ende der Welt</i> (2009)
<i>Avatar</i> (2009)	<i>Avatar – Aufbruch nach Pandora</i> (2009)
<i>Armageddon</i> (1998)	<i>Armageddon – Das jüngste Gericht</i> (1998)

Das primäre Ziel dieser Translationsstrategie ist der Einsatz von Verstehenshilfen, deren Ziel es ist, dem fremdkulturellen Filmkonsumenten den Titel näher zu bringen. In dieser Hinsicht sagt Bouchehri (ebd.: 77):

Die Erweiterung [kann] als translatorisches Hilfsmittel zur Auflösung von Polysemien und anderen Sprachspielen genutzt werden, die sonst für den zielkulturellen Rezipienten unverständlich blieben. Auch Kulturspezifika, Eigennamen von historischen Persönlichkeiten, die in der Zielkultur weniger oder gar nicht bekannt sind, oder geographische Namen, die sich auf historische Ereignisse beziehen und deshalb kulturspezifisches (Geschichts-)Wissen erfordern, können durch einen erweiternden Zusatz erklärt und den zielkulturellen Rezipienten näher gebracht werden.

Allerdings können laut Streitmüller (a.a.O.: 335) die Verstehenserleichterungen „die Aktivierungsstrategien des Originaltitels konterkarieren.“



Bei der Titelinnovation – als Extremform der Titelvariation bezeichnet – wird der Titel des Ausgangsfilms durch ein ganz neuer ersetzt. Das Folgende mag dies beleuchten:

Originaltitel	Neutitel (deutsch)
<i>Intouchables</i> (2011)	<i>Ziemlich beste Freunde</i> (2012)
<i>Little Fockers</i> (2010)	<i>Meine Frau, unsere Kinder und ich</i> (2010)
<i>Meet the Parents</i> (2000)	<i>Meine Braut, ihr Vater und ich</i> (2000)

Im Gegensatz zur Titelidentität orientiert sich die Titelinnovation an der Zielkultur. Die Namenformulierung des Films soll an den Zielpublikumsgeschmack angepasst werden:

Titelinnovationen haben in den meisten Fällen die Funktion, den Titel an die Konventionen der Zielkultur anzupassen, um eine möglichst große Akzeptabilität zu gewährleisten. Dazu gehört auch und vor allem die Anpassung der sprachlichen Mittel, die zur Realisierung der verschiedenen kommunikativen Funktionen notwendig sind, entsprechend den Erwartungen der zielkulturellen Rezipienten (Bouchehri: a.a.O.: 80).

Die Orientierung am zielkulturellen Kontext kann jedoch bei der Wiedergabe kulturell und historisch geprägter Titel die Beibehaltung deren Lokalkolorit in der Übersetzung nicht fördern. Auch Blumenberg (1968: 100f.) zufolge produziert die Titelinnovation oft eine unangemessene Filmtiteltranslation: „Oft werden die Originaltitel nicht angemessen ins Deutsche übersetzt, sondern die Verleihteute denken sich reißerische Titel aus, die sie für publikumswirksam halten. Das geht so weit, dass ein deutscher Verleihtitel den Originaltitel ins Gegenteil verkehrt.“

Zum Schluss sei noch einmal darauf hingewiesen, dass es abgesehen von den vier gerade skizzierten Hauptkategorien zur interlingualen Umtitelung die sogenannten Hybridformen gibt, deren Einsatz in der Filmübersetzung eher selten ist. Bei der Herstellung von Mischformen werden mindestens zwei der vier Strategien kombiniert. In Bezug hierauf schreibt Bouchehri (a.a.O.: 83): „Die Hybridformen sind diejenigen zielsprachlichen Titel, bei deren Genese mehrere Translationsstrategien gleichzeitig zum Einsatz kommen. Dies kann – in den seltenen Fällen – bedeuten, dass ein Einfachtitel zur Hälfte analog übersetzt, zur Hälfte als Originaltitel beibehalten wird.“ Erwähnenswert ist, dass die Kreierung von Mischformen auf die Länge des zu übersetzenden Titels angewiesen ist, denn „[d]ies ist jedoch fast nur dann möglich, wenn die Titel eine gewisse Länge aufweisen und über dem Durchschnitt von 2,6 bis 3,0 Wörtern pro Titel liegen“ (ebd.). Auf die Darlegung der Strategien zur Filmtitelübersetzung folgen Ausführungen zum Untertiteltext.



2.3 Der Text im Bild

2.3.1 Syntax

Das Lesen des am unteren Rand des Bildes stehenden Textes findet unter komplexen Umständen statt. Der Filmbetrachter muss bei der Lektüre der Untertitel auch die Aufmerksamkeit auf die anderen semiotischen Informationskanäle richten. In diesem Sinne betont Buhr (a.a.O.: 50) ausdrücklich:

Durch die Verschiebung des Gleichgewichts vom verbalen Audiokanal zum verbalen visuellen Kanal wird der Zuschauer gezwungen, die Dialoge nicht zu hören, sondern sie zu lesen, was viele als anstrengend empfinden. Zugleich muss er die nonverbalen Elemente der Tonspur aufnehmen und die Bildebene des Films decodieren.

Noch komplexer ist es, wenn davon ausgegangen wird, dass der Untertitelleser nicht rückkoppeln bzw. zurückblättern kann. Im Gegensatz zum Textleser, der in der Lage ist, die Seite(n) des Textes (Buch, Zeitung etc.) so oft wie nötig zu lesen, ist dem Zuschauer, vor allem dem Kinobesucher und dem Fernseher, nicht die Möglichkeit angeboten, den Text mehr als einmal zu lesen. Wenn er die Einblendung des Untertitels verpasst oder ihn nicht verstanden hat, hat er keine Chance mehr, den Text zu lesen. In diesem Zusammenhang ist die Behauptung von Şerban (2008: 92) von Relevanz: „Ainsi, les sous-titres sont éphémères et disparaissent au rythme de l’interaction qui se déroule à l’écran, sans que les spectateurs aient la possibilité de les relire s’ils ne les ont pas compris, comme ils pourraient le faire avec un livre ou un article de journal.“

Vor diesem Hintergrund soll der Untertitelautor Strategien entwickeln, die das Erfassen des Zieltextes erleichtern, denn „[j]e weniger Anstrengung er [der Zuschauer] also in das Verständnis der Untertitel investieren muss, desto mehr Kapazität steht ihm für den eigentlichen Filmgenuss zur Verfügung“ (Reinart 2004: 85). Zu den Strategien der textuellen Entlastung zählt in erster Linie eine vereinfachte Syntax. Damit ist ein klares, leichtes, bekanntes und verstehbares Vokabular gemeint, das von Zuschauenden mit unterschiedlicher Herkunft, unterschiedlichem Alter und unterschiedlicher Bildung ohne Mühe gelesen und begriffen werden kann. Die einfache Syntax ist für den Lesergenuss von immenser Bedeutung, denn „[...] it is easier for viewers to absorb and it takes them less time to read simple, familiar words than unusual ones“ (Ivarsson & Carroll 1998: 89). Bei Schröpf (2008: 59) findet sich dieselbe Hypothese: „Im Hinblick auf die Leserefreundlichkeit sollte der Untertitler darauf achten, die Syntax möglichst einfach zu gestalten und bekanntes Vokabular zu verwenden. Unbekannte oder komplizierte Wörter benötigen mehr Zeit, verstanden und verarbeitet zu werden.“ Kürzere Satzstrukturen sind längeren vorzuziehen, da sie schnell gelesen und verarbeitet werden. Des Weiteren sollen



verschachtelte Ausdrücke und besonders komplizierte Sätze soweit wie möglich vermieden werden, da deren Rezeption vor allem unter Zeitdruck sehr schwierig ist. Das nachstehend angeführte Beispiel, in dem der zweite Satz kürzer ist als der erste, aber beides denselben Inhaltswert hat, mag es erhellen:

Satz 1: Wenn Sie mir ein Glas Wasser geben würden, wäre es sehr lieb.

Satz 2: Geben Sie mir bitte ein Glas Wasser.

Einige Merkmale der mündlichen Sprache – wie implizite Sachverhalte – müssen in den Untertiteln explizit formuliert werden, um dem Publikum es zu ermöglichen, den Textinhalt leichter zu verfolgen. In Abschnitt 2.4.1 wird auf diesen Aspekt weiter eingegangen. Überdies sollen Artikel und Adjektive nicht von den Substantiven getrennt werden, die sie näher bestimmen. Eine weitere Maßnahme für die Vereinfachung der Syntax des Zieltextes besteht darin, Teilsätze möglichst ungeteilt in einem Untertitel erscheinen und Konjunktionen wie beispielsweise ‚denn‘, ‚als‘ usw. nicht am Ende eines Untertitels stehen zu lassen, sondern am Anfang des nächsten (vgl. Buhr: a.a.O.: 16). Die Grammatik soll ebenfalls erleichtert und an den Schriftkontext der Untertitelung angepasst werden. Aus diesem Grund wird oft vom Präteritum anstatt vom Perfekt Gebrauch gemacht, denn im Vergleich zur letzterwähnten Vergangenheitsform enthält das Imperfekt eine kürzere Konjugationsstruktur, „[a]ber da im Film gesprochene Sprache deutlich überwiegt, sollte man beim Gebrauch des Imperfekts zurückhaltend sein, damit die Dialoge nicht hölzern klingen“ (ebd.).

So gesehen stehen dem Untertitler viele Strategien zur Verfügung, um die Syntax des zielsprachlichen Textes zu erleichtern und gleichzeitig dessen Lektüre schnell und leicht zu machen. Auch in Bezug auf die Rezeption der Untertitel spielt deren Position im Bild eine wichtige Rolle, wie die anschließende Untersuchung deutlich macht.

2.3.2 Position

In den Untertitelungs- und Synchronisationsländern³ und in denjenigen, die sich den beiden Länderkategorien nicht zuordnen lassen⁴ ist der Filmrezipient an unten zentrierte Untertitel gewöhnt. Da im Film in untertitelter Fassung das Bild einer der wichtigsten In-

³ Die Synchronisationsländer sind Deutschland, Frankreich, Österreich, Italien, Spanien, die lateinamerikanischen Staaten usw. Als Untertitelungsländer werden die Niederlande, Portugal, alle skandinavischen Länder, Griechenland, Rumänien, Japan, einige osteuropäische Staaten etc. betrachtet (vgl. Reinart: a.a.O.: 75).

⁴ Die Vereinigten Staaten, Großbritannien und Irland, wo Filme aus nicht englischsprachigen Ländern wegen größeren Absatzmarktes und größerer Eigenproduktion zu selten angeschaut werden, können weder als Untertitelungs- noch Synchronisationsländer klassifiziert werden (vgl. Nagel 2009: 30).



formationskanäle ist, muss im Zuge des Übersetzungsvorgangs so verfahren werden, dass der größte Teil des Bildbereichs verschont bleibt und dem Zuschauer leicht zugänglich ist. Aus diesem Grund wird die unten zentrierte Position des Textes präferiert, wie Wahl (2005: 139) ausführt: „Aufgrund der Kollision des Untertiteltexes mit den visuellen Informationen des Films, wird jener generell in den untersten Bildteil geschrieben, wo er erfahrungsgemäß am wenigsten stört.“ Ähnlich und etwas präziser argumentiert Buhr (a.a.O.: 22), wenn er meint: „Untertitel werden in der Regel im unteren Bereich der Leinwand oder Bildschirms eingeblendet, da sich der wichtigste Teil des Bildes, wie beispielsweise Gesichter der Menschen, normalerweise im oberen Teil des Bildes findet [...] Meistens werden Untertitel zentriert ausgerichtet.“ Darüber hinaus haben Studien über die Untertiteltextrezeption gezeigt, dass unten zentrierte Untertitel zur Lesefreudigkeit beitragen. Diese Position versetzt das Zuschauerauge in die Lage, von den Untertiteln zum Bildzentrum mit keinen Anstrengungen hin und her zu pendeln. Im Hinblick darauf schreibt Nagel (a.a.O.: 62): „Für das Lesen von Untertiteln sind zentriert gesetzte Untertitel am unteren Bildrand am besten geeignet, da sich die Filmhandlung meist im Zentrum des Filmbildes abspielt und somit der Weg zu den Untertiteln für das Auge am kürzesten ist.“

Allerdings muss man noch hervorheben, dass die Untertitel nicht immer im unteren Bildbereich Platz finden. Je nach dem zielkulturell anvisierten Publikum⁵ oder dem Ziel eines jeden Untertitelungsauftraggebers, d.h. „[...] faire en sorte que la présence des sous-titres ne nuise pas à la compréhension du film“ (Cornu 2008: 13), kann der Zieltext eine andere Position im Bildteil haben. Die Untertitel können zum Beispiel oben im Bild platziert werden, insbesondere wenn das untere Bildteil wichtige Informationen enthält. Dazu Gottlieb (a.a.O.: 188): „Untertitel müssen nicht unten sein. In einigen Ländern akzeptieren Fernsehstationen Untertitel am oberen Rand des Bildschirms, wenn der untere Rand mit wichtigen visuellen Informationen belegt ist.“ Rojas (2007: 91) stimmt Gottliebs Ansicht mit diesen Worten zu: „In derartigen Fällen empfiehlt sich, den Untertitel einzeilig anzulegen, und oftmals erweist es sich sogar als angemessener, die Untertitel oben auf dem Bildschirmaufschnitt zu platzieren.“ Im Anschluss an die Ausführungen zur Position der Untertitel soll über die Frage der Lesbarkeit des Textes im Bild umfassend nachgegangen werden.

2.3.3 Lesbarkeit

Für die Zuschauerzufriedenheit müssen die verschriftlichten Filmdialoge vollkommen lesbar sein. Anders formuliert müssen die Untertitel so klar und scharf sein, dass sie ohne

⁵ In einigen asiatischen Ländern wie Japan und Korea kommt es häufig vor, dass die Untertitel vertikal auf der rechten Seite des Bildes visualisiert werden. Siehe hierzu Cintas (a.a.O.: 27) und Gambier (1999: 151).



Komplikationen entschlüsselt werden können. Dies ist vorwiegend durch den Hintergrund und die Farbe des Textes im Bild erreichbar. Laut Nagel (a.a.O.: 96) „[kann] [b]ei der Untertitelung für Fernsehen, Video und DVD die Lesbarkeit der Untertitel durch einen Schattenwurf, einen halbtransparenten oder schwarzen Kasten (Black Box) oder durch die Verwendung von Farben für die Schrift verbessert werden.“ Was den Hintergrund angeht, so soll er vorzugsweise von dunkler Farbe sein. „Der beste Hintergrund für die Untertitel wäre“, bemerkt Reinart (a.a.O.: 83), „im übrigen ein schwarzer Streifen, denn Tests haben gezeigt, dass die Lesbarkeit der Untertitel zunimmt, je dunkler der Hintergrund ist.“ In Bezug auf die Farbe des Textes am unteren Bildrand lässt sich feststellen, dass Video- und Fernsehuntertitel mit Farben unterlegt sein können, vor allem bei der intralingualen Untertitelung, in der die farbigen Untertitel der gehörlosen Zuschauerschaft zur Identifizierung der im Bildzentrum sprechenden Figur helfen. Darauf weist Buhr (a.a.O.: 27) ausdrücklich hin:

Farbig abgesetzt wird nur bei der Untertitelung für Hörgeschädigte [...]. Hier wird jedem Darsteller eine Farbe zugeordnet und teilweise sogar die Stimmung des Sprechers durch verschiedene Farben ausgedrückt, also alle Feinheiten des Films, die beim Sprechen durch Intonation und Färbung ausgedrückt werden.

DVD- und Kinountertitel hingegen erscheinen in weißer Farbe, wie Orero (2008: 61) ausführt: „Les sous-titres sont d’une couleur claire et sont projetés sur un fond foncé, contrairement aux textes écrits sur un écran d’ordinateur ou sur des livres, où le texte est noir et le fond est clair.“ Die weiße Untertitelfarbe lässt sich nach Ivarsson und Carroll (a.a.O.: 45) damit begründen, dass „coloured letters are automatically more blurred and less clearly defined than white letters and this makes them more difficult to read. White characters are denser and more luminous.“

Da es öfters vorkommt, dass das Bild nicht in dunkler Farbe erscheint, ist die Frage, ob weiße Untertitel auf sehr hellem Hintergrund noch lesbar sind, von herausragender Bedeutung. Diese Fragestellung beantwortet Buhr (a.a.O.: 26f.) wie folgt: „Im Kino sind selbst auf sehr hellem Hintergrund, wie beispielsweise Schnee oder Sand, die Untertitel meist gerade noch lesbar, da die Emulsion auf dem Film immer noch vorhanden und der Film selbst daher nie reinweiß ist.“ Buhrs Stellungnahme trifft jedoch nicht immer zu, wie Rojas (a.a.O.: 93) erläutert: „Besonders beim hellen Hintergrund ist es schwer, Untertitel vom Hintergrund auseinanderzuhalten.“ Paradigmatisch dafür ist die folgende dem Film *Hyènes* des senegalesischen Filmmachers Mambéty entnommene Abbildung:



Hyènes (1:12:07)

An dem Beispiel sieht man, dass sich der Text im Filmbild wegen der hellen bzw. grauen Farbe der Treppenstufe als Hintergrund als nicht decodierbar erweist. Der Filmrezipient nimmt die mündlich ausgesprochenen Worte auf der Tonebene wahr, aber er kann deren Bedeutungsgehalt aus dem Untertiteltext nicht herausfiltern.

Es soll nicht der Hinweis fehlen, dass die Schriftart in der Lesbarkeit der Untertitel eine überaus wichtige Rolle einnimmt. Die als serifenlos und proportional bezeichneten Schriftarten sind die meistverwendeten, dazu zählen zum Beispiel Arial, Helvetica und Universe. Diese Schriftarten sind am liebsten gewählt, denn sie haben einen geringeren Raumbedarf aber auch die Untertitel sind leichter zu lesen (vgl. Leißner 2009: 31). Texthervorhebungshilfsmittel wie die Fett- und Unterschreibung sind nicht empfehlenswert und werden deswegen nicht verwendet (vgl. Nagel: a.a.O.: 96). Nur die kursive Schrift kann in der Untertitelung, besonders bei der Übertragung von Off-Stimmen und Liedern, eingesetzt werden. Diese Schriftart sollte aber im Verständnis von Ivarsson und Carroll (a.a.O.: 42) selten angewendet werden, denn „[i]talics are more difficult to read in running text than upright characters because they usually consist of the same letters that have been slanted by electronic means, which lowers the typographic quality.“

Zum Abschluss soll noch darauf hingewiesen werden, dass die Lesbarkeit des Textes im unteren Teil des Filmbildes davon abhängig ist, wie viel Raum er in der Bildfläche einnimmt. Wenn die Untertitel mehr als zwei Drittel der Leinwand- oder Bildschirmbreite bedecken, könnten Schwierigkeiten bei der Lektüre des Textes auftreten. Zu diesem Punkt sagt Buhr (a.a.O.: 23) folgendermaßen: „Die Untertitel sollten maximal zwei Drittel der Leinwandbreite einnehmen. Würde die gesamte Leinwandbreite ausgenutzt, wäre der Weg, den das Auge beim Lesen zurücklegen müsste, zu groß und würde die Lesbarkeit der Untertitel beeinträchtigen.“



Im bisherigen Verlauf wurde deutlich, dass ein leichtes Verfolgen des Textes im Bild voraussetzt, dass die weißen Untertitel nicht nur in simplen und für alle verständlichen Worten formuliert, sondern auch zentriert am unteren vorzugsweise dunklen Bildrand positioniert werden sollen. Im Hinblick auf die Rezeption des Zieltextes müssen außerdem die mit dem Untertitelungsvorgang assoziierten Probleme überwunden werden.

2.4 Die spezifischen Probleme der Untertitelung

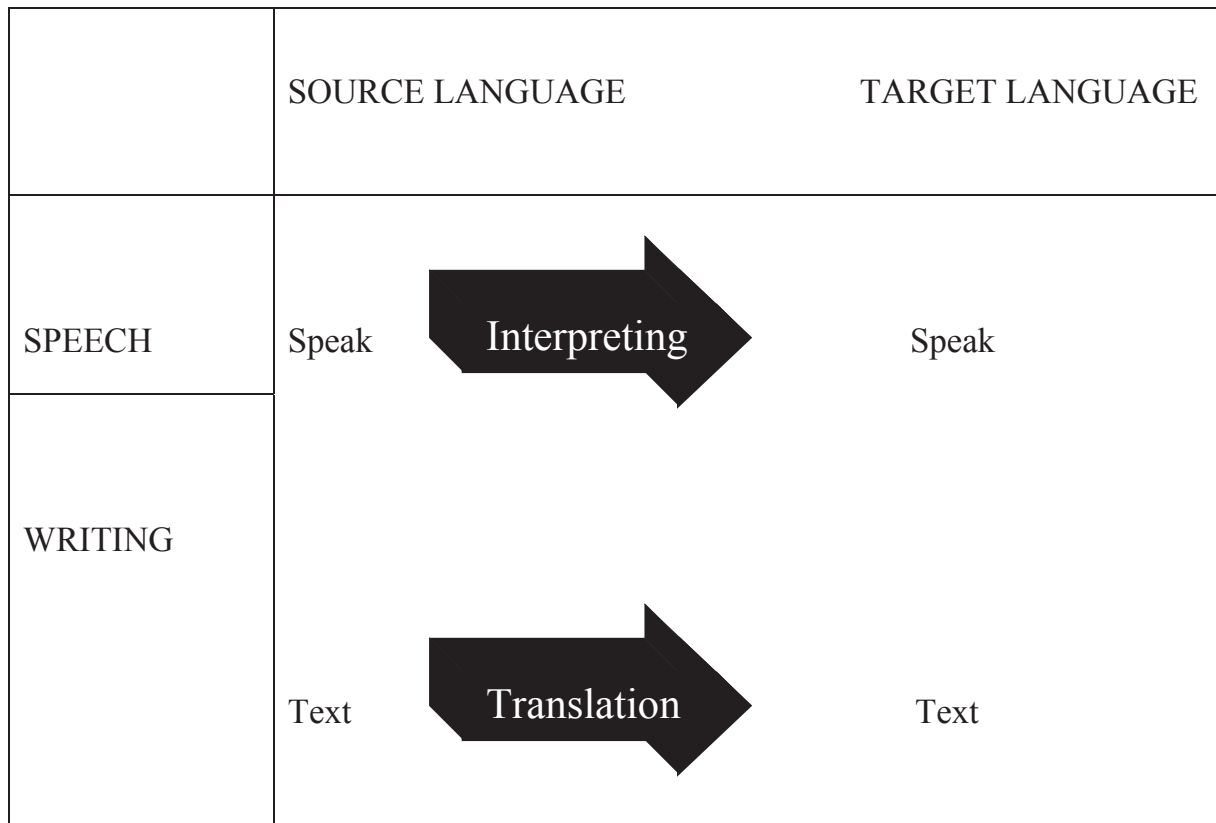
Die Untertitelung ist eine besonders komplizierte Tätigkeit. Zu den Problemen, die sich in der herkömmlichen Übersetzung manifestieren, kommen noch andere hinzu, mit denen sich der Untertitelautor auseinandersetzen muss. In Bezug darauf bemerkt Tomaszkiwicz (1993: 5):

Ce processus [le sous-titrage] nous semble très compliqué car il doit se reposer sur plusieurs opérations d'ordre sémiotique, opérations linguistiques y comprises. C'est donc un phénomène cognitif, pendant lequel on doit mettre en œuvre plusieurs compétences à la fois, ce qui fait, qu'il est difficile de cerner les mécanismes, sur lesquels il repose [...].

In diesem Abschnitt geht es nicht darum, auf alle Probleme einzugehen, die sich in dieser audiovisuellen Übersetzungsform bemerkbar machen. Es werden vielmehr die drei wichtigsten Problemstellen zur Diskussion gestellt, nämlich: der Wechsel des Sprachmediums, die Raum- und Zeitbeschränkungen und die Kulturspezifika.

2.4.1 Wechsel des Sprachcodes

Gottlieb bezeichnet den Translationsprozess in der Synchronisation, Literaturübersetzung und im Simultandolmetschen als „horizontal“ (vgl. a.a.O.: 190). Von horizontalem Übersetzungsprozess wird gesprochen, wenn der ausgangssprachliche Text in den zielsprachlichen übertragen wird, ohne dass sich der Sprachmodus verändert. Folgende Graphik (aus Gottlieb 1994: 104) veranschaulicht dies:



Graphisch dargestellt, zeigt es sich, dass der Sprachmodus in den drei Übersetzungsarten unverändert bleibt. In der Synchronisation und im Simultandolmetschen wird Rede durch Rede ersetzt, in der literarischen Übersetzung Text durch Text.

In der Untertitelung hingegen findet der Übersetzungsprozess ganz anders statt. Er ist „vertikal“ oder „diagonal“ (vgl. Gottlieb 2002: 190). Vertikal ist der Translationsvorgang, wenn es sich um die intralinguale Untertitelung handelt, denn, wie in Punkt 2.1 festgelegt wurde, der Kanal wird geändert (mündlich → schriftlich), aber ein Wechsel der Sprache kommt nicht in Frage. Vom diagonalen Übersetzungsprozess spricht man bei der interlingualen Untertitelung. Sowohl der Code als auch die Sprache werden gewechselt. Zur Illustration dient diese Graphik (aus Gottlieb 1994: 104):



	SOURCE LANGUAGE	TARGET LANGUAGE
SPEECH	Speak	Speak
WRITING	Text Intralingual Subtitling	Text Interlingual Subtitling

Das Einzigartige an der Filmuntertitelung liegt somit im Wechsel des Sprachcodes. Um dem fremdsprachlichen Zielpublikum den Ausgangsfilm zugänglich zu machen, werden die Originaldialoge in die Zielsprache übersetzt, wobei „dem Zuschauer ein schriftlich fixiertes Übersetzungsangebot für den verbalen Filmdialog gemacht wird, während dieser gleichzeitig zu hören ist“ (Nagel: a.a.O.: 45). Zu diesem Punkt fügt Wahl (a.a.O.: 139) ausdrücklich hinzu: „Die Kunst des Untertitels besteht somit darin, aus einer verbalen Äußerung den komprimierten Sinn herauszufiltern, und ihn so in einen geschriebenen Text zu verwandeln, daß er stilistisch ungefähr dem Ton der ursprünglichen Äußerung entspricht.“ Wichtig zu betonen ist, dass es eben der Kanalwechsel ist, der aus der Untertitelung ein besonders diffizil durchzuführendes Unterfangen macht. Ein gesprochener Ausgangstext mit seinen Feinheiten zu einem schriftlich komprimierten und verständlichen Zieltext umzugestalten stellt sich als eine große Herausforderung heraus. Dies findet bei Nir Bekräftigung. Nach dem israelischen Untertitelungswissenschaftler geht der Ersteller von Untertiteln beim Wechsel des Sprachcodes das Risiko ein, die Botschaft des Originalfilms zu entstellen, denn ein geschriebener Text kann die Feinheiten des gesprochenen Textes nicht vollständig wiedergeben (vgl. Nir 1984: 84). Catford, einer der



Bahnbrecher der Übersetzungswissenschaft, geht noch einen Schritt weiter und hält die Untertitelung aufgrund des Kanalwechsels sogar für unmöglich: „*Translation between media is impossible* (i.e. one cannot ‘translate’ from the *spoken* to the *written* form of a text or vice-versa)“ (1965: 53; Hervorhebg. i. Original). Man muss jedoch erkennen, dass Catfords Stellungnahme zu kategorisch ist. Filme wurden und werden immer noch untertitelt, um deren Zugang zu anderen Sprach- und Kulturgemeinschaften möglich zu machen. Daher soll nicht von der Unrealisierbarkeit der Untertitelung gesprochen werden, sondern vielmehr von den Problemen, die beim Wandel von gesprochener zu geschriebener Sprache auftreten. Das ist der Gegenstand der folgenden Ausführungen.

Aus näherer Betrachtung der Kommunikationssituation im verbalen und schriftlichen Kontext lässt sich ersehen, dass gesprochene und geschriebene Sprache einen wesentlichen Unterschied aufweisen, den man beim Untertiteln nicht unberücksichtigt lassen darf. Durch den direkten Kontakt der Gesprächspartner können in verbaler Kommunikation viele Sprachakte unformuliert bleiben. Denn der Blickkontakt, die Körperhaltung, die Gestik, die Mimik, der Tonfall⁶ etc. tragen dazu bei, die nicht ausgedrückten Informationen zu ergänzen und nachvollziehbar zu machen. In geschriebener Sprache hingegen sollen die impliziten Sprechakte explizit(er) zum Ausdruck gebracht werden, denn nur so kann ein Kontakt zu dem Empfänger, der sich in indirekter Kommunikationssituation mit dem Sender befindet, hergestellt und vielleicht gar ein Dialog mit ihm geführt werden. Diese Regel zu beachten bereitet dem Untertitelautor erhebliche Schwierigkeiten, aus zeitlichen und räumlichen Gründen – worauf im nächsten Teilkapitel näher eingegangen wird – kann er sich nicht erlauben, das Implizite der Originaldialoge in der Übersetzung deutlich zu erklären.

Eine weitere Problemstelle beim Wechsel des Sprachmodus bezieht sich auf die Übernahme umgangssprachlicher, soziolektaler, idiolektaler und dialektaler Elemente in den Zieltext, welche im zu übersetzenden Film zur charakterologischen Markierung der Figuren dienen. Dieses wesentliche Merkmal der Verbalsprache lässt sich nur schwierig untertiteln:

Die gesprochene Sprache umfasst in höherem Maße umgangssprachliche Elemente und Slang, wohingegen die Schriftsprache strengen Regeln folgt. Charakteristischerweise wird die gesprochene Sprache von Dialekt, Soziolekt und Idiolekt der einzelnen realen und fiktiven Personen geprägt. Diese sprachlichen Nuancen können nur schwer in der gültigen Orthographie wiedergegeben werden (Nagel: a.a.O.: 57).

⁶ Dazu ist es wichtig hinzuzufügen, dass es in verbaler Sprache durchaus möglich ist, durch Intonation Bedeutungsschattierungen zu produzieren, diese können beim Untertiteln nur annäherungsweise durch Unterstreichungen, Kursivsetzung oder Ausrufezeichen wiedergegeben werden (vgl. Buhr: a.a.O.: 69).



In diesem Punkt hat Reinart (a.a.O.: 80) einen eher radikalen Standpunkt, sie vertritt die These, dass diese Besonderheiten bzw. Markierungen der gesprochenen Sprache nicht untitled werden könnten: „Als schwierig erweist sich auch die Wiedergabe von Dialekten, Regionalismen, Slang etc. Da sich die Untertitel de facto meist auf einer mittleren Sprachebene bewegen, fallen diese Markierungen in der Regel der Untertitelung zum Opfer.“

Darüber hinaus soll darauf hingewiesen werden, dass im Gegensatz zu geschriebener Sprache die orale auf syntaktischer wie grammatischer Ebene oft fehlerhaft ist und aus bruchstückartigen Sätzen, Wiederholungen, Pausen, Unterbrechungen, Versprechern, überlappenden Reden, Ambiguitäten, Widersprüchen etc. besteht. Şerban (a.a.O.: 92) schreibt:

Le premier aspect linguistique du sous-titrage qui mérite sans doute notre attention est le transfert de l'oral à l'écrit, car il s'agit bien d'une opération délicate où il faut trouver l'équilibre entre, d'une part, le contexte oral présenté à l'écran, et d'autre part la traduction écrite. Plusieurs différences peuvent être relevées entre l'utilisation du langage à l'écrit par comparaison avec l'oral. On peut par exemple remarquer qu'il y a normalement plus de redondance à l'oral, plus d'hésitation, de répétitions, de marqueurs de l'interaction, ainsi qu'un registre moins soutenu.

Beim Untertiteln sind diese Besonderheiten der mündlichen Sprache auf keinen Fall zu reproduzieren, „denn [d]ie entstehende Übersetzung wäre unverständlich, da es beinahe unmöglich wird, einer Argumentation über mehrere Untertitel hinweg zu folgen [...]. Das Ziel der Untertitel sollte sein, die Syntax zu ordnen und Wiederholungen so weit auszulassen, dass verständliche Sätze entstehen“ (Buhr: a.a.O.: 69f.).

Abschließend darf die Inkompatibilität zwischen oralen und schriftlichen *Sub-Codes*⁷ nicht unerwähnt bleiben, denn sie erschwert erheblich den Kanalwechsel, wie Gottlieb (a.a.O.: 191) darlegt: „Das Problem ist jedoch, dass die graphemischen Untertitel mit dem phonetischen Dialog korrespondieren sollen, den die Untertitel verdoppeln. Und die Inkompatibilität der gesprochenen und der geschriebenen Sub-Codes kann bereits tatsächlich diese Korrespondenz behindern.“

Aus dieser Befundlage ist es ersichtlich, dass aufgrund der großen Differenz zwischen Verbal- und Schriftsprache der Wandel des Sprachmodus keine leichte Aufgabe ist. Der Ersteller von Untertiteln muss die gesprochene Ausgangssprache mit ihren spezifischen Besonderheiten in eine geschriebene Zielsprache, die ganz andere Regeln bzw. Eigenheiten besitzt, angemessen wiedergeben. Der Erfolg dieses Unternehmens besteht

⁷ In der Untertitelungswissenschaft versteht man unter *Sub-Code* den Sprachmodus, er ist entweder gesprochen (Filmdialog) oder geschrieben (Untertitel).



darin, die Oralität, die sich im Originalfilm niederschlägt, in den verschriftlichten Dialogen so weit wie möglich zu erhalten. Hierfür ist die Kreativität des Untertitlers gefragt, wie Schröpf (a.a.O.: 63; Hervorhebg. i. Original) erläutert:

Es liegt nun an dem Untertitler, das richtige Maß zwischen empfohlener Neutralisierung und Aufrechterhaltung bestimmter sprachlicher Besonderheiten des Darstellers zu finden. Ein guter Untertitel ist somit immer auch abhängig vom künstlerischen Geschick und der Kreativität des Untertitlers. Durch geschicktes Umformulieren kann oft eine witzige Formulierung im Ausgangstext in den Untertitel „hinübergerettet“ werden.

Ob die Untertitler genügend Kreativität besitzen, ist eine offene Frage, die wir im Rahmen dieser Analyse nicht zur Diskussion stellen wollen. Festzuhalten bleibt, dass in vielen Filmen in untertitelter Version ein großer Teil der Oralität wegen der Reduktion der Filmdialoge von Auslassungen betroffen ist. In Abschnitt 2.5 wird diesem Aspekt ausführlich nachgegangen. Im Anschluss an die Beschäftigung mit dem Kanalwechsel im Zuge der Übersetzung wird der Schwerpunkt auf die technischen Einschränkungen gelegt, mit denen der Untertitler konfrontiert ist.

2.4.2 Raum- und Zeitbeschränkungen

Einer der Hauptgründe, die für die Reduktion des Filmdialogs sprechen, liegt vor allem daran, dass der Untertitler wegen technischer Umstände nur wenig Zeit und Platz zur Verfügung hat:

Les inscriptions surajoutées qui occupent la partie inférieure de l'image partagent le temps de perception entre le contenu de cette image et la *lecture/compréhension* du sous-titre [...]. La traduction est également soumise aux contraintes d'un espace limité. Les dimensions de l'image sur la pellicule ne sont pas énormes, quoique le gigantisme de l'écran nous laisse illusoirement penser que l'espace réservé aux sous-titres est illimité (Marleau 1982: 275; Hervorhebg. i. Original).

Deswegen soll der Übersetzer im Laufe des Translationsprozesses immer im Hinterkopf behalten, dass „[d]er Untertitel [...] auf keinen Fall so kurz wie möglich sein [sollte], sondern eher so lang wie im Rahmen der technischen Einschränkungen realisierbar“ (Schröpf: a.a.O.: 24). Dabei hat der Tranlator zwei Aspekten große Beachtung zu schenken, dem Raum und der Anzeigezeit des Textes im Bild. Auf beide technische Einschränkungen ist näher einzugehen.

Wie in Kapitel 2.3.2 ausgeführt, ist die untere Seite des Bildes die privilegierte Position der Untertitel, weil sich die Filmhandlung hauptsächlich in der oberen Bildflä-



che vollzieht. Das Problem, vor dem der Übersetzer hier steht, ist, dass das untere Bildfeld nicht groß genug ist, um den Ausgangstext ganzheitlich – wie bei der klassischen Übersetzung – oder mindestens den größten Teil davon in den Zieltext zu übertragen. Vor solch einer Situation sieht sich der Untertitler gezwungen, den ein- und auszublen- denden Untertitel auf einen maximal zweizeiligen Text zu begrenzen. Dazu äußert sich Becquemont (1996: 146; Hervorhebg. i. Original):

Alors que le doublage mutile la bande son [...] le sous-titrage, il faut bien en convenir, mu- tile quelque peu l'image. Il respecte la voix, les rythmes, les intonations originales, mais il détruit une certaine surface de l'image. D'où l'une des premières contraintes de la tech- nique du sous-titrage : limiter le nombre de lignes qui apparaissent sur l'écran afin de ne pas brouiller ce qui demeure pour tout cinéphile l'essentiel, la lecture filmique. La pre- mière règle sera donc une règle de *discrétion* : limiter chaque sous-titre à deux lignes.

Durch diese Beschränkung ist der Zuschauer dazu fähig, die Untertitel zu lesen und gleichzeitig den Blick auf die bildlichen Informationen zu richten, was unmöglich wäre, würde der Text im Bild mehr als zwei Zeilen umfassen. „Werden zwei Zeilen überschrit- ten, hat der Zuschauer kaum noch die Möglichkeit, das Geschehen im Bild zu verfolgen“ stellt Buhr (a.a.O.: 98) fest. Aus diesem Grund geht es dem Translator in der Regel da- rum, nur die für das Verständnis der Handlung wichtigste Information im Zieltext darzu- stellen. In diesem Zusammenhang spricht Becquemont (a.a.O.: 153) aus: „[L]e traduc- teur-adaptateur devra lui-même hiérarchiser les informations véhiculées par le verbal, centrer ainsi la traduction sur ce qu'il juge être l'information principale.“ Dabei muss der Übersetzer darauf aufpassen, bei der Hierarchisierung der zu vermittelnden Informatio- nen keine falschen Schlüsse zu ziehen oder bedeutungsgenerierende Sachverhalte nicht außer Acht zu lassen.

Ein weiterer relevanter Punkt betrifft die Raumgröße der Untertitel, die davon ab- hängig ist, für welches Medium übersetzt wird. Wenn man die zwei Medien, das Fernse- hen und das Kino, in Betracht zieht, lässt sich erkennen, dass die Textmenge des erstge- nannten Mediums kleiner ist als die des zweitgenannten. Der Grund dafür ist, dass die Leinwandbreite des Kinos größer und unterschiedlicher ist als die Bildschirmbreite des Fernsehens. Beim Untertiteln für das Kino können somit mehr Zeichen pro Linie einge- setzt werden. Nagel (a.a.O.: 63) schreibt:

Ein weiterer Faktor, der nicht nur die Lesegeschwindigkeit des Zuschauers, sondern auch die Wahl der maximalen Zeichenzahl beeinflusst, ist das Medium. Für das Kino können mehr Zeichen pro Zeilen verwendet und gegebenenfalls ein flotter Untertitelrhythmus an- geschlagen werden als für das Fernsehen.



Um mehr Präzision über die Anzahl der Zeichen pro Untertitel im Kino und Fernsehen zu geben, möchten wir uns an Nagel anlehnen. Nach der deutschen Untertitelungstheoretikerin variieren die Angaben zu den Zeichen pro Zeile in der Literatur und in den meisten Untertitelungsfirmen um ca. eins bis zwei Zeichen. Auf der Basis der internen Richtlinien der Firma SUBS⁸ gibt Nagel folgende Angaben: die maximale Zeichenzahl für 35 mm-Filme beträgt 42 und für 16 mm-Filme⁹ 32 (vgl. Nagel: a.a.O.: 60).

So gesehen ist das Untertiteln mit räumlichen Restriktionen verbunden. Die verschriftlichten Ausgangsdialoge müssen sich an die Regeln der Zeichen- und Zeilenanzahl halten. Der Untertiteltext muss ebenso den zeitlichen Anforderungen genügen.

Wie bereits angedeutet, erfolgt das Lesen des Textes am unteren Bildrand grundsätzlich ohne Rückkopplungsmöglichkeit, d.h. der Spektator kann den Untertitel nicht noch einmal zu Gesicht bekommen, wenn er zum Beispiel das Einblenden des Textes verpasst oder ihn nicht verstanden hat. Dies hat vor allem mit den Zeitbegrenzungen zu tun. Den Untertiteln muss eine gewisse Verweildauer eingeräumt werden, die laut Ivarsson (zit. n. Nagel: a.a.O.: 61) auf dieser Maxime basiert: „[E]in Untertitel steht dann lang genug, wenn der Untertitler ihn zwei bis drei Mal in der von ihm festgelegten Zeit lesen kann.“ In derselben Betrachtungsweise äußert sich Nagel noch eindeutiger, während sie die These vertritt, dass die Standzeit des Textes im Bild um eins bis sechs Sekunden betrage. Gestützt auf die Richtlinien und Erfahrungswerte der schon erwähnten Firma SUBS gibt sie Durchschnittswerte, die in den einzelnen Untertitelungsfirmen und Literaturhinweisen nicht sonderlich divergieren: Satzstrukturen mit einem Wort – zum Beispiel „Halt!“ – stehen eine Sekunde; eine halbe Zeile hat eine Standzeit von eins bis zwei Sekunden; die Ein- und Ausstiegzeit einer vollen Zeile ist zwei bis drei Sekunden und zwei volle Zeilen verbleiben von drei bis sechs Sekunden (ebd.: 60).

Es soll noch angemerkt werden, dass das Medium, für das man untertitelt, eine entscheidende Rolle in der Standdauer des Textes im Bild spielt. Im Gegensatz zu Kino-untertiteln genießen Fernsehuntertitel eine längere Standzeit, wie Rojas (a.a.O.: 91) im Anschluss an Ivarsson und Carroll erläutert: „[F]ür das Fernsehen und das Video [sind] weniger Zeichen erlaubt und die Untertitel [müssen] länger als im Kino stehen. Dies erklärt sich aus der Tatsache, dass die Untertitel dank der Größe und Schärfe der Buchstaben auf der Kinoleinwand leichter zu lesen sind. Das Publikum braucht also 30 Prozent weniger Zeit im Kino als im Fernsehen, um denselben Untertitel zu lesen.“

Der Teilabschnitt soll mit ein paar wichtigen Hinweisen bezüglich der Ein- und Ausstiegzeit des Textes im Bild abgeschlossen werden. Der Untertitel darf nicht länger

⁸ SUBS ist eine 1999 in Hamburg gegründete Firma. Hannover ist seit 2004 der Firmensitz. SUBS bietet Sprachbearbeitungen aller Art: Erstellung von Untertitelungen, LiveSubtitling, Voice-Over-Fassungen und Übersetzungen für Film, TV, DVD und Filmfestivals.

⁹ Unter 35 mm-Filmen soll man Kinofilme und unter 16 mm-Filmen Fernsehfilme verstehen.



als sechs Sekunden im Bild bleiben. Eine Nichtberücksichtigung dieser Regel führt dazu, dass der Text zweimal gelesen wird. Der Zuschauer liest den Untertitel und wendet den Blick dem Geschehnis in der Bildmitte zu. Weil der Untertitel länger als vorgesehen im Bild steht, kommt das Zuschauerauge erneut in den unteren Bildsektor zurück und liest den Text nochmals. Dies kostet den Betrachter wertvolle Zeit und „[d]adurch gehen zusätzlich Informationen aus dem Bildgeschehen verloren“ (Buhr: a.a.O.: 97).

Der Untertitel darf auch nicht zu früh oder zu spät eingeblendet werden. Anders gesagt soll der Text den im Bildgeschehen ausgesprochenen Dialog nicht antizipieren oder im Nachhinein vermitteln, denn „[w]enn Untertitel jedoch konsequent zu früh oder zu spät einsetzen, selbst wenn es sich nur um wenige Bilder und damit Sekundenbruchteile handelt, wird das vom Zuschauer als unangenehm empfunden, da das vage Gefühl entsteht, dass da etwas nicht stimmt (ebd.: 19).“ Im ersten Fall, d.h. bei frühzeitigem Erscheinen des Untertitels erfährt der Empfängerkreis Informationen aus dem Zieltext, bevor diese überhaupt auf der Bildebene bekannt gegeben werden. Rojas (a.a.O.: 90) betont den daraus entstehenden Fehler wie folgt: „Ein solcher Fehler nimmt zum einen die Spannung und verursacht zum anderen, dass nach einer vorzeitigen wichtigen Mitteilung die Reaktion des Gesprächspartners eines Schauspielers völlig aus dem Kontext gelöst zu sein scheint.“ Bei späterem Einblenden des Untertitels treten Verständnisschwierigkeiten auf. Der Spektator nimmt das visuelle Geschehnis wahr, ohne jedoch dessen Bedeutungsgehalt decodieren zu können, da die Übersetzung als entscheidende Begleitinformation zu spät kommt. Die Folgen dieses technischen Problems wirken sich noch stärker, wenn es sich um eine Zuschauerschaft handelt, die keine oder mangelhafte Ausgangssprachkenntnisse besitzt.

Zusammengefasst kann man sagen, dass die zeitlichen Restriktionen aus dem Untertiteln eine nicht leicht zu realisierende Tätigkeit machen. Die verschriftlichten Filmdialoge müssen nicht nur rechtzeitig eingeblendet werden, sondern auch eine begrenzte Verweildauer im Bild haben. Die letzte Kategorie der untertitelungsspezifischen Probleme bezieht sich auf die Übertragung der Kulturspezifika. Wie dabei vorgegangen wird, soll Thema des nächsten Abschnittes sein.

2.4.3 Kulturspezifika

Ein Film kann als Kulturgut aufgefasst werden. Der Filmproduzent, eingebettet in eine gewisse Kultur, transportiert bewusst oder unbewusst Lebenswirklichkeiten seines Kulturkreises in den Film. Tomaszkiwicz (2001: 239) fasst diese Situation zutreffend in Worte:

Tous les films sont plus ou moins ancrés dans un contexte socio-culturel spécifique.
L'importance de ce paramètre culturel est certes variable, dans les images, parce que



l'action se passe dans un contexte géographique, culturel, social donné, dans le comportement des protagonistes, membres de la société en question, mais aussi dans le discours des personnages où certains éléments linguistiques renvoient directement à des références culturelles connues du spectateur d'origine.

Die Verankerung des Films im kulturellen Horizont des Regisseurs führt dazu, dass die Untertitelung keine rein linguistische Transposition, sondern eher ein Kulturtransferprozess ist. Buhr (a.a.O.: 51) teilt diese Aussage, wenn er schreibt: „Der Film wird von einem Sprachraum in einen anderen übertragen, was nicht nur bedeutet, Ausgangssprache in Zielsprache zu übertragen, sondern auch, dem Zielpublikum Besonderheiten der Ausgangskultur verständlich zu machen [...]“. Hervorzuheben ist, dass die Übertragung kulturverankerter Elemente in einen ganz anderen Sprach- und Kulturraum sich aufgrund der oft großen Differenz zwischen Ausgangs- und Zielkultur als das größte und oft unüberwindbare Problem in der Filmuntertitelung erweist. Tomaszewicz (2001: 237) führt dazu aus:

Avec les manifestations de la spécificité culturelle d'une société, comme ses mœurs, ses plats, son argent, ses fonctions administratives, son système juridique, ses institutions, son patrimoine historique et culturel, ses lieux géographiques, etc., on constate qu'une langue, faute de refléter dans son lexique les faits ou les notions d'un univers donné, peut être dans l'impossibilité de les faire passer dans son univers propre. Le problème en traduction ne concerne pas tellement le manque, dans la langue d'arrivée, de termes ou d'expressions équivalentes, mais la non-existence, dans la culture cible, de fragments de la réalité comparables à ceux de la culture de départ ou encore la méconnaissance d'une certaine réalité évoquée par l'original.

Insofern ist in den theoretischen Erörterungen zur Übersetzung der Kulturspezifika nicht mehr die Frage des Herausfindens der genauen Entsprechung in der Zielkultur, sondern eher die Suche nach einem übersetzerischen Mittel, das dem fremd- und zielkulturellen Publikum es ermöglicht, dem Bedeutungsgehalt der ausgangskulturellen Phänomene näher zu kommen. Nagel (a.a.O.: 72) schreibt: „Da kulturspezifische Phänomene Teil einer bestimmten Kultur sind, können sie nicht ohne weiteres in eine andere Kultur übertragen werden. Das Ziel ist nicht eine genaue Entsprechung, sondern eine Lösung zu finden, die möglichst präzise beschreibt, was implizit gemeint ist.“ In der Filmübersetzung im Allgemeinen und in der Untertitelung im Besonderen ist die Suche nach einer Lösung für die Übertragung kultureller Aspekte noch umständlicher und in vielen Fällen unausführbar. Hinsichtlich der schon besprochenen Raum- und Zeiteinschränkungen

[hat] [i]m Gegensatz zum Übersetzer eines literarischen Werkes der Translator eines Films nicht die Möglichkeit, dem Publikum für das Verständnis notwendige Zusatzinfor-



mationen in einer Fußnote oder im Anhang zu geben. Ebenso wenig kann der Zuschauer im Moment der Rezeption ein Lexikon konsultieren, jemand anders fragen o.ä. (Döring 2006: 10).

Trotz der Komplexität dieses Unterfangens muss der Untertitler, dessen berufsspezifische Aufgabe die Herstellung von Kommunikation zwischen Menschen unterschiedlichen Kulturhintergrunds ist, die ausgangskulturellen Referenzen so übersetzen, dass das fremd- und zielsprachliche Publikum sie rezipieren kann. Lederer (1994: 123) fasst die Arbeit des Übersetzers beim Umgang mit kulturellen Phänomenen auf folgende Weise zusammen:

Il appartient alors au traducteur de donner au lecteur étranger des connaissances supplémentaires, minimum mais suffisantes pour entr'ouvrir la porte qui mène à la connaissance de l'autre. [...] Le traducteur aide [le lecteur] en expliquant certains des implicites du texte original et en employant des moyens linguistiques suffisants pour désigner les référents pour lesquels il n'existe pas de correspondance directe dans sa langue.

In dieser Hinsicht sind in der Untertitelungswissenschaft grundsätzlich vier Strategien entwickelt worden, um den Kulturspezifika zu begegnen: Auslassung, Übernahme mit oder ohne Erklärung, Ersatz und Neutralisieren des kulturellen Phänomens.

Die Auslassung – als die einfachste Strategie bezeichnet – besteht darin, den kulturgebundenen Ausdruck in der Übersetzung nicht wiederzugeben. Das Verfahren ist vor allem anwendbar, wenn dem Untertitler kein Lösungsweg einfällt oder die kontextuelle Umgebung vollkommen ausreicht, um das Ausgelassene ohne Sinnverlust zu verstehen. Zur Veranschaulichung dafür wird ein Beispiel aus dem Film *TGV-Express – Der schnellste Bus nach Conakry* (1998) des senegalesischen Cineasten Moussa Touré genommen. In der Bussequenz rezitiert einer der beiden Marabuts ein Bittgebet, das die Barmherzigkeit der Geister berühren soll, damit sie Wasser aus dem Himmel fallen lassen. Diese Art von Bittgebet ist sowohl kulturell als auch traditionsgebunden. Um aus einer langen Dürreperiode herauszukommen, greifen manche senegalesischen Bauern zu vorislamischen Praktiken – beispielsweise Tieropferung für die Geister –, die sie mit Bittgebeten begleiten, um die Geister dazu zu bringen, den lang ersehnten Regen fallen zu lassen. Die nachstehend zitierte Passage aus *TGV-Express – Der schnellste Bus nach Conakry* (21:17) dient zur Veranschaulichung:

Filmdialog: Saalaali Muhamet waalaali Muhamet ndèm àrgaay aali rokkàm ndèm.

Untertitel: –



In der untertitelten Fassung des Films ist dieser wichtige Aspekt der Ausgangskultur nicht verbalisiert worden, da der Übersetzer aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in der Lage war, die kulturelle und traditionelle Bedeutungsdimension des Bittgebets zu verstehen und sinngemäß in den Zieltext für das Zielpublikum zu übertragen.

Von der Übernahme mit oder ohne Erklärung – auch Entlehnung oder transferierende Übersetzungsstrategie benannt – wird gesprochen, wenn das kulturelle Phänomen in der Übersetzung unverändert stehen bleibt. Die Übernahme ohne Erklärung kann verwendet werden, wenn sich das kulturspezifische Element um eine Anredeform handelt, die im angrenzenden zielkulturellen Kontext nicht unbekannt ist: „Ein Bereich, in dem Entlehnungen heute bei Übersetzungen aus benachbarten Sprachen ins Deutsche sehr häufig vorkommen, sind die Anredeformen“ (Schreiber, zit. n. Schröpf: a.a.O.: 78). Neben den Anredeformeln ist das Verfahren bei der Übertragung von Maßeinheiten, Währungen und Begriffen anwendbar, die fast überall bekannt sind und somit keine Erläuterung benötigen:

Sowohl Anredeformen wie „Mademoiselle“ oder „Sir“ als auch Maßeinheiten und Währungen können unübersetzt stehen bleiben, sofern hier nicht exakte Zahlen wesentlich für das Verständnis der Handlung sind [...]. Auch Begriffe wie „Brasserie“, „Baguette“ oder „Cowboy“ sind allgemein verständlich und bedürfen keiner Erklärung oder gar Übersetzung in den Untertiteln (Buhr: a.a.O.: 66f.; Hervorhebg. i. Original).

Betonenswert ist, dass diese Übersetzungsstrategie zu Verständnisproblemen führt, wenn die ausgangskulturelle Referenz eine einmalige Bedeutung enthält, die in der Zielkultur nicht existiert. In dieser Hinsicht stellt Tomaszkiwicz (2001: a.a.O.: 240) fest: „Dans le transfert linguistique au cinéma, introduire des emprunts peu ou non assimilés dans les dialogues d’arrivée, sans explication, peut bloquer la compréhension.“ Als Beispiel dafür soll das Wort „Marabout“¹⁰ angeführt werden, das in den meisten senegalesischen Filmen mit deutschen Untertiteln transferiert und kommentarlos wiedergegeben wird, wie die Textstelle aus dem bereits erwähnten *TGV-Express – Der schnellste Bus nach Conakry* (19:02) illustriert:

Filmdialog: Le **marabout** est l’oncle de mon mari.

Untertitel: Der **Marabut** ist sein Onkel.

¹⁰ Siehe den Punkt 5.3.1 für nähere Informationen über das Wort „Marabout“.

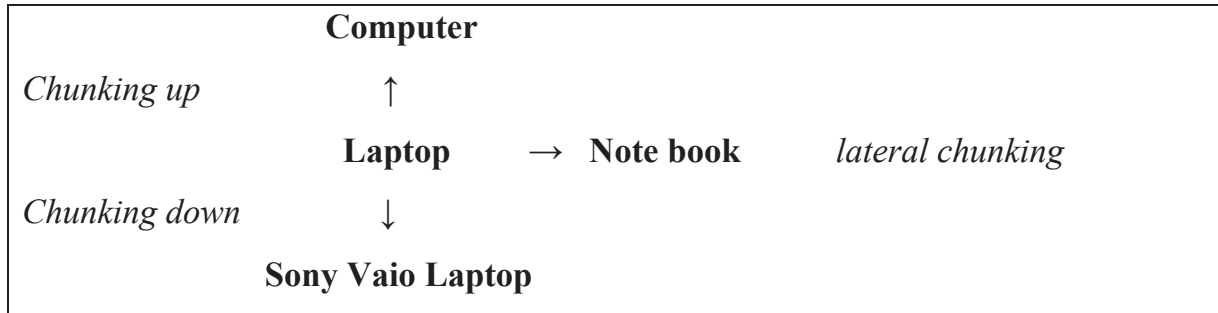


Mit dieser Übersetzung kann der zielsprachliche Zuschauer die Kulturspezifik, weil sie in seinem Kulturkreis unbekannt ist, nicht rezipieren, es sei denn, dass er auf den Bildkontext Rücksicht nimmt.

Bei der Entlehnung mit Erklärung bleibt das ausgangskulturelle Phänomen unverändert stehen, zur Verständniserleichterung gibt der Übersetzer dem Betrachter Zusatzinformationen hinzu. In der Untertitelung, wie bereits erwähnt, geht dieses Verfahren mit großen Hindernissen einher. Aus Platz- und Zeitgründen sind Anmerkungen des Übersetzers nicht einsetzbar. Zur Überwindung dieses Translationsproblems entscheidet sich der Ersteller von Untertiteln oft dafür, die Kulturspezifik durch die Zusatzinformation zu ersetzen, auch wenn auf diese Weise ein wichtiger Teil des Lokalkolorits des Ausgangsfilms verloren geht.

Die Ersatzstrategie – auch *Adaptation* genannt – bedeutet, in der Zielsprache eine genaue Entsprechung für den kulturverankerten Ausdruck zu finden, deren Ziel es ist, im Publikum die gleiche Wirkung zu erzielen, die das ausgangskulturelle Phänomen beim Zuschauer des Originalfilms auslöste, wie Tomaszewicz (2001: 225) bestätigt: „[...] il s’agit de déclencher, dans la tête du récepteur, le même type d’associations qu’évoque l’original.“ Das nennt man in der Übersetzungswissenschaft das Äquivalenz-Phänomen. Grundsätzlich lassen sich zwei Äquivalenztypen differenzieren: die terminologische und die funktionale Äquivalenz. Bei der terminologischen Äquivalenz geht es darum, „im soziokulturellen Kontext der Zielsprache eine Institution, ein Diplom, eine Funktion, ein Organ zu finden, die bzw. das dem Original entspricht“ (Schröpf: a.a.O.: 79). Bei dem funktionalen Äquivalenztyp „reduziert der Untertitler den ausgangssprachlichen Ausdruck auf seine Funktion innerhalb eines bestimmten Kontextes und versucht dann, einen anderen Ausdruck in der Zielsprache mit derselben oder einer ähnlichen Funktion zu finden (ebd.).“ Die an dieser Strategie oft geübte Kritik ist, dass sie die Bewahrung ausgangskultureller Informationen in der Übersetzung – was im Hinblick auf den interkulturellen Austausch von immenser Bedeutung ist – nicht favorisiert. Außerdem kann die daraus resultierende Übersetzung aus der Sicht des Zuschauers kontradiktorisch erscheinen, denn er sieht, dass das kulturspezifische Element im Bildzentrum dem dazu gegebenen Untertitel nicht entspricht.

Das Neutralisieren der Kulturspezifik, von Katan „*Chunking*“ genannt, ist nach Markstein (1999: 291) der „Ersatz eines Artbegriffs durch einen Gattungsbegriff.“ Katan legt drei Kategorien von „*Chunking*“ fest: *Chunking up*, *Chunking down* und *Chunking lateral* (vgl. 2004: 201f.). Beim *Chunking up* wird die Kulturspezifik durch einen allgemeineren Ausdruck ersetzt. Das Gegenteil des *Chunking up* heißt *Chunking down*, hier wird der kulturspezifische Terminus durch einen spezifischeren Ausdruck geändert. Beim *Chunking lateral* wird das kulturelle Phänomen durch einen Ausdruck derselben Ebene ersetzt, der im zielkulturellen Bezugsrahmen bekannter ist. Eine paradigmatische Illustration für dreierlei *Chunking* bietet die folgende Graphik (aus Leißner: a.a.O.: 53) an:



In der Filmübersetzung ist die Übertragung von Kulturspezifika eine der größten Herausforderungen, aber sie ist mithilfe der vier dargestellten Strategien mehr oder weniger durchführbar. Vor der Wiedergabe des kulturellen Elements muss sich der Übersetzer entscheiden, welches unter den vier Verfahren am besten passt. Diese Entscheidung hängt sowohl vom kulturgebundenen Phänomen als auch vom linguistischen und audiovisuellen Bezugsrahmen ab, in dem es verankert ist. Auch die Kulturkompetenz des Untertitlers übernimmt dabei eine ausschlaggebende Rolle. Nach der Ansicht von Nagel (a.a.O.: 73) „[ist] bei Kulturspezifika der Untertitler noch mehr als sonst auf ein profundes Wissen über Ausgangs- und Zielkultur angewiesen, um adäquate Übersetzungsentscheidungen zu treffen.“

Angesichts der Wiedergabe von Kulturspezifika, der Veränderung des Sprachmediums und der Platz- und Zeitbeschränkungen stellt sich die Untertitelung als ein problematisches Unterfangen heraus, deswegen kommen manche Strategien zum Einsatz, um den Problemen zu begegnen. Darin lassen sich die Verkürzungsstrategien des Ausgangstextes einreihen. Im nächsten Abschnitt wird der Frage nachgegangen, wie verkürzt wird und welche Auswirkungen die Reduktion der Filmdialoge mit sich bringt.

2.5 Die Verkürzungsstrategien der Untertitelung

Bei der Übersetzung literarischer Texte kann sich der Translator vielerlei Strategien bedienen: lexikalische Entlehnung, lexikalische Ersetzung, lexikalischer Strukturwechsel, Wort-für-Wort-Übersetzung, Permutation, Expansion, Reduktion, intrakategorialer Wechsel, Transposition, Transformation, semantische Entlehnung, Modulation, Explikation, Implikation, Mutation und Hilfsverfahren wie etwa Anmerkungen, Vor- und Nachworte (vgl. Schreiber 1998: 152f.). In der Untertitelung hingegen kann der Übersetzer aus zeitlichen und räumlichen Gründen nicht alle oben genannten Translationsoptionen anwenden. Dies trifft insbesondere auf den Gebrauch der Explikation und des Hilfsverfahrens zu, weil es beim Untertiteln nicht darum geht, eine Eins-zu-Eins-Wiedergabe des Filmdialogs anzufertigen, sondern ihn drastisch zu reduzieren. Darüber formuliert Kesicka (2010: 86): „Die Arbeit des Übersetzers hingegen, der die Untertitel anfertigt, besteht prinzipiell in der Textkürzung, da es maximal zwischen 30 und 40 Zeichen pro



Zeile auf die Leinwand eingeblendet werden dürfen.“ Die Ausgangstextverkürzung lässt sich dadurch erklären, dass „[j]e mehr Text im Untertitel steht, desto weniger Zeit dem Zuschauer [bleibt], den Film zu sehen“ (Buhr: a.a.O.: 23). Darum sind die Verdichtung und die Auslassung der oral ausgesprochenen Dialoge die gängigsten Methoden in der Untertitelung, wie Becquemont (a.a.O.: 153) betont: „Il en découle assez logiquement que les deux procédés les plus généraux employés par l’adaptateur cinématographique pour raccourcir sa traduction sont soit la suppression pure et simple de certaines informations de la langue source, soit la condensation de ces éléments.“ Die Entscheidung, wie und welche Teile des Originaltextes komprimierend dem Zuschauer zu vermitteln oder einfach auszulassen sind, kommt auf das Urteils- und Interpretationsvermögen des Untertitlers an, der hierzu seine Intelligenz, enzyklopädischen Kenntnisse, Untertitelungskompetenzen einsetzt. So merken Ivarsson und Carroll (a.a.O.: 85) in diesem Zusammenhang an:

The choice must obviously be made on the basis of what the subtitler considers to be the essential content that should be communicated to the viewers. In other words, the subtitler must interpret the work [...]. Like all interpretations it will depend on the intelligence, knowledge, artistic sensibility and determination of the interpreter, i.e. the subtitler.

Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden die beiden Textverkürzungsstrategien näher dargelegt werden, die „the most difficult elements of the art of subtitling“ sind (ebd.: 85).

2.5.1 Textverdichtung

Die Textverdichtung ist nach Schjoldager (2008: 108) „[to] rende[r] the contextual meaning of the source text, but in a shorter way.“ Um die wichtigste Information in möglichst kürzester Form wiederzugeben, stützt sich der Untertitler auf formale Textmodifizierungen, die so weit durchgeführt werden können, wenn der Textinhalt nachvollziehbar bleibt.

Unter den formalen Textmodifizierungen kann man die Kurzfassung mehrerer Dialoge nennen, deren Vorgehensweise darin besteht, kurze Dialoge oder Frage-Antwort-Spiele, auf die der Gesprächspartner mit kurzer Antwort wie „Ja“ und „Nein“ reagiert, resümierend wiederzugeben. Folgender Wortwechsel (aus Ivarsson & Carroll: a.a.O.: 88) mag dies anschaulich machen:

„Do you live in Newcastle?“ – „Yes.“

„And you work in a coal mine?“ – „Yes.“

„Do you like the work?“ – „No.“

„That’s too bad.“



Mit wenigen und einfachen Worten kann der Dialog wie folgt übertragen werden:

You are a coal miner in Newcastle.

Do you like the work?

– No.

– That's bad.

Daneben sind paraphrasierende, umschreibende Satzstrukturen, Ersetzung von Eigennamen durch Pronomina¹¹, Wiedergabe der Zahlen durch Ziffern formale Textänderungen, die zur Reduktion des Filmdialogs ausführbar sind. Die Vereinfachung der Syntax dient ebenfalls zur verdichtenden Reproduktion des Filmdialogs, denn „[s]imple syntactic structures tend to be shorter than complex ones, and the difference in terms of meaning is sometimes negligible“ (Ivarsson & Carroll: a.a.O.: 88). Um einen konkreteren Eindruck von weiteren Textmanövern, die zur Komprimierung des Verbaltextes dienlich sind, zu bekommen, gilt es, sie anhand von Nagels (a.a.O.: 68) illustrativem Schulbeispiel im Einzelnen kurz aufzuführen:

- Die Syntax wird verkürzt, indem aus einem temporalen Nebensatz eine temporale Präpositionalphrase wird:
Wir werden darüber reden, nachdem wir gegessen haben.
→ Wir reden nach dem Essen darüber.
- Die platzraubende Passiv-Konstruktion wird zu Aktiv:
Das wird von unserem Mitarbeiter erledigt.
→ Unser Mitarbeiter erledigt das.
- Indirekte Fragen werden zu direkten Fragen:
Ich frage mich, ob Sie es schaffen werden.
→ Werden Sie es schaffen?
- Doppelte Verneinung wird in eine positive Äußerung umgewandelt:
Ich kann mir nicht vorstellen, dass er nicht lügt.
→ Ich denke, er lügt.
- Eine negative Aussage wird zu einer positiven:
Wir gingen an einen Ort, an dem wir noch nie waren.
→ Wir gingen an einen neuen Ort.

¹¹ Dem Ersatz von Eigennamen durch Pronomina ist aber nur mit Zurückhaltung nachzugehen, denn „[d]as ist zwar eine einfache Möglichkeit, Text zu reduzieren, doch erschwert es dem Zuschauer unter Umständen unnötig das Verständnis. Beim Untertiteln darf man nie vergessen, dass der Zuschauer die Untertitel nicht als fortlaufenden Text liest, sondern gleichzeitig auch das Bildgeschehen, Geräusche, Musik und natürlich auch den Ausgangsdialog verarbeiten muss. Deshalb sollte es ihm so leicht wie möglich gemacht werden, dem Gedankengang des Textes zu folgen“ (Buhr: a.a.O.: 60).



- Der Sinn wird zusammengefasst formuliert:
Seien Sie mal ehrlich: Ist es unbedingt notwendig, dass Sie das tun?
→ Müssen Sie das unbedingt tun?
- Auslassung bei einer doppelten Verwendung eines Verbs:
John möchte in Deutschland arbeiten, Bill möchte in Frankreich arbeiten.
→ John möchte in Deutschland arbeiten, Bill in Frankreich.
- Indikative pragmatische Fragen werden als einfache Fragen ausgedrückt:
Ich wüsste gerne, ob du kommst.
→ Kommst du?
- Einfache Imperativ-Sätze anstelle von pragmatischen Fragen im Indikativ:
Ich möchte, dass du mir meinen Schlüssel zurückgibst.
→ Gib mir meinen Schlüssel zurück.
- Kohärente Satzaufteilung bei syntaktischem Wirrwarr:
Dass ein Mann mit langen Haaren kommen würde, hat mich nicht überrascht.
→ Es hat mich nicht überrascht, dass ein langhaariger Mann kam.

Hieraus ist ersichtlich, dass die Verdichtung den ausgangssprachlichen Text erheblich reduziert. Satzstrukturen mit zwölf Wörtern können bis fünf komprimiert werden, wie das sechste der obigen Beispiele zeigt. Trotzdem bleibt die Textverdichtung nicht von der Kritik verschont. Einerseits kann die Textkompression die Zuschauer mit guten Kenntnissen der Originalsprache verwirren und andererseits besteht die Gefahr, dass der Untertitler bei der Ausgangstextinterpretation falsche Schlüsse zieht (ebd.: 69).

Es kommt gehäuft vor, dass trotz der Verdichtungsstrategie der Filmdialog viel Platz auf dem Bild nimmt. In diesem Fall kommt die zweite Methode der Textverkürzung, die Auslassung, ins Spiel, wie Tomaszewicz (1993: 30) darauf hinweist: „cette opération [de suppression] s’applique aux cas où même les formes condensées occupent trop d’espace en bas de l’écran.“ Beltz (2008: 98) teilt denselben Standpunkt, wenn sie meint: „Schafft es die Untertitlerin mit diesem Verfahren der Textverdichtung trotzdem nicht, sämtliche Dialoginformationen in den vorgegebenen Untertitel einzusparen, dann ist eine Eliminierung von Textbestandteilen unvermeidlich.“ Auf den Wegfall ausgangstextueller Bestandteile ausführlich einzugehen, ist das Objekt des nachstehenden Teilkapitels.

2.5.2 Auslassung

Die Auslassung, als die radikalste Form der Textverkürzungsstrategien charakterisiert, bedeutet, Ausgangstextelemente in den Untertiteln ersatzlos zu streichen. Dieses Verfahren „ist vielerorts durch objektive Umstände wie Sprechgeschwindigkeit, Transfer-schwierigkeit einer fremden Ausdrucksform oder Abhängigkeit vom Zeit- und Zeitfaktor (besonders [bei der] Untertitelung) erzwungen und dadurch völlig berechtigt“ (Kesicka:



a.a.O.: 90). Hierbei muss der Untertitler der Behauptung von Laks (zit. n. Tomaszkiwicz 1993: 30; Hervorhebg. i. Original) eine besondere Beachtung schenken: *„Les phrases de première importance seront obligatoirement sous-titrées, celles de moindre le seront avec une certaine parcimonie, sans aucune importance pas du tout.“*

Beim Selektion- und Tilgungsprozess ist die Redundanz ein sehr relevantes Kriterium. Gottlieb (2001: 191) spricht von zweiartiger Redundanz: Die intersemiotische und die intrasemiotische. Bei der intersemiotischen Redundanz werden die Dialoge der im Bild stehenden Figuren gleichzeitig aus dem visuellen Kontext ersichtlich. Derartige Gespräche können ohne Verlust an semantischem Gehalt ausgelassen werden, zumal da der Zuschauer in der Lage ist, das Unübersetzte aus dem Bildkontext herauszunehmen. Dazu äußert sich Becquemont (a.a.O.: 152) folgendermaßen:

Les linguistes, lorsqu'ils abordent les problèmes d'énonciation, parlent volontiers de contexte ou de référent extra-linguistique. Dans un film, ce contexte est lui-même construit, mis en scène, codé, lisible par le spectateur. Le langage de l'image peut parfois suffire à la compréhension de ce qui se dit. D'où l'une des règles de toute adaptation cinématographique : ne pas traduire ce qui est déjà explicité par l'image [...].

Von intrasemiotischer Redundanz ist die Rede, wenn in der spontanen Verbalsprache Interjektionen oder Wiederholungen gebraucht werden, die „die Gesprächsführung [erleichtern], da dem Gesprächspartner mit ihrer Hilfe eine Information mehrmals präsentiert wird“ (Schröpf: a.a.O.: 56). Diese Art von Fullwörtern kann Opfer der Auslassungen sein. „Die gesprochene Sprache ist voller Füllmaterial [...]. Sprecher wiederholen sich, nutzen Füllwörter wie ‚ich denke‘, ‚äh‘ und ‚hum‘. Diese typischen Elemente bieten sich gut für die Auslassung an [...]“, bemerkt Nagel (a.a.O.: 70; Hervorhebg. i. Original). Zu diesem Punkt spricht Buhr (a.a.O.: 63f.; Hervorhebg. i. Original) in ähnlicher Weise: „Beim Untertiteln gewöhnt man sich schnell eine knappe Ausdrucksweise an. Die im Deutschen so beliebten Wörter ‚schon‘, ‚eigentlich‘, ‚denn‘, ‚ja‘, ‚dann‘ müssen oft aus Platzgründen wegfallen, auch wenn es stilistisch schöner und idiomatischer wäre, sie einzufügen.“ An dieser Stelle ist anzumerken, dass die Auslassung so weit ausgeführt werden kann, wenn die Wiederholungen oder Füllwörter keine bedeutungsgenerierende Funktion haben oder das Charakterisieren der Darsteller nicht durch sie erfolgt. Im gegensätzlichen Fall sollen sie im Zieltext verbalisiert werden: „Bei Kürzungen darf allerdings nicht vergessen werden, dass scheinbar unwichtige Äußerungen wie Füllwörter oder Wiederholungen durchaus sinntragende Funktionen haben können, bzw. wichtig sind für die Charakterisierung einer Figur. In diesen Fällen sollten sie auch in der [sic] Untertiteln, wenn auch in reduzierter Form, repräsentiert sein“ (Belz: a.a.O.: 99).

Neben der Redundanz spielt die Vertrautheit des Publikums mit der Ausgangssprache in der Eliminierung von Textbestandteilen eine nicht zu unterschätzende Rolle.



Je nach dem Vertrautheitsgrad mit der Originalsprache kann mehr oder weniger reduziert werden. Nagel (a.a.O.: 70) gibt die dafür maßgebliche Regel: „Je vertrauter die Sprache dem Zuschauer ist, desto mehr kann weggelassen werden. Je fremder die Sprache dem Zuschauer ist, d.h. je mehr er von der Übersetzung als Verständnishilfe abhängig ist, desto weniger kann weggelassen werden.“

Weitere Teile des Ausgangsdialogs, die dazu geeignet sind, in den Untertiteln eingespart zu werden, sind von Marleau (a.a.O.: 278f.) wie folgt präsentiert worden:

Il [Le sous-titre] n'a pas besoin de traduire certaines phrases généralement très courtes et intelligibles à quiconque par la seule vertu de l'action. Il doit se rappeler que certaines répliques peuvent se passer de sous-titrage, telles que :

- les expressions courantes à caractère international ;
- les formules visuelles de salutation, de politesse, d'affirmation, d'étonnement, d'exclamation, répliques téléphoniques, etc. ;
- les interpellations par nom propre ;
- interpellations par nom commun à sonorité familière ;
- toutes sortes de bouts de phrases à sens incomplet qui ne sont pas immédiatement achevés et qui relèvent plutôt de la mimique que du dialogue proprement dit ;
- les explications que le spectateur connaît déjà ;
- le dialogue d'ambiance.

So gesehen stehen dem Untertitler zahlreiche Hilfsverfahren zur Verfügung, um den Verbaltext durch die Auslassung zu verkürzen. Es soll jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass diese Strategie unter gewissen Umständen einen Eingriff in den Gedankengang des Textes provoziert: „Der annullierte oder beschnittene Text erfährt somit nicht nur eine ausdrucksformbezogene, sondern auch eine inhaltliche Modifizierung, die die Verstümmelung seinen [sic] Ideengehalts zur Folge haben kann“ (Kesicka: a.a.O.: 90). Hierzu wird ein Beispiel gegeben, das sich auf eine Handlungseinheit bezieht, die dem Film *Niwaam* (1988) des senegalesischen Regisseurs Clarence Delgado entnommen ist. In der Filmsequenz (04:37) benennt Thierno, die Hauptfigur, seine etwa zweijährige Tochter mit *sama yaay* („meine Mutter“):

Filmdialog: Wa xale yi, ah **sama yaay** ngook waay! Wa folen!

Untertitel: –

Diese Benennung ist kulturell geprägt. In der senegalesischen Gesellschaft werden Töchter oder Söhne, denen die Namen von ihren Großeltern gegeben werden, von ihren Eltern meistens mit „meine Mutter“ oder „mein Vater“ benannt. In der deutschen Fassung des



Films ist dieses wichtige Teil der Ausgangskultur aus Reduktionsgründen ersatzlos gestrichen worden.

Neben inhaltlichen Änderungen darf man nicht vergessen, den Verlust ästhetischer Feinheiten des ausgangssprachlichen Textes zu erwähnen. In dieser Hinsicht äußert sich Marleau (a.a.O.: 277; Hervorhebg. i. Original) folgendermaßen: „En réduisant le texte à une plus simple expression, on s'expose parfois à amputer le film de ses qualités inhérentes comme de son style, de sa personnalité, de sa clarté, de sa progression dramatique naturelle, de son rythme, de son équilibre dans la synthèse *image/son*.“ Die Eliminierung des ästhetischen Raffinements führt zur Normierung des Zieltextes. Dessen Publikum wird eine Textfassung mit standardisiertem Sprachniveau präsentiert. Becquemont (a.a.O.: 154) sieht daher in der Untertitelung „une sorte de squelette informative ne pouvant plus guère prétendre au statut de traduction et relevant d'une sorte de sténographie.“ Ein solches „informatives Skelett“ kann laut Schröpf (a.a.O.: 56) vermieden werden, wenn der Untertitler „nicht unüberlegt zusammenfasst und weglässt, sondern bestimmte Strategien anwendet. Quantitatives Kürzen bedeutet nicht immer auch qualitatives Kürzen. Eine Aussage kann durchaus verkürzt wiedergegeben werden, ohne an semantischem Gehalt zu verlieren.“

Die Textverdichtung und die Auslassung sind infolgedessen geeignete Instrumente, mit denen der Übersetzer den Filmdialog drastisch reduzieren kann, damit der Spektator den auf die Leinwand eingeblendeten Text mit den auditiven und visuellen Gegebenheiten synchron verfolgt. Der Translator muss aber mit den Textverkürzungsstrategien ganz behutsam vorgehen, um zum einen das ästhetische Raffinement des Ausgangsdialogs in der Übersetzung soweit wie möglich beizubehalten und zum anderen Untertitel anzufertigen, die keine wesentliche Bedeutungsänderung des Filmstoffs aufweisen. Dem Untertitler kommt auch zu, Strategien zur Wiedergabe der Lieder und Schrift im Filmbild zu finden. Im Nachfolgenden soll hierauf genauer auf den Grund gegangen werden.

2.6 Lieder und Schrift im Film

Lieder sind für die Filmdramaturgie von großer Bedeutung. Abgesehen davon, dass sie dem Spannungsaufbau und der Erzeugung von Effekten wie Stimmungen dienen, tragen die Lieder dazu bei, die Handlung historisch und kulturell (national, regional) einzuordnen (vgl. Bienk 2008: 86). Aus diesem Grund „[werden] [sie] für eine Vielfalt von Zwecken eingesetzt und [rufen] beim Zuschauer oft Emotionen hervor, die allein durch den Verbaltext und das Filmbild nicht erzeugt werden“ (Jüngst 2010: 137). Vor diesem Hintergrund muss der Untertitler beim Translationsvorgang den Liedern Rechnung tragen. Hinsichtlich des bereits besprochenen Zeit- und Platzproblems sieht sich der Übersetzer außerstande, sämtliche im Ausgangsfilm zu hörenden Liedstücke in den Zieltext zu übertragen. Insofern werden Lieder, die als Hintergrund- bzw. Begleitmusik für die Handlung



fungieren, nicht Untertitelt. Genauso geht es mit Liedtexten, die mit dem Erscheinen diskursiver Elemente zusammenfallen, denn in diesem Fall muss der Übersetzer den Dialogen den Vorrang geben. Hinzu kommt, dass viele Lieder oft in die Rubrik der Auslassungen fallen oder nicht in den Untertiteln wiederholt werden, falls zum Beispiel dasselbe Lied in unterschiedlichen Momenten der Handlung auftritt. „It is not necessary to repeat the translation of a chorus every time, and it may be enough to translate a verse or two just to indicate what kind of song it is“, erläutern Ivarsson und Carroll (a.a.O.: 121). Als Faustregel bezüglich der Wiedergabe von Liedstücken gilt es, sie nur zu Untertiteln, wenn sie für das Verständnis der Handlung relevant sind. „Song lyrics should be translated“, betonen Ivarsson und Carroll (ebd.: 120), „whenever they have a bearing on the story or throw light on the content of the film or programm.“ Buhr (a.a.O.: 83) vertritt dieselbe These, wenn er schreibt: „Nicht selten finden sich in Filmen Lieder, die nicht nur als Hintergrundmusik fungieren, sondern Einfluss auf die Handlung haben oder dazu beitragen, diese zu illustrieren. In diesem Fall sollten die Texte Untertitelt werden.“ Da Liedtexte nicht zum Verbaltext gehören, soll so verfahren werden, dass sie sich nicht mit den Untertiteln verwechseln lassen. Hierzu kommt gewöhnlich die kursive Schrift zum Einsatz, um die Übersetzung der Lieder optisch von den Dialogen abzusetzen: „It may sometimes be appropriate to write these texts [songs] in italics, to distinguish them from the rest of the text“ (Ivarsson & Carroll: a.a.O.: 120f.).

Wie sieht die Sachlage bei der Schrift im Filmbild aus? Bevor diese Frage geklärt wird, soll zuerst auf die Bedeutung der Schrift im Filmbild eingegangen werden. In diesem Sinne gibt Bienk (a.a.O.: 9) zu verstehen, dass

[f]ür die Analyse sollte alles Lesbare im Filmbild in Bezug auf die Interpretation ernst genommen und herangezogen werden. Werbebotschaften, Zeitungsüberschriften, Buchtitel, Briefe etc. gehören zwar häufig zur Kulisse einer Szene, erhalten aber im Kontext eines geschilderten Konfliktes oder für die Charakterisierung einer Figur auch eine weitere Bedeutung. Sie können ein Kommentar zur Handlung sein oder die Situation ironisieren.

Wegen seiner Relevanz in der Handlung soll das Lesbare im Filmbild beim Untertiteln berücksichtigt werden. Grundsätzlich wird bei der Schrift im Bild zwischen Displays und Bauchbinden unterschieden. Die Displays – auch Inserts genannt – sind Texte (oder Textfragmente), die während der Dreharbeiten von der Kamera aufgenommen wurden, wie zum Beispiel Ortsschilder, Briefe, Zeitungen, Überschriften, Transparente, Computerbildschirm. Unter Bauchbinden oder Einblendungen werden die dem Film nach den Dreharbeiten beigefügten Textstellen verstanden, die Informationen zur Person im Bild oder zum Geschehen im Allgemeinen enthalten. Als Beispiele hierfür kann man „Hauptbahnhof Berlin“ oder „Ein Jahr später“ anführen. Bei der Wiedergabe der Schrift im Film soll der Übersetzer unbedingt darauf achten, ob es sich um Displays oder Bauchbinden handelt. Während die Inserts nur Untertitelt werden sollen, wenn sie für den Filmstoff



wesentlich sind, sind die Einblendungen fast immer zu übersetzen. Diesbezüglich schreibt Buhr (a.a.O.: 87): „Während Displays nur dann in der Untertitelung berücksichtigt werden müssen, wenn sie für das Verständnis des Films von Bedeutung sind, müssen Bauchbinden fast immer Untertitelt werden. Eine Ausnahme besteht nur, wenn die Bauchbinde auch ohne Übersetzung verstanden werden kann, wie etwa eine reine Datums- oder Ortsangabe.“

Die Übertragung der Bauchbinden ist gelegentlich schwer durchführbar, insbesondere wenn sie mit den Untertiteln in Konflikt geraten. Das kommt vor allem bei Angaben über sprechende Darsteller vor, da sie oft schon beginnen zu sprechen, während die Bauchbinde und deren Übersetzung noch im Bild stehen. In dieser Übersetzungssituation schlägt Buhr (ebd.; Hervorheb. i. Original) Folgendes vor:

Wenn der Sprecher schon beginnt zu sprechen, während Bauchbinde und Untertitel noch im Bild sind, muss der Beginn der Untertitel für den gesprochenen Text soweit wie möglich nach hinten verschoben werden. Wenn der Sprecher, wie es beispielsweise bei Interviews häufig vorkommt, seinen Satz mit einem einleitenden „Nun, ich denke...“ beginnt, kann diese Einleitung ohne Untertitel bleiben und erst mit dem eigentlichen gesprochenen Text begonnen werden.

Die Übersetzung und Rezeption der Displays hängen ebenfalls mit Schwierigkeiten zusammen, vor allem wenn sie gleichzeitig mit dem Originaldialog in Erscheinung treten. Aus der Zuschauerperspektive wirkt es wirklich verwirrend und schwierig, zwei Texte (Displays und Untertitel) im Bild zu lesen und binnen ein paar Sekunden zu wissen, welche Übersetzung zu welchem Text passt. Um dies zu vermeiden, „muss der Untertitelautor abwägen, welche Information [zwischen Displays und Filmdialog] wichtiger für das Verständnis des Geschehens ist“ (ebd.).

Weil die Schrift im Filmbild den gesprochenen Dialogen nicht zugerechnet werden soll, wird beim Übersetzungsvorgang darauf geachtet, sie von den Untertiteln unterscheidbar zu machen. Zu diesem Zweck wird Nagel zufolge das Lesbare im Filmbild durch Versalien gekennzeichnet (vgl. a.a.O.: 52). Buhr hingegen plädiert für ein anderes Markierungsmittel, für die Displays empfiehlt er die Kursivschrift: „Übersetzungen von Displays werden normalerweise kursiv gesetzt, um zu verdeutlichen, dass es sich nicht um gesprochenen Text handelt“ (a.a.O.: 89). In Bezug auf die Bauchbinden sollen der Meinung des deutschen Untertitelungstheoretikers nach technische Vorkehrungen getroffen werden mit dem Ziel, die Untertitel von den Einblendungen zu unterscheiden: „Es empfiehlt sich aus technischen Gründen, die Untertitel unter Bauchbinden einzeilig zu gestalten. Eventuell müssen die Untertitel höher oder tiefer gesetzt werden, damit sie sich nicht mit den Bauchbinden überschneiden“ (ebd.: 87).



Rekapitulierend lässt sich festhalten, dass die Entscheidung, ob die Lieder und die Schrift im Filmbild übersetzt werden oder nicht, von deren Relevanz für das Handlungsverständnis abhängig ist.

2.7 Kapitelresümee

Mit der Begriffsbestimmung wurde festgestellt, dass die Untertitelung eine audiovisuelle Übersetzungsform ist, die sich dadurch auszeichnet, dass der mündlich ausgesprochene Ausgangstext in einen möglichst kurzen schriftlichen Zieltext umgesetzt wird. Bei der Besprechung der verschiedenen Strategien zur Übersetzung der Filmtitel hat man sehen können, dass die Filmverleiher je nach dem Zweck des zu übersetzenden Filmtitels auf vier Strategien rekurren: Titelidentität, -analogie, -variation und -innovation. Während die Titelidentität und -analogie eine ausgangssprachliche Orientierung haben, sind die zwei letztgenannten Methoden eher zielsprachlich ausgerichtet. Im Anschluss daran wurde sich mit der Syntax, Position, und Lesbarkeit des Textes im Bild auseinandergesetzt. Die Syntax des Zieltextes muss erleichtert werden, damit der Zuschauer ihn leicht rezipieren und verarbeiten kann. Die bevorzugte Position der Untertitel ist der untere zentrierte Bildbereich. Dadurch kann das Zuschauerauge vom Bildzentrum zu den Untertiteln mühelos hin und her bewegen. Zur Lesbarkeit der Untertitel sollen sie in weißer Farbe sein und auf einen dunklen Bildhintergrund projiziert werden. Des Weiteren rückten der Kanalwechsel, die Raum- und Zeitbeschränkungen und die Kulturspezifika ins Zentrum des Interesses. Beim Wechsel des Sprachmediums vom Verbalen zum Schriftlichen steht der Untertitelautor vor einer großen Herausforderung. Trotz der großen Unterschiede zwischen gesprochener und geschriebener Sprache muss der Übersetzer den Verbaltext mit seinen ästhetischen Feinheiten in einen Schrifttext so übertragen, dass er einerseits die Oralität des Ausgangstextes bewahrt und andererseits keine Sinnentstellung des Filminhaltes bildet. Dies ist umso schwieriger, als der Untertitler mit räumlichen und zeitlichen Restriktionen umgehen muss. Der Untertitel hält sich nicht nur an bestimmte Anforderungen in Bezug auf die Zeichen- und Zeilenanzahl, sondern hat auch eine begrenzte Verweildauer im Bild. Auch die Wiedergabe der Kulturspezifika erweist sich als problematisch, vor allem wegen der Unmöglichkeit, zusätzliche Kommentare für Verstehenshilfen einzusetzen. Um diesem Translationsproblem aus dem Wege zu gehen, werden oft vier Methoden verwendet: Auslassung, Übernahme mit oder ohne Erklärung, Ersatz und Neutralisieren des kulturspezifischen Phänomens. Darauf folgte die Auseinandersetzung mit den Textverkürzungsstrategien: Verdichtung und Auslassung. Bei der Verdichtung komprimiert der Untertitler die Menge des Ausgangstextes durch formale Modifizierungen. In der Auslassung hingegen werden Bestandteile des Filmdialogs ersatzlos gestrichen. Abgeschlossen wurde das Kapitel mit der Übertragung der Lieder und Schrift im Filmbild. Wie die Analyse deutlich machte, lassen sich beide nur untertiteln, wenn sie sich für das Filmverständnis als unentbehrlich erweisen.





3. Zur Filmsprache

Die Einsicht, daß eine Abfolge beweglicher Bilder offenkundig eine Art Rede darstellt, die verstanden wird, daß mit einer solchen Bildabfolge – und zunächst im Stummfilm, sogar ohne wesentliche Zuhilfenahme der Verbal-sprache – Geschichten erzählt werden können und verstanden werden, legte die Annahme nahe, daß es sich hier um ein der Sprache ähnliches Zeichensystem handeln müsse (Lohmeier, zit. n. Kargl 2006: 23).

Im Anschluss an die theoretischen Reflexionen zur Untertitelung soll der Schwerpunkt auf den „zweiten Text“ im Medium Film gestellt werden, nämlich die Sprache der Bilder. Im Gegensatz zum literarischen Text, welcher in die Kategorie der einkanalen Texttypen fällt – denn als Kommunikationskanal benutzt er nur die Schrift –, ist der Film hingegen, um den Begriff von Gottlieb (2002: 188) zu verwenden, „polysemiotisch“. In dieselbe Richtung gehen Reiß und Vermeer (1984: 211; Hervorhebg. i. Original) in ihrer Texttypologie, wenn sie den Untertiteltext als „multimedial“ bezeichnen:

Schrifttexte, die erst zusammen mit bildlichen Darstellungen (Bilderbücher, Comic strips, Begleittexte für Dias etc.) oder mit Musik (Lieder, musikalische Bühnenwerke etc.) das vollständige Informationsangebot ausmachen, weisen alle eine Interdependenz der verschiedenen Medien bei der Textgestaltung auf. Ohne Beachtung dieser Interdependenzen können solche Texte nicht adäquat übersetzt werden. Wir fassen solche Texte in einem eigenen Typ, dem *multi-medialen* Texttyp, zusammen [...] Dieser vierte Typ überlagert die drei Grundtypen, denn sowohl informative als auch expressive und operative Texte können in der Gestalt des multimedialen Texttyps auftreten.

Laut dem dänischen Untertitelungstheoretiker lassen sich in einem Film mit Untertiteln vier Vermittlungskanäle unterscheiden: der verbale Audiokanal (Dialoge, Hintergrundstimmen und Liedtexte), der nonverbale Audiokanal (Musik und Soundeffekte), der verbale visuelle Kanal (Untertitel und Schrift im Filmbild), der nonverbale visuelle Kanal (Bildkomposition und -abfolge) (vgl. Gottlieb 1994a: 265). Da „[b]eim Untertiteln sich das Gleichgewicht vom ersten zum dritten Kanal [verschiebt]“ (Buhr: a.a.O.: 47), soll der Spektator bei der Filmrezeption die Aufmerksamkeit schwerpunktmäßig auf die Untertitel und Bilder richten. Diesen Ausführungen zufolge ist es von absoluter Notwendigkeit, bei der Analyse von Filmen mit Untertiteln neben dem Text im Bild auch das filmsprachliche Informationsangebot mit einzubeziehen. Das ist der Gegenstand dieses Kapitels.

Festzustellen ist, dass die Filmsprache ein umfassendes und viel diskutiertes Forschungsgebiet ist. Das vorliegende Kapitel kann und will keinen exhaustiven Abriss the-



oretischer Beschäftigungen mit dieser Thematik geben.¹² Vielmehr geht es darum, die Diskussion auf filmsprachliche Begriffe zu beschränken, die im Hinblick auf die Untersuchung der durch die Filmsprache vermittelten Informationen in der deutschen Übersetzung von *Touki Bouki* und *Hyènes* im letzten Kapitel der Arbeit gewinnbringend genutzt werden können. Die Bestimmung der Terminologie Filmsprache dient als Einstieg in die Diskussion. Dann erfolgt eine intensive Beschäftigung mit den filmischen Darstellungsmitteln. Dabei werden die Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven und -bewegungen vorwiegend diskutiert. In einem letzten Schritt wird die konnotative Dimension filmsprachlicher Codes erläutert.

3.1 Der Film als Sprache

Wie die eingangs zitierte Textstelle schon andeutete, fungiert der Film wie ein Sprachphänomen und wird deswegen als Text betrachtet. In dieser Hinsicht stellt Bienk (2008: 13) richtig fest: „Da Filme mit Bildern erzählen, die semiotisch gesehen Bedeutung tragende und damit komplexe Zeichengebilde sind, lassen sie sich als Zeichenverknüpfungen und damit als Texte auffassen.“ Die Bezeichnung des Films als Text ist verständlich und legitim, insbesondere wenn man davon ausgeht, dass der Film an sich nichts anderes als die Umsetzung eines schriftlich verfassten Textes ins Bild ist. Bei der Filmproduktion¹³ bezieht sich der Regisseur auf einen Text, ein produktionsreifes Drehbuch – das vom Filmemacher selbst oder von einer anderen Person während der Projektentwicklung erstellt wird – oder ein Buch – wie zum Beispiel bei der Verfilmung. Die Bezeichnung des Films als Text findet außerdem eine Bekräftigung in der Art und Weise, wie beide Kunstwerke konsumiert werden. Im Hinblick auf die Informationsverarbeitung ähneln sich Film und Text in erheblichem Maße, denn wie der Textleser liest der Zuschauer den Film, um die kinematographische Mitteilung zu entschlüsseln. Dies beobachtet Schlegel (2011: 15), wenn er sagt: „Film funktioniert wie eine Sprache. Indem wir ihn sehen, lesen wir ihn, entnehmen ihm Botschaften intellektueller wie emotionaler Art. Wie beim Lesen eines Buches müssen wir das Betrachtete zusammensetzen, vervollständigen, verarbeiten.“

¹² Als Überblickswerke seien die Bücher von Gottlieb (2002) und Monaco (2000) genannt.

¹³ Grundsätzlich lässt sich die Filmproduktion in fünf Phasen einteilen: Projektentwicklung, Vorproduktion, Dreharbeiten, Postproduktion und Filmverwertung. Die Projektentwicklung ist die Phase, in der das Szenario geschrieben wird, die Rechte gekauft werden und die Finanzierung des Films gefunden wird. In der Vorproduktion, auch Pre-Produktion genannt, werden die Vorbereitungen für die Dreharbeiten getroffen. Schauspieler, Filmstab und Drehorte werden gewählt und Sets gebaut. In der Phase der Dreharbeiten werden durch die Arbeit der Darsteller und des Filmstabs die eigentlichen Filmaufnahmen durchgeführt. Bei der Postproduktion werden das aufgenommene Bildmaterial, der Ton, die Musik zu einem fertiggestellten Film zusammengestellt. In der letzten Phase der Filmproduktion – Filmverwertung – wird der vollendete Film in Kinos gezeigt und auf DVD wie Blu-ray Disc veröffentlicht.



Die Filmsprache unterscheidet sich jedoch sehr von der Sprache literarischer Texte. Sie benutzt weder eine standardisierte Grammatik noch einen aufgelisteten Wortschatz, wie Monaco (2000: 61) unterstreicht: „Als Medium ist der Film ein der Sprache sehr ähnliches Phänomen. Er hat keine kodifizierte Grammatik, kein aufgelistetes Vokabular, er hat nicht einmal besondere Gebrauchsregeln; insofern ist er also kein Sprachsystem wie geschriebenes oder gesprochenes Deutsch. Er übt aber dennoch viele der Kommunikations-Funktionen der Sprache aus.“ Die Kommunikationsfähigkeit des Films liegt darin, dass das Medium über ein riesiges Reservoir an Zeichensystemen verfügt, aus deren Interaktion die Bedeutungskonstitution entsteht, denn „[d]ie Struktur des Films wird durch die Codes definiert, mit denen er arbeitet und die in ihm wirksam sind. Codes sind entscheidende Konstruktionen – Systeme von logischen Bezeichnungen –, die sich aus dem Film selbst herleiten, und nicht bereits existierende Gesetze, die der Filmmacher bewusst befolgt. Das Medium, durch das der Film Bedeutung ausdrückt, ist eine Kombination einer Vielzahl von Codes“ (ebd.: 180). Ganz ähnlich betont Korycinska-Wegner (2011: 35) die wesentliche Rolle der Filmsprache als „unsichtbaren Reglers“ in der Kommunikation zwischen Filmschöpfer und Zuschauer wie folgt:

Das Filmschaffen stellt das Kommunizieren mit Hilfe der bewegten Bilder dar. Um die Verbindung zwischen einem Sender und einem Empfänger zu realisieren, ist das Vorhandensein eines unsichtbaren Reglers unentbehrlich, der die Assoziationen des Zuschauers lenkt, dank dessen die kinematographische Mitteilung verständlich wird. Die Rolle dieses Reglers erfüllt hier die Filmsprache. Einen Film auf die Leinwand zu projizieren, bedeutet, eine Mitteilung in der Filmsprache, in der Sprache der bewegten Bilder auszudrücken.

Wie jede verbale oder schriftliche Kommunikationssprache haben die bewegten Bilder eine eigene Syntax, die „die spezifisch filmischen Codes zusammen mit den Codes, die der Film mit anderen Künsten teilt, [bilden]“ (Monaco: a.a.O.: 185). Im Verständnis des US-amerikanischen Filmwissenschaftlers (ebd.: 176) strukturiert die Syntax des Films dessen logische Darstellung:

Der Film hat keine Grammatik. Es gibt jedoch einige vage definierte Regeln über den Gebrauch filmischer Sprache, und die Syntax des Films – seine systematische Anordnung – ordnet diese Regeln und zeigt Bezeichnungen zwischen ihnen auf. Wie bei geschriebenen und gesprochenen Sprachen ist es wichtig, sich daran zu erinnern, dass die Syntax des Films ein Resultat seines Gebrauchs ist, nicht eine seiner Determinanten. Es gibt nichts Vorausbestimmtes in der Film-Syntax. Sie entwickelt sich vielmehr natürlich, wie bestimmte Kunstbegriffe sich in der Praxis als machbar und nützlich erwiesen. Wie die Syntax der geschriebenen und gesprochenen Sprache hat die Syntax des Films eine organische Entwicklung und ist eher deskriptiv als normativ.



Dieser Überblick macht deutlich, dass das Medium Film als Informationsvermittlungskanal ein sprachähnliches Phänomen ist. Insofern spricht man von Film als Sprache bzw. von Filmsprache. Die Filmsprache bedient sich einer Reihe von Darstellungsmitteln. Diese sollen auf den folgenden Seiten im Hinblick auf ihre Relevanz in dieser Arbeit vorgestellt werden.

3.2 Die filmischen Gestaltungsmittel – Bedeutung und Funktion

3.2.1 Einstellungsgrößen

Bevor die Einstellungsgrößen und ihre dramaturgischen Funktionen im Film dargestellt werden, erscheint es empfehlenswert zu präzisieren, was unter der Einstellung zu verstehen ist. Die Einstellung ist die kleinste bedeutungstragende Filmeinheit, die zwischen zwei Schnitten oder Blenden befindlich ist: „Das, was sich in einem Film zwischen zwei Schnitten befindet, nennen wir eine ›Einstellung‹. Diese Einstellung setzt sich aus einzelnen Bildern zusammen, wovon in der Regel 24 pro Sekunde im Kinofilm (25 im Fernsehen) benötigt werden. Ein Film besteht aus einer Kette von Einstellungen“ (Hickethier 2012: 54; Hervorhebg. i. Original). Die Besonderheit der Einstellung – egal ob sie lang oder kurz ist – liegt darin, dass deren Bedeutung aus dem Zusammenspiel der filmischen Darstellungsmittel entsteht.

Die Einstellungsgröße bezeichnet die Größe des abgebildeten Elementes auf dem vorgegebenen Bildbereich. Im Hinblick darauf bemerkt Gast (a.a.O.: 16):

Wie auch bei anderen filmsprachlichen Kategorien ist Einstellungsgröße ursprünglich eine produktionstechnische Kategorie. Sie bestimmt, wie groß ein Mensch (und sinngemäß übertragen auch Gegenstände und Figuren) auf der Leinwand oder dem Bildschirm zu sehen sind. Sie vermittelt dem Zuschauer zugleich einen Eindruck von der Entfernung des Objekts – Mensch, Figur oder Gegenstand – vom Kameraobjektiv.

Die Grundidee des Zitats ist, dass die Einstellungsgröße eine doppelte Funktion hat. Für den Filmproduzenten ist sie ein Gestaltungsmittel des inszenierten Wirklichkeits- und Handlungsausschnittes und aus der Perspektive des Publikums ist sie ein Wahrnehmungsrahmen, in dem das Filmgeschehen rezipiert wird.

Die Einstellungsgröße kann im Film unterschiedliche Einsatzmotivationen haben. Geht es darum, die Gefühle der Figur hervorzuheben, kommt die Detail- oder Großaufnahme oft ins Spiel. Wenn die Beziehung des Darstellers zum Filmraum im Vordergrund steht, ist die Totale die am meisten gewählte Einstellungsgröße. Es lohnt sich zu unter-



streichen, dass es kein absolutes Maß zur Festlegung der verschiedenen Einstellungsgrößen gibt, denn die Übergänge zwischen ihnen sind oft fließend und die Dimensionen nicht immer ganz eindeutig. Zur Relativität der Einstellungsgrößen äußert sich Lohmeier (zit. n. Kargl: a.a.O.: 85) folgendermaßen:

Die Distanz zwischen Kamera und Objekt kann bei einer Totale einer Innenaufnahme – nach Metern gemessen – der Halbtotale oder sogar der halbnahen Einstellung einer Außenaufnahme entsprechen. Dieselbe Totale eines Innenraums kann, sobald Figuren in den Raum treten und sich in den Mittelgrund bewegen, zur halbtotale oder halbnahen Einstellung werden. Die Bestimmung von Einstellungsgrößen kann sich also nicht an absoluten Maßstäben orientieren.

Trotzdem hat sich – vor allem aus pragmatischen Gründen – in der wissenschaftlichen Film- und Fernsehanalyse, aber auch in der praktischen Arbeit mit der Kamera, eine einheitliche Nomenklatur durchgesetzt, welche die Einstellungsgrößen in acht Standardgrößen aufgliedert: Detail, Groß, Nah, Amerikanisch, Halbnah, Halbtotal, Total und Weit. Die einzelnen Einstellungsgrößen sind in den darauffolgenden Seiten näher zu beschreiben und anhand von Beispielen zu belegen.

Detail / Detailsinstellung (*extreme close up*)

Die Einstellung stellt einen extrem kleinen Ausschnitt einer Person oder eines Objektes heraus. Gesichtsbereiche der Figur wie der Stirn, der Mund, die Nase, das Auge usw. stehen im Zentrum des Bildfelds. Die Detailsinstellung „gibt dem Zuschauer die Möglichkeit, Emotionen des Darstellers schnell und unzweifelhaft zu erfassen“ (Klaßen 2012: 133). An der Abbildung aus *Moolaadé* (2007) von Sembène Ousmane kann man dies sehen:



Moolaadé (1:30:00)



Groß / Großaufnahme / Großeinstellung (*close up*)

Hier wird nur ein kleiner Ausschnitt aus dem (totalen) Ganzen gezeigt. Bei der Darstellung von Menschen entspricht die Großaufnahme einer Einstellungsgröße, in der der Kopf des Akteurs bis zum Hals bzw. Schulteransatz bilderfüllend erscheint. Insofern ist das *close up* geeignet für die Beschreibung der Gesichtsausdrücke der Figuren, wie Klaffen (a.a.O.: 132) erläutert: „Bei der Großaufnahme geht es um mehr als den Dialog, nämlich um Gesichtsausdrücke und damit verbundene Regungen und Gefühle. Die Einstellung wird durch den Kopf des Darstellers dominiert, dessen Mimik dann deutlich auszumachen ist.“ Diese Aussage lässt sich an dem unten angeführten Beispiel aus *Guelwaar* (1993) des senegalesischen Regisseurs Sembène Ousmane verdeutlichen:



Guelwaar (1:38:04)

Nah(e) / nahe Einstellung (*medium close up*)

In der nahen Einstellung sind Figuren vom Kopf bis maximal zum Bauchnabelbereich beobachtbar. Der Oberkörper der gefilmten Person nimmt den größten Raum des Bildes ein, so dass alle weiteren Aspekte des Gezeigten – wie zum Beispiel der Ort des Geschehens – mittlerweile völlig irrelevant wirken. Das *medium close up* erzeugt viel Spannung und lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Mimik der Figur, deswegen wird sie in Dialogsituationen am liebsten eingesetzt. „Es ist sicher die häufigste Einstellungsgröße, da sie den kommunikativ-sozialen Umgang, wie er sich etwa im Dialog abbildet, am besten ausdrückt“, stellen Petersen und Schwender (2011: 91) fest. Die Abbildung illustriert es beispielhaft:



Guelwaar (57:53)

Amerikanisch(e) / amerikanische Einstellung (*medium shot*)

Bei der dem Westerngenre entlehnten Einstellung sind die Darsteller vom Kopf bis unterhalb der Hüfte abgebildet. Die Amerikanische findet ebenso in Konversationen Einsatz, weil die Einstellung das mimische und gestische Ausdrucksvermögen der Figuren wahrnehmen lässt. In diesem Zusammenhang gibt Bienk (a.a.O.: 48) Folgendes zu verstehen: „Die Einstellung kommt häufig in Gesprächen vor, weil sie die viel sagende Mimik beim Sprechen zeigt. Ein Einblick in das Gefühlsleben des Dargestellten wird vermittelt. Diese Einstellungsgröße steht häufig für Spannungshöhepunkte.“ Der Bildausschnitt aus dem bereits erwähnten Film *Guelwaar* von Sembène Ousmane dient als Veranschaulichung:



Guelwaar (21:11)



Halbnah(e) / halbnahe Einstellung (*medium shot*)

Laut Kandorfer (1994: 78) gibt es zur Größenbestimmung der Einstellung eine Faustregel, die so lautet: „Bei Halbnah-Aufnahmen sind Personen (oder Personengruppen) mit etwa zwei Dritteln ihrer Gesamthöhe abgebildet.“ Anders gesagt, sind in dem *medium shot* Personen vom Kopf bis zu den Knien und ihre unmittelbare Umgebung sichtbar. Die Halbnahe findet ebenfalls in kommunikativen Situationen Anwendung, denn sie „intensiviert deutlich die Bedeutung der Unterhaltung, da jetzt auch keine Bäume links und rechts von der Personengruppe zu sehen sind. Die Beine können hier im Schienbein- oder Kniebereich abgeschnitten sein, die Lippen bewegen sich erkennbar synchron zum Gespräch, und erste Reaktionen sind auf den Gesichtern abzulesen“ (Rogge 2008: 35). Es folgt ein Beispiel aus dem gerade zitierten Film von Sembène Ousmane:



Guelwaar (56:41)

Halbtotale(e) / halbtotale Einstellung (*medium shot*)

Die Halbtotale bezieht sich auf die Einstellungsgröße, in der die Protagonisten in voller Größe bzw. von Kopf bis Fuß im Bildvordergrund stehen. Nur ihr unmittelbares Umfeld ist erkennbar. Durch diesen Umstand kann der Spektator die Handlungen und Unterhaltungen der Figuren insgesamt verfolgen, denn die Körpersprache ist ganz deutlich zu sehen. Das Mienenspiel ist aber schwierig zu entschlüsseln. Die folgende Aufnahme trägt zur beispielhaften Illustration bei:



Guelwaar (20:46)

Total(e) / totale Einstellung (*long shot*)

In dem *long shot* sind Darsteller ganzheitlich und ein größerer Ausschnitt des Handlungsorts visualisiert. Die Einstellung „wird dann gebraucht, wenn Menschen in Bewegung und größer räumlicher Distanz zueinander agieren. Erkennbar sind Individuen nur an besonderen Erkennungsmerkmalen, die sich nicht im Gesicht ausdrücken: eindeutige Kleidung, Kopfdeckung, unverwechselbare Haartracht oder -farbe“ (Petersen & Schwender: a.a.O.: 89f.). Deswegen besteht die primäre Funktion der totalen Einstellung darin, der Zuschauerschaft eine Orientierung in der filmischen Atmosphäre zu ermöglichen: „Die Totale informiert distanziert über die Situation und den örtlichen Zusammenhang des Geschehens. Das ist praktisch, weil der Zuschauer mit einem Blick versteht, wo die Szene spielt und was so ungefähr darin vorkommt. Eine Totale zeigt also neben den Protagonisten auch noch das Haus und den Baum daneben“ (Rogge: a.a.O.: 34). Das Folgende aus dem Film von Sembène Ousmane zeigt es ausgezeichnet:



Guelwaar (1:46:38)

Weit(e) / weite Einstellung / Panoramaeinstellung (*extreme long shot*)

Häufig als Beginn oder Abschluss einer Sequenz verwendet, wird von der Panoramaeinstellung gesprochen, wenn das Filmaufnahmegerät so entfernt von der Handlung positioniert wird, dass Figuren, wenn sie überhaupt zum Vorschein kommen, nur als Pünktchen wahrzunehmen sind. Detailinformationen treten in den Hintergrund, während offene Räume im Vordergrund stehen. „In dieser Einstellung“, unterstreicht Gast (a.a.O.: 16), „kommt es auf Einzelheiten nicht an: Landschaften, Sonnenuntergänge, Skylines und anderes werden Weit gezeigt.“ Aus diesem Grund trägt das *extrem long shot* zur räumlichen Orientierung des Betrachters bei, wie Bienk (a.a.O.: 48) berichtet: „Die Einstellung ermöglicht dem Zuschauer, sich im Raum zu orientieren. Es können Gespräche gezeigt werden (zwischen Personen oder Personengruppen), wobei stärker als der Dialog die Situation, in der er stattfindet, im Vordergrund steht.“ Das kommt exemplarisch an dem folgenden Bildausschnitt aus dem hier mehrmals erwähnten Film *Guelwaar* des senegalesischen Regisseurs Sembène Ousmane zum Vorschein:



Guelwaar (54:07)

Vor dem Hintergrund der obigen Ausführungen kann man zusammengefasst sagen, dass die Einstellungsgrößen eine formale, funktionale und inhaltsbestimmte Eigenart haben. Erwähnenswert ist, dass man sich mit den Einstellungsgrößen nicht befassen kann, ohne dabei die Kameraperspektiven zu berücksichtigen, weil

[die] Kamera uns [vorgibt], was und vor allem wie wir zu sehen haben. Im Gegensatz zum Theater haben wir beim Film keine Möglichkeit, unsere eigene Perspektive zu wählen. Einstellungsgröße und Kameraperspektive bilden eine untrennbare Einheit, legen unseren Blick fest und stellen somit die unmittelbarste physische und psychische Verbindung zwischen den dargestellten Personen oder Objekten und dem Publikum her (Kamp & Rüssel 1998: 19).

Insofern steht die Auseinandersetzung mit den Kameraperspektiven im Fokus des nächsten Teilkapitels.

3.2.2 Kameraperspektiven

Die Kameraperspektive lässt sich als der Blickwinkel definieren, aus dem die Kamera eine Person oder einen Gegenstand aufnimmt. Zwar ist die Position der Kamera „kein genuin filmsprachliches Element“ (Gast: a.a.O.: 23), aber in keinem anderen Medium ist deren Relevanz so groß wie im Film, denn „[o]b die Kamera von erhöhtem oder niedrigem Standpunkt blickt oder ob sie das Geschehen aus normaler Perspektive einfängt, jedesmal erhält das Bild eine andere Aussagekraft“ (ebd.). Im Wesentlichen lassen sich fünf Grundtypen von Kameraperspektiven unterscheiden: Untersicht, Froschperspektive,



Normalsicht, Aufsicht und Vogelperspektive. Diese werden besprochen und mit Beispielen exemplarisch konkretisiert.

Untersicht (*low angle*)

Unter *low angle* versteht man einen Kamerastandpunkt, der aus leicht niedriger und vertikaler Position zu den Figuren und/oder Objekten aufblickt. Aus dieser Perspektive erscheint das Bildsubjekt überlegener und kräftiger als der Rezipient. Klaßen (a.a.O.: 148) schreibt: „Hier geht die Perspektivachse nach oben; der Zuschauer blickt also zum Protagonisten auf. Das bedeutet: Wenn die Kamera von unten nach oben schaut, dann wirkt das Motiv größer, kräftiger und prinzipiell auch überlegen – selbst wenn man es ihr von der Natur aus nicht zutrauen würde.“ Wenn in einer Dialogszene eine Figur mehrmals aus der Untersicht gezeigt wird, soll der Betrachter daraus folgern, dass diese Figur mehr Macht besitzt als die andere. Wie das *low angle* tatsächlich aussieht, lässt sich an dem nächsten Bild aus *Badou Boy* (1970) von Mambéty sehen:



Badou Boy (16:52)

Froschperspektive (*worm's eye view*)

Die Froschperspektive ist die Extremform der Untersicht. Wie aus der Perspektive des Frosches ist der Kamerablick aus stark niedrigem und vertikalem Standpunkt auf die Figuren und/oder Gegenstände gerichtet. Das *worm's eye view* wird meist eingesetzt, um Autoritäts- bzw. Machtverhältnisse zwischen den Darstellern hervorzuheben. Über die unterschiedlichen Funktionen der froschperspektivischen Darstellung sagt Gast (a.a.O.: 24f.) folgendermaßen:



- Sie kann die gezeigte Person als übermächtig, unerreichbar hochstehend idolisieren.
- Sie kann – insbesondere in extremer Kameraposition – eine Person lächerlich machen, verspotten, karikieren.
- Sie kann eine Person bedrohlich, unheimlich wirken lassen.

Ferner fügt Gast (ebd.: 25) hinzu: „Das gilt nicht nur für die Darstellung von Personen, sondern auch für die Zeichnung von Dingen. So kann ein Haus – meist wird die Einstellung noch semantisch durch entsprechendes Licht und Musik aufgeheizt – bedrohlich erscheinen.“ Hier unten eine illustrative Aufnahme aus dem Film *Xala* (1975) von Sembène Ousmane:



Xala (02:13)

Normalsicht (*eye level angle*)

Die Perspektive entspricht am ehesten der Normalsicht der alltäglichen Wahrnehmung, denn der Kamerastandpunkt soll sich auf Augenhöhe eines erwachsenen Menschen befinden (Gast: a.a.O.: 24). Dabei „[erkennt] der Zuschauer, wer größer ist und wer kleiner, sieht, wer unten ist und wer oben, sieht, wer Macht hat und wer ohnmächtig ist“ (Kepplinger, zit. n. Petersen & Schwender: a.a.O.: 94). Aus diesem Grund ist Gast (a.a.O.: 24) der Meinung, dass „[d]ie Normalsicht häufig die Aufgabe [habe], den Eindruck von Realismus, von Authentizität, von Objektivität der filmischen Darstellung auf filmsprachlicher Ebene zu unterstützen.“ Das erläutert der Bildausschnitt aus *Molaadé* des senegalesischen Cineasten Sembène Ousmane:



Molaadé (04:06)

Aufsicht (*high angle*)

Als Auf- oder Obersicht wird eine Kameraperspektive genommen, die aus leicht überhöhter Position auf die Protagonisten oder Objekte herabblickt. Das *high angle* lässt sich einsetzen, wenn es darum geht, dem Zuschauer mit dem Handlungsort des Schauspielers vertraut zu machen oder dessen Unterlegenheit, Machtlosigkeit, Einsamkeit oder unbedeutende Rolle in der Filmsequenz zum Vorschein kommen zu lassen. Einen Überblick über die Einstellung liefert das darauf folgende Bild aus Sembène Ousmanes Film *Mandabi* (1968):



Mandabi (41:14)

Vogelperspektive (*bird's eye view*)

Das *bird's eye view* ist eine extreme Aufsicht. Die Kamera, als ob sie vom Blinkwinkel eines Vogels aus platziert wäre, befindet sich in stark überhöhter Position und schaut auf das Geschehen herab. Die Vogelperspektive hat verschiedene Funktionen inne. Gast (a.a.O.: 26) schreibt:



Sie kann dem Zuschauer die Identifikation mit einem Helden vermitteln, dem sich die übrige Welt aus einer erhöhten Position überlegen darstellt. Sie kann aber auch – z. B. im Wechselspiel mit froschperspektiver Darstellung – einer realistischen Abbildung des Gezeigten dienen, in dem etwa die unterschiedliche Situation zweier Parteien über perspektivische Darstellung vermittelt wird.

Überdies versetzt das *bird's eye view* den Filmrezipienten in die Lage, einen großen Überblick über die Raumstruktur der Handlung zu haben. Zur paradigmatischen Veranschaulichung wird das unten stehende Beispiel aus *Xala* angeführt:



Xala (10:12)

Nicht nur die Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven bilden die filmischen Gestaltungsmittel. Dazu zählen die Kamerabewegungen und spielen dabei eine zentrale Rolle, denn „[n]eben Einstellungsgröße und Kameraperspektive ist die Bewegungsrichtung der Kamera ein wichtiges Ausdrucksmittel, das im günstigsten Fall die Funktion einer eigenständigen Erzählfigur im Film übernimmt“ (Kamp & Rüssel: a.a.O.: 22). In dieser Hinsicht geht es in der nächsten Partie darum, die Bewegungsrichtungen der Kamera ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen.

3.2.3 Kamerabewegungen

Trotz vieler Gemeinsamkeiten mit den statischen visuellen Medien wie der Photographie hat der Film noch zwei eigene Charakterzüge, die auf die Bewegungsfähigkeit der Kamera zurückführbar sind: einerseits bewegt sich die Kamera selbst und andererseits folgt sie sich bewegenden Akteuren oder Objekten. In Bezug auf die Bewegungsfähigkeit der Kamera und deren Wirkung auf die Zuschauerseite behauptet Beicken (2004: 39):



Kamerabewegungen sind ein Grundmittel der dynamischen Gestaltung, insofern die Kamera nicht nur sich bewegende Figuren und Gegenstände fixiert, sondern in Bewegung gesetzt wird, um eine Dynamik des Sehens zu schaffen, in die der Zuschauer hineingezogen wird, weil er nicht nur einem starren Kamerablick folgt, sondern mit der sich bewegenden Kamera an der Aktion, am Handlungsgeschehen visuell teilnimmt.

In der Bewegungsrichtung des filmischen Aufnahmeapparats lassen sich prinzipiell zwei Grundtypen unterscheiden, die in der Filmpraxis meistens miteinander verbunden werden: Kameraschwenks und -fahrten. Zu deren Rolle im Film äußern sich Kamp und Rüssel (a.a.O.: 23) folgendermaßen: „Beide Bewegungsgruppen vergrößern den Bildraum, verschaffen Überblick, zeigen Räume und Personen, verfolgen Objekte. Sie leiten den Blick der Zuschauerinnen und Zuschauer, lenken die Aufmerksamkeit und verstärken das Gefühl von Räumlichkeit.“ Man darf nicht unerwähnt lassen, dass es viele Arten von Kameraschwenks und -fahrten gibt, die sowohl in ihrer Beweglichkeitsform als auch in ihren Funktionen different sind. Dies wird im nächsten Schritt detaillierter untersucht.

3.2.3.1 Kameraschwenk

Als einfachste Bewegungsform – sie ist leicht und ohne aufwendige Ausrüstung realisierbar – ist der Schwenk eine stationäre Kamera, d.h. eine Kamera, die sich bei unverändertem Standort um die Achse dreht. Die schwenkende Kamera kann eine Vielzahl von Funktionen erfüllen:

Er verschafft Überblick über das Setting, leitet den Blick des Zuschauers oder verfolgt bewegte Objekte. Er kann aber auch dazu dienen, organisch von einer zur nächsten Einstellung überzuleiten oder gar einen Schnitt zu ersetzen, indem die Kamera von einem auf ein nächstes Beobachtungsobjekt wechselt. Erfolgt der Schwenk in einem langsamen bzw. „natürlichen Bewegungstempo“, so unterstützt er die Realismusillusion im Film (Kargl: a.a.O.: 129f.; Hervorhebg. i. Original).

Angesichts des Bewegungstempos der Kamera ist es wichtig zu unterstreichen, dass es zwar vom gefilmten Subjekt abhängt, aber im Hinblick auf die Zuschauerfreudigkeit sollen langsame Schwenks bevorzugt werden als schnelle, denn „[j]e schneller Sie schwenken, umso undeutlicher wird der Schwenk“ (Rogge: a.a.O.: 48). Zu diesem Punkt äußern sich Kamp und Rüssel (a.a.O.: 25) noch ausführlicher: „Zusammenfassend ist zu sagen, dass langsame Kameraschwenks entweder der räumlichen Erfassung oder der Verfolgung von Personen oder Objekten dienen. Hier steht die Informationsvermittlung im Vordergrund. Schnelle Kameraschwenks dagegen verstärken die dramaturgische Funktion einer Szene.“ Mehrere unterschiedliche Schwenkrichtungen sind zu verzeichnen: Horizontal-,



Vertikal-, Diagonal-, Reiß-, Verfolgungs-, Kreis- und Panoramashwenk. Diese schwenkenden Kamerabewegungen werden im Folgenden kurz und prägnant erläutert.

Horizontalschwenk

Bezeichnet wird der Horizontalschwenk als eine waagrechte Kamerarichtung nach rechts oder links. Mit diesem Schwenk „[werden] [meist] breite Panoramen, beispielsweise Landschaftspanoramen, abgefahren, die so weit sind, dass sie anders vom Bildausschnitt der Kamera gar nicht erfasst werden können. Ferner wird der Horizontalschwenk auch dazu eingesetzt, sich fortbewegenden Personen oder Fahrzeugen zu folgen. Dies kann man auch als Neueinrichtung der Einstellung bezeichnen“ (Vineyard 2001: 2).

Vertikalschwenk

Hier bewegt sich die Kamera in senkrechter Richtung nach oben oder unten. Angewendet wird der Schwenk oft beim Filmen von Gegenständen großer Höhe wie Kathedralen oder Hochhäusern. Nach Arijon (2000: 456) sind vertikale Schwenks im Vergleich zu horizontalen weniger gebraucht und einfacher durchzuführen: „Vertikalschwenks werden weniger häufig eingesetzt als waagrechte Schwenks. Sie sind jedoch relativ einfach zu handhaben, weil man sie in der Regel nur einsetzt, um vertikale Bewegungen eines Akteurs oder Objekts mitzuvollziehen.“

Diagonalschwenk

Neben horizontaler und vertikaler Bewegung kann der Filmaufnahmeapparat in diagonaler Richtung geschwenkt werden. Diese Schwenkart, die im Film einen seltenen Einsatz findet, kann „die Räumlichkeit unterstreichen oder die Raumansicht in eine schräge Position bringen, um beispielsweise die Verwirrung einer Figur auszudrücken. Er ist der einzige Schwenk, der von den Gegebenheiten vor Ort abhängt, daher wird über seinen Einsatz meist erst am Set entschieden“ (Feldmann 2012: 57).

Reißschwenk

Der Reißschwenk ist die schnellste Art des Schwenkens. Der Kamerablick wandert plötzlich von einem Ort zum anderen und führt dazu, dass einerseits der sich zwischen Ausgangs- und Zielbild befindende Raum undeutlich ist und andererseits ausführliche Informationen zur Raumerkennung nicht wahrgenommen werden können. Die abrupte Kamerabewegung wird verwendet, „um zwei aufeinanderfolgende Szenen räumlich zu verbinden. Man läßt die letzte Einstellung der ersten Szene in einen Reißschwenk münden und die folgende Einstellung mit einem Reißschwenk beginnen. Die verwischten Teile der beiden Einstellungen lassen sich aneinanderschneiden und ergeben einen schlüssigen



Übergang“ (Arijon: a.a.O.: 453). Darüber hinaus kann der Reißschwenk „zwei in Bewegung befindliche Fahrzeuge visuell miteinander verbinden und so die Vorstellung erzeugen, daß einige Zeit vergangen ist und ein Akteur sich inzwischen an einem anderen Ort befindet“ (ebd.).

Verfolgungsschwenk

Bei dieser schwenkenden Kamera wird ein sich bewegendes Bildelement (Mensch, Tier, Auto, Flugzeug etc.) durch die Szenerie verfolgt. Dies ist keine unkomplizierte Aufgabe, denn die Schwenkgeschwindigkeit muss sich auf die Subjektgeschwindigkeit einstellen. „Ein Begleitschwenk“, stellt Klaffen (a.a.O.: 172) fest, „ist meist schwieriger zu realisieren. Sie selbst können die Geschwindigkeit oft nicht mehr selbst bestimmen, sondern müssen sich an die Objektgeschwindigkeit anpassen.“ Beim Verfolgungsschwenk steht das Bewegungsobjekt im Fokus des Bildes, während der Bildhintergrund verwischt erscheint und vom Betrachter nicht ganz deutlich entschlüsselt werden kann. Laut Kamp und Rüssel (a.a.O.: 24) können begleitende Schwenks „sowohl der Erfassung aller Informationen dienen (Requisite, Personen in ihrer räumlichen Beziehung) als auch der Bewegungsrichtung von Personen oder Objekten folgen (ein Ball rollt von links nach rechts, die Kamera folgt dieser Bewegung).“

Kreisschwenk

Davon ist die Rede, wenn die Kamera, sich um die eigene Achse drehend, eine zirkuläre Bewegung um das Subjekt/Objekt macht. Der Kreisschwenk bietet sich für die visuelle Umsetzung einer Szene an, in der die Figur eine Kreisbewegung macht wie zum Beispiel in Tanzszenen. Der Zuschauer bekommt mit den Augen des Schauspielers Informationen über die Raumstruktur der Handlung. „Verfolgt die Kamera“, so Arijon (a.a.O.: 451f.), „einen Akteur, der gemessenen Schrittes im Kreis dreht, wird sie im Verlauf des Schwenks die ganze Umgebung im Hintergrund zeigen, während der Akteur beständig im Vordergrund im selben Bildsektor verbleibt.“ Im Film gehört der kreisende Schwenk zu den am seltensten eingesetzten, weil er nicht nur einen eigenen, komplizierten Szenenaufbau erfordert, sondern auch ökonomisch gesehen relativ teuer ist (vgl. Kamp & Rüssel: a.a.O.: 24).

Panoramaschwenk

Im Panorama- oder Übersichtsschwenk hebt das Aufnahmeobjekt die Weite des Filmraums hervor und erweckt das Gefühl von Freiheit und Grenzenlosigkeit. Deswegen ist der Schwenk in Amateurvideos und Naturfilmen sehr beliebt, in denen offene Landschaften oft im Mittelpunkt des Geschehens stehen. Erfahrungsgemäß wird der Panoramashwenk als Eröffnungseinstellung angewendet, um dem Betrachter am Filmbeginn die



räumliche Struktur der Handlung vorzustellen. Im Anschluss an die Darstellung der Kameraschwenks soll der Schwerpunkt auf die zweite Hauptkategorie der Kamerabewegungen gelegt werden.

3.2.3.2 Kamerafahrt

Im Gegensatz zu den Schwenks verlässt die Kamera bei Fahrten ihren Ausgangspunkt und bewegt sich durch den inszenierten Filmraum. Die fahrende Kamera wird entweder von einem sich bewegenden Menschen oder Vehikel geleitet: „Die Fahrtaufnahme [...] hat den Effekt, dass man die Welt gleichsam aus der Perspektive einer Person sieht, die geht oder sich auf einem fahrbaren Untersatz [Kran, Auto, Dolly¹⁴, Helikopter usw.] fortbewegt“ (Vineyard: a.a.O.: 4). Von der Kamerafahrt kann man aus unterschiedlichen Gründen Gebrauch machen, wie Hickethier (a.a.O.: 62) erläutert: „Häufig werden Fahrten benutzt, um parallel zu Figurenbewegungen diese im Bild zu halten, ihnen entgegen zu kommen, sie zu verfolgen oder vor ihnen zurückzuweichen. Der Zuschauer wird hier durch die Kamerafahrt in einen Handlungszusammenhang gesetzt.“ Wie bei den Schwenks treffen langsame Kamerafahrten im Gegensatz zu schnellen den Zuschauergeschmack am meisten, denn „[e]ine schöne Fahrt ist ziemlich langsam, weil man ja auch Einzelheiten des »Abgefahrenen« erkennen soll“ (Rogge: a.a.O.: 57; Hervorhebg. i. Original). Kamp und Rüssel (a.a.O.: 28) sind der gleichen Ansicht, wenn sie schreiben:

Insgesamt gilt für das Tempo von Kamerafahrten das Gleiche wie für die Schwenks. Langsame Fahrten informieren, identifizieren und charakterisieren. Sie können eine ruhige Atmosphäre schaffen. Rasante Fahrten hingegen dynamisieren die Erzählung, verweigern den analytischen Blick, erzeugen Spannung, können irritieren und verunsichern.

Wie bei den Schwenks gibt es auch verschiedene Formen von Kamerafahrten mit unterschiedlichen Funktionen: Hin-, Rück-, Kreis-, Parallel-, Kranfahrt, Handkamera und Zoom. Darauf soll im Folgenden eingegangen werden.

Hinfahrt

Die Kamera bewegt sich auf das Dargestellte zu, deswegen hat die Hinfahrt „einen einführenden und identifizierenden Charakter“ (ebd.: 27). Bei der hinfahrenden Kamera erfolgt die Bewegung in vielen Fällen in deduktiver Weise, d.h. von totaler oder halbtotale Einstellung aus kommt der Blick des Aufnahmeapparats zu einer Groß- oder Detailaufnahme. Dabei spielt die Kamera eine dreidimensionale Rolle: Zuerst beschafft sie ent-

¹⁴ Der Dolly ist ein in der Regel auf Schienen oder Gummirädern fahrender Kamerawagen, auf dem das Aufnahmegerät nicht nur befestigt wird, sondern auch der Kameramann und sein Assistent Platz nehmen.



scheidende Informationen über den Handlungsort, dann verengt sie den Filmraum und lenkt schließlich die Zuschaueraufmerksamkeit auf die bedeutendste Einzelheit des Gezeigten. Das im Bildfokus stehende Detailelement kann eine gefährliche oder vorbildhafte Person sein, mit der sich der Zuschauer identifizieren soll. Es kann ebenfalls ein ausschlaggebendes Objekt wie eine Mordwaffe sein (vgl. Kamp & Rüssel: a.a.O.: 27). Oft kommt es auch vor, dass die hinfahrende Kamera eine langsame Bewegung auf eine Figur macht, auf diese Weise werden wichtige Einblicke in deren Gefühlssphäre gegeben. „Eine sehr langsame Fahrt auf eine Person wird den Gefühlsinhalt der Szene zum tragenden Moment machen [...]“, bemerkt Vineyard (a.a.O.: 4).

Rückfahrt

Im Gegenteil zur Hinfahrt bewegt sich das Aufnahmegerät bei der Rückfahrt vom Akteur oder Objekt weg und distanziert gleichzeitig den Zuschauer von der Handlung. Ziel der rückfahrenden Kamera ist es, „unser Wissen über jemanden [zu] [erweitern], indem die Kamera aus wachsender Entfernung mehr von der Umgebung dieser Person im Bild nimmt“ (ebd.: 39). Dabei kann der Filmemacher auf die Geborgenheit der Figur hindeuten, wenn sie zum Beispiel im Kreis von Freunden gefilmt wird oder deren Isolation und Verlassenheit nachdrücklich betonen, wenn sie in menschenleerer Szenerie erscheint (vgl. Kamp & Rüssel: a.a.O.: 27).

Kreisfahrt

Die Kreis- oder Umfahrt ist die drehende Bewegung der Kamera um das Bildobjekt, so dass Letzteres von allen Seiten beobachtet wird. Die Kamera kann zum Beispiel eine um einen Tisch sitzende Menschengruppe umfahren, um deren Solidaritätsbeziehung in den Vordergrund zu stellen (vgl. ebd.: 28) oder sich um ein Paar drehen, um „ein emotionales Erlebnis zu visualisieren, das für die beiden so überwältigend ist, daß es zu einem Schlüsselmoment für ihre Beziehung wird“ (Arijon: a.a.O.: 520). Je nachdem, ob es sich um einen Dokumentar- oder Spielfilm handelt, löst die Kurvenbewegung der Kamera unterschiedliche Effekte aus: „In «Tatsachenfilmen» kommt der Umfahrt eine erklärend-beschreibende Aufgabe zu, während sie in Spielfilmen Vorgänge dramatisieren, Personen umlauern, Gespräche belauschen soll“ (Kandorfer: a.a.O.: 88; Hervorhebg. i. Original).

Parallelfahrt

Wie der Begriff bereits nahelegt, begleitet der Kamerablick das Bildelement auf eine parallele Weise, deswegen ist die primäre Funktion der Parallelfahrt das begleitende Beobachten eines sich bewegenden Darstellers oder Objektes. Betonenswert ist, dass die Kamera bei der Parallelfahrt die Szenerie abfahren kann, ohne den Blick auf Figuren oder Objekte zu richten, sondern Landschaftsbilder zu liefern (vgl. Kamp & Rüssel: a.a.O.: 27).



Kranfahrt

Diese Kamerabewegung wird auf der vertikalen Achse durch den Kran ausgeführt. Wie die Parallelfahrt ist die wichtigste Aufgabe der Kranfahrt die geleitende, da sie „Personen [begleitet], die Treppen steigen oder eben andere vertikale Bewegungen vollziehen“ (Kargl: a.a.O.: 132). Die mit dem Kran durchgeführte Kamerabewegung kann neue Bildräume erschließen, wenn sie zum Beispiel über dem Dach eines Hauses endet und in der totalen Einstellung die hintere Umgebung zeigt (vgl. Kamp & Rüssel: a.a.O.: 27). Allerdings „entzieht auch eine Fahrt nach oben den Zuschauenden den Boden und erzeugt einen ›Fahrstuhleffekt‹, der irritierende oder unangenehme Gefühle evozieren kann“ (ebd.; Hervorheb. i. Original).

Handkamera

Hier ist die Filmkamera nicht auf einem fahrbaren Untersatz (Dolly) installiert, sondern wird auf der Schulter des Kameramanns getragen: „Bei diesem Sonderfall der Kamerabewegung soll – meist mit einer beweglichen Handkamera – Unmittelbarkeit des Dabeiseins dem Rezipienten durch Kamerabewegung vermittelt werden. Im Rhythmus der Bewegung der die Kamera tragenden oder mit sich führenden Person werden die Bilder gezeigt“ (Gast: a.a.O.: 28). Die Vorteile der Handkamera liegen darin, dass sie durch die direkte, dokumentarische und der Amateur-Videoaufnahme ähnliche Atmosphäre den Eindruck von Authentizität erweckt. Immerhin lässt sich bei diesem Sonderfall der Kamerabewegung die Bildqualität zu übrig wünschen. Diesbezüglich schreibt Steinmetz (2006: 29; Hervorheb. i. Original): „Allerdings sind mit einer Handkamera aufgenommene Sequenzen weniger »perfekt« als Aufnahmen vom Stativ und vom Dolly. Kontinuierliche Gleitbewegungen sind von Stockungen und abrupten Bewegungswechseln unterbrochen. Oft kommt es zu Unschärfen und suboptimalen Belichtungen. Die Handkamera ist vor allem in Dokumentarfilmen – *Direct Cinema* – benutzt. Im fiktiven Filmbereich wie in Dogma-Filmen kann sie auch Verwendung finden.“

Zoom

Die Zoomfahrt kann man nicht als eine normale Kamerafahrt ansehen, weil sich das Filmaufnahmeobjekt nicht von der Stelle bewegt. Aber mit dem Zoom ist es möglich, dass die Kamera, ihre statische Position behaltend, hin- und/oder zurückfährt, deswegen wird die Zoomfahrt als eine scheinbare Fahrtaufnahme betrachtet. Denn bei der Zoomfahrt „bleibt die Kamera zwar auf ihrer vorgegeben [sic] Position, der Zuseher hat aber dennoch den Eindruck, sich einem Motiv zu nähern bzw. sich davon zu entfernen. D.h. der Zuseher nimmt eine Bewegung wahr, die in Wirklichkeit gar nicht stattfindet“ (Kargl: a.a.O.: 129). Mit der Veränderung der Brennweite des Objektivs kann der Zoom unterschiedliche Einstellungsgrößen herstellen: „Durch den ‚gleitenden Übergang von kurzen zu langen und von langen zu kurzen Brennweiten‘ rückt das gefilmte Objekt näher bzw.



weiter weg, obwohl die Kamera stets auf ihrer Position bleibt“ (ebd.: 133; Hervorhebg. i. Original). In Spielfilmen wird der Zoom zum Einsatz gebracht, vor allem wenn Gefühle hervorzuheben sind, die sich in der Mimik des agierenden Darstellers spiegeln (vgl. Gast: a.a.O.: 28).

Auf der Grundlage der obigen Überlegungen bemerkt man, dass den Kamerabewegungen, Einstellungsgrößen und Kameraperspektiven, weil sie filmsprachliches Informationsangebot tragen und beschaffen, bei der Filmbetrachtung und -analyse eine besondere Beachtung geschenkt werden muss. Das Gleiche gilt für die konnotative Dimension des Filmbildes, wie die Ausführungen im nächsten Abschnitt zeigen.

3.3 Die zweite Sprache im Filmbild

Wie in der gesprochenen und geschriebenen Sprache hat der Film grundsätzlich zwei unterschiedliche Vermittlungsinstanzen: die denotative und die konnotative. Da die Denotation „[d]ie mit dem Zeichen (Wort, Bild) gemeinte Sachbezeichnung, die direkte, unmittelbare Bedeutung eines Wortes, Satzes oder Textes heißt“ (ebd.: 38), ist der denotative Kommunikationskanal des Filmbildes leicht nachzuvollziehen, der Zuseher braucht sich nicht anzustrengen oder auf ein enzyklopädisches Wissen zu berufen, um das Bild zu rezipieren. Er sieht und erfasst sofort den Bildinhalt. In dieser Hinsicht behauptet Monaco (a.a.O.: 162) folgendermaßen: „So wie die gesprochene Sprache, allerdings in höherem Ausmaß, hat das Filmbild (oder der Filmton) eine denotative Bedeutung: Es ist, was es ist, und wir müssen uns nicht bemühen, sie zu erkennen.“ An dieser Stelle der Arbeit ist nicht die denotative Bedeutungsebene des Filmbildes, sondern die konnotative, die eruiert werden soll, weil sie sich in die Kategorie filmsprachlicher Codes einreihen lässt.

Die Konnotation „geht“, so Gast (a.a.O.: 38), „über diesen unmittelbaren Zusammenhang hinaus und bezeichnet das darüber hinaus Mitgemeinte, die zusätzlichen Bedeutungen eines Wortes, Satzes oder Textes.“ Aus diesem Grund ist die konnotative Vermittlungsinstanz des Filmbildes nicht nur komplexer als die denotative, denn sie ist deren „motivierter Bedeutungserweiterung“ (ebd.), sondern formt auch den großen Teil des filmischen Bedeutungsspektrums: „Denn viele Filmbilder haben mehr Bedeutung, als die Summe ihrer Denotationen umfaßt. Sie meinen mehr als das analog Abgebildete, sie transportieren zusätzliche Bedeutungen, die sich häufig aus anderen kulturellen Codes speisen, gewinnen so symbolische Aussagekraft, die weit über das Denotat hinausgeht“ (Seda 2002: 39). In ähnlicher Weise argumentiert Monaco (a.a.O.: 168f.), wenn er äußert: „Der Film ist eine Kunst und ein Medium, das mit Erweiterungen und Indizes arbeitet. Ein großer Teil seiner Bedeutung entspringt nicht dem, was wir sehen (oder hören), sondern dem, was wir nicht sehen, oder, genauer gesagt, einem fortlaufenden Prozeß des Vergleichs zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir nicht sehen.“ Durch die konnotative Bedeutungsdimension kann ein einziges Filmbild sprechender sein als viele Worte. „Ein Bild ist bisweilen tausend Worte wert“, sagt Monaco (ebd.: 163). In Anleh-



nung an Gast (a.a.O.: 38) und Monaco (a.a.O.: 162f.) lassen sich zwei Konnotationsarten unterscheiden, die im Film die symbolische Aufladung des Bildes ausmachen: die kulturellen und filmspezifischen Konnotationen.

Weil der Film, wie in Abschnitt 2.4.3 dargestellt, ein kulturelles Phänomen ist, sind viele Bilder Träger kulturverankerter Konnotationen, die auf bestimmte Realitäten im Kulturhorizont des Filmschöpfers referieren. Kulturelle Konnotationen sind meistens nicht leicht zu dekodieren, denn zum einen gehen sie über die rein denotative Bedeutungsebene des Dargestellten hinaus und zum anderen kann deren Sinninhalt je nach dem kulturellen Hintergrund der Filmbetrachter anders wahrgenommen werden. Im Hinblick darauf ist die Stellungnahme des US-amerikanischen Filmexperten Monaco (ebd.: 163; Hervorhebg. i. Original) relevant:

Da der Film ein Kulturprodukt ist, hat er eine Resonanzfülle, die weit über das hinausgeht, was die Semiotiker seine «Diegesis» nennen (die Summe seiner Denotationen). Das Bild einer Rose ist nicht nur einfach dieses Bild, wenn es zum Beispiel in einem Film über Richard III. erscheint, denn uns ist die Konnotation der weißen Rose und der roten Rose als Symbole der Häuser York und Lancaster bewusst. Dies sind kulturell bedingte Konnotationen.

Dieselbe Meinung vertritt Gast. Am Beispiel von dem „Fensterkreuz“ und „über freies Feld galoppierenden Pferden“ erklärt er, wie Filmbilder, auch wenn sie auf den ersten Blick so einfach und in gewissermaßen bedeutungslos erscheinen, kulturell konnotiert sein können:

So ist ein Fensterkreuz, nur Nah gezeigt, in vielen Filmen mehr als sein Denotat: Es verweist gleichzeitig auf christliche Symboltradition und kann dann zusätzlich „Leid“, „Opfer“ o.ä. bedeuten. [...] „Über freies Feld galoppierende Pferde“ ist als symbolische Darstellung von Freiheit, Ungebundenheit usw. in unserem Kulturkreis – nicht zuletzt durch die Werbung – schon bis in die Präsentationsformen hinein so konventionalisiert, daß der Rezipient diese Konnotation sofort erfäßt (a.a.O.: 39; Hervorhebg. i. Original).

Neben kulturell bedingten Konnotationen kann der Filmschaffende mittels filmischer Gestaltungsmittel Bilder mit konnotativem Hintergrund kreieren. Anhand der Rose gibt Monaco (a.a.O.: 163) diesbezüglich zu verstehen:

Zusätzlich zu diesen Einflüssen aus der Allgmeinkultur hat der Film seine eigenen konnotativen Fähigkeiten. Wir wissen (selbst wenn wir uns nicht oft bewusst daran erinnern), daß der Filmmacher bestimmte Entscheidungen getroffen hat: Die Rose ist aus einem bestimmten Winkel gefilmt, die Kamera bewegt sich oder bewegt sich nicht, die Farbe ist



leuchtend oder stumpf, die Rose frisch oder welk, die Dornen sichtbar oder versteckt, der Hintergrund klar (so daß die Rose im Zusammenhang gesehen wird) oder verwischt (so daß sie isoliert erscheint), die Aufnahmedauer ist lang oder kurz und so weiter. Dies sind spezielle Hilfen für filmische Konnotationen [...].

Dieser Ansatz findet bei Gast Resonanz. Er sieht in der Montage ein gutes Mittel, um Filmbilder mit symbolischem Wert herzustellen: „Bilder haben aber auch Konnotationen, die nicht schon in der Auswahl und konventionalisierten Präsentation begründet sind, sondern durch Verknüpfung mit Einstellungen vorher und nachher, durch Montage im Film erzeugt werden. Nahezu jedes Bild kann im Film durch Montage konnotative Bedeutungen entwickeln“ (a.a.O.: 39). In diesem Punkt geht Monaco einen Schritt weiter und spricht von zwei Konnotationsarten: die paradigmatische und die syntagmatische.

Von der paradigmatischen Konnotation ist die Rede, wenn die Entschlüsselung des symbolischen Sinngehalts der Filmeinstellung davon abhängig ist, „daß sie aus einer Anzahl anderer möglicher Aufnahmen ausgewählt worden ist“ (a.a.O.: 163). Dabei „[resultiert] der konnotative Sinn, den wir erfassen, daraus, daß die Aufnahme – nicht unbedingt bewußt – verglichen wird, und zwar mit den nicht realisierten, aber austauschbaren Aufnahmen im Paradigma oder Allgemein-Modell dieser Art von Aufnahme“ (ebd.). Monaco (ebd.) bleibt bei dem Beispiel der Rose und fügt eine anschauliche Illustration hinzu: „Eine von unten aufgenommene Rose vermittelt zum Beispiel, daß die Blume aus irgendeinem Grund beherrschend, überwältigend ist, da wir sie bewußt oder unbewußt mit zum Beispiel einer von oben aufgenommenen Rose vergleichen würden, deren Bedeutung vermindert würde.“

Von der syntagmatischen Konnotation wird hingegen gesprochen, wenn die Einstellung erst einen Sinn bekommt, nachdem der Zuschauer Rücksicht auf den Kontext bzw. auf das vorher oder danach Dargestellte genommen hat. Anhand von der Rose weist Monaco (ebd.) darauf hin, wie die syntagmatische Konnotation aussieht:

[W]enn die Bedeutung der Rose nicht von der Aufnahme im Vergleich mit anderen möglichen Aufnahmen abhängt, sondern eher von dem Vergleich mit tatsächlichen Aufnahmen, die ihr vorausgehen oder folgen; das heißt, sie bekommt ihre Bedeutung dadurch, daß sie mit anderen Aufnahmen, die wir wirklich sehen, verglichen wird.

Beide Konnotationstypen – paradigmatische und syntagmatische – sind im Zuge der Filmherstellung und -betrachtung von immenser Relevanz, denn sie „sind wertvolle Hilfsmittel zum Verständnis dessen, was Film bedeutet. Tatsächlich hängt der Film als Kunst völlig von diesen zwei Auswahlmöglichkeiten ab. Nachdem ein Filmemacher sich entschieden hat, was er filmen will, sind die zwei zwingenden Fragen, wie er dies filmen



soll (welche Wahlen er trifft: die paradigmatische) und wie er diese Aufnahmen präsentieren soll (wie er sie montiert: die syntagmatische)“ (ebd.: 164).

Es bleibt noch anzumerken, dass literaturwissenschaftliche Begriffe wie Stilfiguren im Film eingesetzt werden können, um den Bildern eine symbolische Dimensionsebene zu verleihen. Dazu äußert sich Kargl (a.a.O.: 53; Hervorhebg. i. Original) mit diesen Worten:

Obwohl die Terminologie und auch die dazugehörigen Definitionen alles andere als eindeutig sind, kann man doch behaupten, dass sich bestimmte Begriffe [der Literaturwissenschaft] auf die Filmwissenschaft anwenden lassen. So erscheint es sinnvoll von einer Bild-Metapher zu sprechen, wenn nicht die denotative Bedeutung im Vordergrund steht, sondern eine übertragene Bedeutung vorliegt, die insofern auf einer Äquivalenz beruht, als sich ein „Tertium comparationis“ angehen lassen (z.B. Flamme für heiße Liebe).

Im Verständnis von Balázs (zit. n. Kandorfer: a.a.O.: 111) löst die Bildmetapher in der Zuschauerschaft die gleiche Wirkung aus wie die Metapher der Poesie in der Leserschaft: „Die versteckte Linienführung, die Physiognomie der Einstellungen, aktiviert in unserem Bewußtsein vorhandene Assoziationen und läßt Gefühle und Stimmungen hochsteigen, genauso wie die Metaphern der Dichtung.“ Neben der Metapher finden ferner die Metonymie und die Synekdoche im Film Anwendung. Unter der Metonymie versteht man eine „rhetorische Figur, in der ein assoziiertes Detail oder eine assoziierte Vorstellung benutzt wird, um eine Idee zu evozieren oder einen Gegenstand darzustellen“ (Monaco: a.a.O.: 167). Als Beispiel dafür führt der US-amerikanische Filmologe die „Krone“ an, die oft gebraucht wird, um auf den König oder das Königtum anzuspielen. In ähnlicher Weise funktioniert die Synekdoche, „in der ein Teil für das Ganze oder das Ganze für einen Teil steht“ (ebd.). Handlungssequenzen, in denen marschierende Füße ein Heer oder die rollenden Räder einer Lokomotive einen Zug repräsentieren, können als Illustration dafür gegeben werden.

Da „es kaum einen Film ohne Symbolik [gibt], die sich in irgendeiner Einstellung durch die Physiognomie des Objekts äußert“ (Kandorfer: a.a.O.: 110), soll resümierend festgehalten werden, dass es für die Bedeutungserschließung des Films von Wichtigkeit ist, nicht bei der rein denotativen Bedeutungsebene zu bleiben, sondern über sie hinauszugehen und deren „motivierter Bedeutungserweiterung“ mit zu berücksichtigen.

3.4 Kapitelresümee

In diesem Kapitel lag der Schwerpunkt auf den theoretischen Erörterungen der Filmsprache. Zuerst wurde gezeigt, dass man vom Begriff Filmsprache spricht, weil der Film als Informationsvermittlungskanal in vielerlei Hinsicht einem Sprachphänomen ähnelt. Dann



wurden die verschiedenen filmischen Darstellungsmittel präsentiert und auf deren Funktionen intensiv eingegangen. Bei den acht Einstellungsgrößen – Detail, Groß, Nah, Amerikanisch, Halbnah, Halbtotal, Total und Weit –, lässt sich feststellen, dass ihre Größe und dramaturgischen Funktionen unterschiedlich sind und völlig darauf angewiesen sind, ob das Inszenierte aus naher oder weiter Distanz aufgenommen wird. Bei den fünf Kameraperspektiven – Untersicht, Froschperspektive, Normalsicht, Aufsicht und Vogelperspektive – bekommt das gefilmte Subjekt/Objekt eine ganz andere Bedeutung, jedesmal wenn, die Kamera zu ihm aus erhöhtem, normalem oder niedrigem Standpunkt blickt. In Bezug auf die Kamerabewegungen wurden zwei Kategorien unterschieden: Schwenk und Fahrt. Formal gesehen sind beide Kamerabewegungen verschieden – denn beim Schwenk hat die Kamera eine bewegungslose Position, während sie bei der Fahrt durch den Filmraum wandert –, aber auf der funktionalen Ebene weisen sie viele Gemeinsamkeiten auf, weil sie u.a. das Gefühl von Räumlichkeit verstärken und Personen wie Gegenstände verfolgen. Anschließend wurde die konnotative Dimension des Filmbilds in den Mittelpunkt der Diskussion gestellt. Dabei wurde deutlich, dass Filmbilder oft paradigmatische, syntagmatische, symbolische, sprachästhetische, kulturelle Konnotationen enthalten, die der Handlung eine komplexere, aber reichere Bedeutungsdimension zuschreiben.



4. Zu Mambéty, *Touki Bouki* und *Hyènes*

Each one of us has a personal way of carrying out his or her mission: mine is that of reinventing the way of making films (Mambéty, zit. n. Gallone 1998: 19).

Gegenstand des Kapitels ist es, einerseits das Filmschaffen von Mambéty zu erforschen und andererseits den Akzent auf die Spielfilme *Touki Bouki* und *Hyènes* zu legen. Zunächst wird sich – über ein Porträt des senegalesischen Cineasten hinaus – vor allem auf die Partikularitäten seines Filmoeuvres konzentriert. Dann wechselt der Fokus auf die Analyse von *Touki Bouki* und *Hyènes*. Dabei sollen zuerst die Inhalte der Filme zusammenfassend dargestellt werden. Dann werden die Filme in Handlungseinheiten unterteilt. Des Weiteren soll die Untersuchung der Sprachsituation ins Aufmerksamkeitszentrum rücken. Im letzten Teilkapitel wird aus komparatistischer Perspektive heraus die Parallelität zwischen *Touki Bouki* und *Hyènes* deutlich gemacht.

4.1 Das Filmschaffen von Mambéty

Bevor das Filmoeuvre des senegalesischen Regisseurs in den Mittelpunkt der Analyse gestellt wird, werden zunächst einmal die wichtigsten Phasen seines Lebens in Erinnerung gerufen mit dem Ziel, nicht nur dem Cineasten, sondern auch den Besonderheiten seiner kinematographischen Produktion näher zu kommen. Mambéty ist am 25. Januar 1945 in Colobane, einem Vorort von Dakar, zur Welt gekommen. In dieser Vorstadtsiedlung verbrachte er seine Kindheit im Kreis seiner moslemischen Familie. Wie viele gebürtige Kinder der vier Kommunen¹⁵ wurde Mambéty in die französische Schule geschickt. Jedoch brachte er die Schulausbildung nicht zu Ende. 1963, kurz vor der BEPC-Prüfung¹⁶, verließ er das Gymnasium Blaise Diagne, weil er das Leben auf der Straße lehrreicher und spannender fand als die schulische Ausbildung. Dazu sagt Mambéty in einem Interview mit Beti Ellerson Poulenc aus dem Jahr 1997 Folgendes:

¹⁵ Die vier Kommunen waren Saint-Louis, Dakar, Gorée und Rufisque. Unter der französischen Kolonialherrschaft hatten deren Bewohner das Sonderrecht, französische Citoyens mit allen Rechten und Pflichten zu sein. Im Unterschied zur restlichen Bevölkerung, die als Untergebene der französischen Republik eingestuft und behandelt wurde, besaßen die Bürger der vier Kommunen neben dem Wahlrecht den Anspruch auf die Vertretung von Abgeordneten – wie Blaise Diagne – in der französischen Nationalversammlung.

¹⁶ Im senegalesischen Schulsystem ist das BEPC (*Brevet d'Etudes du Premier Cycle*) – heute BFEM (*Brevet de Fin d'Etudes Moyennes*) genannt – das Diplom, das nach erfolgreicher Beendigung der Mittelschule erreicht wird.



Ensuite il y a eu l'école occidentale mais je me suis rendu compte que ça n'était pas pour moi. Je me souvenais des films que je faisais lorsque j'étais plus jeune. D'abord j'y pensais de temps à autre et puis ça ne m'a plus quitté. Vers le milieu du trimestre, j'ai vraiment compris qu'avoir des diplômes ne m'apporterait rien. Mon avenir n'était pas dans un bureau, j'appartenais à la rue, c'était ça qui me convenait. J'en ai eu assez de l'école, si bien que j'ai laissé là toutes mes affaires et que je suis parti dans la rue.

Der Schule im postkolonialen Kontext den Rücken zu kehren, wo sie der einzige Weg für den sozialen Aufstieg war – denn nur die Gebildeten bekamen die besten und lukrativsten Stellen in der Gesellschaft –, so unverständlich es auch sein mag, war lediglich die erste Spur von Mambéty's antikonformistischer Denkweise, die sich wie ein roter Faden durch sein ganzes Leben zog.

Nach dem Abbruch der schulischen Laufbahn wendete er sich dem Theaterspiel zu, das er schon mit erst 11 Jahren angefangen hatte. Hierzu sagt er (zit. n. Niang 2002: 32):

A l'âge de onze 11, j'ai adhéré à un groupe de théâtre, j'ai quitté ma famille et je suis allé en tournée de représentation avec eux. Nous sommes allés jouer à Pikine. J'avais le rôle de Billy Congoman, un enfant maladif. Cependant il y eut des conflits entre moi et la troupe, et au retour la troupe m'a laissé sans le sous à Pikine. J'ai marché de Pikine à Dakar.

Mambéty besuchte das Dakarer Nationaltheater Daniel Sorano¹⁷ und stellte seine schauspielerischen Fähigkeiten unter Beweis. Im nationalen Schauspielhaus vom Senegal, wo er zum Theaterschauspieler ausgebildet wurde, entwickelte er sich schnell zu einem der wichtigsten und begabtesten Akteure. Serigne Ndiaye Gonzalès, eine der größten Persönlichkeiten von Daniel Sorano zu damaliger Zeit, stellt den jungen Bühnenkünstler wie folgt vor:

¹⁷ Vom Poeten-Präsidenten Léopold Sédar Senghor am 17. Juli 1965 eröffnet, ist das Theater Daniel Sorano das nationale Schauspielhaus im Senegal. Sein Name huldigt dem französisch-senegalesischen Komödianten Daniel Sorano. Mambéty's Ausbildung in der Schauspielschule ist in seinen Werken, vor allem in *Hyènes*, spürbar. In diesem Sinne berichtet Kane (2004: 232): „Notons, par ailleurs, l'apparition fréquente des chevaux dans *Hyènes*, la tenue vestimentaire des personnages s'accommodant d'accessoires comme les chapeaux à large rebord, les fusils et les bottes qui appartiennent de façon évidente à l'univers du western. Les personnages du maire, du juge, l'espace du bar-salon participent de cette même orientation sémantique. Cependant, l'ancrage à l'ouest est comme compensé par un recours à des personnages du théâtre africain contemporain, notamment le personnage de la reine, Linguère Ramatou et sa cour revêtus de costumes d'époque et paradant. La mise en scène adoptée par l'auteur reproduit celle couramment utilisée au Théâtre National du Sénégal, Daniel Sorano, dont Djibril Diop Mambety était un des pensionnaires les plus en vue.“



Il avait des qualités exceptionnelles. Sa taille élancée et son intelligence le faisaient remarquer même parmi un grand nombre de gens. Sa façon de parler était très occidentale. Il savait nous intéresser. Nous aimions à parler avec lui. Pour nous c'était un mythe. Il y avait surtout une grande générosité chez Djibril Diop Mambéty et une compréhension des uns et des autres, qualités pour lesquelles il était très apprécié. C'est un intellectuel. C'est surtout cela qui nous fascinait (ebd.: 34f.).

Aufgrund seiner ausgezeichneten bühnenschauspielerischen Kompetenzen nahm Mambéty an wichtigen Theaterstücken wie *Pot de vin et consorts*, *L'Os de Mor Lam*, *L'exil D'Albouri*, *Le Malade imaginaire* und *Macbeth* teil, die im Rahmen der Vorbereitungen auf den 1966 vom ersten senegalesischen Präsidenten Leopold Sédar Senghor veranstalteten *Festival mondial des arts nègres* in Dakar aufgeführt wurden. Zwei Jahre später (1968) musste er aus disziplinären Gründen Daniel Sorano verlassen. Seine Entlassung aus dem Staatstheater erklärt Mambéty (zit. n. Busch 2007; Hervorhebg. i. Original) in einem Interview mit Barreiro im Dezember 1994 mit diesen Worten:

Ich habe mich entschieden, Theaterschauspieler zu werden. Das setzt voraus, dass man sich selbst verleugnet, nicht nur auf der Bühne, sondern auch bei der Organisation der Arbeit. In meinem Fall war es ein Staatstheater. Aber ich habe bis heute nicht die Eigenschaften, die man braucht, um Gruppendisziplin zu respektieren, auch wenn ich später als Regisseur gemerkt habe, dass eine solche Disziplin notwendig ist, aber nur unter der Bedingung, dass ich selbst der Chef bin. Und weil ich ein schlechter Chef bin, führt das zum Chaos, wenngleich zu einem halbwegs organisierten, weil ich die Konsequenzen kenne. Im Staatstheater hat man mir eine Tür gezeigt, die sagen sollte: »Mein Herr, gehen Sie. Trotz Ihres jungen Talents können sie nicht zu uns gehören.« Also bin ich diesem Finger gefolgt, der mir die Tür gewiesen hat und dieser Finger hat mich, ohne den Umweg über Schulen, geradewegs zum Kino geführt.

Ehe Mambéty in die Welt der Filmproduktion einstieg, trat er dem von Jacques Césaire geleiteten Cafétheater bei, innerhalb dessen Aktivitäten, besonders bei der Aufführung des Theaterstücks *Les chaises de Ionesco*, ihm eine bemerkenswerte Rolle zukam. Aber wie die Schule und das Nationaltheater Daniel Sorano zuvor verließ Mambéty das Cafétheater und schlug den Weg der Filmkunst ein, an dem er sich anfänglich mit erst 7 Lebensjahren versucht hatte: „When I was seven, I was already a director and producer. I would invite my friends to shadow theatre projections. At that time, we were all inebriated by Westerns; I would cut out little paper bandits and cowboys and hold evening performances“ (zit. n. Speciale 1998: 6).

Wichtig zu erwähnen ist, dass im Gegensatz zu den einflussreichsten Cineasten in Afrika wie seinem Landsmann Sembène Ousmane, welche die Regieausbildung in einer westlichen Filmhochschule absolviert haben, war Mambéty ein Autodidakt, d.h. er hat



selbst die filmschöpferischen Kompetenzen erworben oder, um mit Sene (2001: 61) zu sprechen, er war ein naturbegabter Cineast:

L'adolescent connut le cinéma par sa confection artisanale. Il a rencontré et vécu avec de vrais héros en chair, en os et en nerfs, dans la vie, avant d'en voir leurs simulacres à l'écran. Voilà assurément pourquoi il n'eut pas besoin de faire des études pour pratiquer le septième art. Le cas de Mambéty est rare, très rare. Il possède au départ, dans le cœur, les nerfs et les tripes, le cinéma. Et dans la tête et le comportement, il a tout ce qui fait un grand cinéaste, pendant que des gens déjà très instruits mettent des années à apprendre à constituer les éléments de ce tout.

Der früh begonnenen Filmemacherkarriere folgte Mambéty hingebungsvoll bis zum 23. Juli 1998, dem Tag seines Lebensendes, in Paris nach einer langen Lungenkrebskrankheit. Mit 53 Jahren hatte der aus dem Senegal stammende Regisseur, Drehbuchautor, Schauspieler, Komponist, Poet usw. eine zwar begrenzte – wenn die Gesamtsumme der Filme (sieben) in Betracht gezogen wird –, aber sehr reiche kinematographische Produktion realisiert, deren sozialrealistische Themen, künstlerische Reife und Raffinesse revolutionäre Impulse in die afrikanische Kinolandschaft der 1960er – 1990er Jahre brachten und aus ihm eine der brilliantesten Filmpersönlichkeiten in Afrika machen. In diesem Zusammenhang unterstreicht Heizmann (2010: 117): „Der 1945 in Colobane, einem Städtchen bei Dakar geborene und 1998 verstorbene Diop Mambéty, hat nur ein sehr schmales filmisches Oeuvre hinterlassen. [...] Dennoch gilt der Autodidakt Diop Mambéty, der für Pierre Paolo Pasolini arbeitete und mit Bernardo Bertolucci bekannt war, als einer der Erneuerer des afrikanischen Kinos, gleich sein erster Spielfilm *Touki-Bouki* wurde zu einem Klassiker.“

Im Kontrast zu den postkolonialen afrikanischen Filmpionieren wie Paulin Soumanou Vieyra, Pascal Abikanlou, Henri Duparc, die für ein engagiertes und militantes Kino plädierten, d.h. eine Kinematographie, in deren Mittelpunkt der Diskurs zur nationalen Selbstbejahung und die vehemente wie radikale Anprangerung der Gräueltaten der Kolonisation stehen müssten, zeichnete sich der avantgardistische senegalesische Filmkünstler dadurch aus, dass er die damals herrschende Filmgrammatik grundlegend überdenken wollte:

Perhaps I could not longer stand the physiognomy of African cinema which exasperated me, it was too superficial. Not on the ideological level, but on the level of form. It is never pushed any further, nothing is ever shaken. This rage in a minor key gave life to *Touki Bouki*. I think that the language of African cinema has a revolution to make, and this is the moment to begin. We have to take part in the world-wide reinvention of cinema and we succeed only in proposing new forms (Mambéty, zit. n. *Speciale*: a.a.O.: 8).



In den Augen von Mambéty musste die Mission des afrikanischen Kinos darin bestehen, durch eine erstklassige Filmästhetik die Alltagsprobleme der Gesellschaft, besonders der Außenseiter und Ausgestoßenen, zum Zweck einer Bewusstmachung ihrer schwierigen Lebenssituation zu thematisieren. Niang (a.a.O.: 48) schreibt:

Dans une Afrique au discours politique obnubilé par la nécessité de la modernisation, l'impératif du développement, et la récupération d'une pauvreté identitaire, Mambéty a préféré se retirer calmement de la clameur des priorités du national pour se forger un langage cinématographique bâti sur le vécu des laissés pour compte du nationalisme, sur le quotidien des marginaux et des exclus de tous bords. La vision cinématographique de cet autodidacte, rejette toute prétention de supériorité de quelque origine qu'elle soit, et a tenté de faire de ses créations des gestes visionnaires et/ou politiques globalisants.

Sene (a.a.O.: 70; Hervorhebg. i. Original) schlägt in dieselbe Kerbe, wenn er meint: „*Djibi* respecte le cinéma. Ses films ne sont pas faits pour rapporter de l'argent. Il utilise le cinéma pour exprimer ses préoccupations internes intimes et celles de sa société [...]“. Die feste Überzeugung, dass das Medium Film wie der Roman im Sinne von Stendhal „un miroir qu'on promène le long d'un chemin“ (zit. n. De Gandt 1998: 71) sein müsste, ist auf den starken Einfluss von Yaadikoone¹⁸ auf Mambéty zurückzuführen, der durch den Apparat des Kinos das Werk des Idols im Dienste der armen Leute weiter führen wollte, wie Sene (a.a.O.: 17; Hervorhebg. i. Original) erläutert: „*Djibi* fut un vrai *Ya Dikone* au cinéma, par son cinéma, ses films, mettant en scène cette marge repliée dans les bouses infectes, les taudis brinquebalants, qu'elle partage avec les rats et souris. C'est avec sa caméra qu'il s'évertua à perpétuer le comportement du Maître, qu'il a vu se battre toute sa vie, pour les démunis, les nouveaux pauvres, que la bascule intangible et prématurée du temps a catapultés *ex-cathedra*, sur la touche.“ Die Exposition der Lebensrealitäten seiner Gesellschaft, vor allem der Not leidenden Menschen, so lässt sich schlussfolgern, bildet den Schwerpunkt von Mambéty's Filmschaffen, auf das im folgenden Abschnitt Bezug genommen wird.

¹⁸ Yaadikoone (1922-1984), mit dem Spitznamen „der senegalesische Robin Hood“, war sowohl ein erklärter Widerstandskämpfer gegen die kolonialen Eroberer als auch ein engagierter Fürsprecher der armen und unterdrückten Bevölkerungsschicht, denn er entriss den Reichen das Geld und verteilte es an die Kinder und mittellosen Menschen. Wegen seiner mutigen und revolutionären Gemütsart wurde er von der damaligen jungen Generation – wozu Mambéty gehörte –, die nach Identifikationsfiguren suchte, zum Vorbild gemacht. Yaadikoone übte eine große Faszination auf Mambéty aus, weil er es war, der in Mambéty die Liebe zum Kino weckte, indem er ihm in seiner frühen Kindheit die Türen zu den in Dakar veranstalteten Abendvorstellungen öffnete. Aus diesem Grund widmete der Cineast sein Filmschaffen nicht nur den armen Menschen – wie sein Held, der sein Leben lang für die Rechte der bedürftigen Menschen kämpfte –, sondern auch er gab seiner Stiftung den Namen „Yaadikoone“, die er Anfang der 90er Jahre gründete und deren Ziel es war, im Dienste der armen Kinder und des Umweltschutzes zu stehen.



Das vom Regisseur hinterlassene Werk nach 25-jähriger Regiearbeit umfasst insgesamt sieben Filme. Es sind die beiden Kurzfilme *Contras' City* und *Parlons Grand-mère*, die drei Filme mittlerer Länge *Badou Boy*, *Le Franc* und *La petite vendeuse de soleil*, sowie die beiden Spielfilme *Touki Bouki* und *Hyènes*. Im Folgenden wird mit Ausnahme von den zwei letztgenannten – denn deren ausführliches Eruiereen kommt später in diesem Kapitel – auf die anderen Filmstücke kurz und prägnant eingegangen.

Contras' City

Vor *Contras' City* (1969) hatte Mambéty mit 13 Jahren schon versucht, einen Film mit dem Titel *Les Fleurs du mal* zu realisieren. Jedoch blieb der erste Versuch ergebnislos. Das Filmprojekt des Regieanfängers scheiterte aufgrund von Finanzierungsproblemen. Er musste dann noch elf Jahre warten, um seinen ersten Film *Contras' City* herzustellen. *Contras' City* ist ein kurzer 22-minütiger Dokumentarfilm über Dakar¹⁹, die Hauptstadt vom Senegal. Mit der Kamera, die der französischen Touristin Inge Hirschnitz bei der Besichtigungstour mit dem Pferdewagen durch Dakar folgt, und begleitet von den Stimmen aus dem Off der Touristin und des Regisseurs – im Off-Ton stellt Inge Hirschnitz Fragen über Dakar, auf die Mambéty Antworten gibt – stellt die Handlung die Koexistenz inkohärent zusammengewürfelter Architekturformen in der Hauptstadt vom Senegal der 1960er Jahre dar. Zur widersprüchlichen Baukunst Dakars in der damaligen Zeit äußert sich der Filmschöpfer (zit. n. Ukadike 1999) wie folgt: „[w]e had a Sudanese-style cathedral, a chamber of commerce building looking like a theater, while the theater resembled a block of council flats.“

Badou Boy

1970 war das Produktionsjahr von *Badou Boy*, einem Film, der viele Facetten über das Leben des Cineasten, insbesondere während seiner Kindheit in Dakar, widerspiegelt. Der 60-minütige Komödienfilm, welcher in seinem Erscheinungsjahr mit dem *silbernen Tanit* – der zweithöchsten Auszeichnung beim Karthager Filmfestival in Tunis – ausgezeichnet und 1973 auf dem Filmfestival von Cannes gezeigt wurde, hat viele Ähnlichkeiten mit dem schon zuvor genannten *Contras' City*. *Badou Boy* funktioniert zum Beispiel mit Stimmen des Off-Erzählers – Mambéty selbst –, außerdem steht die Stadt Dakar im Zentrum des Geschehens. Im Gegensatz zu *Contras' City* findet die dokumentarische mit Humor gekoppelte Schilderung der Hauptstadt nicht durch eine Pferdewagentour statt,

¹⁹ Die Stadt Dakar, die Mambéty durch seine inquisitorischen Beobachtungen von A bis Z kannte, war ein überreicherlicher Stoff für seine Filmproduktion, wie der Cineast betonte: „Wenn man einen Menschen von morgens bis abends begleitet, hat man ein Drehbuch. Und wenn man eine Stadt über Jahre hinweg Tag um Tag beobachtet, verfügt man über einen unerschöpflichen Schatz an Drehorten. Dann liegt es nur noch an eigenem Interesse, um diese Elemente in einen Film zu verwandeln“ (zit. n. Krautkrämer 1999).



sondern durch die Verfolgung der gleichnamigen Hauptfigur Badou Boy, eines hinterlistigen Straßenjungen, vom dickleibigen Polizisten Al Demba durch die Straßen von Dakar. Aus der turbulenten Hetzjagd entsteht ein Bild von der Vielfalt des Alltagslebens in Dakar.

Parlons Grand-mère

Parlons Grand-mère ist ein 1989 angefertigter Kurzdokumentarfilm von 34 Minuten. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Darstellung der schwierigen Arbeitsbedingungen, unter denen afrikanische Regisseure ihre Filme drehen. Dabei dokumentiert Mambéty die Drehtage von *Yaaba* (1989), dem zweiten Spielfilm des aus Burkina Faso stammenden Regisseurs Idrissa Ouédraogo,²⁰ dessen Dreharbeiten von sommerlichen und regnerischen Temperaturen gestört wurden. In *Parlons Grand-mère* gilt die besondere Aufmerksamkeit von Mambéty dem Teamwork zwischen dem Filmschöpfer Idrissa Ouédraogo, den beiden jungen Schauspielern (Bila und Nopoko) sowie der über 80 Jahre alten Darstellerin Yaaba, die in ihrem bisherigen Leben weder einen Film noch eine Kamera gesehen hat.

²⁰ Weil Mambéty nicht nur rebellisch war, sondern auch umwälzende, provozierende und sozialkritische Filme produzierte, zählte er mehr Feinde als Freunde im Senegal und in Afrika. In der Presse, bei den politischen Führungskräften, in der kinematographischen Landschaft war der senegalesische Filmemacher eine unbeliebte Persönlichkeit. Unter den Mitgliedern seines ganz engen Freundkreises im Kino kann man in erster Linie Idrissa Ouédraogo nennen. Der Burkinabe stand bei ihm, als sich Mambéty alleine und verloren fühlte: „Djibi, comme tous les doués de son espèce, ont le cœur bronzé par les années de galère accumulées et d’injustices vécues [...] Il a fallu la main secourable d’un burkinabé, en l’occurrence, celle d’*Idrissa Ouédraogo*, le rédempteur balaféré, pour le tirer de sa sieste majeure et le remettre sur les rails du travelling existentiel, à bord duquel, „*Yougour! Yougour!*“ il tintinnabula comme un fanal, jusqu’à „*Hyènes*“. C’est quasi inexistant, chez nous, qu’un cinéaste vienne en aide à un autre. Ici, le monde du septième art est principalement peuplé de *boukis*“ (Sene: a.a.O.: 106; Hervorhebg. i. Original). Anscheinend hat Mambéty aus „Dankbarkeit“ für Idrissa Ouédraogo dessen Film *Yaaba* als Grundlage für *Parlons Grand-mère* genommen. Indem er dem Film den Titel „Parlons Grand-mère“ („Gespräch mit Großmutter“) gibt, schließt Mambéty in den „Danksagungen“ seine liebevolle Großmutter väterlicherseits Mambéty Sène ein, die durch die Kunst des abendlichen Märchenerzählens für die Erziehung und Bildung von Mambéty sorgte. Sene (ebd.: 112f.; Hervorhebg. i. Original) schreibt: „Ce film est au centre de sa carrière et de sa filmographie où numériquement il ne compte pas. C’est un faux making-off car il parle moins du très beau film *Yaba* du Burkinabé, que de son rapport avec la grand-mère avec toutes les grands-mères et de celui des extrêmes: les grands-parents et leurs petits-fils unis [...] C’est auprès de cette grand-mère *Mambéty Sène*, dans les „*Penc*“ (autels d’initiation) de *Gouye Salane* et de *Thieudème* (lieux d’initiation devenus quartiers), qu’il apprit sur le fil télépathique de la généalogie, à écouter et à saisir le langage des hommes, le silence des lieux et surtout la sérénité de ces autres „*êtres*“ qui nous écoutent et nous observent, comme ceux que l’on croit partis, que l’on croit morts, et qui sont dans „*le buisson qui geint*“.



Le Franc

1994 gedreht, ist *Le Franc* der erste Teil der unvollendeten Trilogie mittellanger Filme²¹, die Mambéty dem Leben der einfachen Leute widmen wollte. Im 45 Minuten langen Film steht Marigo im Fokus der Handlung, der arme Musiker träumt davon, sein Musikinstrument, das *Cogoma*, zurückzuerhalten, das die Zimmerwirtin auf Grund ausgebliebener Mietzahlungen konfisziert hat. Zu diesem Zweck leistet sich Marigo ein Lotterielos und klebt es an seine Zimmertür aus Angst, dass es verloren geht. Seine Nummer wird als der Hauptgewinn gezogen, aber der Lotterieschein lässt sich nicht von der Tür lösen. Der Musiker muss deswegen die Zimmertür ausheben und zur städtischen Lottoannahmestelle transportieren. Am Schalter stellt Marigo jedoch fest, dass sich die wichtige Kontrollnummer auf der anderen Seite des festgeklebten Lotteriescheins befindet. Er muss das Los von der Tür lösen, ohne es zu beschädigen. Da kommt dem Musiker in den Sinn, auf einem Stein zu sitzen und die wertvolle Tür von den Wellen des Atlantiks lieblosen zu lassen. *Der Franc* ist eine Geschichte über den Alltag der vermögenslosen Bevölkerung, die infolge der Abwertung der westafrikanischen Währung, Franc-CFA, die Lotterie o.ä. als Rettungsweg aus der Armut ansieht.

La petite vendeuse de soleil

Als Mittelstück der unvollendeten Trilogie wurde *La petite vendeuse de soleil* von Wasis Diop, dem Bruder des Cineasten, 1999 zu Ende gebracht, da Mambéty kurz vor dem Schluss der Dreharbeiten in Paris verstarb. Deswegen wird der 45-minütige Film als Vermächtnis des ikonoklastischen Filmemachers betrachtet. *La petite vendeuse de soleil* erzählt die Geschichte von Sili Laam, einem im Alter von 12 Jahren stark gehbehinderten Mädchen, das mit der Bettelei das Geld für den Lebensunterhalt der Familie verdient. Eines Morgens beschließt Sili Laam, mit dem alltäglichen Bettlerleben aufzuhören und Zeitungen wie die Knaben zu verkaufen. Mit unglaublicher Beharrlichkeit und Energie drängt sie sich in die empfindungslose und gewalttätige Welt der Zeitungsverkäufer, wo sie den harten Konkurrenzkampf ausstehen muss. In dieser Welt durchlebt das junge

²¹ Das Warum der Filmtrilogie und worauf er sich bei ihrer Verwirklichung bezog, erklärt Mambéty (zit. n. Meier 2000; Hervorhebg. i. Original) so: „Parallel zu einer Trilogie von Spielfilmen bin ich mit einer Trilogie kürzerer Filme beschäftigt, denen ich den Untertitel *Histoires de petites gens* (Geschichten von einfachen Leuten) gegeben habe. Diese Menschen sind wichtig, weil sie als einzige konsequent handeln. Es sind einfache und doch mutige Menschen. Sie werden nie ein Bankkonto haben, sondern sind jeden Tag mit der Frage nach dem Überleben konfrontiert. Es sind ehrliche Menschen. Der erste Film der Trilogie ist *Le Franc*, der zweite *La petite vendeuse de soleil*. [...] Mit diesen Filmen möchte ich dem Mut der Straßenkinder die notwendige Anerkennung zukommen lassen. Die Liebe der Kinder ermutigt mich, den Alten, den Korrupten und denjenigen zu trotzen, deren Reichtum ihre eigene Seele nicht berührt. Die Form der Trilogie habe ich gewählt, weil das Leben in drei Stufen verläuft: klein, groß, alt. Das Leben ist ein Theaterstück, und die meisten Theaterstücke haben drei Akte: einen Prolog, eine Handlung und einen Epilog. Ich befinde mich meiner Meinung nach irgendwo zwischen den ersten beiden Stadien der Trilogie des Lebens.“



Mädchen schmerzhaftes Momente mit den Zeitungsverkäufern und schöne Erfahrungen mit Babou, ihrem Begleiter und Schutzengel. *La petite vendeuse de soleil*, zwischen realistischer Darstellung des Alltagslebens in Dakar und fabelhaften Szenen schwebend, ist ein Loblied von Mambéty an den Mut der Straßenkinder.

Aus dieser Befundlage lässt sich folgern, dass der senegalesische Filmschaffende sein Ziel – das afrikanische Kino zu überdenken, wie das dem Kapitel vorangestellte Zitat darauf hinweist – erreicht hat. Sein Filmoeuvre, von *Contras' City* zu *La petite vendeuse de soleil*, ist nicht nur durch eine wirklichkeitsgetreue Schilderung der gesellschaftlichen Alltagsprobleme, sondern auch durch eine reiche, symbolhafte Ästhetik gekennzeichnet. Dies lässt sich bestenfalls am Beispiel von *Touki Bouki* und *Hyènes* verdeutlichen, die das internationale Ansehen von Mambéty überwiegend ausmachen. Den beiden Spielfilmen wird in den folgenden Ausführungen ein besonderes Interesse gewidmet.

4.2 Zu *Touki Bouki* und *Hyènes*

4.2.1 Inhaltliche Zusammenfassung der Filme

4.2.1.1 *Touki Bouki*

In *Touki Bouki* (1973), dem ersten Spielfilm von Mambéty, mit dem der Cineast den Preis der Kritik in Cannes und den Spezialpreis der Jury in Moskau erhielt, steht das große Reisevorhaben nach Paris, der gelobten Stadt Frankreichs, von Mory – einem ehemaligen Hirten, der sein Dorf verließ, um in Dakar ein besseres Leben zu finden – und seiner Freundin Anta, Studentin an der Dakarer Universität, im Zentrum der Geschichte. Die jungen Hauptfiguren von *Touki Bouki*, die in ihrem Land die letzte Hoffnung auf die Erlangung des sozialen Erfolgs verloren haben, sehen in der Migration nach Paris den einzigen Weg zur Erfüllung ihrer Sehnsüchte. Aus finanziellen Gründen erweist sich das Reiseprojekt von Anfang an als unrealisierbar. Trotzdem entwickeln die jungen Protagonisten einen Plan, mit dem sie das Geld für die Schifffahrtkosten finden sollen.

Auf Morys Motorrad mit den Büffelhörnern am Lenker fahren sie unter der Fluch- und Beschimpfungssalve von Oumy – der Betreiberin des Speiselokals, bei der Antas Freund aus Geldnot seine Schulden nicht begleichen kann – in eine öde Landschaft, wo Mory am Rande des Flüsschens ein Stoffbündel entdeckt. Darin findet er ein *gris-gris*²²,

²² Als Talisman oder Amulett bezeichnet, geht das *gris-gris* auf die Glaubensvorstellungen und Rituale aus der Zeit vor der Islamisierung des afrikanischen Kontinents zurück. Generell handelt es sich um einen kleinen Leder- oder Stoffbeutel, in den Objekte mit sogenannten magischen Kräften wie Körperteile von



das er für einen Glücksbringer hält und dessen Wirksamkeit er bei der Teilnahme am Kartenspiel auf dem Markt von Colobane überprüft. Er verliert das Glückspiel und sucht sofort das Weite, da er außerstande ist, den Wetteinsatz von 1000 Francs CFA – etwa 1,55 Euro – zu bezahlen. Auf der Flucht wird Mory von einem Verkehrspolizisten festgehalten, der ihn wegen eines Stückchens Zigarette ungestraft frei lässt.

Der erste Misserfolg bei der Geldsuche zur Finanzierung der Reise nach Frankreich entmutigt *Touki Bouki*s Hauptdarsteller nicht, denn gleich darauf treffen sie die Entscheidung, die aus der Organisation des Ringkampfturniers fließenden Einnahmen zu stehlen. Am Tag der kulturellen Veranstaltung entwenden Mory und Anta die hellblaue Holzkiste, in der sie das Eintrittsgeld vermuten. Jedoch enthält die Holzkiste nur einen menschlichen Totenschädel.²³

Der abermals erlittene Rückschlag schaltet die Motivation von Mory und Anta nicht aus. Um den Pariser Traum wahr zu machen, unternehmen sie einen dritten Versuch, der darin besteht, Charlie, den vermögenden Schwulen, der Mory begehrt, zu besuchen und auszuplündern. Diesmal funktioniert der Plan reibungslos. Die Hauptdarsteller von *Touki Bouki* sind von nun an reich und reservieren ihre Überfahrtstickets in einem Reisebüro an der *Place de l'Indépendance*²⁴. Doch im letzten Moment, als die Fahrgäste

Tieren, Papier mit Koranschriften etc. eingenäht werden. Im Verständnis vieler Senegalesen und Afrikaner ist das *gris-gris* entweder ein Glücksbringer oder ein Schutz gegen Unheil oder böse Geister.

²³ Den Totenkopf interpretiert Brahim (1997: 53; Hervorhebg. i. Original) wie folgt: „Parmi les images symboliques que le film n’explique pas, parce qu’elles participent à son sens général sans se soumettre à la logique d’un épisode particulier, il y a l’image d’une tête de mort, qui surgit de manière imprévue, mêlant des effets comiques et fantastiques. Pour trouver l’argent de leur voyage en France, Anta et Mory volent la recette d’un stade, supposée se trouver dans une grande malle bleue. Après un long trajet pour sortir de la ville, arrivent le lieu et le moment d’ouvrir la malle, mais elle ne contient qu’une tête de mort, sans qu’on sache l’origine de cette sinistre plaisanterie. En tous cas, elle dispense les deux héros d’avoir commis un vrai hold-up, ce qui vaut mieux pour eux et les maintient dans leur statut de petits délinquants ou de marginaux. Il semble surtout que la supercherie joue comme un effet d’annonce, laissant entendre que toute leur histoire est de l’ordre de la mauvaise plaisanterie, qu’il ne faut pas prendre trop au sérieux. Mais la tête de mort signifie aussi que, si plaisanterie il y a, de toute façon, elle est grinçante, et que cette histoire, finalement, n’est pas drôle. La tête de mort, ici, joue un peu le même rôle que les « vanités » de l’Occident chrétien. Elle est là comme un rappel du néant des richesses et de l’absurdité de nos désirs cupides.“

²⁴ Die *Place de l'Indépendance* – früher mit dem Namen *Place Protêt* –, der Platz, welcher den Namen der Unabhängigkeit trägt und dessen Position zwischen dem Präsidentenpalast und der bewohnten Allee Georges Pompidou liegt, zählt zu den wichtigsten Attraktionsstätten von Dakar. Die Berühmtheit des Ortes liegt vor allem darin, dass er das Ende der französischen Kolonialmacht im Senegal symbolisiert. Es war an diesem Platz, wo junge Demonstranten am 26. August 1958 während der Rede des ehemaligen Präsidenten Frankreichs an die Kolonien für die Unabhängigkeit oder die Mitgliedschaft in der französischen Gemeinschaft (*communauté française*) die Freiheit des Landes umgehend forderten. Zwei Jahre nach dieser Demonstration war der Senegal unabhängig. Dazu sagt Ken Bugul (2013: 26; Hervorhebg. i. Original) Folgendes: „Ce fut de cette place, triangulaire à l’époque, qu’en août 1958 le Général de Gaulle était venu proposer l’adhésion à une communauté française, s’attendant à un accueil favorable. En Afrique Occidentale Française, ce pays était le siège du colonisateur qui y possédait quatre communes, Saint-Louis, Gorée, Rufisque et Dakar, et dont les habitants étaient des *sujets*. Le Général venait de recevoir des réponses plus ou moins mitigées ailleurs, et d’essayer un « NON » violent dans le pays voisin,



zum Aufbruch nach Frankreich den Passagierdampfer besteigen, beschließt Mory, in seinem Vaterland zu bleiben. Er macht einen unerwarteten Rückzieher und läuft in die Stadt zurück. Daher tritt seine Freundin allein die Reise nach Paris an.

4.2.1.2 *Hyènes*

1992 erscheint der zweite und letzte Spielfilm von Mambéty unter dem Titel *Hyènes*²⁵, der in seinem Produktionsjahr mit der Teilnahme am offiziellen Wettbewerb in Cannes ausgezeichnet wurde. Der Film erzählt die Geschichte von Linguère Ramatou, einer steinreichen alten Dame, die nach 30-jähriger Landesverweisung in Colobane, den Ort ihrer Herkunft, zurückkehrt, um sich an Draman Drameh, ihrem ehemaligen Liebhaber zu rächen, der sie vor 45 Jahren schwängerte und im Stich ließ, um Khoudia Lô, eine reiche Frau, zu ehelichen. *Hyènes* spielt sich in der in schwieriger Wirtschaftskrise steckenden Stadt Colobane²⁶ ab. Dessen ungeachtet beginnen deren Bewohner, sich große Hoffnungen auf ein besseres Leben zu machen, als die unmittelbare Ankunft der alten Milliardärin vom *Griot*²⁷ bekannt gemacht wird. Gegen die Erwartungen der Colobaner, die

celui de Sékou Touré. Dans le pays siège, occupé pendant trois siècles, certains étaient favorables à la proposition, mais n'osaient pas l'exprimer, ou y étaient contraints. Les deux futurs dirigeants du pays indépendant étaient absents ce jour-là. L'un, pour ses vacances en Métropole, et l'autre, pour des soins médicaux et ou du repos en Suisse ... Quand le Général se tint debout devant la foule mobilisée sur la Place Protêt à Ndakarou, il vit des pancartes sur lesquelles était écrit : *Mom sa rew ! S'appropriier son pays ! Indépendance maintenant !* Devant ces pancartes hostiles à la proposition, tenues par des hommes et des femmes, bon enfant, malgré la gravité du moment, le Général de Gaulle lança dépit et défiant : – *S'ils veulent l'indépendance, qu'ils la prennent ! La France ne s'y opposera pas.*“

²⁵ *Hyènes* ist die Verfilmung von Dürrenmatts Theaterstück *Der Besuch der alten Dame*, wie der senegalesische Filmemacher (zit. n. Ukadike 2002: 124) erläutert: „I began to make *Hyènes* when I realized I absolutely had to find one of the characters in *Touki-Bouki*, which I had made twenty years before. This is Anta, the girl who had the courage to leave Africa and cross the Atlantic alone. When I set out to find her again, I had the conviction that I was looking for a character from somewhere in my childhood. I had a vision that I already had encountered this character in a film. Ultimately, I found her in a play called *The Visit* by Friedrich Dürrenmatt. I had the freedom and confidence to marry his text with my film and make his story my own.“

²⁶ Colobane, ein Stadtviertel von Dakar und der Geburtsort von Mambéty, wie in Punkt 4.1 signalisiert wurde, war der privilegierte Drehort der Werke des Regisseurs. In seinen Filmen wie *Contras' City*, *Badou Boy*, *Touki Bouki* wurden mehrere Sequenzen in diesem Städtchen gedreht. In *Hyènes* gilt Colobane als der Handlungsort. Dies lässt sich aus dem verbalen Audiokanal – beispielsweise in der vierzehnten Sequenz, wo der Bürgermeister Draman Drameh die Tugenden und Werte der Stadt Colobane in Erinnerung bringt – und aus dem nonverbalen visuellen Kanal – wie in der achtzehnten Filmminute, in der der Ortsname Colobane auf dem Straßenschild großgeschrieben ist – deutlich erkennen. Wichtig ist aber zu präzisieren, dass viele Handlungseinheiten des Films in anderen Städtchen von Dakar wie Rufisque, Gorée, Yoff gefilmt worden sind.

²⁷ In Anlehnung an Panzacchi (1990: 171f.) lässt sich der kulturspezifische Begriff wie folgt definieren: „[Der Griot ist] in einigen westafrikanischen Kulturen der traditionelle Dichter, Sänger, Wahrer der überlieferten Geschichten und der Geschichte; früher, in vorkolonialer Zeit und bis in die Zeit der Kriege gegen die kolonialen Eroberer hinein begleiteten die Griots die Ritter, die Mitglieder der Adelsfamilien waren, in die Schlacht. Heute haben die Griots den Ruf, jeden zu preisen und zum Abkömmling berühmter Familien zu erklären, der ihnen genügend dafür zahlt. Die Tradition verlangt, dass Griots nur innerhalb ihrer Berufskaste heiraten; die Frauen, Griottes genannt, singen ebenfalls.“



davon überzeugt sind, dass der Besuch von Linguère Ramatou nur von der Absicht motiviert ist, der Stadt ohne Gegenleistung aus dem Wirtschaftsabgrund herauszuhelfen, gibt die alte Dame zu verstehen, dass sie den Einwohnern 100 Milliarden bietet, aber nur unter der Bedingung, dass Draman Drameh, der die Vaterschaft ihres Kindes geleugnet hatte, getötet wird.

Am Tag des Gerichtsprozesses kam Draman Drameh mit zwei Zeugen, die beiden erklärten sich vor dem Gerichtspräsidenten als die Haupttäter von Linguère Ramatous Schwangerschaft. So verlor Letztere den Prozess und wurde aus der Dorfgemeinschaft verstoßen. Im Ausland wurde sie zur Edelprostituierten, bevor sie einen wunderlichen Sozialaufstieg erlitt. „Reicher als die Weltbank“ rief Linguère Ramatou einen Plan ins Leben mit dem Ziel, ihre Rache an dem Krämer von Colobane zu nehmen. Zuerst kaufte sie die ganze Stadt auf, ließ alle Betriebe schließen und verursachte hiermit den Ruin der renommierten Siedlung. Dann bot sie Gaana Mbow, dem einstigen Gerichtspräsidenten, einen lukrativen, finanziellen Deal an, um aus dem Letzteren ihren Kammerdiener zu machen. Schließlich spürte Linguère Ramatou die Zeugen von Draman Drameh auf.

Begleitet von den Letzteren, Gaana Mbow und vier jungen Frauen trifft die alte Dame in Colobane ein und will ihren rachsüchtigen Plan umsetzen. Sie wartet auf die zu ihrer Ehre organisierte Empfangszeremonie, die sich durch die Anwesenheit von Gaana Mbow, den Zeugen und Draman Drameh in einen Prozess verwandelt, um ihren Vorschlag – Draman Dramehs Tod gegen 100 Milliarden – öffentlich zu machen. Als abscheulich und mit den Menschenrechten unvereinbar betrachtet, weist der Bürgermeister den Vorschlag zurück. Dies entmutigt die alte Dame in ihrem Racheprojekt nicht. Sie lässt sich in Colobane nieder und wartet geduldig, bis die ganze Stadt ihr Angebot annimmt. Draman Drameh, dem mittlerweile bewusst ist, dass die Colobaner mit seinem Tod spekulieren, beklagt sich bei den Stadtbehörden und bittet sie um Schutz. Aber niemand nimmt seine Beschwerden über Morddrohungen ernst. Deswegen versucht er, heimlich die Flucht zu ergreifen, aber die Bewohner des Ortes machen seinen Ausbruchversuch zunichte. Daher bleibt ihm nichts anderes übrig, als in der Stadt zu bleiben und den bitteren Entschluss der Colobaner bzw. seinen Tod gegen 100 Milliarden zu akzeptieren.

Die Zusammenfassung von *Touki Bouki* und *Hyènes* gibt einen Einblick in die Thematik der Filme. Gegenstand des folgenden Teilabschnittes ist es, auf die inhaltliche Struktur der Filme noch detaillierter einzugehen, indem sich die Analyse auf die verschiedenen Handlungseinheiten bezieht.

4.2.2 Sequenzprotokolle der Filme

Ehe die Protokollierung der Sequenzen von *Touki Bouki* und *Hyènes* gemacht wird, soll kurz erwähnt werden, was unter Sequenzliste oder -protokoll zu verstehen ist und warum



sie/es im Rahmen dieser Studie von Bedeutung ist. Zur Begriffsbestimmung gibt Hickethier (a.a.O.: 37) Folgendes zu verstehen:

Sie erfasst den gesamten Film in seiner Zusammensetzung aus einzelnen Sequenzen. Als Sequenz wird dabei eine Handlungseinheit verstanden, die zumeist mehrere Einstellungen umfasst und sich durch ein Handlungskontinuum von anderen Handlungseinheiten unterscheidet. In der Regel werden Handlungseinheiten durch einen Ortswechsel, eine Veränderung der Figurenkonstellation und durch einen Wechsel in der erzählten Zeit bzw. der Erzählzeit markiert. In der Sequenzliste werden für die einzelnen Sequenzen Handlungsort sowie auftretende Personen festgehalten und in wenigen Sätzen das Geschehen beschrieben.

Aus dem Zitat ist ersichtlich, dass der Nutzen der Sequenzliste darin liegt, durch die Zerlegung des Films in Handlungseinheiten mit Rücksicht auf die Figuren, den Raum und die Zeit des Dargestellten zu schneller Orientierung über die gesamte Filmstruktur zu verhelfen. Im Hinblick auf die Filmanalyse ist das Sequenzprotokoll von großem Wert, denn, anstatt vage Angaben zu machen wie zum Beispiel am Anfang, in der Mitte oder am Ende des Films ist dies und jenes passiert, ist es möglich, sich auf exakte räumliche und zeitliche Informationen zu berufen. Insofern soll in den folgenden Ausführungen die Sequenzprotokollierung von *Touki Bouki* und *Hyènes* angefertigt werden, um einerseits Mambétys Werke ein Stück näher kennenzulernen und andererseits beim Referieren auf die Filme, insbesondere bei der Untersuchung deren Übersetzung ins Deutsche in Kapitel 4 und 5, genaue Raum- und Zeitangaben zu geben.

4.2.2.1 *Touki Bouki*

Sequenznummer	Handlung	Länge (Min.)	Zeit (Min.)
1	Der junge Kuhhirt Mory verlässt das Dorf und treibt die Rinderherde ins Schlachthaus, wo den Tieren die Kehle durchschnitten wird. Nach getaner Arbeit kehrt er vom Schlachthof zurück und bewegt sich alleine durch eine unwirtliche Landschaft. In diesem Augenblick tritt der erwachsene Mory ²⁸ auf. Begleitet von den Freu-	05	00-05

²⁸ Die Diesege ist von wesentlichen zeitlichen Lücken geprägt. Die Zeitspanne von Morys Jugend bis zum Erwachsenenalter zum Beispiel ist gestrichen worden. Der Zuschauer bekommt nur zu sehen, dass der Knabe Mory sich innerhalb von Sekundenbruchteilen zu einem Erwachsenen entwickelt hat. Im Sinne von Barlet (2008) sind die zeitlichen Lücken in der Erzählung ein Anzeichen dafür, dass der Zeitfaktor in der Handlung keine grundlegende Rolle hat: „Ce saut temporel annonce un film où le temps joue son rôle



	beschreien der Kinder, die ihm entzückt nachlaufen, fährt er mit dem Motorrad in die Hauptstadt.		
2	Der Briefzusteller geht von einer Haustür zur anderen, um die Post zu verteilen. Bei seinem Anblick teilt Oumy – die Mutter von Anta und die Gemüseverkäuferin – Absa, der Kundin, ihre Sorgen über ihren nach Frankreich immigrierten Sohn mit, der seit geraumer Zeit nichts mehr von sich hören lässt. Aus Geldschwierigkeiten will Absa Gemüse auf Kredit kaufen, aber Anta geht aus dem Haus und zwingt sie sofort zu bezahlen. Da wird die Studentin von ihrer Mutter und der Kundin beschimpft.	04	05-09
3	Anta macht sich auf den Weg zur Universität, an der sie mit ihrem Freund verabredet ist. Angekommen an der öffentlichen Wasserstelle erlebt sie eine Schlägerei zwischen zwei Frauen wegen eines Platzes in der langen Reihe zur Wasserversorgung mit. Maïbo mischt sich in den Streit ein und wird selbst geschlagen.	03	09-12
4	Am Campus kritisieren die aufständischen Studenten mit heftigem Ton die nicht eingehaltenen Versprechungen der Regierenden. Anta bleibt auch nicht verschont, die Hochschüler greifen sie verbal an und werfen ihr die Nichtbeteiligung an der revolutionären Studentenbewegung vor.	02	12-14
5	Auf dem Weg zur Universität begegnet Mory den streikenden Studenten. Letztere zerren ihn von seinem Motorrad und fesseln ihn mit einem Seil auf der Autodachfläche. In der darauffolgenden Parallelmontage opfern zwei Männer ein Schaf. Anta läuft den Felsenhügel hinab, der ins Meer mündet. Als sie das Dogenkreuz am Sattel von Morys Motorrad erreicht, zieht sie die Bluse aus und beugt sich nach unten aus dem Bild.	03	14-17

mais pas en tant que facteur principal du récit. La quasi-absence de repères temporels empêche d'en percevoir la durée diégétique. Les séquences sont d'avantage juxtaposées que subordonnées. Les ellipses sont abruptes mais le temps des déplacements s'étire, au détriment de l'action comme pour le vol de la malle bleue ou le détournement de Charlie.“



6	Oumy, die Besitzerin des einfachen Restaurants, enthäutet das in der vorangegangenen Sequenz geschlachtete Schaf. Anta fragt sie nach Mory und bekommt zur Antwort, dass sich ihr Freund im Meer ertränkt hat. Angsterfüllt sucht Anta das Weite. Wie in der vorhergehenden Sequenz läuft sie den Felsenberg hinunter, macht den Oberkörper frei, als sie das Dogenkreuz erreicht. Dann legt sie sich auf Mory. Beide verschwinden aus dem Bildrahmen.	04	17-21
7	Unter dem Rhythmus der stürmischen Wasserwellen lieben sich die Hauptfiguren von <i>Touki Bouki</i> . Nach dem Liebesakt beginnt das junge Paar eine intime und wortreiche Unterhaltung, in der Mory seiner Freundin die Einreisemöglichkeiten in Paris und ihre beneidenswerte gesellschaftliche Stelle nach der Rückkehr in den Senegal vorstellt.	04	21-25
8	Begleitet von Oumys Fluch- und Schimpftiraden –weil Mory ihr Geld schuldet –, fährt das junge Paar in eine öde Landschaft, an deren Flussrand Antas Freund ein <i>gris-gris</i> findet, das er als Glücksbringer nimmt.	04	25-29
9	Beim Kartenspiel auf dem Colobaner Markt schätzt Mory die Wirksamkeit des <i>gris-gris</i> ein. Er erleidet eine Niederlage und nimmt mit dem Wetteinsatz Reißaus. Verfolgt von der Menschenmenge, aber unterstützt von einem korumpierten Verkehrspolizisten zieht sich Mory unbestraft aus der Affäre.	05	29-34
10	Auf der Tribüne der Arena schlägt Anta Mory vor, die Einnahmen des Ringkampfes, den die Lebu im Gedenken an Charles de Gaulle organisieren, zu stehlen. Im Moment, als das Publikum dem Spektakel hingebungsvoll folgt, ziehen sich die beiden Protagonisten zurück und entwenden die hellblaue Holzkiste anstelle der dunkelblauen.	06	34-40
11	Anta transportiert die Holzkiste mit einem Taxi, dem ihr Freund mit dem Moped als Vorhut voranfährt. An der <i>Place de l'Indépendance</i> wird Mory von einem Ordnungshüter angehalten. Anta und der Taxichauffeur fahren weiter und kommen in einem bunkerartigen Gebäude an, wo der Fahrer die Kiste öffnet. Er läuft erschro-	08	40-48



	cken davon, als er darin einen menschlichen Schädel findet.		
12	Am Strand spielt Anta in Tanzschritten, während Mory über Finanzierungswege für die Reise nach Paris grübelt. Plötzlich fällt ihm ein, Charlie, den reichen und großzügigen Homosexuellen, zu besuchen und auszuplündern.	02	48-50
13	Das junge Paar kommt bei Charlie an. Letzterer verjagt Anta und lädt ihren Freund zu einer gemeinsamen Dusche in seinem Badezimmer ein. Mory nutzt diese Gelegenheit aus, um die Kleiderschränke des Gastgebers auszuräumen. Zur gleichen Zeit entwendet Anta den Geldbeutel eines der Gäste von Charlie.	06	50-56
14	Anta befiehlt dem Chauffeur von Charlie, Mory zu fahren. Als Eskorte fährt sie mit dem Motorrad dem blau-weiß-rot lackierten Wagen voran. Unterwegs wird sie vom „wilden“ weißen Mann erschrocken. Sie stürzt mit dem Motorrad am Straßenrand und sucht sofort das Weite. Mory setzt seine triumphierende Fahrt fort.	05	56-61
15	In der als Traum markierten Sequenz nehmen die zwei Figuren an der Militärparade anlässlich des Nationalfeiertags des Landes teil und winken dem begeisterten Publikum an den beiden Straßenseiten zu.	03	61-64
16	Eine Schar von <i>Griots</i> versammelt sich vor dem reich gewordenen jungen Paar und tanzt im Rhythmus der Trommel. Oumy besingt Mory und bekommt einen Geldschein geschenkt.	05	64-69
17	Im Telefongespräch berichtet Charlie dem Polizeikommissar den Diebstahl und lädt ihn zu einem Whisky ein, um seine Aussage zu machen.	03	69-72
18	Im Reisebüro an der <i>Place de l'Indépendance</i> buchen die jungen Protagonisten die Tickets für die Schiffsreise nach Paris. Anschließend fahren sie zum Dakarer Hafen, vor dessen Haupteingang ein Mann mit dickem Knüppel Maïbo auf lauert. Letzterer steigt in den Wagen des jungen Paares ein und lässt sich zum Hafenerinneren mitnehmen.	06	72-78



19	Wie die anderen Passagiere besteigt Anta das Schiff, das im Aufbruch nach Paris ist. Unentschlossen und gedankenverloren bleibt Mory dagegen an der Reling stehen. Bilder von seinen Rindern im Schlachthaus gehen ihm durch den Kopf. Er dreht sich um und läuft in die Stadtmitte zurück.	09	78-87
20	Unterwegs trifft er auf einen Verkehrsunfall, den der „wilde“ weiße Mann mit seinem Motorrad verursacht hat. Der Sanitätswagen transportiert den schwerverletzten Unfalltäter ins Krankenhaus. Mory nimmt ein Stück von den zerbrochenen Stierhörnern mit, die den Motorradlenker verzierten.	03	87-90
21	An Mory vorbei geht der Postbote die Treppe hinab und überquert die Straße zum Hafen, den der Passagierdampfer Ancerville im selben Moment mit Anta verlässt. Szenen der siebten Sequenz bzw. kurz nach dem Liebesakt und die durch die Savanne wandernde Rinderherde in der Eröffnungssequenz stehen abermals im Fokus des Bildes.	05	90-95

4.2.2.2 *Hyènes*

Sequenznummer	Handlung	Länge (Min.)	Zeit (Min.)
1	Elefanten bewegen sich durch ein Waldgebiet. In der Folge werden die „gueux“ ²⁹ vorgestellt, die zum Lebensmittelgeschäft von Draman Drameh gehen. Dort diskutiert der Krämer mit	06	00-06

²⁹ Mambéty benutzte den Begriff *gueux*, um die armen Leute zu bezeichnen. Für diese Bevölkerungsgruppe empfand der Cineast viel Ehre und Achtung. Deswegen wird den *gueux* in den Filmen von Mambéty immer eine wichtige Rolle zugestanden. Dies kommt aus den Worten von Karabayinga (zit. n. Balta 2007: 74; Hervorhebg. i. Original) deutlich zum Ausdruck: „En 1993, Djibril Diop Mambéty s’attaque à une trilogie qu’il ne terminera jamais, dédiée aux « petites gens » de Colobane [...]. Toute sa vie, Djibril Diop Mambéty ne cessa en effet d’attirer l’attention sur ce monde qui était aussi le sien, avec son cortège d’éclopés de la vie, de mendiants-clowns, de clochards-poètes, et d’autres paumés sublimes, alcooliques invétérés, déflatés-philosophes d’après la dévaluation du Franc CFA. C’est à tous ces anonymes sans identité, petites gens de couleur de poussière, qu’il consacra presque toute son œuvre cinématographique [...]“. In *Hyènes* sind die *gueux* die Gruppe der Männer in zerlumpten Kleidern, die sich im Laden von Draman Drameh versammelt.



	seinem Gast Lat Koura. Birama bittet den Ladenbesitzer, sein gestriges Versprechen – nämlich ihnen bzw. den „gueux“ Bier auf Kredit zu servieren – einzuhalten. Draman Draméh tut es ungern, dann tanzt er mit, als die „gueux“ zu seiner Ehre zu singen und tanzen beginnen.		
2	Aufgrund hoher Verschuldungen wird die Bürgermeisterei von Colobane verpfändet. Der Protokollführer des Gemeindehauses setzt seine Überzeugungskraft ein, um dem Amtsdienner, der für die Verpfändung zuständig ist, davon abzubringen. Aber Letzterer lässt sich nicht überreden.	01	06-07
3	Bei Draman Draméh wird immer noch gesungen und getanzt. Der Krämer hört plötzlich auf zu tanzen, als er vom <i>Griot</i> erfährt, dass Linguère Ramatou, die vor 30 Jahren ihren Heimatort verlassen hatte, nach Colobane zurückkommt.	02	07-09
4	Der Protokollführer erzählt dem Bürgermeister von der Pfändung des Rathauses. Zuerst sorgenvoll, dann überkommt ihn ein Hoffnungsgefühl, als er von der Ankunft der alten Dame hört. Er beauftragt den Protokollführer, die Stadträte zu versammeln, um über den Besuch der reichen Dame zu beraten.	02	09-11
5	Bei der Sitzung in Xurum buki teilt der Bürgermeister den Stadtabgeordneten den Besuch der Milliardärin mit und fordert sie dazu auf, ihm bei der Vorbereitung der Willkommensrede an die Dame zu helfen. Draman Draméh gibt ihm wertvolle Auskünfte über die tugendhaften Charaktere von Linguère Ramatou. Ganz zufrieden erklärt der Bürgermeister den Händler als seinen Nachfolger an der Spitze der Stadt.	06	11-17
6	Auf dem Balkon des Rathauses stellt der Gemeindevorsteher Draman Draméh als die zukünftige oberste Autorität des Ortes vor. Der Krämer nutzt die Gelegenheit aus, um den Colobanern die Armutsbekämpfung während seiner Amtszeit zu versprechen.	02	17-19
7	Vor den auf die Ankunft von Linguère Ramatou wartenden Colobanern hält der Gemeindevorsteher eine Rede, in der er ihnen er-	02	19-21



	klärt, wie sie sich der reichen Dame gegenüber verhalten sollen. Die Menschengruppe zerstreut sich und läuft kreuz und quer zum Bahnhof, als der schrille Lärm eines haltenden Zuges aus der Ferne ertönt.		
8	Zornig über den Notstopp des Zuges in Colobane verlangt der Zugführer von der mächtigen Dame unverzügliche Erklärungen. Er vergisst seine Forderungen, als Linguère Ramatou ihm ein beträchtliches Schweigegeld gibt. Die Milliardärin wendet sich dann an Draman Drameh und wechselt mit ihm ein paar Worte über ihre Jugendzeit. Hinterher bewegen sich die beiden langsam zum schwarzen Auto, das auf sie wartet. Gefolgt von den jungen Beschnittenen fährt der Wagen ab.	05	21-26
9	Die Hauptdarsteller des Films fahren in eine bergige, sandige Gegend. In der daran anschließenden Montage empfiehlt die Zauberkünstlerin Khoudia Lô, zum Schutz gegen die giftigen Zungen der Colobaner einen schwarzen Zebu zu opfern. Angekommen in der Gebirgsregion lassen Linguère Ramatou und Draman Drameh im Gespräch alte Zeiten aufleben. Der Krämer profitiert davon, um die Dame im Namen der Stadt um Millionen zu bitten.	09	26-35
10	Bei der offiziellen Begrüßung der mächtigen Dame in Colobane liest der <i>Griot</i> die Willkommensrede des Bürgermeisters vor. In einer Parallelmontage leiten einige Männer den schwarzen Zebu zum Schlachtort. Nach dem Vorlesen der Lobrede schlägt die Milliardärin den Colobanern 100 Milliarden gegen Draman Dramehs Kopf vor, um ihren befleckten Ruf wiedergutzumachen. Als Menschenrechtsverletzung angesehen wird das Angebot vom Gemeindevorsteher abgelehnt.	13	35-48
11	Diégan bestellt Zigaretten und nötigt Draman Drameh, den Betrag ins Schuldenheft zu schreiben. Vier Frauen, zu denen sich eine Schar von Kunden gesellt, wollen genauso machen. Der Kleinhändler gibt ihren Forderungen ungern nach. Er gerät dann außer Fassung, als ihm die nagelneuen Stiefel aus Burkina Faso seiner armen Kunden auffallen. Er macht sei-	09	48-57



	nem Ärger Luft und verlässt den Laden.		
12	In der Polizeiwache fordert Draman Drameh die Verhaftung von Linguère Ramatou mit dem Argument, dass sie die Einwohner des Städtchens dazu bewege, ihn zu töten. Der Polizeiadjutant Bagaya nimmt seine Beschwerden nicht ernst, gibt ihm jedoch ein Gewehr zur Selbstverteidigung.	04	57-61
13	Auf Befehl des Brigadegenerals machen sich Bagaya und seine Männer auf den Weg nach Xaar Yālla, um die Warenladungen zu eskortieren.	01	61-62
14	Draman Drameh geht zum Rathaus und fleht den Bürgermeister an, die Sicherheit seines Lebens zu garantieren. Als Lösung zeigt ihm der Gemeindevorsteher den Weg zur Kirche. Im Gotteshaus rät der Priester Draman Drameh dazu, mit dem am selben Abend fahrenden Zug die Stadt zu verlassen.	05	62-67
15	Zu Hause bereitet sich der Kleinhändler auf seine nächtliche Flucht aus der Stadt vor. Parallel dazu wird die Stadt gezeigt, die in heller Aufregung ist. Es wird gefeiert, im Namen der großzügigen Linguère Ramatou werden Elektrohaushaltsgeräte den Frauen von Colobane in Massen geschenkt. Mit dem Koffer in der Hand geht Draman Drameh zum Bahnhof. Kurz vor der Abfahrt hindern ihn jedoch die Colobaner daran, den Zug nach Äthiopien zu nehmen.	08	67-75
16	Der Lehrer und der Arzt von Colobane besuchen die Milliardärin und flehen sie an, der tief in Schulden versunkenen Stadt finanziell unter die Arme zu greifen. Als Antwort gibt Linguère Ramatou den beiden zu verstehen, dass nur Draman Dramehs Tod, den sie vermeiden wollen, Colobane retten kann.	05	75-80
17	Der Lehrer betritt das Geschäft von Draman Drameh und bestellt Alkohol. Betrunkener beginnt er lauthals über die bis dahin geheim gehaltene Opferung des Krämers zu sprechen. Draman Drameh geht aus seinem Zimmer und empfiehlt seiner Frau, mit den Kindern Colobane zu verlassen und zu den Verwandten in Xaar Yālla zu gehen. Dann erkennt er vor	08	80-88



	dem Lehrer seine Schuld von früher an und erklärt sich bereit zu sterben.		
18	Das Gemeindeoberhaupt stellt das schon geladene Gewehr auf die Theke des Ladens und fordert dessen Besitzer dazu auf, sich aus Liebe der Stadt das Leben zu nehmen. Draman Drameh lehnt den Vorschlag ab. Immerhin verspricht er dem Bürgermeister, an der Sitzung, die seinen Fall behandeln soll, teilzunehmen und deren Entscheidung zu akzeptieren.	04	88-92
19	Der Krämer überlässt den Stadtbewohnern das Geschäft und fährt mit dem Wagen seines Kindes Mory zu Linguère Ramatou. Die ehemaligen Geliebten wechseln ein paar Worte über ihre Jugend und ihre verstorbene Tochter Guddi. Anschließend nimmt Draman Drameh von Linguère Ramatou Abschied.	06	92-98
20	Bei der Gerichtsverhandlung wird der Tod des Händlers einstimmig angenommen. Die Männer von Colobane umringen ihn. Nach einem Weilchen trennen sie sich, von Draman Drameh ist nur seine auf dem Boden liegende Weste zu sehen. In einer Parallelmontage wird Linguère Ramatou inszeniert. Nachdem sie die Opferung des Krämers auf Distanz miterlebt hat, geht sie die Treppe zum Blockhaus hinunter.	10	98-108
21	Der Verrückte des Films geht auf die Jagd. Ein Bulldozer gräbt den Boden der Stadt um. Die Elefanten im Vorspann kommen wieder zum Vorschein.	05	108-113

An der Gliederung der Filme in Handlungseinheiten hat man sehen können, dass *Touki Bouki* und *Hyènes* die gleiche Sequenzanzahl (21) haben. Diese Parallele in ihrer Struktur ist eine der vielen Gemeinsamkeiten in Mambétys Spielfilmen, wie die kommenden Ausführungen zeigen. Dabei wird zuerst die Sprachfrage behandelt, die in den Filmen wegen des Vorhandenseins und zum Teil der Interaktion von lokalen und internationalen Sprachen von großem Interesse ist.



4.2.3 Zur Sprachkonstellation in den Filmen

In *Touki Bouki* und *Hyènes* fungiert das Wolof als Hauptsprache. Diese Sprachwahl lässt sich mit zwei Argumenten begründen. Zum einen geht es Mambéty mit der Verwendung des Wolof um eine ideologische Dekolonisierung der Sprachlandschaft in Afrika bzw. im Senegal. Denn – wie sein Regisseurkollege und Landsmann Sembène Ousmane – ist der avantgardistische Cineast der Ansicht, dass „die Afrikaner eher bei sich [sind], sich besser ausdrücken [können], wenn sie ihre Sprache sprechen, mit ihren Gesten und Redeweisen, und nicht mit solchen, die wie geliehene Kleider wirken“ (zit. n. Loimeier: a.a.O.: 40). Zum anderen ist die Wahl des Wolof von der Absicht getrieben, ein breites Publikum im primären Zielpublikum bzw. in der senegalesischen Bevölkerung zu erreichen. Trotz der strengen Akkulturationspolitik während der französischen Kolonialherrschaft im Senegal bleibt das Wolof die Sprache der Bevölkerungsmehrheit. Gahlen und Geisel (1999: 62; Hervorhebg. i. Original) schreiben:

Die Wolof bilden mit einem Bevölkerungsanteil von 36% nicht nur die quantitativ stärkste ethnische Gruppe in Senegal, sondern sie sind auch sozial und sprachlich dominant. [...] Das Wolof hat sich im Laufe der Jahre insbesondere in Städten als Verkehrssprache zwischen den Ethnien in Senegal etabliert. Außerhalb Senegals nur noch in Gambia verbreitet, innerhalb Senegals von über 80% gesprochen, gilt das Wolof als die „langue sénégalaise“.

Das Wolof in den Filmen erscheint in zwei Varietäten: das Wolof dëgg und das Wolof bu rax. Das Wolof dëgg – genannt auch Wolof bu xóot – lässt sich als das klassische Schulwolof definieren. Das Wolof bu rax, als das französisierte Wolof oder das Wolof urbain bezeichnet, bezieht sich hingegen auf jene Sprachvarietät, bei deren Gebrauch das Wolof mit französischen Wörtern gemischt wird. In Mambétys Filmen ist jede Varietät des Wolof einer bestimmten Sozialgruppe zugeordnet. Das Wolof dëgg wird von den alten Schauspielern gesprochen, während das Wolof bu rax die Sprache der jungen Figuren ist. Für die zwei Sprachvarietäten wird jeweils eine Illustration aus *Touki Bouki* gegeben. Ein Beispiel für das Wolof dëgg findet sich im folgenden Wortwechsel zwischen Antas Mutter und Absa:

Oumy: Man sama tamaate ji dina tuuru ba jeex. Jëlél de, man de fimu nekk xawma lumay def ndeke ak faktër bimay sèn rekk. Man sama doom ji dafa nekk Farãs bu yagg ba tey, te amuma ab leetar.



Absa: Laay, ëy man de boma dëggaloon sa doom du dem Faräs. Laay, so yabo jóg ci. Sëriñ bo xam daal dem ca, ba sa doom dellu si. Faräs xale bufa dem du dellu si. Daño dem difi indi jabaru tubaab biy ñëw rekk dinu indil jàngoro³⁰ (07:56).

Das Beispiel für das Wolof bu rax betrifft den telefonischen Gesprächsausschnitt, in dem Charlie den Polizeichef über den Diebstahl informiert und beauftragt, die Übeltäter umgehend festzunehmen. Die fett geschriebenen Stellen sind die französischen Wörter, die in die Wolofrede eingesteuert sind:

Charlie: Xam na diña leen mënë jàpp ci **restaurant** yi walla ci **agence de voyage** yi **parce que** dañoo bëgg xalis. Waaw, **ils cherchent**, waaw, **ils veulent partir**. Waaw, **je compte sur toi**. Waaw, **après** ma ñëw def sama **déposition**³¹ (1:04:39).

Die Darstellung zweier Varianten des Wolof in den Filmen reflektiert dessen Situation im Senegal, zumindest in Dakar, wo, wie bereits erwähnt, Mambéty seine Filme gedreht hat. In der Hauptstadt vom Senegal wird je nach altersbedingter Gruppe beim Sprechen des Wolof entweder das Wolof dëgg oder das Wolof urbain verwendet. Wenn die alten Leute die erstgenannte Varietät sprechen, gebraucht die junge Generation die zweitgenannte, denn sie ist dem Wolof bu xóot nicht mächtig wie Mambéty selbst. Dazu Sene (a.a.O.: 48): „Le formulé de ses répliques est dit au premier degré, dans sa propre langue (*wolof*) qu’il ne maîtrisait pas, comme tous les enfants de la ville, ceux qui n’ont pas eu le temps de profiter de l’apport linguistique des couches sociales qui habitent le ghetto.“ Weil die Mehrheit der senegalesischen Bevölkerung jung ist, ist die Sprecherzahl des französierten Wolof deutlich größer als die des Wolof bu xóot. Neben dem Wolof hat das Serer in den Filmen Verwendung gefunden.

Das Serer gehört zu den sechs Sprachen, die 1978 gesetzlich den Nationalsprachenstatus erhalten haben.³² Aber im Vergleich zum Wolof hat das Serer in den Filmen eine zweitrangige Rolle. Diese Sprache wird nur in Liedern in *Hyènes* (31:22, 1:10:49 & 1:14:55) verwendet. Die sekundäre Rolle, die Mambéty dem Serer zugewiesen hat, entspricht mehr oder weniger seinem Platz innerhalb der linguistischen Landschaft vom Se-

³⁰ Oumy: Wegen der Hitze sind die Tomaten hin. Du kannst dich selbst bedienen. Seitdem der Briefträger da ist, bin ich völlig durcheinander. Mein Sohn ist in Frankreich und hat mir seit langem nicht geschrieben.

Absa: Ich hätte ihn nicht nach Frankreich fliegen lassen. Du sollst alles tun, damit dein Sohn zurückkommt. Von Frankreich kommt nichts Gutes. Denn unsere Söhne – wenn sie überhaupt zurückkommen – bringen nur weiße Frauen und Krankheiten mit. (Freie Übersetzung)

³¹ Du kannst sie in einem Restaurant oder Reisebüro finden, weil sie das Land verlassen wollen. Ich verlasse mich auf dich. Ja, ich komme später vorbei, um meine Aussage zu machen. (Freie Übersetzung)

³² Die sechs Nationalsprachen sind: Wolof, Serer, Peul, Diola, Manding und Soninke. Sie sind quantitativ gesehen die wichtigsten Sprachen in der senegalesischen Gesellschaft.



negal, da lediglich 16% der Bevölkerung diese Sprache im Alltag gebrauchen. Diese Realität wollte Mambéty filmisch darstellen. Auch mit dem Serer-Liedstück hatte der Cineast vor, neben der Erwähnung der Vielfalt von Millionen Menschen gesprochenen Nationalsprachen einen wichtigen Aspekt des senegalesischen Kulturgutes hervorzuheben. Tatsächlich ist das Serer-Lied kultur- und traditionsgebunden, es wurde von den *Griots* für Könige oder Königinnen gesungen, um deren Verdienste zu würdigen. Diese Funktion erfüllt das Serer-Lied in *Hyènes*, denn es richtet sich an Linguère Ramatou, die wie eine Königin dargestellt wird. Abgesehen von ihrem königlichen Vornamen³³ und ihrem Reichtum hat sie viele Personen in ihrem Dienst und wird mit fürstlichen Liedern besungen.

In *Touki Bouki* und *Hyènes* sind nicht nur Landessprachen zu registrieren. Es gibt auch internationale Sprachen wie zum Beispiel das Französische, das während der Kolonialzeit im Senegal (1895-1960) eingeführt wurde. Nach der Unabhängigkeit des Landes im Jahr 1960 erklärte der ehemalige Staatschef Léopold Sédar Senghor das Französische zur einzigen Amts- und Bildungssprache. In dieser Hinsicht konstatiert Köpp (2002: 18): „Der Senegal ist linguistisch ein weitgehend homogenes Land. Dennoch führt der Staat eine exoglossische Politik und erkennt lediglich Französisch als offizielle Sprache in Verwaltung, Regierung und Schule an. Die rund 20 einheimischen Sprachen finden vorwiegend im privaten oder inoffiziellen Leben Anwendung.“ Trotz seines privilegierten Status ist das Französische eine Minderheitssprache im Senegal, weil „nur 10% der Bevölkerung dieser Sprache wirklich mächtig sind und nur weitere 30% sie mehr oder weniger verstehen“ (Gierczynski-Bocandé 2010). Die Französischsprecher im Senegal sind die französischen Bürger und die lokale alphabetisierte Elite. Dazu bemerkt Fall (1996: 19; Hervorhebg. i. Original):

Die Funktion der mehr oder weniger absichtlichen Ausschließung, die Ousmane Sembène die Sprache spielen läßt, betrifft nicht nur die Wolof-Sprache, die von den afrikanischen Arbeitern in Anwesenheit der Kolonialherren gesprochen wird, sondern auch die französische Sprache, die die Franzosen und afrikanischen „Eliten“ vor Afrikanern sprechen, die diese Sprache nicht verstehen. Mit dem Kolonialsystem und der kolonialen Assimilationspolitik gilt die französische Sprache als die Sprache des gesellschaftlichen Aufstiegs. Deshalb sprechen sie einige alphabetisierte Afrikaner und afrikanische Verbündete der Kolonialherren gern.

Die obige Aussage kommt exemplarisch in *Touki Bouki* zum Vorschein. Die Französisch sprechenden Figuren sind entweder die geschulten Senegalesen oder die gebürtigen Franzosen, die im Senegal leben und arbeiten. Die zwei anschließenden Beispiele mögen dies

³³ Linguère war der Ehrentitel der Königinnen aus dem Kajoor (1566-1886), einem der ehemaligen Königreiche im Senegal.



veranschaulichen. Das erste Beispiel stellt das Französische als Sprache der elitären Bevölkerungsschicht dar. Bei der Reservierung der Tickets zur Schifffreise nach Paris führt die Reisebürokauffrau ein kurzes Gespräch mit Anta:

Reisebürokauffrau: J'espère que vous ferez un excellent voyage.

Anta: Merci !

Reisebürokauffrau: Dites mademoiselle, vous êtes vraiment sûre que je ne vous ai jamais rencontrée quelque part ?

Anta: À New York très certainement (1:05:51).

Im Mittelpunkt des zweiten Beispiels steht ein im Senegal als Lehrkraft tätiges französisches Ehepaar, das sich kurz vor der Abfahrt des Ozeandampfers nach Paris in rassistischen und paternalistischen Tönen über den Senegal äußert:

Mann: Nous n'avons jamais quitté Dakar. Il n'y a rien à voir au Sénégal d'ailleurs. C'est tout sec et d'un vide intellectuel.

Frau: D'accord, le traitement d'un coopérant est le triple de celui d'un enseignant sénégalais. Mais ils ne mangent pas la même chose que nous. Ils n'ont pas le même raffinement.

Mann: Pourquoi aurions-nous dépensé de l'argent ici ? Pour acheter des masques ? Mais l'art africain c'est une plaisanterie inventée par des journalistes en mal de copies.

Frau: Notre boy, quand nous l'avons quitté ce matin, il nous a menacés de ne plus revenir travailler après les vacances si nous ne l'augmentons pas de 1500 FCFA. Après tout ce que nous avons fait pour lui !

Mann: Ce sont de grands enfants.

Frau: Ils n'ont pas de cœur (1:11:20).

Die Textstelle enthält eine belangreiche Nebenbedeutung. Damit scheint *Touki Bouki* darauf hindeuten zu wollen, dass die Afrikaner, auch im Zeitalter des Postkolonialismus, in den Augen der Abendländer kindliche, primitive Menschen ohne Kultur sind, die unfähig sind, sich selbst zu regieren. Rassistische Bezeichnungen aus der Kolonialzeit wie „Ce sont de grands enfants“ („Das sind große Kinder“), deren Verwendungszweck es war, den schwarzen Menschen pauschal abzuwerten, werden immer noch benutzt. Mit dem abwertenden Diskurs über die Afrikaner ist Mambéty nicht einverstanden. Im Anschluss an das Gespräch des französischen Ehepaars wurden Einstellungen eingesetzt, die den rassistischen Worten widersprechen. In diesem Zusammenhang erläutert Porra (2009: 209; Hervorhebg. i. Original):



La scène se clôt par un retour à deux grands énoncés fondamentaux de la période et de la vision du monde coloniales : „Ce sont de grands enfants“ / „Ils n’ont pas de cœur“. Ces fragments, présentés de façon neutre, se suffisent à eux-mêmes : le discours s’autodétruit par la simple mise en évidence de sa dynamique contradictoire. Par ailleurs, ces propos sont désavoués par les images : les plans qui suivent immédiatement ces énoncés montrent des porteurs sénégalais pliant sous le poids des marchandises à charger sur le bateau à dos d’homme ; puis des jeunes gens en costume, au visage sérieux voire grave, partant visiblement étudier en France.

Nach der Auseinandersetzung mit dem Französischen, dessen Einsatz in den Filmen für die Kolonialgeschichte steht, soll sich die Analyse dem Arabischen zuwenden. Da im Senegal der Islam die erste Religion ist – laut den Statistiken sind mehr als 90% der Bevölkerung Muslime – konnte der Islam bzw. das Arabische in Mambéty’s soziokulturellen Filmen nicht unberücksichtigt bleiben. Es gilt zu bemerken, dass sich das Arabische in *Touki Bouki* und *Hyènes* nicht als Kommunikationsmittel manifestiert. Es erscheint entweder als Begleitelement der Tonspur oder als Begrüßungsformel oder als Interferenz beim Gebrauch des Wolof.

Das Arabische als nonverbaler Audiokanal tritt in *Touki Bouki* bei der Ankunft des Briefträgers in Colobane in der zweiten Sequenz (06:35) durch die Sure *Al-Fātiha*³⁴ in Erscheinung, die eine männliche Stimme aus dem Off beim morgendlichen Gebet in getragenen Gesang rezitiert. In *Hyènes* zeigt sich das aus dem Off-Ton hörbare Arabische in der fünfzehnten Sequenz (1:10:08) bzw. kurz nach Draman Dramehs nächtlichem Fluchtversuch aus der Stadt im Ausdruck *la ilaha illa Allah*³⁵ („Niemand hat das Recht angebetet zu werden außer Allah“), der anlässlich einer religiösen Zeremonie durch die Lautsprecher gesungen wird. Dadurch ist eine Dauerpräsenz der Religion im Off gewährleistet.

Die arabische Sprache in den Grußformeln ist in *Touki Bouki* (07:55) und in *Hyènes* (02:55) durch den Ausdruck *As Salamu ‘alaikum*³⁶ („Der Friede sei mit dir/euch!“) präsent. Darauf wird in Punkt 5.3.4 ausführlicher zurückgekommen.

Da die meisten Wolof-Sprecher Anhänger der islamischen Religionsgemeinschaft sind, verwenden sie in Kommunikationssituationen bewusst oder unbewusst arabische Wörter und Ausdrücke, die sich als Interferenzen einstufen lassen. Diese Art von Sprachmischung zeigt sich beispielhaft bei den Darstellern der Filme. In der zweiten Se-

³⁴ *Al-Fātiha* – auf Arabisch الفاتحة – bedeutet die Eröffnung. Es ist die Sure, mit der das heilige Buch des Islam, der Koran, beginnt. Vor allem in den fünf rituellen Tagesgebeten spielt die Sure eine unerlässliche Rolle, denn ohne sie sind die Gebete ungültig. Deshalb ist es ein Muss für jeden Moslem, mindestens die Sure *Al-Fātiha* und noch eine weitere auswendig zu lernen, um die fünf Pflichtgebete verrichten zu können.

³⁵ لا إله إلا الله (siehe das Teilkapitel 5.4.1 für detaillierte Information über die arabische Formel).

³⁶ السلام عليكم



quenz von *Touki Bouki* (08:54) bemängelt Oumy die Dickköpfigkeit ihrer Tochter mit diesen Worten: „**Billahi** xale bi ya dëgër bopp!“ („Du bist wirklich ein sturer Mensch!“). Das Fettgeschriebene fungiert als Interferenz, „billahi“³⁷ ist ein arabisches Wort, das etwa wie „Ich schwöre bei Allah“ heißt. Im Kontext von *Touki Bouki* hat es aber die Bedeutung des Adverbs „wirklich“. In der elften Sequenz von *Hyènes* (48:53) hat man ein ähnliches Beispiel: „Ëy Draman dof na! Wëy **la ilaha illa Allah!** Ëy waay lii lumu doon? Ëy Draman dof na!“ („Oh Gott, Draman ist verrückt geworden“!). Das Fettmarkierte ist eine aus der Interaktion zwischen dem Wolof und dem Arabischen entstandene Interferenz. In diesem konkreten Fall dient die arabische Formel dazu, das Überraschungsgefühl auszudrücken. Deswegen lässt sie sich durch „Oh (mein) Gott“ übersetzen.

Die Art und Weise, wie Mambéty das Arabische bloß als Element der Tonspur, als Grußformel und als Interferenz beim Gebrauch des Wolof erscheinen lässt, entspricht dessen Rolle im Alltagsleben der Senegalesen. Im Kontrast zu den schon besprochenen Sprachen hat das Arabische im Senegal keine Kommunikationsfunktion. Es wird lediglich beim Erfüllen religiöser Pflichten beispielsweise das fünfmalige Tagesgebet oder anlässlich religiöser Feierlichkeiten in der Moschee, zu Hause, auf der Straße etc. benutzt. Dazu bemerkt Köpp (a.a.O.: 96) Folgendes:

Die Zeremonie in der Moschee wird auf Arabisch gefeiert, Texte aus dem Koran werden auf Arabisch vorgelesen, die Gläubigen beten auf Arabisch, Kinder besuchen die Koranschule, um Arabisch, die Sprache des Islams, die Sprache Allahs, zu erlernen [...] Außerhalb der Moschee hat Arabisch keine Lobby mehr.

Das Englische und das Japanische ergänzen die Liste der Sprachen in den Filmen. Anzumerken ist, dass die englische und japanische Sprache nur in *Hyènes* anzutreffen sind. Wie im Falle des Arabischen gelten beide Sprachen nicht als ein Mittel, wodurch eine Kommunikation zwischen Figuren hergestellt wird, sie erscheinen eher in Form von Schrift im Filmbild, wie die Abbildungen konkretisieren:

³⁷ بالله



Hyènes (1:28:25)



Hyènes (26:52)

Die Präsenz des Englischen im Film ist nicht überraschend, insbesondere wenn davon ausgegangen wird, dass es zur Kategorie der Sprachen zählt, die im senegalesischen Bildungssystem als Lernstoffe angeboten werden:

Le Sénégal est un pays francophone qui compte plusieurs langues nationales et où la population, en général, porte un grand intérêt à l'étude des langues étrangères. En particulier, l'anglais y est considéré comme une importante langue de communication internationale et figure, pour cette raison, parmi les principales matières d'enseignement (Bureau d'Anglais 2003).



Außerdem ist das Wanted-Poster ein typisches Merkmal des amerikanischen Westerns, dessen Einfluss auf Mambétys Filmoeuvre nicht zu unterschätzen ist. Als Kind hatte Mambéty eine große Zuneigung für den Westernfilm. Der 1952 gedrehte *Le train sifflera trois fois* vom österreichisch-amerikanischen Regisseur Fred Zinnemann gehörte zu seinen Lieblingsfilmen. Die Schwäche für die amerikanische Filmgattung erklärt deren Spuren in den Filmen des senegalesischen Cineasten, wie Niang (a.a.O.: 92) mit Recht unterstreicht: „De l’avis de ses compagnons de création tels Ben Diogaye Bèye, Ousseynou Diop ou Madièye Mbaye, ce genre cinématographique a toujours exercé pour ce cinéaste un attrait particulier. Djibril était féru de films tels *Le train sifflera trois fois*, *L’attaque de la malle poste*, ou *Le dernier des fédérés*. Dans ses films, *Hyènes*, *Badou Boy*, il en a adopté non seulement les thèmes [...], mais aussi le style cinématographique.“

Im Gegensatz zum Englischen ist hingegen die Präsenz des Japanischen in *Hyènes* mehr als merkwürdig. Im Senegal wird diese Sprache weder in der Schule unterrichtet noch als Kommunikationsmittel im Alltag verwendet. Dennoch hat die japanische Sprache bzw. die Figur Toko im Film nichts mit dem Zufall zu tun, sie lässt sich vielmehr damit begründen, dass Mambéty den Film als ein internationales Stück darstellt, durch dessen Themen, Sprachen, Figuren sich jeder Weltbürger angesprochen fühlt. Dazu äußert sich der Cineast (zit. n. Ukadike: a.a.O.: 125) folgendermaßen:

The point is not that she is Asian. The point is that everyone in Colobane – everyone everywhere – lives within a system of power that embraces the West, Africa, and the land of the rising sun. There is a scene where this woman comes in and reads: she reads of the vanity of life, the vanity of vengeance – that is totally universal. My goal was to make a continental film, one that crosses boundaries. To make *Hyènes* even more continental, we borrowed elephants from the Masai of Kenya, hyenas from Uganda, and people from Senegal. And to make it global, we borrowed somebody from Japan and carnival scenes from the annual Carnival of Humanity of the French Communist Party in Paris. All of these are intended to open the horizons, to make the film universal.

Am Rande des Abschnittes sei angemerkt, dass neben den soeben dargestellten Sprachen die in Symbolen ausgedrückte Sprache in den Filmen Anwendung gefunden hat. Eine ausführliche Analyse dieser Partikularität von Mambétys Werk erfolgt in Kapitel 5, in dessen Mittelpunkt die Auseinandersetzung mit der Filmsprache steht. An dieser Stelle soll auf die mächtigen Ähnlichkeitsfelder zwischen *Touki Bouki* und *Hyènes* eingegangen werden.

4.2.4 Parallelen zwischen den Filmen

Touki Bouki und *Hyènes* weisen eine Reihe von Gemeinsamkeiten auf. Abgesehen davon, dass sie die einzigen Spielfilme des senegalesischen Filmemachers sind, ähneln sich die



Filme in Hinsicht auf die Titel, den Themenbereich und die Form. Die Erklärung dafür liegt darin, dass sich *Hyènes*, auch wenn der Film erst 20 Jahre später realisiert wurde, als eine Art Fortsetzung von *Touki Bouki* gesehen werden kann. In der zwanzigsten Handlungseinheit des letzterwähnten Films bricht Anta ohne Mory nach Paris auf, weil Letzterer seiner Heimat nicht den Rücken kehren kann:

Mory ne peut se départir de ces espaces où il exerce les multiples facettes de sa créativité. Il ne peut briser les attaches avec son quotidien. Pour lui, ces terres représentent les lieux qui lui ont donné des leçons de survie mentale et matérielle. C'est sur ces terres qu'il vécut l'amour d'une femme, qu'il éprouva le sentiment d'émerveillement en face du spectacle de la mer. Abandonner ces endroits reviendrait en somme, à renoncer à son histoire personnelle, à l'expérience de toute génération sacrifiée par la trahison des idéaux du nationalisme. Ce serait faire le jeu des élites désabusées, cloîtrées dans un confort usurpé en attendant que l'exil les libère de leurs opposants les plus acharnés. Mory n'a ni maison, ni femme ni enfant, mais il entretient avec cette terre, ses contradictions, ses douleurs et ses joies, des rapports aussi intimes que ceux que Dieng entretient avec la terre de ses ancêtres. Il ne peut concevoir de la quitter pour un ailleurs, du reste incertain (Niang: a.a.O.: 110).

Morys Entscheidung, den Traum von Paris aufzugeben und in der Heimat zu bleiben, spiegelt einen Teil des Lebens von Mambéty wider, das sich im Film versteckt. Der Cineast hatte das Gleiche durchgemacht, wie er im schon erwähnten Interview mit Beti Ellerson Poulenc aus dem Jahr 1997 bestätigt: „[J]’ai réalisé que ce n’était qu’un mirage. J’ai abandonné ces vilains rêves. Je voulais que ma génération et tous les Africains en fassent autant, que nous construisions notre propre pays où nous ne sommes pas des étrangers, que nous arrêtons de rêver à l’ailleurs. Laissez-nous rêver et planter nos semences ici en Afrique.“ 30 Jahre später kommt Anta – unter dem Namen von Linguère Ramatou – zurück und will sich an ihrem ehemaligen verräterischen Freund Mory – verkörpert von Draman Drameh – rächen. Diesbezüglich bringt Mambéty (ebd.; Hervorhebg. i. Original) zur Sprache:

L’hyène ne me lâchait pas. Alors j’ai pensé qu’elle réclamait un autre *simb* et que je devais me remettre à l’ouvrage. Et c’est là que j’ai fait „Hyènes“. Avec ceux qui avaient vécu l’aventure de Touki Bouki. L’une a fait le voyage, l’autre est resté en arrière. Elle a dit qu’elle s’en allait, il a dit qu’il ne pouvait pas partir. Elle a travaillé pendant trente ans comme prostituée, au Japon, à New York, à Paris. Elle a accumulé beaucoup de richesses. Et puis un jour elle a décidé de rentrer. Elle a dit au griot „dis à l’homme qui m’a abandonnée que je suis de retour et qu’il n’y aura pas de paix.“



Die Fortsetzung der Geschichte von *Touki Bouki* in *Hyènes* erklärt, warum sich beide Filme in erheblichem Maße ähneln. In den folgenden Ausführungen sollen die Parallelen zwischen den Filmen auf der Titel-, Inhalt- und Formebene ergründet werden.

Die gleichnamigen Filmtitel „*Touki Bouki*“ und „*Hyènes*“ weisen auf zwei Gemeinsamkeiten hin. Die erste liegt in der Präsenz des Tieres, der Hyäne, in den Filmnamen. Der Wolof-Titel „*Touki Bouki*“ heißt wortwörtlich „Die Reise der Hyäne“, während das französische Pluralwort „*Hyènes*“ „Hyänen“ bedeutet. Der zweite Berührungspunkt auf der Filmtitelebene bezieht sich auf die metaphorische Bedeutung, die sich hinter den Filmtiteln verbirgt. Was den ersten Spielfilm angeht, so fehle Niang (vgl. a.a.O.: 129) zufolge dem Titel „*Touki Bouki*“ das Wolof-Relativpronomen „*bu nu*“, das Mambéty absichtlich ausgelassen habe, um seinem Werk einen rätselhaften Titel zu geben. Deshalb bestehe der Filmtitel aus zwei Worten, nämlich „*Touki*“ und „*Bouki*“, wobei das zweite die Funktion eines Adjektivs erfülle. Der Ansicht des senegalesischen Film- und Literaturwissenschaftlers nach sollte der Titel normalerweise „*Touki bu nu buki*“ lauten, der sich etwa wie „Die Hyänisierung einer Reise“ übersetzen lässt. Diesen Standpunkt teilt auch Sene (a.a.O.: 80; Hervorhebg. i. Original), wenn er meint:

Dans „*Touki Bouki*“ seule la femme tient la route et va en voyage laissant à contre cœur son partenaire *Mory* totalement hagard découragé qui s’en retourne à la maison, la mort dans l’âme. On entend le rythme endiablé des battements de son cœur meurtri que reflète le martèlement indiscret de ses pas sur le tarmac rebelle et insensible de l’aventure avortée. Voilà ce qui justifie le titre „*Touki Bouki*“ qui ne signifie pas „le voyage de l’hyène mais ... „à la hyène“.

Unter Niangs vorgeschlagenem Titel „*Touki bu nu buki*“ versteht man eine Reise, die nur durch die Vermittlung einer dritten Person zustande kommt. Im Wolof hat das Verb „*buki*“ folgende Bedeutung: „Faire du ‘*buki*’ c’est donc satisfaire les rêves ou ambitions de quelqu’un à ses dépens. L’expression dénote une générosité qui frise la bêtise [...]“ (Niang: a.a.O.: 130; Hervorhebg. i. Original). Deswegen findet Niangs Filmtitelinterpretation unsere Zustimmung, zumal da *Mory* in der Handlung die Rolle des „*bukikat*“³⁸ spielt. Auf seine eigenen Kosten – die Polizei ermittelt gegen ihn wegen des Diebstahls bei *Charlie* für die Finanzierung der Schifffahrt – investiert er all seine Zeit und Energie in die Reise nach Frankreich, die letztendlich nur *Anta* antritt. In diesem Zusammenhang betont Niang (ebd.):

Dans *Touki Bouki*, le personnage qui s’exile n’est pas *Mory* mais *Anta*. *Mory*, selon nous, y fonctionne comme un ‘*bukikat*’ critique. C’est un personnage qui dans sa soif de vivre les différentes manifestations de l’existence humaine dans le Sénégal des années soixante-

³⁸ „*Bukikat*“ stammt aus dem Verb „*buki*“.



dix, donne à voir, à vivre à Anta, aux enfants du film, enfin aux spectateurs du film. C'est sa présence qui offre à Anta un prétexte pour s'affranchir à jamais des limites du Colobane de sa mère, et à l'abandon des études universitaires stériles. C'est à travers le motif de Mory qu'Anta s'affirme par rapport à tous les autres hommes du film. Par ses rêves irréalistes, Mory lui révèle la possibilité de s'affranchir des misères du quotidien par l'exil ; par ses connaissances (Charlie), il lui en fournit les moyens matériels. En bref, Mory permet à Anta de se penser autre, de se projeter autre dans l'avenir, de se constituer des objectifs et de les accomplir ... à ses dépens. Lorsque l'Ancerville glisse sur les vagues de la rade de Dakar, emportant Anta avec elle, Mory demeure dans le pays pour assumer le fardeau des échecs du nationalisme.

So gesehen ist der Titel „Touki Bouki“ mit metaphorischem Sinngehalt gefüllt. Genauso geht es mit dem Titel des zweiten Films.

Das Wort „Hyènes“ weist auf die Makel, insbesondere auf die Geldgier, der Menschen hin. Im Unterschied zu „Der Besuch der alten Dame“, Titel des Theaterstücks von Dürrenmatt, das dem Film zugrunde liegt, und durch seine Singularform individuell orientiert ist – der Titel spielt auf den persönlichen Racheplan von der Hauptfigur Claire Zahanassian an –, ist „Hyènes“ durch seine Pluralform ein kollektiv ausgerichteter Titel. Mambéty „dépersonnalise le drame et l'élargit à toute la communauté“, so Niang (ebd.: 149). Anders formuliert, präsentiert der Regisseur nicht nur Linguère Ramatou, sondern auch die Colobaner als Hyänen. In Bezug darauf bemerkt Ukadike (a.a.O.: 122; Hervorhebg. i. Original):

Hyènes was conceived as the second installment, following on *Touki Bouki*, of a trilogy on power and insanity. The grand theme, once again, is human greed. As Mambety himself observed, the story shows how neocolonial relations in Africa are „betraying the hopes of independence for the false promises of Western materialism,“ and how Africans have been corrupted by that materialism. We follow Linguère Ramatou, a wealthy woman who returns from abroad to the desolate village of Colobane, her birthplace and Mambety's, as well. Many years before, she had been seduced by a young man, impregnated, and abandoned for a wealthier wife; she was then mercilessly ostracized by her neighbors. Now „as rich as the World Bank,“ Linguère offers lavish gifts and huge sums of money to the villagers in exchange for the death of her onetime lover. They accept the deal, and Mambety makes it easy for us to see why. The Colobane of *Hyènes* is a sad reminder of the economic disintegration, corruption, and consumer culture that has enveloped Africa since the 1960s.

Der kollektiv orientierte Filmname „Hyènes“ bestätigt sich in der Erzählung. Die Handlung zeigt, dass sowohl die Hauptfiguren, Draman Drameh und Linguère Ramatou, als auch die anderen Akteure wegen der Macht des Geldes zu Hyänen geworden sind. Draman Drameh, das Opferlamm im Film, war selbst eine Hyäne. Aus Geldgier hatte er die von ihm geschwängerte, damals 17-jährige Linguère Ramatou im Stich gelassen, um



die reiche Khoudia Lô zu heiraten. Sein aktuelles Lebensmittelgeschäft, das aus ihm die berühmteste und einflussreichste Persönlichkeit in Colobane macht, verdankt er der materialistischen Ehe mit Khoudia Lô:

Toute sa vie il n'a été qu'un „homme de joie“ esclave de ses démangeaisons corporelles, quitte des fois, à en faire payer le prix à d'autres. Le magasin qu'il édifia à son corps défendant, après s'être débarrassé de Linguère Ramatou, est le seul temple qui puisse l'accueillir. En effet, c'est l'unique endroit qui renferme toutes les valeurs avec lesquelles il s'est rafistolé une vie, détruit une vie ou a compromis celle des autres (Niang: a.a.O.: 161; Hervorhebg. i. Original).

War Linguère Ramatou früher in der Opferrolle ist sie jetzt eine Hyäne. In Colobane missbraucht sie skrupellos ihre uneingeschränkte Macht, um ihre Rache an Draman Dramah zu nehmen: „Linguère est devenue l'hyène par excellence en voulant profiter de la dépravation des mœurs à Colobane pour détruire l'avenir de cette ville. Elle profite d'un moment d'amnésie historique créé par la „machine infernale“ de la mondialisation pour imposer à Colobane son propre diktat“ (ebd.: 138; Hervorhebg. i. Original). Dabei muss sich Linguère Ramatou nicht anstrengen, aus Geldgier erklären sich die Colobaner bereit, dem Wunsch der mächtigen Dame nachzukommen. Laut Mambéty – im bereits erwähnten Interview mit Beti Ellerson Poulenc im Jahr 1997 – beauftragen die Einheimischen den *Griot* der Stadt, der Milliardärin diese Botschaft mitzuteilen: „[D]emande-lui de venir et d'apporter ce qu'elle a promis. Nous lui donnerons tout, nos vies, nos âmes et nos cœurs.“ Es ist relevant zu erwähnen, dass die Art und Weise, wie sich die Colobaner dem Krämer gegenüber verhalten, viele Ähnlichkeiten mit dem Verhalten der Hyäne aufweist. Sie greifen Draman Dramah nicht direkt an, um ihn ein für allemal ins Jenseits zu befördern. Sie nehmen sich vielmehr Zeit und treiben den Händler mit aller Geduld in die Enge, bis er sich ausweglos fühlt und seine Opferung annimmt. So verhält sich auch die Hyäne dem Löwen gegenüber, wie Mambéty im Interview mit Rachel Rawlins aus dem Jahr 1993 erklärt: „You know the Hyena is a terrible animal. He is able to follow a lion, a sick lion during all seasons. And during the lion's last days it comes down and jumps on him and eats him, eats the lion peacefully.“ Auch in der Opferungssequenz von Draman Dramah ist das Benehmen der Colobaner mit dem der Hyäne vergleichbar. Wie eine Gruppe von hungrigen Hyänen attackieren sie zusammen den machtlosen Krämer und bringen ihn ums Leben. Näheres dazu wird in Punkt 6.1.2 gegeben werden. In Bezug auf die Titel besteht folglich eine deutliche Parallellität zwischen den Filmen. Wird die Situation aus der thematischen Perspektive betrachtet, sieht sie folgendermaßen aus.

Wenn man von der symbolischen Sprache absieht, ist die Gruppe von Figuren, die immer zusammen sind und agieren, ein Charakteristikum der Filme. In *Touki Bouki* ist diese Bande von den revolutionären Studenten und in *Hyènes* von den *gueux* geformt. Zu dieser Partikularität von *Touki Bouki* und *Hyènes*, die sich in Mambéty's sämtlicher Fil-



mographie bemerken lässt, stellt Sene (a.a.O.: 25; Hervorhebg. i. Original) fest: „Il y a toujours dans un film de *Mambety* des bandes de copains qui vont, viennent, se croisent, boivent, fument ensemble et cherchent aussi à s'expliquer, ou à „développer“.“

Die Opferung von Tieren, insbesondere von Zebus, ist ebenfalls ein den Filmen gemeinsames Motiv. Wie bereits festgestellt, leitet Mory in der ersten Sequenz von *Touki Bouki* eine Herde von Zebus zur städtischen Schlachtbank, wo den Tieren erbarmungslose Metzger die Kehle durchschneiden. Die symbolische Bedeutungsdimension dieser Sequenz soll in Punkt 6.4 ausführlich angerissen werden. Eine tierische Opferung von gleicher Art lässt sich auch in der zehnten Sequenz von *Hyènes* wahrnehmen, wo Khoudia Lô, den Anweisungen der Zauberin entsprechend, einen schwarzen Zebu schlachten lässt. Auf die kinematographische Sprache dieser Opferungsszene soll in Teilkapitel 6.4 eingegangen werden. Hervorzuheben ist, dass die Frage der Opferung nicht auf die Tiere reduziert werden darf, sie berührt auch die männlichen Hauptfiguren der Filme, Mory und Draman Drameh. In *Touki Bouki* ist Mory derjenige, der selbst den großen Traum von Paris und die Liebe zu seiner Freundin zugunsten der Verbundenheit mit dem Vaterland opfert, indem er Anta, im Moment, als das Schiff nach Paris abfahrtbereit ist, im Stich lässt. In *Hyènes* ist die Sachlage ganz anders. Im Gegensatz zu Mory ist Draman Drameh nicht der Opferungstäter, sondern das Opferlamm. Hierzu gibt Mansour Diouf, der Darsteller von Draman Drameh, zu verstehen: „Il s'est passé une chose : par décence, pour que l'esprit de Colobane ne soit pas entaché de sang, ou souillé, Linguère avait décidé que je devais disparaître de la manière la plus rapide possible. Il y avait autour de moi des hyènes affamées, féroces, qui n'avaient plus rien à perdre, des déguenillés recouverts de sacs. Ils m'ont rapidement dépecé. Chacun a pris un morceau de ma chair et ensuite, ils se sont dispersés. Ils n'ont laissé que ma veste. Ni vu, ni connu“ (zit. n. Jarillot Rodal 2010: 314). Ein weiterer Aspekt auf der thematischen Ebene, welcher die Spielfilme des senegalesischen Regisseurs verbindet, ist deren politisch kritische Einstellung. Zu diesem Punkt betonen Murphy und Williams (2007: 94):

Conversely, Mambéty's films do not espouse any readily identifiable political point of view, although that does not mean that they eschew politics altogether. On the contrary, it is possible to identify within much of Mambéty's work a critique of the effects of capitalist modernity upon Senegalese society. For example, *Touki Bouki* and *Hyenas* are films that deal explicitly with the role of money in Senegal in the increasingly capitalist system of the post-independence era.

Touki Bouki ist der erste Film überhaupt, in dem Mambéty sein politisches Engagement in offener und kritischer Weise manifestiert:

Touki Bouki est véritablement le premier film politique de Djibril Diop Mambety, celui où pour la première fois les images convergent pour illustrer un projet de société obliquement



nationaliste [...] *Touki Bouki* bâtarde toute notion d'autorité sociale, emprunte un langage d'une violence inégalée pour condamner le désespoir des jeunes dans les ghettos de la nouvelle nation, et dénoncer l'absence de toute structure officielle (Niang: a.a.O.: 106f.).

Schon in der Titelsequenz denunziert der Cineast ein Phänomen, das bis heute eine Realität in afrikanischen Ländern ist, und zwar die Landflucht. Um eine Arbeit zu finden, muss Mory sein Heimatdorf verlassen und in die Stadt ziehen, weil die Dezentralisationspolitik der Städte, die ländliche Siedlungen mit Infrastrukturen der Entwicklung und Mobilität, Bildungseinrichtungen, Firmen etc. ausstatten sollte, von der Staatsmacht nicht in die Praxis umgesetzt wird. Alles ist in der Hauptstadt konzentriert, wie die senegalesische Romanautorin Ken Bugul (a.a.O.: 70) feststellt:

Dans ce pays, toute une génération de quelqu'origine sociale que ce soit, était insatisfaite des dirigeants. L'indépendance tâonnait et les priorités étaient encore multiples : l'instruction, la formation, la santé, l'agriculture à réformer pour diversifier les cultures vivrières, régler le problème de l'eau, de l'énergie, et s'atteler à une décentralisation cohérente et totale, indispensable pour le développement. Tout était concentré à Ndakaaru, devenue la capitale au détriment de Saint-Louis qui perdit son lustre d'antan.

In Dakar angekommen, muss die männliche Hauptfigur von *Touki Bouki* jedoch erkennen, dass das Leben in der Metropole auch sehr schwierig ist. Armut und Arbeitslosigkeit steigen, die Lebenshaltungskosten sind hoch, die Schul- und Universitätsbildung befindet sich in einer tiefen Krise. Dazu kommt, dass die Wanderarbeiter aus dem Dorf wegen mangelnder Ausbildung und berufspraktischer Erfahrung in der Stadt keine großen Chancen auf dem Arbeitsmarkt haben. Darum sehen sie sich oft gezwungen, ein menschenunwürdiges Leben in Slums zu führen und kleine Jobs mit sehr niedrigem Einkommen – wie Autowäscher, Schuhputzer, Zeitungsverkäufer auf der Straße, Rikschaschieber o.ä. – zu machen, um sich irgendwie über Wasser zu halten. Unvorbereitet auf solch eine schwierige Lebenssituation wenden sich viele Neuankömmlinge wie Mory dem Banditentum – Diebstahl, Überfall, Drogenhandel etc. – zu, wenn sie das Minimum zur Existenzsicherung nicht haben. Dazu äußert sich Kane (a.a.O.: 159) wie folgt:

Le chômage résultant d'un excédent démographique trop important, de l'inaptitude de certains à accomplir des tâches nécessitant une instruction avancée en terme de connaissances scientifiques et techniques, la corruption des instances ayant la charge de distribuer les postes sont la cause principale d'une marginalisation économique puis sociale. Généralement associée à l'exode rural qui jette une quantité importante d'individus sans qualifications et sans repère à la périphérie du monde urbain, ce type de marginalité conduit souvent à la révolte, à la résignation ou à la délinquance qui est, en quelque sorte, la synthèse des deux premières attitudes évoquées. En effet, le délinquant est souvent un individu ré-



volté par l'état des faits et qui pourtant considère sa situation comme irrémédiable. Dés lors, il se contente de hanter les espaces interstitiels à la recherche d'un moyen facile de se procurer ce qui lui est inaccessible par voie légale.

Der Auffassung von Mambéty nach tragen die Regierenden die Verantwortung für die negativen Konsequenzen der rasanten Zunahme der Stadtbevölkerung. Anstatt gute Bedingungen für die wirtschaftliche, politische und soziale Entwicklung des Landes zu schaffen, verbringen sie die Zeit damit, schöne Reden und unerfüllte Versprechungen zu machen, wie einer der Studenten in der vierten Filmsequenz (12:31) mit diesen Worten feststellt: „Tout le temps, la même chose, ça ne change pas.“ Über den Glaubwürdigkeitsverlust der politischen Elite bei der jungen Bevölkerungsgruppe behauptet Niang (a.a.O.: 103) folgendermaßen:

Ces écoles nationalistes produisirent les personnages de Badou Boy, Mory et Anta; c'est-à-dire des filles analphabètes, des enfants traînant dans les rues, des garçons n'ayant de la langue française qu'une connaissance passive et approximative, des jeunes adultes dépités par la nouvelle élite, ayant démystifié les fausses promesses de la nouvelle nation, et convaincu d'avoir été sacrifiés pour le confort d'une poignée de dirigeants politiques. Dans le discours de ces jeunes, l'Etat se réduit à ses instances répressives, le peuple à une masse trop meurtrie pour se soucier d'éthique et les politiciens à des manipulateurs habiles de la langue française.

Die Folge ist, dass die perspektivlose junge Generation – wie im Beispiel von Mory und Anta – das Land um jeden Preis verlassen will, um eine bessere Zukunft im Ausland zu suchen. Mambéty ist jedoch gegen diese Entscheidung. Für ihn sollen Afrikaner trotz des Versagens der Machthaber bei der Lösung der dringenden gesellschaftlichen Probleme in ihren Ländern bleiben und zu deren Entwicklung aktiv beitragen. Die schon erwähnte Behauptung des Filmemachers im Jahr 1997 verdeutlicht dies: „[J]'ai réalisé que ce n'était qu'un mirage. J'ai abandonné ces vilains rêves. Je voulais que ma génération et tous les Africains en fassent autant, que nous construisions notre propre pays où nous ne sommes pas des étrangers, que nous arrêtons de rêver à l'ailleurs. Laissez-nous rêver et planter nos semences ici en Afrique.“

In *Hyènes* ist die politische Position des Filmkünstlers schärfer formuliert als in *Touki Bouki*. Neben den afrikanischen Führungseliten bezieht Mambéty die abendlichen Länder in seine Kritiken ein. Was die afrikanischen Leader angeht, bemängelt der Cineast deren Nichtwollen, den Kontinent zu entwickeln. Colobane, der Handlungsort des Films und zugleich die symbolische Verkörperung von Afrika, ist als eine Stadt präsentiert, die die Natur mit enormen Reichtümern versehen hat. Sie ist reich an Rohstoffen wie Diamant, Gold, Erdöl, Kupfer, Phosphate etc. Paradoxerweise ist Colobane eine Geisterstadt, denn



Colobane [...] a un maire, mais pas de mairie. L'édifice qui jadis servait de local à l'administration des affaires de la ville vient de faire l'objet d'une saisie mobilière pour non-paiement de dettes. À Colobane, les conseillers municipaux se réunissent dans les ruines d'anciens bâtiments coloniaux aujourd'hui tombés en désuétude tant ils ont été négligés par les administrations nationales successives. Colobane, comme toute petite ville qui se respecte, a un instituteur, des élèves qui, tout en apprenant les rudiments de la langue française, subissent leur formation traditionnelle de circoncis. Colobane ne possède cependant pas d'édifice permettant d'abriter les séances quotidiennes des élèves et de leur maître. À Colobane, les rues datent de la période coloniale. Quand elles sont encore praticables, elles ne sont que bosses et nids de poules. Les officiels de Colobane n'ont pour moyen de locomotion que des charrettes aux couleurs bigarrées [...] Une seule ligne de voie ferrée la traverse, mais point de gare (Niang: a.a.O.: 139f.).

Ferner fügt Niang (ebd.: 142) hinzu: „Le chômage atteint des taux jamais vus dans les pays occidentaux. En semaine, les rues de la ville regorgent d'enfants désœuvrés, à la recherche de moyens de survie.“ Die katastrophale Wirtschaftslage in Colobane bzw. in vielen afrikanischen Ländern geht laut Mambéty auf das Konto der politischen Führungskräfte, die er als Hyänen bezeichnet, denn sie bereichern sich, während die größte Mehrheit der Bevölkerung nicht genug zu essen hat. Sie verschieben die dringend benötigten Mittel lieber auf ihre Konten in die sicheren Weltbanken, als damit die wirklichen Probleme im eigenen Land anzugehen. Zu diesem Punkt bemerkt Niang (ebd.: 132; Hervorhebg. i. Original):

Avec *Hyènes*, Djibril Diop Mambéty se fait plus revendicateur, plus impatient en face d'une Afrique appauvrie par la corruption, minée de l'intérieur par des dirigeants politiques véreux. La caméra devient plus inquisitrice, l'intrigue plus cinglante, la dénonciation plus accusatrice. Sur ses compatriotes sénégalais et africains, le cinéaste jette des regards distants accompagnés de sourires sarcastiques. *Hyènes* fustige les „hyènes“ de la situation post-coloniale, identifie leurs habitudes et documente leurs gaffes.

In Anbetracht dieser akuten Not- und Krisensituation müssen dauerhafte Lösungen gefunden und vorgeschlagen werden. Das macht Mambéty in *Hyènes*. Als Muster von guter und verantwortungsvoller Staatsführung, die den Kontinent zum wirtschaftlichen Fortschritt führen könnte, gibt Mambéty (zit. n. Sene: a.a.O.: 17f.; Hervorhebg. i. Original) den „Hyänen“ an der Spitze der afrikanischen Staaten diesen Rat:

Relevez la tête de votre assiette surchargée de mets appétissants.

Arrêtez de faire crisser ostensiblement vos beaux boubous amidonnés.

Mettez fin à vos beuveries mondaines.



Arrêtez d'enrober vos crimes, vos craintes, vos crasses et vos crétineries criardes, avec une religiosité d'apparence, en venant à la prière du vendredi, dans vos berlines de luxe que vous garez au milieu des éclopés.

Quittez vos palais, vos luxueux appartements pour faire un tour dans ce que vous appelez „*N'Doulougne*“, la demeure de l'hyène, refuge des intouchables, qui constituent votre pendant dialectique, que vos comportements d'inconscients égoïstes malhonnêtes, ont réduit à ce piteux état.

Darüber hinaus moniert Mambéty den Mangel an territorialer Souveränität der afrikanischen Länder. Der Film zeigt, dass die Unabhängigkeiten der 1960er Jahre, anstatt die Freiheit und Autorität der afrikanischen Staaten effektiv durchzusetzen, einen Weg zur dauerhaften und sehr einflussreichen Präsenz der ehemaligen Kolonialmächte in Schlüsselbereichen des Kontinents wie der Politik, Ökonomie, Armee, den Geheimdiensten etc. öffnen. Dies führt dazu, dass afrikanische Staatsmänner in ihren eigenen Ländern keine Entscheidungsgewalt haben, es sind eher die Industrieländer, die die Spielregeln bestimmen bzw. das letzte Wort haben. Linguère Ramatou – welche den Westen versinnbildlicht – kommt nach Colobane, tritt die Grundgesetze und Werte der Stadt mit Füßen und zwingt den Behörden ihren Entschluss bzw. den Tod von Draman Drameh auf. Letztere beugen sich ohne jeglichen Widerstand. In diesem Zusammenhang stellt Niang (a.a.O.: 135) fest:

Soutenue par ses milliards et animée par un profond désir de vengeance, Linguère s'arroge le droit de parole en public. Elle impose à Colobane des interlocuteurs de son choix, écarte l'instituteur et le docteur pour enfin instaurer entre elle et toutes les élites de la ville une implacable distance. Colobane n'est plus la société vertueuse d'antan. Perdue est la cité dont la rectitude inspira les bardes de la tradition (Yandé Codou Sène), de la modernité (Senghor) et émerveilla les dignitaires étrangers (la reine d'Angleterre). Plus rien n'est sacré. Ni l'honneur d'antan, ni la dignité des *guelwaar*, encore moins le respect de la dignité humaine. Pauvreté et mentalité d'assisté ont réduit les habitants en esclaves prêts à s'offrir au premier venu. Ces deux situations ont fait des dirigeants de la cité des marionnettes qui n'hésitent pas à s'exécuter devant la puissance de l'argent [...].

Der Mangel an Territorialsouveränität, den Mambéty schon im Jahr 1992 problematisierte, ist immer noch eine Realität in den afrikanischen Staaten. In dieser Hinsicht schreibt Gassama (2008: 36f.; Hervorhebg. i. Original) mit Recht:

« L'Afrique va mal », très mal. Il va mal, ce « continent émasculé et appauvri par quatre siècles d'esclavage et de colonisation », comme l'écrit Jean-Baptiste Sipa, et « même devenu un moment la chasse gardée de la France, dans le prolongement des comptoirs *métamorphosés* après 1960 ». Colère donc contre les corruptions, les manigances, les ruses, les manipulations des prédateurs extérieurs, surtout contre la politique sournoise et impi-



toyable menée, sur le terrain africain, depuis nos indépendances, par l'ancien colonisateur, toujours maître du lieu. Honte devant la démission des hommes politiques africains, leur soumission servile à l'autorité des institutions de Bretton Woods et à la volonté des multinationales et de la classe politique française.

Deswegen ist es nicht überraschend, dass, jedesmal, wenn in Afrika äußerst wichtige politische Entscheidungen zur Lösung von Konflikten – die zum größten Teil von westlichen Industriestaaten aus geostrategischen, imperialistischen, materiellen Gründen verursacht und instrumentalisiert werden – getroffen werden müssen, es anstelle der Afrikanischen Union (AU) die abendländischen Länder, unter der Führung von den USA und Frankreich, sind, die mit oder ohne Zustimmung der einheimischen Marionetten den einzuschlagenden Weg determinieren. Die Krise in der Elfenbeinküste (2010-2011) und in Libyen (2011) stützen dieses Argument. Die reale Unabhängigkeit des Kontinents erfolgt nur unter der Voraussetzung, dass die Afrikaner, insbesondere die Politiker, dem Appell von Alfred und Corntassel (2005: 598) auf die Entkolonisierung der Mentalitäten große Aufmerksamkeit schenken:

It is still true that the first part of self-determination is the self. In our minds and in our souls, we need to reject the colonists' control and authority, their definition of who we are and what our rights are, their definition of what is worthwhile and how one should live, their hypocritical and pacifying moralities. We need to rebel against what they want us to become, start remembering the qualities of our ancestors and act on those remembrances. This is the kind of spiritual revolution that will ensure our survival.

In diesem Sinne soll angemerkt werden, dass Mambéty für eine ähnliche Mentalitätsveränderung der Afrikaner plädiert. Im Verständnis des senegalesischen Cineasten kann die Krise der territorialen Souveränität nur überwunden werden, wenn sich afrikanische Staaten von den Investitionen und der Hilfe aus dem Westen befreien und mit eigenen Kräften, Ressourcen, Mitteln ihre Gegenwart und Zukunft selbst bestimmen. Dies drückt Mambéty in symbolhafter Weise im Film *Hyènes* durch den Affen aus. Die halbtotale Einstellung aus der elften Handlungseinheit, in der das Tier die Nationalflagge Frankreichs, ehemaliger Kolonialmacht im Senegal und vielen afrikanischen Staaten, zerreißt, ist ein Appell an die afrikanischen Führungseliten, die Nabelschnur durchzutrennen, die deren Länder trotz der politischen Unabhängigkeiten in den 60ern immer noch mit den ehemaligen ausbeuterischen Kolonialmächten verbindet:



Hyènes (48:56)

In einem weiteren Schritt weitet Mambéty seine Kritik auf die westlichen Länder aus, wobei er den Fokus auf die Entwicklungspolitik der beiden kapitalistischen Institutionen, des Internationalen Währungsfonds und der Weltbank, legt: „All of these are intended to open the horizons, to make the film universal. The film depicts a human drama. My task was to identify the enemy of humankind: money, the International Monetary Fund, and the World Bank. I think my target is clear“ (zit. n. Ukadike: a.a.O.: 124). In dieselbe Richtung geht Jarillot Rodal (a.a.O.: 309):

Indem er die Handlung in einen klar definierten Kontext platziert – Senegal nach der Unabhängigkeit – schränkt Mambéty das Objekt seiner Kritiken ein, die sich gegen eine konkrete Erscheinung des Kapitalismus richten, nämlich den postkolonialen Kapitalismus, und gegen die Macht [,] die Einrichtungen, wie den Internationalen Währungsfonds und die Weltbank, über die aus der Entkolonisierung entstandenen afrikanischen Staaten ausüben.

Die Entwicklungshilfepolitik der westlichen Geberstaaten ist in Mambétys Verständnis ein Mittel, die Entwicklungsanstrengungen der Empfängerländer zu verhindern. Denn anstatt diese Staaten auf dem Weg zur effizienten Überwindung des Armutsproblems zu begleiten, damit sie sich selbst helfen und ihr Schicksal aus eigenem Faust bestimmen können, stifte die Hilfe aus dem Westen nicht nur Disharmonie, Feindseligkeit, Hass zwischen Afrikanern, sondern auch stürze sie nur noch tiefer in Armut und Abhängigkeit. In *Hyènes* hat Mambéty diese Aussage exemplarisch filmisch dargestellt. Vor der Ankunft der westlichen Geldgeber – repräsentiert von der Milliardärin Linguère Ramatou – führten die Bewohner der Stadt Colobane ein friedliches, harmonisches, gemeinschaftliches Leben. Obwohl sie in extremer Armut lebten, wo nicht einmal das Minimum zur Lebens-



existenz gesichert werden konnte, waren sie glücklich. Sie scherzten, lachten und halfen sich einander im Rahmen des Möglichen. Diese friedliche und zum Teil brüderliche Atmosphäre in der Stadt zerstört sich durch den Besuch von Linguère Ramatou. Die von ihr versprochenen hundert Milliarden zur Beschleunigung der Armutsbekämpfung und des Wirtschaftsaufschwungs, unter der Voraussetzung, dass Draman Drameh getötet wird, spalten die Colobaner auf, ändern und steigern deren Konsumbedürfnisse, was zur Folge hat, dass sie sich immer mehr bei Draman Drameh, dem Besitzer des kleinen Lebensmittelgeschäftes, verschulden, so dass es ihnen am Ende des Films, tief in der Finanzkrise versinkend, nichts anderes übrigbleibt, als den Ladenbetreiber zu opfern, in der Hoffnung, mit dem versprochenen Geld aus dem Elend herauszukriechen.

Um die Politik der Hilfe zur Selbsthilfe zu fördern, die den Afrikanern ihre Würde lässt und ihre Lebensumstände wirklich ändert, sollten Mambéty zufolge die sogenannten Entwicklungshelfer afrikanische Länder bei der Bildung kompetenter Fachkräfte und Schaffung des notwendigen Materials zur Nutzung und fairen Verteilung der unerschöpflichen natürlichen Ressourcen (Diamant, Gold, Erdöl, Kupfer, Phosphate etc.) finanziell unterstützen, damit sie mit den daraus entstehenden Einnahmen die lang angestrebte wirtschaftliche Entwicklung und Autonomie erreichen. Sich hinter dem Lehrer von Colobane versteckend, der sich in der sechzehnten Filmsequenz mit den unterstehend zitierten Worten an Linguère Ramatou richtet, gibt Mambéty den westlichen Spendengebern zu verstehen, wie das Entwicklungshilfeprogramm durchgeführt werden sollte:

Madam, we have survived for so many years because we had one hope left. There is oil in the ground under Xaar Yalla and minerals on the other side of the river, more phosphate than anywhere else. Madam, we have not come to beg, but to talk business. We need credit, trust and orders, then our economy will again flourish and with it our cultural and humanitarian tradition.

Resümierend lässt sich festhalten, dass die Filme inhaltlich gesehen Parallelen aufweisen. Es bleibt noch zu prüfen, wie die Parallelität auf der formalen bzw. erzählerischen Ebene vorkommt.

Bei näherem Hinsehen lässt sich feststellen, dass die Diegese der Filme nicht chronologisch ist. Die Gründe für Mambétys Abkehr von den damaligen Konventionen des erzählerischen Aufbaus des Panafrikanischen Verbandes der Filmemacher – *Fédération Panafricaine des Cinéastes* (FECAPI) – fasst Niang (a.a.O.: 116f.) wie folgt zusammen:

Pour Djibril Diop Mambety, la linéarité représentait la volonté de l'autre, ses choix de société, ses modes d'identification. S'y soumettre revenait à étouffer sa propre créativité au profit de tropes et de modes restrictifs. Cette linéarité, outil privilégié des films de la Fe-



paci de l'époque, fait des cinéastes et des créateurs des automates se bornant à arranger des schémas narratifs repris ad infinitum. Pire, cette même linéarité transformait les spectateurs en récepteurs passifs, prêts à ingurgiter tout ce que pouvaient leur offrir des imaginations laminées par les exigences des chartes, recommandations ou idéologies de tous bords. La fragmentation narrative des films de Djibril Diop Mambety procède d'une volonté de décolonisation des écrans d'Afrique, plus radicale, bien que moins bruyante que les résolutions de ses contemporains au sein des associations de cinéastes africains. Tout d'abord, elle veut libérer le spectateur, le forcer à reconstruire une histoire dont les composantes commençaient de lui échapper après un siècle de domination coloniale.

Demgemäß ist die erzählerische Struktur von *Touki Bouki* und *Hyènes* nicht linear, sie vollzieht sich vielmehr kreisförmig. Die Filme beginnen und enden in ähnlicher Weise, wobei zwischen dem Vor- und Abspann die Geschichte erzählt wird. Zur diskontinuierlichen Erzählperspektive der Filme konstatiert Cella (1998: 36):

La scène initiale et la scène finale de *Touki Bouki* coïncident, ce qui donne au film un mouvement circulaire. Le film commence et se termine par une scène montrant un troupeau de zébus, citant ainsi, ou peut-être parodiant le genre ethnographique. A ce propos, il est intéressant de remarquer que tous les films de Diop Mambéty maintiennent cette structure circulaire. [...] La première image et la dernière scène de *Hyènes* montrent au contraire un troupeau d'éléphants.

Diese Behauptung wird jetzt mit Bildern konkretisiert. Zuerst soll mit den Vorspannen angefangen werden:



Touki Bouki (01:12)



Hyènes (00:31)

Die Einführungssequenzen ähneln sich in erheblichem Maße, in deren Mittelpunkt steht die Inszenierung einer sich bewegenden Tiergruppe. *Touki Bouki*'s Vorspann zeigt eine Rinderherde, die Mory in den Schlachthof führt. In der Ouvertüre von *Hyènes* steht eine Gruppe von Elefanten, die durch einen Wald in Kenia wandert. Hinsichtlich der Nachspanne lässt sich eine unveränderte Reproduktion der Einstiegssequenzen bemerken. Die Herde der Zebus und Elefanten geht ihren Weg weiter, wie die unten stehenden Abbildungen darlegen:



Touki Bouki (1:24:57)



Hyènes (1:44:16)

Der zirkuläre Erzählablauf ist infolgedessen eine Gemeinsamkeit von beiden Filmen. Dies ist typisch für orale Literatur – die Mambéty's Kindheit insbesondere durch die nächtliche Märchenerzählung von seiner gleichnamigen Großmutter väterlicherseits Mambéty Sène begleitet und geprägt hat – aber auch für die Tatsache, dass man diesem Problem praktisch nicht entrinnen kann, denn es beginnt immer wieder von neuem. Einen anderen Berührungspunkt im Erzählstil kann man auch sehen, wenn die Ambiguität der abschließenden Handlungssequenzen nicht unberücksichtigt gelassen wird.

Touki Bouki und *Hyènes* haben ein ambivalentes, offenes Ende. In der Schlussphase des erstgenannten Films – wie schon festgestellt – weigert sich Mory, obwohl er in der ganzen Handlung seine gesamte Kraft in die Reise nach Paris investierte, auf unerwartete Weise an Bord des Ozeandampfers zu gehen. Beim Einsteigen ins Schiff zögert er zuerst, weil ihm Bilder von den Rindern, die ihm seine Vergangenheit in Erinnerung rufen, einfallen. Dann kehrt er seiner fassungslosen Freundin den Rücken und läuft schließlich ins Stadtzentrum zurück. Ob Mory in Dakar bleibt oder zu seinem alten Leben im Dorf als Hirte zurückkehrt, bleibt am Ende ganz offen. Wegen dieser unerwarteten Wende in der Filmerzählung ist es für den nicht involvierten Betrachter schwierig, die Schlussphase bzw. den Film ganzheitlich zu verstehen, wie Sene (a.a.O.: 39) mit diesen Worten unterstreicht: „Et le spectateur peut alors se lever, satisfait d’avoir vécu une belle histoire, une très belle histoire, même s’il ne sait pas laquelle.“

In *Hyènes* hat sich der Regisseur auch für ein offenes Ende entschieden. Der Tod des alten Ladenbesitzers, der dessen Schwerpunkt bilden sollte, erweist sich als sehr



zweideutig.³⁹ Die Männer von Colobane bilden einen Kreis um Draman Drameh und verdecken ihn, bis er nicht mehr sichtbar ist. Dann trennen sie sich und lassen nur die Weste des Krämers auf dem Boden sehen:

À la fin d'*Hyènes*, le spectateur demeure incertain du sort de Draman. Des habits ressemblant aux siens traînent par terre, se soulèvent et retombent au gré d'un vent lugubre. Les gueux qui quelques minutes auparavant avouaient ne tuer Draman que pour l'amour de la vérité se retournent, et d'un pas mal assuré se dirigent vers la ville de Colobane. Des minutes plus tard, de grosses machines de construction immobilière retournent le sol sur lequel Draman foula la terre pour la dernière fois, la retournent et l'aplatissent enterrant sa veste de commerçant, sa chemise sombre et le pantalon qui lui arrivait à peine aux genoux. Le corps de Draman ne paraît nulle part dans la scène (Niang: a.a.O.: 151).

Durch das rätselhafte Verschwinden von Draman Drameh wie im Märchen oder in anderen mündlichen Erzähltraditionen und die alleinige Präsenz seiner Weste im Bildvordergrund kennt *Hyènes* ein ganz zweideutiges Ende, das die Tür zu vielen Lesarten öffnet. Dazu spricht Wynchank (2001: 322; Hervorhebg. i. Original) aus: „Mais la fin mystérieuse de *Hyènes* [sic], puisque la victime disparaît devant les yeux du spectateur, situe également le film dans la catégorie des contes à dilemmes, « au dénouement ouvert », qui laisse la porte ouverte à plusieurs interprétations.“

So gesehen ist das ambivalente, offene Ende ein Charakteristikum von *Touki Bouki* und *Hyènes*. Dies reduziert sich nicht auf die beiden Filme, sondern lässt sich im gesamten Werk des senegalesischen Regisseurs erkennen, denn

Djibi avait l'art de filmer „les départs en grande pompe et avec allure“ de manière frontale, avec une caméra qui butte sur les trottoirs, titube, se redresse, reprend sa marche, à moins qu'elle ne vienne tout simplement s'arracher l'ongle de son gros orteil qu'elle laisse sur un tesson de bouteille pour rouler de douleur en criant au milieu des Ndioulis hilares. Il ne filmait pas les arrivées de l'histoire de ses films. Mais il nous en donnait un avant-goût savoureux, par l'ampleur et la pertinence de leur élan fabuleux. On devine facilement ce qui peut se passer dans les rues de „*Contrast City-Ndakarou-Ndiaye*“, après un repérage excitant, aussi étalé et délivré, qui en constitue la quintessence territoriale, concave, convexe, complexe. On peut imaginer sans difficulté, ce que sera l'histoire de *Badou Boy*, perdu dans la sinuosité et les labyrinthes d'un tel décor, avec la police à ses trousses et les gouffres de l'incertitude comme horizon. Chacun peut donner une suite personnelle, à la vie de *Mory*, après tant de galères, autour de son projet de voyage avorté, son „*Touki Bou-*

³⁹ Im krassen Gegensatz zu *Hyènes* ist der Epilog des Theaterstücks von Dürrenmatt überhaupt nicht zweideutig. Von der männlichen Bevölkerung Güllens umringt, bekommt Alferd Ill einen Herzinfarkt und stirbt auf der Stelle. Claire Zahanassian lässt die Wahrhaftigkeit Alfred Ills Tod überprüfen. Als es ihr ganz sicher ist, dass er gestorben ist, erhalten die Güllener 100 Milliarden, die die mächtige Dame gegen den Tod ihres ehemaligen Liebhabers angeboten hatte (vgl. Dürrenmatt 1956: 96).



ki“. Quand à „*Hyènes*“, le „dopio concentrato di pomodoro“ de sa filmographie au goût de „*Tomato*“, les populations résignées vivront, sans aucun doute, ce à quoi, elle ne s’attendaient guère, en acceptant d’échanger servilement la vie d’un des leurs, contre du fric: la souris va accoucher d’une montagne (Sene: a.a.O.: 103f.; Hervorhebg. i. Original).

Die zirkuläre Diegese und das offene Ende als Besonderheiten des Filmoeuvres von Mambéty finden ihre Begründung im Streben des Cineasten, durch eine neue und innovative Narrationsform sowie durch eine Spannung erzeugende Handlung die Leinwände in Afrika zu dekolonisieren bzw. zu reformieren.

4.3 Kapitelresümee

Im Zentrum des Kapitels stand die Diskussion zu Mambéty und seinem Filmoeuvre, vor allem *Touki Bouki* und *Hyènes*. Der autodidaktische Regisseur gehört zu den Reformern des afrikanischen Kinos. In der formalen und inhaltlichen Hinsicht hat er einer anderen Konzeption der Filmkunst Konturen gegeben, die durch eine einzigartige Filmästhetik die Alltagsprobleme der Gesellschaft, besonders der armen Bevölkerungsschicht, in den Vordergrund stellte. Das Oeuvre des avantgardistischen Cineasten umfasst sieben Filme u.a. *Touki Bouki* und *Hyènes*. Bei der Auseinandersetzung mit den zwei Filmen gaben die Zusammenfassung und die Sequenzliste einen umfassenden Einblick in die narrative Struktur der Handlungen. Die Frage nach dem Sprachgebrauch hat gezeigt, dass Mambéty bei der Darstellung der nationalen und internationalen Sprachen in den Filmen ihre reale Gebrauchssituation im senegalesischen Alltagsleben berücksichtigt hat. Zum Schluss des Kapitels wurden die Parallelen zwischen den Filmen eingehend diskutiert. In titelbezogener Hinsicht lässt sich festhalten, dass die Hyäne in den Filmtiteln nicht nur präsent ist, sondern auch jeweils eine metaphorische Bedeutungsebene enthält. Auf der inhaltlichen Ebene sind manche Themenbereiche in *Touki Bouki* wie die Opferung, die Politik, die Macht des Geldes etc. in *Hyènes* aufgegriffen und in gewissermaßen vertieft worden. Was die formale Struktur angeht, so erfolgt die Erzählperspektive in *Touki Bouki* und in *Hyènes* zirkulär, d.h. die Filme beginnen und enden auf dieselbe Weise.



5. Analyse der Untertitel

Im Mittelpunkt des Kapitels steht die Untersuchung der deutschen Untertitel von *Touki Bouki* und *Hyènes*. Angefangen wird mit der Analyse der Filmtitelübersetzung. Darauf folgt die Auseinandersetzung mit dem sprachästhetischen Raffinement der Ausgangssprache (Wolof). Des Weiteren sollen die kulturellen Phänomene ins Zentrum der Diskussion gestellt werden. Abgeschlossen wird der Abschnitt mit der Analyse der Unzulänglichkeiten im Zieltext.

5.1 Zur Filmtiteltranslation

Wie unter Punkt 2.2 ausgeführt, gibt es in Bezug auf die Strategien zur interlingualen Umtitelung vier Hauptgruppen: Titelidentität, -analogie, -variation und -innovation. Bei der Titelübersetzung des Analysekorpus lässt sich feststellen, dass die Variation bzw. die Erweiterung der Titel verwendet wurde. Zu dem Zwei-Wort-Titel „Touki Bouki“ und dem Ein-Wort-Titel „Hyènes“ ist eine zusätzliche Information von vier Wörtern im erstgenannten Film und von fünf Wörtern im zweitgenannten hinzugefügt worden. Deswegen lauten die Zieltitel „Touki Bouki – Die Reise der Hyäne“ und „Hyènes – Der Besuch der alten Dame“.

Bei näherer Betrachtung stellt man fest, dass sich die schweizerische Stiftung Trigon-film bei der Titelfindung für den Film *Touki Bouki* allem Anschein nach von der englischen Untertitelung des Films unter dem Titel „Touki Bouki / The Journey of the Hyena“ inspirieren ließ.⁴⁰ Diese Aussage lässt sich damit begründen, dass in der englischen und deutschen Fassung dieselbe Methode benutzt wurde, um den Titel zu übersetzen. Die Strategie ist die Erweiterung des Filmtitels. Der Originaltitel „Touki Bouki“ wurde in der englischen Untertitelung mit „The Journey of the Hyena“ und in der deutschen mit „Die Reise der Hyäne“ erweitert.

Bei der Titelübersetzung des Films *Hyènes* hat der schweizerische Filmvertrieb im Gegensatz zu *Touki Bouki* nicht auf die englische Übersetzung, sondern eher auf das Theaterstück von Dürrenmatt zurückgegriffen, dessen Verfilmung, wie schon angedeutet, *Hyènes* ist. In Opposition zur analogen Titeltranslation in der englischen Untertitelung

⁴⁰ Da die meisten Filme aus Afrika mit englischen oder französischen Untertiteln versehen sind, bevor sie in andere Sprachen übersetzt werden, kommt es gehäuft vor, dass sich die deutschen Untertitler bei der Übersetzung afrikanischer Filme auf die englische oder französische Vorlage stützen. Diese Übersetzungsentscheidung ist in gewissem Maße vorteilhaft, sie erleichtert die Arbeit des Untertitellautors. Er braucht zum Beispiel nicht, die anstrengende und viel Zeit in Anspruch nehmende Rohübersetzung bzw. die Transkription der Originaldialoge zu machen oder Übersetzungskompetenzen beim Umgang mit ausgangskulturellen Phänomenen abzurufen. Jedoch hat die Untertitelung aus zweiter Hand bzw. aus der englischen oder französischen Vorlage eine nachteilige Seite. Oft begnügt sich der Übersetzer damit, die Arbeit des ersten zu wiederholen, ohne sich genug Zeit zu nehmen, um den Text mit kritischer Haltung zu analysieren, den Filmschöpfer zur Erhellung einiger Fragen über sein Werk zu kontaktieren oder über die rein denotative Bedeutungsebene mancher Filmelemente hinauszukommen.



durch das Wort „Hyenas“ wurde die Titelerweiterung in der deutschen untertitelten Fassung gewählt. Der Ausgangstitel „Hyènes“ wurde mit dem Namen des Theaterstücks „Der Besuch der alten Dame“ kombiniert. Mit dieser Titelwahl will Trigon-film vor allem die Verbundenheit des Films mit der Schweiz bzw. dem deutschen Sprach- und Kulturraum hervorheben. Laut dem Direktor der Stiftung Walter Ruggle (vgl. Interview im Anhang) hatte und hat immer noch die Titelwahl sehr positive Auswirkungen auf die Rezeption des Films im zielkulturellen Publikum:

In der Schweiz kann man sicher sagen, dass das Experiment der afrikanischen Verfilmung eines Stücks des Schweizer Dramatikers Friedrich Dürrenmatt seinerzeit Aufsehen erregt hat und viel zu reden und zu schreiben gab. Noch heute ist der Film als DVD sehr geschätzt und wird zum Beispiel an Schulen eingesetzt. Bei Touki Bouki ist es insofern anders, als der Film diesen direkten Draht zur Schweiz nicht hat, aber eben als ein Meisterwerk des afrikanischen Films großes Ansehen genießt unter Cinéphilen.

Die Titelerweiterung in der deutschen Übersetzung von Mambétys Spielfilmen ist zum einen kulturell und zum anderen kommerziell bedingt. Verglichen mit Filmländern aus dem englischsprachigen Raum, wo sehr kurze Filmtitel wie Ein- und Zwei-Wort-Titel beliebt sind, sind in der französischen und deutschen Filmlandschaft eher längere Titel bevorzugt. Deswegen kommt es oft vor, dass Filmverleiher im Hinblick auf die Titulierungsgewohnheiten in Frankreich oder Deutschland bei der Übersetzung ausländischer Filme sehr kurze Titel länger bzw. expliziter machen, wie Lenne (zit. n. Schreitmüller: a.a.O.: 333) akzentuiert: „D’une manière générale, on constate que la tendance américaine aux titres lapidaires est supplantée chez nous par une volonté d’explication.“ Zu dieser Thematik äußert sich Bouchehri (a.a.O.: 45) noch detaillierter:

Einzig die eindeutig höhere Frequenz von Ein-Wort- und auch Zwei-Wort-Titeln im Englischen deutet darauf hin, dass sehr kurze Titel im Französischen und auch im Deutschen etwas weniger stark verbreitet sind. Diesem Faktor wird beim interkulturellen Transfer von Filmtiteln teilweise insofern Rechnung getragen, als dass in einigen Fällen englische Ein- oder Zwei-Wort-Titel durch Untertitel ergänzt werden und somit in der Zielkultur als Titelgefüge auftreten oder der Einfachtitel bei der Übersetzung um ein oder mehrere Wörter erweitert wird.

Weil „Touki Bouki“ und „Hyènes“ sehr kurze Filmtitel sind, ist deren Erweiterung in der deutschen Übersetzung, um sich nach den Titulierungstraditionen des Zielpublikums zu richten, verständlich und berechtigt. Neben kulturellen Faktoren liegen der Übersetzung der Ausgangstitel auch kommerzielle Motivationen zugrunde, denn „ein Film muß mindestens die Summe einspielen, die er gekostet hat, möglichst jedoch noch zusätzlichen Profit bringen. Diesem Anspruch muß sich auch die Titelformulierung unterordnen“



(Schreitmüller: a.a.O.: 75). In ähnlicher Weise argumentiert Bouchehri (a.a.O.: 38), wenn sie meint:

Beim Film gibt es, im Grunde genommen, eine einzige Titelfunktion, die alle anderen Funktionen einschließlich der Grundfunktionen dominiert: Die Appellfunktion. Dies liegt zum Großteil daran, dass es sich beim Film im Allgemeinen um ein Marktprodukt handelt, und zwar in viel höherem Maße als Bücher, obwohl natürlich auch hier die Vermarktung in bestimmten Bereichen eine wesentliche Rolle spielt.

Um möglichst viele Zuschauer zu interessieren und zum Kaufen anzuregen, muss der Zieltitel sowohl attraktiv als auch verständlich sein, da „[n]eben dem Namen des Autors es der Titel [ist], der uns spontan zum Kauf [...] bewegt“ (Rothe 1986: 299). Beides bzw. Attraktivität und Verständlichkeit der Filmtitel hat Trigon-film durch die Strategie der Erweiterung erreicht. Es liegt auf der Hand, dass die Originaltitel „*Touki Bouki*“ und „*Hyènes*“ wegen ihres exotischen Gehaltes dem Zielpublikum attraktiv erscheinen und somit seine Aufmerksamkeit erwecken. Jedoch soll man nicht aus den Augen verlieren, dass der zielsprachliche Betrachter nichts mit den Ausgangstiteln anfangen könnte, wären sie in der Übersetzung unverändert wiedergegeben worden. Insofern haben die den Originaltiteln beigefügten Zusatzinformationen – „Die Reise der Hyäne“ für *Touki Bouki* und „Der Besuch der alten Dame“ für *Hyènes* – eine immens wichtige Rolle. Sie tragen dazu bei, die Titel verständlich zu machen – zumindest was die denotative Bedeutungsebene angeht – und den Zielfilmadressaten gleichzeitig Aufschluss über den Inhalt der Handlungen zu geben.

Im Anschluss an die Reflexionen zur Filmtitelübersetzung wird die Analyse ein Stück tiefer gehen, indem sie sich mit dem Untertitelttext beschäftigt. Als Erstes geht es in dieser Hinsicht darum, den Fokus auf die ästhetischen Besonderheiten des Ausgangstextes zu setzen.

5.2 Die sprachästhetischen Aspekte des Ausgangstextes

Wie der Punkt 4.2.3 klarlegte, ist das Wolof die Hauptsprache in *Touki Bouki* und *Hyènes*. Mehr als 95% der Gesprächssituationen sind in dieser Sprache realisiert worden. In diesem Kapitel soll das Augenmerk ausschließlich und schwerpunktmäßig auf die ästhetische Dimension der im Senegal am häufigsten gesprochenen Sprache gelegt werden. Gemeint sind hier die kulturell saturierten Redensarten und Sprichwörter. Fangen wir mit einer Redewendung aus *Touki Bouki* (09:12) an:

Filmdialog: Waaw dëgg lë demàl mu fekk la iniwersité.

Senn iniwersité si melni **simb su tas!**



Untertitel: Geht doch zu eurer Universität,
wo ihr nichts als Mist lernt!

In der zweiten Sequenz verabschiedet sich Anta von ihrer Mutter und macht sich auf den Weg zur Universität, wo sie mit ihrem Freund Mory verabredet ist. Enttäuscht von ihrer Tochter, die sich einen Mann mit besserer sozialer Position aussuchen müsste, äußert sich Oumy in kritischen Worten über Mory und die Universität. Antas Freund betrachtet sie als einen Taugenichts und die Dakarer Hochschule als einen Ort, wo ein heilloser Durcheinander herrscht. Der im oben genannten Beispiel fettgeschriebene Wolof-Ausdruck wird von Senegalesen verwendet, um eine große Menschengruppe zu bezeichnen, die verwirrt in alle Himmelsrichtungen läuft. Die Bedeutung von *simb su tas* auf den Kontext der Universität Cheikh Anta Diop übertragen, zeigt, dass der Vergleich in vielerlei Hinsicht nachvollziehbar und zutreffend ist. In dieser Hochschule gibt es eine studentische Nachfrage, die sehr weit über das Angebot an Studienplätzen hinausgeht. Das akademische Jahr 2012-2013 ist ein anschauliches Beispiel dafür. Laut Abdou Karim Ndoye, dem Direktor des Bildungswesens und der Forschung an dieser Universität, waren für die 72.926 immatrikulierten Studierenden nur 23.253 Studienplätze verfügbar. Es ist wichtig zu präzisieren, dass die daraus entstehenden schwierigen Lehr- und Lernbedingungen die Forschungsanstalt nicht daran hindern, eine bemerkenswerte Ausbildungsqualität zu leisten – als Beispiel dafür kann man den amtierenden Präsidenten des Senegals Macky Sall nennen, denn er wurde in der Dakarer Universität zum Geophysiker ausgebildet –, die der Hochschule einen guten Ruf in der akademischen Welt auf nationaler und internationaler Ebene verleiht. Diese Behauptung bekräftigt Gassama (a.a.O.: 19f.) mit diesen Worten:

L'université de Dakar nous est chère comme un sanctuaire parce qu'elle constitue notre œuvre, notre fierté, un des rares symboles de réussite de l'Afrique des indépendances. Avec talent, avec ténacité, avec amour, dans d'énormes difficultés matérielles et financières, en dépit du nombre impressionnant d'étudiants, qui s'accroît d'année en année, ce sont des enfants du continent qui ont fait rayonner cette institution à travers le monde en la hissant au niveau des grands temples du savoir.

Vor diesem Hintergrund reflektiert die Übertragung von *simb su tas* durch „wo ihr nichts als Mist lernt!“ den inhaltlichen und ästhetischen Wert der Redensart nicht. Antas Mutter protestiert gegen die studentische Überbevölkerung, denn sie erschwert die Lehr- und Lernatmosphäre, aber sie stellt die Ausbildungsqualität nicht in Frage. Zur angemessenen Wiedergabe der Redewendung könnte die sinngemäße Übersetzung eine gute Option sein: „Geh in eure überbevölkerte Universität.“

Es soll sich weiter mit derselben Redewendung befassen werden, indem analysiert wird, wie sie in *Hyènes* (1:14:43) übersetzt worden ist:



Filmdialog: Ndax àddina teggon nama caga.

Tey muɲi melni **simb su tas**.

Untertitel: Die Welt machte mich zu einer Hure,
nun mache ich sie zu einem Bordell.

Um sich an der Bevölkerung von Colobane zu rächen, die sie in ihrem siebzehnten Lebensjahr zum Exil und zur Prostitution zwang, will Linguère Ramatou nun ihr Heimatdorf in eine irdische Hölle verwandeln. Die mächtige Dame benutzt den Ausdruck *simb su tas*, um den Colobanern eine Idee von der Katastrophe zu verschaffen. Die Wiedergabe von *simb su tas* durch „Bordell“, auch wenn dadurch die ästhetische Dimension der Redensart verloren gegangen ist, kann man in diesem Kontext als angemessen und sinngemäß einschätzen. Linguère Ramatous Absicht, Colobane zu einem unerträglichen Ort zu machen, ist dem Filmbetrachter weitergegeben worden.

Aus der Analyse von *simb su tas* in den Filmen lässt sich folgern, dass die Wolof-Redewendung in *Hyènes* erfolgreich und in *Touki Bouki* nicht angemessen übertragen wurde. Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass sich der Untertitler von *Hyènes*, im Gegensatz zum Übersetzer von *Touki Bouki*, dem beim Translationsvorgang keine Textvorlage als Bezugspunkt zugänglich war, allem Anschein nach auf das Theaterstück von Dürrenmatt bezogen hat. Die frappierende Ähnlichkeit der Worte von Claire Zahanassian, deren Rolle Linguère Ramatou im Film spielt, mit den oben stehenden Untertiteln untermauert diese Äußerung: „Die Welt machte mich zu einer Hure, nun mache ich sie zu einem Bordell“ (a.a.O.: 69).

Die nächste zu analysierende Redensart ist in dieser Passage aus *Touki Bouki* (37:46) fett markiert:

Filmdialog: **Li du mburu muraake la!**

Li ci (mémorial) de Gaulle.

Untertitel: Dieses riesige Glück haben wir nur
de Gaulle zu verdanken.

Glücklich über die Entwendung der blauen Holzkiste, in der Mory die gesamten Einnahmen des von den Lebu⁴¹ zu Ehren von Charles de Gaulle organisierten Ringkampftur-

⁴¹ Zur Antwort auf die Frage über die Herkunft und Identität der Lebu lassen wir Laborde (1995: 30) zu Wort kommen: „Il est vrai que les Lébou ont une longue histoire de résistance à toutes dominations, et leur histoire est celle d’une longue migration. Les traditions situent son point de départ en Mauritanie. Chassés par les conquérants venus du Nord, ils sont contraints peu à peu à se déplacer et à se séparer en plusieurs groupes. Vers le XIIe siècle, une grande partie d’entre eux s’installe dans le Fouta-Toro ; l’autre



niers vermutet, manifestiert die männliche Hauptfigur des Films seine Zufriedenheit mit dem Gebrauch der Wolof-Redewendung. Wortwörtlich übersetzt, bedeutet *Li du mburu muraake la!*: „Das ist kein Brot, sondern *muraake*.“ Das *muraake* ist eine senegalesische Spezialität, die auf der Basis von Couscous, Erdnusspaste und Zucker zubereitet wird. In der denotativen Hinsicht weist die Redewendung darauf hin, dass geschmacklich gesehen das *muraake* leckerer ist als das Brot. Auf der konnotativen Ebene hingegen schließt *Li du mburu muraake la!* eine andere und noch wichtigere Bedeutung ein. Wenn sich die Redensart auf eine Sache oder eine Situation bezieht – was meistens der Fall ist –, wird deren unvorhergesehene, aber sehr angenehme Überraschung betont. In diesem Zusammenhang ist die kontextbezogene Wiedergabe von *Li du mburu muraake la!* durch „Dieses riesige Glück“ zutreffend. Obwohl dem Zuschauer die ästhetische Dimension des Ausdrucks verborgen bleibt, ist er zumindest in der Lage, die Wolof-Redensart leicht zu verstehen und schnell zu verarbeiten.

Die eben besprochene Wolof-Redensart ist auch in *Hyènes* (08:52) in Erscheinung getreten, wie die Passage belegt:

Filmdialog: **Li de du mburu muraake la!**

Untertitel: Das ist Hirse mit Milch!

Als der *Griot* den Einwohnern von Colobane mitteilt, dass Linguère Ramatou bald in der Stadt ankommt, lässt der Bürgermeister seine Freude mit der Verwendung der Redensart *Li de du mburu muraake la!* erkennen, die, wie eben gesagt, eine unerwartete, aber sehr schöne Überraschung ausdrückt.

Gegen deren Übersetzung mit „Das ist Hirse mit Milch!“, die der inhaltlichen und ästhetischen Kontur der Redensart treu bleibt, würden wir nichts einwenden, wäre die Filmübersetzung an ein Publikum mit profundem Wissen über die Ausgangskultur gerichtet. Im senegalesischen Kontext ist die Wortkombination *cere ak soow* („Couscous mit Dickmilch“) sehr bekannt. Richtet sich der Ausdruck an zwei Personen, wie beispielsweise ein Ehepaar oder zwei Freunde, so betont er deren einwandfreies Einvernehmen.

se fixe sur les rives du Lac de Guiers. Au XIIIe siècle, les deux groupes migrent vers le Jolof. Dans toutes ces régions, ils font preuve d'un esprit indépendant et frondeur. L'installation définitive des Lébou au Cap Vert et sur la petite Côte remonte au XVIIIe siècle [...] Les Lébou sont traditionnellement pêcheurs ; ils sont même, au Sénégal, perçus comme les pêcheurs par excellence avec ceux de Guet N'Dar, un quartier de Saint-Louis. De nombreuses légendes font état d'une hérédité marine, ou d'alliances avec des poissons.“ Die Erwähnung der Lebu aber auch die Inszenierung deren Riten und Bräuche in den Werken von Mambéty wie beispielsweise die Szene des *Ndëpp* – einer in der Lebu-Ethnie gebräuchlichen Heilungszeremonie – im Film *Hyènes* (32:22), in der die zartgliedrige psychisch erkrankte Frau beim therapeutischen Ritual einen Trancetanz ausführt, sind kein reiner Zufall. Als Angehöriger dieses Stamms bediente sich Mambéty des Mediums Film, um einem breiteren Publikum Archive der Kulturleistungen und Errungenschaften der Lebu bekannt zu machen und sie vor dem Vergessen zu retten.



Für Mahlzeiten verwendet, dient die Wolof-Wortkombination dazu, den Geschmack hervorzuheben. Im deutschen Sprach- und Kulturkreis ist es jedoch anders. Die Redewendung *cere ak soow* ist weder bekannt noch gebräuchlich. Insofern ist die Übersetzung „Das ist Hirse mit Milch!“ nicht angebracht, da der Betrachter den Sinn des Gesprochenen nicht entschlüsseln kann. Weil eine bestmögliche Entsprechung von *Li de du mburu muraake la!* im deutschen Wortfeld nicht vorliegt, erweist sich die sinnorientierte Wiedergabe der Redensart als eine gute Lösung: „Das ist eine tolle Nachricht!“

Nach der Auseinandersetzung mit den Redensarten rücken die Sprichwörter ins Zentrum der Analyse. Zunächst ist es angebracht, den Standpunkt von Mayanja (1999: 79; Hervorhebg. i. Original) zur Übersetzungsproblematik der Sprichwörter kurz in Erinnerung zu bringen:

Bei Sprichwörtern handelt es sich grob um sprachliche Formeln, die von Sprechern einer bestimmten Sprache relativ einheitlich benutzt werden, um eine allgemein anerkannte Lebensweisheit auszudrücken bzw. um ihr Nachdruck zu verleihen. Aber genau darin besteht das größte Problem bei der Übersetzung von Sprichwörtern: Weil diese Sprachformeln für einen bestimmten Kulturkreis „geschaffen“ werden, nehmen sie eine kulturspezifische Prägung an und sind zwangsläufig einmal. Diese Einmaligkeit lässt sich nicht nachbilden oder gar übertragen, denn sie ist, wie Susan Basnett Mc Guire feststellt, „a unique performance“. Deshalb gehören Sprichwörter zu den Sprachformeln, die am schwierigsten zu übertragen sind. Häufig beruhen Sprichwörter auf einer metaphorischen Ausdruckweise, d.h. sie enthalten sprachliche Bilder, deren Bedeutung und Sinn sich nicht ohne zusätzliche Informationen eines muttersprachlichen Kenners verstehen lassen.

In den nachfolgenden Ausführungen soll anhand ausgewählter Beispiele aus dem Korpus eruiert werden, ob es den Untertitlern von *Touki Bouki* und *Hyènes* gelungen ist, das Problem des scheinbar Unübersetzbaren zu überwinden. Das erste zu untersuchende Sprichwort bezieht sich auf das Fettmarkierte aus dem erstgenannten Film (49:35):

Filmdialog: Yaw ey, xam nga lan la, wuyuma man fiiru ma (toi aussi)!

Xana xamu lo ni **séq ak cuuj du benn**.

Untertitel: Du weißt, ich bin nicht eifersüchtig,
aber warum bringst du sie mit?

Bei der Suche der Finanzierungsmöglichkeiten für die Reise nach Paris besuchen Mory und Anta den reichen Homosexuellen Charlie, um ihn auszuplündern. Der Gastgeber lässt Mory in seine Wohnung hereinkommen und lädt ihn dazu ein, mit ihm unter die Dusche zu gehen. Der junge Mann nimmt die Einladung nicht an. Da versucht Charlie ihn zu überreden, indem er ihm sagt, dass er sich besser auskenne, Männer zu verwöhnen als



Anta. Er bekräftigt seine Äußerung mit dem Sprichwort *séq ak cuuj du benn* („Man vergleicht nicht den Hahn mit dem Küken“). Die Ästhetik der Sprachformel liegt darin, dass sie gebraucht wird, um in allegorischer Weise auf die riesige Kluft – sie kann durch Finanzkraft, soziale Stellung, physische Überlegenheit oder was auch immer gegeben sein – Nachdruck zu legen, die zwei Personen trennt.

Diese Bedeutung wurde dem Zuschauer der deutschen Untertitelten Fassung von *Touki Bouki* nicht zugänglich gemacht, die Übertragung des Sprichwortes durch „aber warum bringst du sie mit?“ entspricht den Worten von Charlie nicht. Der Homosexuelle fragt nicht, warum Anta mitgekommen ist, sondern er will, wie schon erläutert, Mory deutlich machen, dass er mehr Talent hat, Männer zu verwöhnen als Anta. Die Sinnverschiebung in der Übersetzung des Aphorismus könnte und sollte aus zwei Gründen vermieden werden. Zum einen setzen das Verstehen und Übersetzen des Sprichwortes keine profunden Kenntnisse der Ausgangssprache voraus. Die Wolof-Worte *séq* und *cuuj* bedeuten jeweils „Hahn“ und „Küken“; das Verb *du* ist „sein in Negativform“ und das Adjektiv *benn* heißt „einzig oder ähnlich“. Zum anderen könnte sogar eine wortgetreue Übersetzung wie „der Hahn und das Küken sind nicht vergleichbar“ dem Zuschauer völlig ausreichen, um das Wolof-Sprichwort zu begreifen und gleichzeitig etwas von der senegalesischen Kultur zu erfahren.

Das zweite zu erörternde Sprichwort ist dem Film *Hyènes* (1:04:04) entnommen:

Filmdialog: Linguère Ramatou daal, **ku mënul bàyyi wo lu yàqu yawa.**

Untertitel: –

Anlässlich des Stadtfestes in der fünfzehnten Handlungseinheit bekommen die Colobanerinnen im Namen von Linguère Ramatou Kühlschränke und andere Elektrohaushaltsgeräte geschenkt. Um auf die wohlthätige Einrichtung der Milliardärin aufmerksam zu machen, greifen die *Griots* zu lobenswerten Worten, wozu der Sinnspruch *ku mënul bayyi wo lu yàqu yawa* gehört. Wortwörtlich heißt er etwa wie: „Derjenige, der nicht vermag, etwas zu tun und es trotzdem unternimmt, ist selbst verantwortlich für die (bitteren) Folgen.“ Generell findet das Sprichwort in zwei Kontexten Verwendung. Es wird entweder als Lehre demjenigen gegeben, der ein Vorhaben nicht umsetzen konnte, welches jedoch von Anfang an zum Scheitern verurteilt war. Oder es richtet sich an eine Person, die etwas problemlos erledigt, weil sie die Fähigkeiten dazu besitzt. Gerade die letzterwähnte Bedeutung trägt der Wolof-Denkspruch in Mambéty's zweitem Spielfilm. Linguère Ramatou schenkt den Colobanern viel Geld, weil sie über eine riesige Finanzkraft verfügt.

In der Filmübersetzung wurde das Sprichwort ersatzlos gestrichen. Dreierlei Gründe könnten die Nullübersetzung motivieren. Erstens wäre der Untertitler aufgrund



des räumlichen und zeitlichen Faktors außerstande, sämtliche Lobesworte der *Griots* wiederzugeben, er hätte deswegen einige Teile davon – wozu das Sprichwort zählt – weggelassen. Zweitens hätte der Übersetzer mangels gründlicher Kenntnisse über die Sprache und Kultur der Wolof das Sprichwort nicht verstanden und dementsprechend einfach ausgelassen. Drittens hätte sich der Übersetzer aus Mangel an Entsprechung im zielkulturellen Raum für die Weglassung des Sinnspruchs entschieden. Aus welchem Grund auch immer sollte das Sprichwort, weil es zum sprachästhetischen Raffinement des Ausgangstextes gehört und vor allem dazu dient, Linguère Ramatou, dem Wunsch von Mambéty entsprechend, als eine übermächtige Persönlichkeit darzustellen, in der Filmübersetzung verbalisiert werden.

Ehe das Kapitel über die Sprachästhetik des Wolof abgeschlossen wird, soll noch ein Sprichwort aus dem Film *Hyènes* (1:12:10) zur Diskussion gestellt werden:

Filmdialog: **Kuy dox di geestu bo jomme yaako tek sa bopp.**

Ne leen ñu yeksi.

Untertitel: Warne sie! Wenn sie mein kahler Schädel

nicht abschreckt, mögen sie eintreten!

Der Lehrer und der Arzt statten der Milliardärin einen Besuch ab und versuchen die Letztere zu überreden, die Ermordung von Draman Drameh in Vergessenheit geraten zu lassen und Colobane aus dem Wirtschaftsabgrund herauszuhelfen. Zur Antwort auf die Bitte der beiden spricht die alte Dame den Denkspruch *Kuy dox di geestu bo jomme yaako tek sa bopp* („Wer vorwärts geht und ständig Blicke nach hinten wirft, ist selbst schuldig, wenn er gespenstische Bilder sieht“) aus. Mit der Formel ist grundsätzlich gemeint, dass der Mensch nicht in den schwierigen Erfahrungen oder Schicksalsschlägen der Vergangenheit verharren soll. Ganz im Gegenteil, er soll den Kopf heben, gute Lehren aus den diffizilen Momenten ziehen und vertrauensvoll dem gegenwärtigen und zukünftigen Leben entgegenblicken. In *Hyènes* hat das Sprichwort einen anderen Sinninhalt. Die mächtige Frau benutzt es, um die Meinungsänderung der Colobaner in spöttischem und allegorischem Ton zu kritisieren. In der zehnten Sequenz schwuren Letztere aus Liebe für die Freiheit und das Leben des Menschen, dass sie Linguère Ramatous Vorschlag, d.h. den Tod von Draman Drameh gegen 100 Milliarden, niemals akzeptieren werden. Und jetzt bzw. in der sechzehnten Sequenz wollen sie einen Rückzieher machen.

In der Filmübersetzung ist das Sprichwort fehlerhaft übertragen worden, denn „Warne sie! Wenn sie mein kahler Schädel nicht abschreckt, mögen sie eintreten.“ entspricht keinerlei dem Inhalt des Wolof-Sinnspruchs. Der Übersetzer ist aller Wahrscheinlichkeit nach vom Bildhintergrund, in dem das Sprichwort aufgetaucht ist, in die Irre geführt worden. Wie es sich an der Abbildung verdeutlichen lässt, sind zwei Mädchen



Hyènes (1:12:33)

dabei, die Haare von Linguère Ramatou zu flechten, als der Lehrer und der Arzt bei ihr ankommen. Jedoch hat der obige Bildausschnitt nichts mit dem Sprichwort zu tun, da es, wie schon gesagt, als eine von Linguère Ramatou geäußerte Kritik am Meinungswechsel der Colobaner gilt. In diesem Sinne sollte der Untertitler seine Ausgangssprachkenntnisse – falls vorhanden – abrufen und das Sprichwort zum Beispiel wie folgt übersetzen: „Unbescholten ist derjenige, der sein Wort hält.“

So gesehen ist die Übersetzung ästhetischer kulturell saturierter Feinheiten der Ausgangssprache keine leichte Aufgabe. Außer der kontextbezogenen Wiedergabe der Redensart *Li du mburu muraake* durch „dieses riesige Glück“ wurde das sprachästhetische Raffinement des Ausgangstextes entweder sinnwidrig übersetzt oder ersatzlos gestrichen. Da die Untertitelung keine rein linguistische Tätigkeit ist, sondern auch einen Transfer auf der kulturellen Ebene impliziert, mussten die Untertitler von *Touki Bouki* und *Hyènes* kulturelle Phänomene, die sich in den Ausgangsfilmen niedergeschlagen haben, für das Zielpublikum rezipierbar machen. Die Frage, ob dieses Ziel erreicht wurde, soll der nächste Punkt beantworten.

5.3 Zu den Kulturspezifika

Es war in Kapitel 2.4.3 zu sehen, dass der Untertitler grundsätzlich auf vier Strategien – Auslassung, Übernahme mit oder ohne Erklärung, Ersatz und Neutralisieren der Kulturspezifika – rekurriert, um die kulturellen Phänomene zu übersetzen. Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, ob der Einsatz dieser Methoden beim Untertiteln von Mambéty's Filmen dazu beigetragen hat, dass die kulturspezifischen Elemente – die sich



in fünf Kategorien: Wörter, Ausdrücke, Eigennamen, Begrüßungsformeln und Lieder einordnen lassen – dem zielsprachlichen Zuschauer näher gebracht wurden.

5.3.1 Kulturgebundene Wörter

Zur Reaktion auf Oumys Sorgen über ihren in Frankreich lebenden ältesten Sohn, der seit geraumer Zeit kein Lebenszeichen gegeben hat, rät Absa der Mutter von Anta, die *seriñ* („Marabuts“) aufzusuchen, wenn sie ihren Sohn noch sehen will. Das kommt im Folgenden (*Touki Bouki*: 08:14) zum Ausdruck:

Filmdialog: Laay so yabo jóg ci.

Seriñ bo xam daal dem ca, ba sa doom dellu si.

Farās xale bufa dem du dellu si.

Dañò dem difi indi jabaru tubaab

biy ñew rekk diñu indil jàngoro.

Untertitel: Frankreich, von dort kommt nichts Gutes...

Weißer Frauen und Krankheiten.

Unsere **Marabuts** sollen

deinen Sohn zurückbringen.

Absas Vorschlag ist nicht zufällig, wenn man davon ausgeht, dass im Senegal

Marabouts islamische Geistliche [sind], die gleichzeitig Prinzipien der älteren traditionellen Religionen in die religiöse Praxis integrieren. Viele von ihnen sind Heilkundige, und manche verfügen darin über außergewöhnliche Fähigkeiten. Sie arbeiten mit ganz verschiedenen Methoden, es gibt unter ihnen Herbalisten, und andere, die mit schamanischen oder spirituellen Praktiken arbeiten; weise Seelenführer, Mentoren und Psychologen; geistige Lehrer, Priester-Heiler (Nayan 2006: 61).

Das Wort *seriñ* durch „Marabuts“ zu übertragen, ist nachvollziehbar, wenn auch problematisch. Aus Mangel an geeigneter Entsprechung des Wolof-Wortes im deutschen Wortfeld hat sich der Untertitler mit der Übernahme von „marabout“⁴², dem französischen Wort für *seriñ*, begnügt. Hiermit ist jedoch der Filmrezipient mit mangelndem Wissen über die Herkunftskultur nicht in der Lage, die Bedeutung von *seriñ* nachzuvollziehen.

⁴² Der französische Begriff „marabout“, so Dittmar (1995: 21; Hervorhebg. i. Original), „kommt über Vermittlung durch das portugiesische „marabuto“ und das spanische „morabito“ von dem arabischen Ausdruck „murābiṭ“ (Plural: murābiṭūn) [...]“.



Dies wäre nicht der Fall, wäre der Untertitler, wie beispielsweise der Literaturübersetzer, in räumlicher und zeitlicher Hinsicht nicht begrenzt. Da könnte er seine Rolle als Brückenbauer zwischen der senegalesischen und deutschen Kultur besser spielen, indem er zum Beispiel in einer Fußnote oder im Anhang Detailinformationen zum Wort „Marabut“ hinzugefügt hätte, die dem Zielpublikum die vielfältigen Bedeutungsebenen des kulturell geprägten Begriffs darstellen.

Ein weiteres erwähnenswertes Beispiel in der Kategorie kulturspezifischer Wörter bezieht sich auf „car rapide“⁴³ (*Hyènes*: 18:41):

Filmdialog: Bi nga xame ni Colobane ngay dem
mëno wona yéeg **car rapide** bu xaar Yalla.

Untertitel: Sie hätten von Xaar Yalla
den **Bus** nehmen können.

Im Film wird Colobane als ein sehr armes Städtchen dargestellt, wo es nicht einmal eine Zugverbindung gibt. Wer in dieses Örtchen fahren möchte, muss sich mit dem *car rapide* zufrieden geben. Linguère Ramatou zeigt sich unbeeindruckt von dieser Regel. Sie nimmt den über Colobane fahrenden Zug und lässt die Notbremse ziehen, als Letzterer ihr Heimatdorf erreicht hat. Der Zugchef macht ihr klar, dass sie an der Stelle des Zuges das *car rapide* nehmen müsste. *Car rapides* sind kleine, farbige und überalterte Busse aus den 80er Jahren. Oft sind die Türen und Sitzbänke in katastrophalem Zustand, die Seitenspiegel nicht komplett, die Lichter defekt. Bilder von großen Marabuts, Musik-, Fußball-, Ringkampfstars bedecken die Scheiben und sollen gleichzeitig vor Verkehrsunfällen bewahren und Reisegäste anlocken. Vom Namen her kann man denken, dass *cars rapides* schnelle Vehikel sind. Das ist aber gar nicht der Fall. Diese Minibusse sind nicht nur langsam, sondern halten auch überall je nach dem Ausstiegswunsch der Passagiere und der Laune des Fahrers. Eine andere Besonderheit des bekanntesten Transportmittels im senegalesischen öffentlichen Verkehrssystem ist, dass es keine festen Abfahrtszeiten gibt. Die Abfahrt findet erst dann statt, wenn jeder der vierzehn offiziellen Sitzplätze sicher einmal besetzt ist. Das heißt, die schon eingestiegenen Fahrgäste müssen in der Regel lange Zeit warten, bis der Motor des Autos endlich gestartet wird. Bezahlt – eine Fahrt kostet zwischen 10 und 30 Eurocent – wird bei dem auf dem Trittbrett stehenden Kassierer. Das Geld wird einzeln zu ihm gereicht oder gesammelt. Während der Fahrt brüllt der Schaffner in dem Verkehrslärm das Fahrtziel – wie beispielsweise Dakar, Dakar, Dakar, Dakar ... – hinaus, um neue Passagiere für den Bus zu gewinnen. Die Tatsache, dass die

⁴³ Wir bezeichnen *car rapide* nicht als Wortgruppe, sondern als Wort, denn beides bzw. „car“ und „rapide“ dient zusammen dazu, das öffentliche Verkehrsvehikel zu charakterisieren.



Colobaner trotz ihrer drückenden Armut die Dienste des *car rapide* in Anspruch nehmen können, ist darauf zurückzuführen, dass Mambéty ein realitätstreuendes Bild von dem *car rapide*, zumindest was die Fahrpreise anbelangt, im Film gibt. Mit den billigsten Tarifen für kurze Strecken innerhalb der Großstädte wird das Fortbewegungsmittel vor allem von der unteren Gesellschaftsschicht genommen.

Mit der Ersatzstrategie hat der Untertitler *car rapide* durch „Bus“ übertragen. Dabei schien es ihm vorrangig zu sein, die funktionale Dimension des senegalesischen Verkehrsmittels hervorzuheben. Beim genaueren Hinsehen der Rolle beider Fahrzeuge in ihren jeweiligen Kulturkreisen, zeigt sich, dass der (inner)deutsche Bus zwei Gemeinsamkeiten mit dem *car rapide* hat. Der Bus und das *car rapide* sind öffentliche Verkehrsmittel. Außerdem bieten sie im Hinblick auf das Preis-Leistungs-Verhältnis billige Fahrpreise an, die jeder sozialen Schicht zugänglich sind. Wenn davon ausgegangen wird, dass aus Untertitelungsspezifischen Gründen die Ideallösung, nämlich die Übernahme des Wortes *car rapide* in Kombination mit ausführlichen Kommentaren in einer Fußnote oder im Anhang, nicht im Rahmen des Möglichen steht, erweist sich die adaptierende Methode des Übersetzers als eine vertretbare Entscheidung. Dennoch besteht die Gefahr, dass – weil auf der Bildebene kein *car rapide*, sondern ein Zug zu sehen ist – der deutsche Betrachter beim Lesen des Wortes „Bus“ in dem kulturell geprägten Vehikel des senegalesischen Verkehrsdienstes den ihm bekannten Autobus sieht, was im Hinblick auf das primäre Ziel der Untertitelung bzw. der zielsprachlichen Adressatenfigur eine ihm fremde Kultur vorzustellen nicht erwünscht ist.

Zum Schluss mit der Analyse der Kulturspezifika auf der Wortebene soll „cuuraay“ (*Hyènes*: 44:57) beleuchtet werden:

Filmdialog: Ah liy xeeñ nak! **Cuuraay** la.

Untertitel: Das riecht gut! Ein neues **Parfum**?

In der Einkaufssequenz bei Draman Drameh fällt einer der Kundinnen das *cuuraay* auf, dessen Wohlgeruch, wie der Verbaltext darlegt, sie nicht unterdrücken kann zu bewundern. Das *cuuraay* („Weihrauch“) ist ein komplexes Stoffgemisch. Es ist eine Substanz, die aus der Mischung von Samenkörnern zweier Gewürzbäume aus dem Sahel bzw. *cyperus maculatus* und *cyperus maritimus* (die lateinische Bezeichnung)⁴⁴ und Moschus entsteht. Gelegt auf die glühenden Kohlen einer Terracottaschale, verbreitet das *cuuraay* eine delikate, parfümierte Rauchwolke im ganzen Raum. Neben dem *jal-jali*⁴⁵ und dem

⁴⁴ Im Wolof heißen die Gewürzbäume *digija* und *goowe*.

⁴⁵ Das *jal-jali* ist eine Bauchkette aus Perlen. Die Frauen tragen generell mehrere davon, um bei Hüftbewegungen ein Geklimper der Perlen zu verursachen, das die männlichen Partner anziehen und erregen soll.



*beeco*⁴⁶ gehört das Räuchern von Weihrauch zu den Verführungswaffen der senegalesischen Frauen. Mit der Nutzung der Räuchermittel glauben sie, den Kopf ihrer Männer zu verdrehen, aber auch deren sexuelle Liebeskraft zu steigern.

In der Filmübersetzung wurde die Methode des *Chunking up* eingesetzt, wobei das Wolof-Wort durch das allgemeinere und im Zielkontext bekanntere Wort „Parfüm“ übertragen worden ist. Die Übersetzung ist jedoch in diesem Kontext nicht zutreffend. *Cuuraay* heißt nicht Parfüm, sondern Weihrauch. Außerdem sieht der Zuschauer im Bild, dass die Kundin (zweite Frau von rechts) eine weiße Plastiktüte – die das *cuuraay* enthält – und keine Parfümflasche in der linken Hand zeigend hält:



Hyènes (44:57)

Vor diesem Hintergrund sollte der Untertitler, um seiner Rolle als Kulturvermittler gerecht zu werden, die Wahl auf das Wort „Weihrauch“ treffen. Hiermit wäre die Kulturspezifität in der Filmübersetzung nicht verloren gegangen und gleichzeitig ein Wort benutzt, das im zielkulturellen Kontext nicht unbekannt ist. In Deutschland sind religiöse und medizinische Funktionen mit dem Wort Weihrauch assoziiert. Aus religiösem Zusammenhang ist bekannt, dass das Verbrennen von Weihrauch, wie Stüker (2006: 153; Hervorhebg. i. Original) im Folgenden bemerkt, zu den christlichen feierlichen Zeremonien gehört:

Heute wird das Weihrauchharz noch in recht bedeutenden Mengen als Räuchermittel für **kirchliche Zwecke** benutzt [...] Das Harz wird bei besonders feierlichen Gottesdiensten

⁴⁶ Das *beeco* ist ein kleiner Winkelrock aus weichem Stoff mit kleinen oder mittelgroßen Löchern, den senegalesische Frauen unter den Hüfttüchern oder Röcken anhaben.



verwendet, bei Vespern, Prozessionen und auch bei Beerdigungen. Im Sonntagshochamt wird an verschiedenen Stellen beräuchert, zu Beginn des Gottesdienstes, (Altarinzenz), vor dem Evangelium, zur Gabenbereitung und zur Wandlung, (Inzenz des Leibes und des Blutes Christi). In manchen Gemeinden schließen sich an die Beräucherung der Gaben die Priester- und Volksinzenz an. In Ostergottesdiensten werden zusätzlich Kreuz und Osterkerze beräuchert, in Andachten oder an Fronleichnam wird das Allerheiligste inzenziert. Außerdem wird Weihrauch bei der Kirch-, Altar- und Glockenweihe sowie bei Segnungen, (z. B. Häusersegnungen der Sternsinger), verwendet.

Neben der besonderen Rolle, die dem Weihrauch in religiösen Riten zukommt, ist auch dessen Medizinwert zu betonen, denn „[w]as sich aus der Beschäftigung mit den unterschiedlichsten Perspektiven bezüglich der therapeutischen Wirkung des Weihrauchs ableiten lässt, ist, dass er als Vielstoffgemisch nachweislich therapeutische Erfolge aufweist“ (ebd.: 203). Obwohl die Einsatzzwecke und -orte des Weihrauchs im deutschen und senegalesischen Kontext unterschiedlich sind, sollte „Weihrauch“ in der Übersetzung an der Stelle von „Parfüm“ stehen. Es ist evident, dass der Zuschauer mit geringen Kenntnissen der Ausgangskultur die Wichtigkeit des Weihrauchs im ehelichen oder partnerschaftlichen Leben der Senegalesen nicht entschlüsseln kann – dafür sind zusätzliche Erklärungen des Übersetzers unentbehrlich, die aber aus Untertitelungstechnischen Gründen nicht gegeben werden konnten –, aber er würde mindestens wissen, dass *cuuraay* ein lexikalisches Äquivalent für „Weihrauch“ ist. Dieser Aspekt ist nicht zu unterschätzen. Für deutsche Zuschauer, die ausnahmsweise schon Wolofkenntnisse haben, könnte das Ansehen von in dieser Sprache gedrehten Filmen mit deutschen Untertiteln eine gute Gelegenheit sein, um entweder ihre Kenntnisse über die im Senegal am häufigsten gesprochene Sprache zu üben, zu vertiefen oder auch zu kontrollieren, ob der Translator der Ausgangssprache mächtig ist.

5.3.2 Kulturgebundene Ausdrücke

In dieser Kategorie von Kulturspezifika soll sich die Analyse auf solche konzentrieren, die normalerweise keine Übersetzungsschwierigkeiten mit sich bringen sollten, denn sie setzen sich hauptsächlich aus Wörtern zusammen, die fast in jeder Sprache genaue Äquivalente aufweisen. Angesichts ihrer kulturellen Konnotation, die im zielkulturellen Horizont anders ist, stellt sich deren Übersetzung als kompliziert heraus, wie die folgenden Ausführungen dokumentieren.

In der senegalesischen Alltagskultur kommt es häufig vor, dass der Vorname der angesprochenen alten Person mit *Tante* für Frauen und mit *Onkel* für Männer kombiniert wird, um einen dem familiären Kreis nicht angehörenden Menschen anzureden. Der Analysekörper liefert jeweils ein anschauliches Beispiel:



Filmdialog: **Tanta Oumy**, Mory jaaru fi? Si suba ba taay ma ngi kooye seet.

Untertitel: **Tante Oumy**, weisst du, wo Mory ist? (*Touki Bouki*: 17:37)

Filmdialog: Bitigu **nijaay Draman** bi kaye lune ngi fi.

Untertitel: **Draman** führt alles! (*Hyènes*: 44:59)

Auf der Suche nach Mory kommt Anta bei der Restaurantbesitzerin vorbei. Sie spricht die alte Frau mit *Tante* an, auch wenn keine Verwandtschaftsbeziehung die beiden verbindet. Dasselbe Anredemuster findet im Film *Hyènes* Anwendung. Die Kundin bezeichnet Draman Drameh als ihren Onkel (*nijaay*), obwohl der Ladenbesitzer und die Frau keine Verwandten sind.

Mit dem Angeredeten durch die Begriffe *Tante* oder *Onkel* eine auf den ersten Blick familiäre, aber in der Realität nicht existierende Verbindung aufzubauen, ist kulturell bedingt. Im Senegal benutzen jüngere Menschen diese Anredeform für Personen, die genau so alt sind wie ihre Eltern, wenn nicht älter als Letztere. Dies zählt als Zeichen des Respekts vor dem Alter, das im senegalesischen Sozialleben höchsten Respekt und sehr viel Wertschätzung genießt, denn „[i]n der Familienhierarchie stehen die ältesten Personen an oberster Stelle (meistens die männlichen). Ihr Rat, ihr Wissen und ihre Entscheidungen werden absolut von allen respektiert und geschätzt“ (Schneider 2000: 90). Der Respekt vor den Älteren äußert sich vorwiegend in Kommunikations- und Verhaltenssituationen. Im Gespräch mit den Eltern oder Menschen älterer Generation, um das Gefühl von Frechheit und Respektlosigkeit nicht zu erwecken, dürfen jüngere Menschen den älteren nicht in die Augen schauen. Sie müssen vielmehr den Kopf gesenkt halten. Außerdem müssen sie aufmerksam zuhören, den Älteren weder ins Wort fallen noch widersprechen. Auch ihr Verhalten den Älteren gegenüber muss respektvoll sein. Bei gemeinsamen Mahlzeiten dürfen die Jüngeren zum Beispiel die Speise erst berühren, nachdem die Alten angefangen haben zu essen. Beim Treffen wichtiger Lebensentscheidungen wie der Verhelichung müssen die (jungen) Heiratskandidaten, insbesondere mit muslimischer Religionsangehörigkeit, die Zustimmung der Eltern haben. Erst dann kann die Ehe geschlossen werden. Ein weiteres respektvolles Verhalten den alten Menschen gegenüber besteht darin, ihnen beim Buseinstieg einen Sitzplatz anzubieten. Die Beachtung dieser ungeschriebenen Gesetze ist von großer Wichtigkeit. Die jüngere Generation muss sich daran halten, um ein kollegiales, konfliktloses Verhältnis zu den Älteren zu haben.

Bei der Übersetzung der Begriffe *Tante* und *Onkel* haben die Untertitler beider Filme unterschiedliche Wege eingeschlagen. Die Kulturspezifik wurde in *Touki Bouki* übernommen und in *Hyènes* ausgelassen. Die transferierende Übersetzung ist unserer Einstellung nach angemessener als die extremste Form der Textreduktion. Im Gegensatz zur letztgenannten Methode bewahrt die erstgenannte das ausgangskulturelle Element in der Übersetzung. Die Frage, ob das Zuschauerpublikum auf diese Weise die kulturelle Tragweite von „Tante“ erfassen kann, ist ganz offen. Im deutschen Kulturgebiet kennt



man zwar diese Anredeformel, aber sie ist veraltet. Außerdem bezieht sich die Onkel- und Tante-Anrede nur auf ältere Personen, die einem (sehr) nahe stehen. Deswegen wird eher die Sie-Form gewählt oder einfach mit dem Vornamen trotz des Altersunterschiedes geduzt. Dessen ungeachtet kann der Filmadressat mit Rücksicht auf die kontextuelle Umgebung, in der die Kulturspezifik aufgetaucht ist, herausfinden, dass die Betreiberin des einfachen Restaurants nicht die Tante von Anta, sondern nur eine Hausgenossin ist. Daraus kann er dann folgern, dass eine alte Nachbarin *Tante* zu nennen, eine kulturelle Realität im Senegal ist. Was die Wiedergabe des Worts *Onkel* anbelangt, wäre es im Hinblick auf die interkulturelle Kommunikation von Vorteil, wenn die Kulturspezifik in die Übersetzung übernommen worden wäre. Dadurch könnte der Zuschauer Einblicke in einen wichtigen Aspekt der Ausgangskultur gewinnen, indem er zur Kenntnis nehmen würde, dass die Verbindung des Begriffs *Onkel* mit dem Vornamen eines in der Nachbarschaft lebenden alten Mannes ein kulturelles Phänomen im Senegal ist.

Umgekehrt benutzen ältere Personen die Formel *sama doom* – „mein Sohn“ oder „meine Tochter“ je nach Geschlecht der angesprochenen Person –, wenn sie junge oder erwachsene Leute ansprechen, die mehr oder weniger das Alter ihrer Kinder haben. Der nachstehende Dialogausschnitt aus *Hyènes* (29:08), in dem die Magierin Khoudia Lô, der Frau von Draman Drameh, die Schlachtung eines schwarzen Stiers zum Schutz gegen den bösen Blick und die scharfe Zunge der Colobaner empfiehlt, ist dafür aufschlussreich:

Filmdialog: **Sama doom**, Colobane bi yëp yaw lañu teg bët fimu nekk ni.

Untertitel: **Tochter**, ganz Colobane schaut auf dich.

In der übersetzten Fassung des Films hat der Untertitler den kulturellen Ausdruck teilweise wortgetreu übersetzt. Das Wolof-Wort *doom* wurde durch sein lexikalisches Äquivalent „Tochter“ übertragen und das Possessivpronomen *sama* („mein“) ist zum Verschwinden gebracht worden. Die Tilgung des Possessivpronomens liegt vermutlich darin, dass der Übersetzer nicht das Gefühl wachrufen wollte, dass Khoudia Lô die unmittelbare Nachkommin von der Zauberkünstlerin ist. Das Wort „Tochter“ sei vielmehr in seinem veraltenden Bedeutungsinhalt zu verstehen, d.h. die Anrede an eine jüngere weibliche Person. Ob auf diese Weise die auf den ersten Blick existierende Familienbeziehung zwischen Draman Dramehs Frau und der Zauberin aufgelöst wurde, ist fragwürdig, weil im deutschen Sprach- und Kulturgebiet eine jüngere dem engen Familienkreis nicht angehörende Frau mit „Tochter“ anzureden, ungebräuchlich ist. Bei zufälligen Begegnungen auf der Straße oder wo auch immer werden junge Leute von alten entweder mit der üblichen Höflichkeitsform bzw. der Sie-Form – wenn es sich um junge Erwachsenen handelt – oder mit der Du-Form im Falle von Kindern angesprochen. Von eher seltenem Gebrauch können auch „junger Mann“ oder „junge Frau“ für Kinder, Jugendliche und junge Er-



wachsenen verwendet werden. Dennoch wird von „Sohn“ und „Tochter“ außerfamiliär nur im religiösen Kontext gesprochen. Vor diesem Hintergrund wäre die Wiedergabe der Formel *sama doom* sinnvoller, wenn sich der Übersetzer entweder für eine auf den Ausgangstext oder Zielttext gerichtete Methode entschieden hätte: *sama doom* durch „meine Tochter“ übertragen – was zur Vermittlung eines wichtigen Teils der senegalesischen Kultur führen könnte – oder „junge Frau“ oder einfach den Namen der angeredeten Frau bzw. Khoudia Lô benutzen, um die Distanzanrede, die der Untertitler anscheinend in den Vordergrund stellen wollte, besser auszudrücken.

Die Untersuchung der Übersetzung kulturverankerter Ausdrücke setzt sich mit einem letzten Beispiel aus dem Film *Hyènes* (03:08) fort:

Filmdialog: Ana **sama jabar** ja?

Untertitel: Und **meine Verlobte**?

Beim Begrüßungsritual in der Einstiegssequenz fragt Draman Drameh die Kundin nach ihrer etwa zweijährigen Tochter, die er als seine Frau betrachtet – die vorgenannte fett geschriebene Wolof-Wortgruppe heißt „meine Frau“. Diese Ruf- oder Charakterisierungsform ist ein Kulturphänomen im Senegal. Tatsächlich gebrauchen alte Leute – generell die Großeltern, Verwandten oder Nachbarn der betreffenden Kinder – Ausdrücke wie „meine Frau“ – wenn sie männlich und die Kinder weiblich sind – oder „mein Mann“ – wenn sie weiblichen Geschlechtes und die Kinder männlich sind – für kleine Mädchen oder Jungen.

Dass ein alter Mann, der ein kleines Mädchen so nennt, gar keine Absicht hat, es später zu heiraten, so einleuchtend es auch sein mag, scheint der Übersetzer nicht verstanden zu haben. Ansonsten würde er *sama jabar* nicht mit „meine Verlobte“ wiedergeben. Die sinntstellende Übersetzung kann dazu führen, dass der Zuschauer fälschlicherweise in dem kleinen Mädchen Draman Dramehs zukünftige Zweitfrau sieht. Diese Idee bekräftigt die Tatsache, dass sich alte Männer im Senegal und anderen afrikanischen Ländern manchmal bei der zweiten, dritten oder vierten Heirat Frauen aussuchen, die genau so alt sind wie ihre Kinder, wenn nicht jünger. Im konkreten Fall des Films *Hyènes* handelt es sich, wie schon gesagt, um Draman Drameh, einen etwa 60-jährigen Mann, und ein zweijähriges Kind, deswegen ist die Möglichkeit einer ehelichen Verbindung, auch in der Zukunft, völlig ausgeschlossen. Außerdem bedient sich der Krämer von Colobane der Formel *sama jabar*, um Spaß zu machen, aber auch die Beziehung zu den Eltern des Kindes lebendiger, freundschaftlicher zu machen. Daher wäre es sinnvoller, die kulturell geprägte Formel wortwörtlich mit „meine Frau“ zu übersetzen. Da „meine Frau“ im Gegensatz zu „meine Verlobte“ etwas Erworbenes ausdrückt und jeder vernunftbegabte Mensch wohl weiß, dass es gesetzlich, religiös und moralisch gesehen un-



denkbar ist, mit einem 2-jährigen Mädchen eine Ehe einzugehen, könnte der Empfängerkreis über die rein denotative Bedeutung des kulturellen Ausdrucks hinausgehen und mit Rücksicht auf den Kontext dessen konnotative bzw. kulturelle Dimension rezipieren.

5.3.3 Eigennamen

In den Filmen sind Namen großer Persönlichkeiten zu vermerken, die sich auf wichtige historische Ereignisse beziehen und deshalb ein gewisses kulturspezifisches (Geschichts-) Wissen über den Senegal erfordern. Bevor diese kulturell und historisch geprägten Eigennamen eingehend erörtert werden, sei es interessant, auf Folgendes aufmerksam zu machen:

Die Teilnehmer des Internationalen Übersetzerkongress in Hamburg empfehlen allen Akademien, Universitäten, Verlagen und Übersetzern in allen Ländern, Eigennamen und geographische Bezeichnungen künftig möglichst nicht mehr phonetisch zu schreiben oder gar zu übersetzen, sondern die Rechtschreibung des Ursprungslandes zu respektieren (Italiaander, zit. n. Ndong 2014: 173).

Bezogen auf die deutschen Übersetzer von *Touki Bouki* und *Hyènes*, zeigt sich, dass sie sich an die obige Richtlinie gehalten haben. Alle Eigen- und Ortsnamen sind unverändert in den Zieltext übertragen worden. Die Frage, ob durch diesen übersetzerischen Entschluss Eigennamen mit kulturellem Sinngehalt rezipierbar gemacht wurden, findet ihre Beantwortung in der Analyse zwei ausgewählter Beispiele. Das erste ist in der darauf folgenden Passage (*Touki Bouki*: 34:04) fett hervorgehoben:

Filmdialog: Ngir joxe seen participation
ci mémorial **Général de Gaulle**.

Untertitel: Das ist ihr Beitrag
zum **General-de-Gaulle**-Denkmal.

Die zehnte Handlungseinheit von *Touki Bouki* ist durch die Inszenierung des senegalesischen Ringkampfes – darauf wird in Punkt 6.2.1 detaillierter zurückgekommen – gekennzeichnet, den die Veranstalter dem General de Gaulle widmen. Charles de Gaulle (1890-1970) war eine der einflussreichsten und massenwirksamsten Persönlichkeiten des politischen und staatlichen Lebens Frankreichs des 20. Jahrhunderts. Nach dem deutschen Besatzungsregime (1940-1944) war er zwei Jahre lang Chef der Übergangsregierung. 1958, das Jahr seiner Rückkehr an die Macht, setzte er eine Verfassungsreform durch, die zur Gründung der Fünften Republik führte, an deren Spitze er als erster Präsident von 1959



bis 1969 stand. Nicht nur in Frankreich, sondern auch in den ehemaligen französischen Kolonien in Afrika, beispielsweise im Senegal, war de Gaulle eine berühmte und Achtung gebietende Figur. Es war unter seiner Amtszeit, in der die lange französische Kolonialverwaltung im Senegal (1677-1960) ein Ende fand. Dies erklärt vermutlich, warum das Volk der Lebu den General de Gaulle in *Touki Bouki* ehrt.

Der Name des Staatsoberhauptes der Fünften Republik in Frankreich wurde unverändert und kommentarlos übertragen. Dies soll aber dem Zielpublikum keine Verständnisschwierigkeiten bereiten, denn de Gaulle ist, vor allem durch zwei berühmte historische Begebenheiten, eine sehr bekannte Persönlichkeit in Deutschland. Im zweiten Weltkrieg verkörperte er den Widerstand des Freien Frankreichs gegen die deutsche Besatzung. Nach Kriegsende führte er mit dem damaligen Bundeskanzler Konrad Adenauer eine Annäherungspolitik an das besiegte Deutschland, die dazu beitrug, dass am 22. Januar 1963 der deutsch-französische Vertrag unterzeichnet worden ist, der die Versöhnung der Franzosen mit den Deutschen besiegelte und den Grundstein für einen dauerhaften Frieden in Europa legte.

Das zweite und letzte Beispiel in der Kategorie von Eigennamen mit kultureller Konnotation bezieht sich auf Senghor im Film *Hyènes* (57:34):

Filmdialog: **Senghor** si boppam

fi la jaar ànd ak la reine d'Angleterre.

Untertitel: Hier ist **Senghor**

mit der Königin von England spaziert.

Bei der Aufzählung der hochrangigen Persönlichkeiten, die das Städtchen Colobane besucht haben, zitiert der Bürgermeister Senghor. Léopold Sédar Senghor (1906-2001) hat im politischen Leben und im literarischen Erbe des Senegals bzw. Afrikas unauslöschliche Spuren hinterlassen. Zu diesem Punkt behauptet Gierczynski-Bocandé (2002: 89): „Schließlich bleibt das Bewusstsein, dass Senghors Erbe einerseits politisch, aber auch philosophisch ist und sein wird. Ohne Senghor wäre Senegal gewiss nicht die erste afrikanische Demokratie geworden, aber ohne Senghor wäre vor allem die frankophone Dichtung und Philosophie um vieles ärmer.“ Im politischen Bereich zählte Senghor zu den Schöpfern der *Négritude*.⁴⁷ Überdies war er der erste Präsident der unabhängigen Republik Senegal. Während seiner 20-jährigen Amtszeit (1960-1980) soll er sich für die

⁴⁷ Die *Négritude* war eine literarisch-philosophische und politische Strömung, die von frankophonen Intellektuellen, in erster Linie Léopold Sédar Senghor und Aimé Césaire, in den dreißiger Jahren in Paris ins Leben gerufen wurde. Die *Négritude*-Bewegung trat für die Aufwertung der kulturellen Werte der schwarzen Völker in Afrika, in den USA und in der Karibik ein.



Begründung des Staats und für die Förderung der Demokratie engagiert haben.⁴⁸ In der Literatur kannte Senghor, abgesehen von zahlreichen Auszeichnungen und Ehrungen – wie seine Ernennung als erster und bislang einziger Afrikaner zum Mitglied der prestigereichen *Akademie Française* im Jahr 1983 –, einen hervorragenden Erfolg. Von *Chants d’Ombre* (1945) bis *Liberté 5: le dialogue des cultures* (1993) hat der Dichterpräsident ein reiches literarisches Werk produziert, das er in poetischer Sprache ausdrückte und vor allem der Glorifizierung der von der kolonialen Geschichtsschreibung abgelegneten Zivilisation und Vergangenheit afrikanischer Gesellschaften, dem Humanismus, dem Panafrikanismus und dem Dialog der Kulturen widmete.

In der Filmübersetzung wurde der Name des Poeten-Präsidenten unverändert wiedergegeben. Es stellt sich die Frage, ob durch das transferierende Übersetzungsverfahren die meisten zielsprachlichen Filmbetrachter verstehen können, wer Senghor war. Unbekannt ist nicht der Altpräsident in Deutschland. Er war der erste afrikanische Staatschef überhaupt, der in vielen Interviews und öffentlichen Reden nicht nur die kulturelle Verwandtschaft zwischen Afrikanern und Deutschen hervorhob, sondern auch den beträchtlichen Einfluss von deutschen Wissenschaftlern, in erster Linie dem Ethnologen Leo Frobenius und dem Dichter Johann Wolfgang Goethe, auf die Gestaltung der *Négritude* und auf die inhaltliche wie formale Struktur seiner literarischen Produktion betonte.⁴⁹ Diese Information kennt jedoch nur eine spezielle Gesellschaftsklasse des Zielpublikums, nämlich jene, die sich mit der afrikanischen frankophonen Literatur und den deutsch-senegalesischen Beziehungen intensiv befasst. Um Senghor einer breiteren Zuschauerschaft im Zielkontext vorzustellen und auf die Worte des Bürgermeisters von Colobane wie im Ausgangsdialog Nachdruck zu legen, sollte, da in diesem Fall die technischen Umstände es erlauben, eine zusätzliche Information über Senghor gegeben werden. Daher könnte der Filmdialog wie folgt lauten:

Untertitel: Hier ist Senghor, **der erste senegalesische Präsident,**
mit der Königin von England spaziert.

⁴⁸ Was die Demokratie angeht, muss man jedoch erkennen, dass sie unter Senghors Präsidentschaft nur in der Verfassung existierte. In der Realität herrschte im frisch von der französischen Kolonialherrschaft abhängig gewordenen Senegal ein monarchisches Regime, wie Mamadou Dia (2001: 258) berichtet: „Dès mon éviction, Senghor avait fait adopter une Constitution instituant un présidentielisme fort, concentré, en vertu duquel il régnait seul, sans vice-président ni Premier ministre. L’Assemblée elle-même se vit priver de son fameux droit de censure ; elle fut réduite à une chambre d’enregistrement des lois et décrets du chef de l’Etat : la République s’était monarchisée.“

⁴⁹ Siehe hierzu Senghors Ansprache mit dem Titel *L’Accord conciliant* („Die Versöhnung der Gegensätze“) während der Entgegennahme des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels in der Frankfurter Paulskirche im Jahr 1968.



5.3.4 Begrüßungsformeln

Einleitend soll ein Hinweis auf die Wichtigkeit des Begrüßungsrituals in den zwischenmenschlichen Beziehungen im Senegal gegeben werden: „Das Begrüßungszeremoniell ist eine der wichtigsten Kommunikationsformen in Westafrika. Es ist der Ausdruck des Respektes für die andere Person samt deren Familie und ist unerlässlich sowohl bei der Kontaktaufnahme als auch zur Pflege des sozialen Kontaktes“ (Schneider a.a.O.: 79). Im Senegal gibt es üblicherweise zwei Grußformen, eine arabische und eine senegalesische, mit denen sich die Leute gegenseitig begrüßen. Beide Begrüßungsformeln sind im Analysekorpus, vor allem in *Touki Bouki*, erschienen. Bei deren Wiedergabe hat sich der Untertitler für eine zielkulturell orientierte Übersetzung und eine Nulltranslation entschieden. Auf das Warum dieser übersetzerischen Entscheidungen und deren Einwirkung auf die Rezeption der Kulturspezifika soll in diesem Abschnitt eingegangen werden. Mit der arabischen Begrüßung aus dem Wortwechsel zwischen Absa und Oumy in der Eröffnungssequenz von *Touki Bouki* (07:56) beginnt die Analyse. Hier unten das Beispiel:

Filmdialog: (Absa) *As Salamu ‘alaikum!*

(Oumy) *Wa ‘alaikumu salam!*

Untertitel: (Absa) Wie geht es dir?

(Oumy) Gut und dir?

*As Salamu ‘alaikum*⁵⁰ – als Standardgegengruß *Wa ‘alaikumu salam*⁵¹ – ist der übliche Gruß in der islamischen Religion. Er wird von allen Muslimen trotz sprachlicher und kultureller Differenz auf ähnliche Weise bzw. mit der arabischen Aussprache gebraucht. Aus islamwissenschaftlicher Perspektive kam der Gruß zum ersten Mal aus dem Mund von Adam, dem ersten Menschen und Propheten zugleich, zur Sprache. Mit der Grußformel wünscht man seinem Gegenüber den Frieden Gottes (Salam). Deswegen verkörpert die Begrüßung den Frieden schlechthin. Im Deutschen heißt *As Salamu ‘alaikum*: „Der Friede sei mit dir/euch!“, *Wa ‘alaikumu salam*: „Der Friede sei auch mit dir/euch!“. Erwähnenswert ist, dass der Friedensgruß abgesehen von Begrüßungssituationen beim Abschied und zum Abschluss der rituellen Gebete prononciert wird.

Beim Translationsvorgang hat der Übersetzer die islamische Grußformel durch eine andere („Wie geht es dir? / Gut und dir?“) ersetzt, die im Zielkontext gängiger und leichter zu verstehen ist. Durch diese Übersetzung – obwohl sie die im Verbaltext ausgedrückte Idee des Friedens bzw. der gegenseitigen Friedenswünsche nicht verbalisiert –

⁵⁰ السلام عليك

⁵¹ وعليكم السلام



und den Bildhintergrund ist es dem Zuschauer klar, dass es sich hier um einen Grußwortwechsel zwischen zwei Frauen handelt. Außerdem ist es nicht ausgeschlossen, dass der auf der Tonebene hörbare arabische Ausdruck aufgrund seines internationalen Status von der zielkulturellen Adressateninstanz auch ohne Übersetzung rezipiert werden kann.

Nun zum senegalesischen Begrüßungszeremoniell. Im gerade diskutierten Beispiel aus Mambétys erstem Spielfilm – so sieht es in der Realität aus – fungiert die senegalesische Grußformel als Ausführung des einleitend ausgesprochenen islamischen Grußes. Nachdem sich die Frauen die muslimische Einleitungsfloskel entboten haben, setzen sie den Grußwortwechsel auf Wolof mit folgenden Worten fort:

Filmdialog: (Absa) Tanta Oumy, na nga def? Mbaa dara jotu la?

(Oumy) Absa, na nga def? Ana wa kër ga? Mbaa dara jotu leen? Jàmm ngaam?

(Absa) Jàmm rekk, ndimm li lay!

Untertitel: –

An die orale Tradition stark gebunden, ist das senegalesische Begrüßungszeremoniell eine Kunst und ein inniger Moment in den zwischenmenschlichen Beziehungen. Es ist nicht nur ein bloßer Wechsel von höflichen Grußworten, sondern eine regelrechte Zeremonie, die eine lange Abfolge von Grußformeln verlangt (vgl. Fendler 1994: 37). Zu diesem Punkt äußert sich Kane (a.a.O.: 69) noch ausführlicher:

L'organisation des sociétés africaines traditionnelles se serait faite selon des modalités qui sont directement liées à une telle conception du monde. Ici, tout est plein d'âme, tout est hiérarchie, interaction, interdépendance, complémentarité. De la sorte, l'individu n'est jamais un être isolé ; il est toujours le père de quelqu'un, le frère ou le cousin de quelqu'un ; d'où les longues salutations pendant lesquelles on ne manque pas de rappeler à chacun toute une branche de son arbre généalogique.

Die Wiederholung des Nachnamens des Gesprächspartners wie beispielsweise Fall ... Fall / Diop ... Diop gehört auch zum Grußritual. Überdies wird eine große Anzahl an Fragen über die sich begrüßenden Personen, die Familie, die Freunde, die Arbeit, den Regen und die Haustiere (bei den Dorfbewohnern) usw. gestellt, wie der obige Filmdialog zeigt, deren wortgetreue Übersetzung wie folgt lautet: (Absa): Tante Oumy, wie geht es dir? Läuft alles gut bei dir? / (Oumy): Absa, wie geht es dir? Wie geht es deiner Familie? Ist alles in Ordnung bei ihr? Hast du Frieden? / Absa: Nur Frieden, Gott sei Dank! Das Bemerkenswerte in dieser Passage ist, dass die Darstellerinnen keinen richtigen und kohärenten Dialog führen, sondern mechanisch eine Kette von Fragen aneinanderreihen. Dies liegt darin,



dass „diese Art Begrüßungen meistens von Senegalesen unreflektiert ausgedrückt werden, so dass es im Gespräch zu Überlappungen kommt. Dies erklärt die Überlappungen, d.h. die Tatsache, dass sich die Wortwechsel überschneiden“ (Ndong: a.a.O.: 150).

Für diesen Teil der senegalesischen Oralitätskultur hat der Übersetzer auf Untertitel verzichtet. Die Nulltranslation lässt sich damit begründen, dass der Untertitelautor aus Raumgründen die Originaldialoge reduzieren musste. Er hat seine Wahl auf das senegalesische Begrüßungszeremoniell getroffen, weil einerseits die Idee des Grußes zwischen den Frauen, die er in den Vordergrund stellen wollte, schon explizit aus der Übersetzung von *As Salamu 'alaikum / Wa 'alaikumu salam* durch „Wie geht es dir? / Gut und dir?“ herauskommt. Andererseits entspricht diese Grußform den Begrüßungsgewohnheiten des Zielpublikums nicht. Letzteres ist generell an (ganz) kurze Grußformel wie „Hi!“, „Hallo!“, „Morgen!“, „Guten Tag!“ o.ä. gewöhnt. Jedenfalls wäre es von Relevanz, dass das Begrüßungsritual in der Übersetzung Berücksichtigung gefunden hätte. Denn eben als Kulturtransfer soll die Filmuntertitelung ausgangskulturelle Phänomene in der Übersetzung soweit wie möglich aufrechterhalten.

5.3.5 Lieder

Im theoretischen Teil der Arbeit (siehe Kapitel 2.6) wurde festgestellt, dass Liedtexte nur Untertitelt werden, wenn sie für das Filmverständnis von Nutzen sind. Darauf haben die Übersetzer von *Touki Bouki* und *Hyènes* fast hundertprozentig geachtet, bis auf ein wichtiges Lied von Wasis Diop, dessen Eruiere am Rande des Teilkapitels kommt, wurden alle bedeutungsgenerierenden und kulturell geprägten Liedstücke in den Zieltext transportiert.

Das Lied von der französischen Sängerin Joséphine aus dem Jahr 1949 mit dem Titel *Paris ... Paris* ertönt an vielen Stellen von *Touki Bouki*, wie im nachstehenden Beispiel (25:12):

Filmdialog: Paris, Paris, Paris.

C'est sur la terre un coin de paradis.

Untertitel: Paris, Paris, Paris.

Das ist auf Erden ein Stückchen Paradies.

Die Omnipräsenz des Liedstücks in der Handlung geht auf zwei Motive zurück. Mambéty wollte durch das Lied Nachdruck darauf legen, weshalb Mory und Anta um jeden Preis nach Paris migrieren möchten. Frankreichs Hauptstadt ist als „ein irdisches Paradies“ dargestellt, dessen schönes Leben die Hauptdarsteller des Films, vor der Armut und Perspektivlosigkeit im eigenen Land fliehend, genießen wollen:



Le leitmotiv du film est une chanson de Joséphine Baker : Paris, Paris, Paris... c'est sur la terre entière le Paradis. La phrase musicale, lancinante, accompagne les échappées du jeune couple sur la moto. Par l'utilisation qu'en fait le metteur en scène, elle prend un double sens, celui d'une griserie et celui d'une dérision. Elle emporte les deux héros par son lyrisme, au-delà des piètres réalités dakaroises et au-delà de l'océan (Brahimi: a.a.O.: 54).

Die starke und in gewißem Maße unwiderstehliche Anziehungskraft von Paris beschränkt sich nicht auf Mory und Anta, sondern weitete sich auf die Masse der (jungen) Afrikaner aus. Die feste Überzeugung, dass Paris unter anderen Städten der Industrienationen eine paradiesische Welt ist, sitzt seit den 1960er Jahren tief in den Köpfen der Afrikaner:

Le mouvement des populations issues du continent africain vers le reste du monde imprimé depuis les indépendances au début des années soixante, a donné naissance à de nombreux foyers d'immigration à travers le monde. Désireuses d'améliorer leurs conditions de vie, ces migrants recherchent avant tout, l'éducation, le travail et la richesse matérielle qui leur font défaut dans leurs pays d'origine (Njam 2007: 56f.).

Um ins „Paradies“ zu kommen, sind für manche Afrikaner alle Mittel, auch die illegalen, ein Weg zum Ziel. In *Touki Bouki* verkörpert Mory diese Migrantenkategorie. Er plündert mit seiner Freundin das Haus von Charlie aus, um die Schifftickets zu bezahlen. Darin liegt das zweite Motiv für den Einsatz des Liedes im Film. Mambéty wollte die idyllische Darstellung von Paris dekonstruieren bzw. in Frage stellen und die Afrikaner dafür sensibilisieren, dass der schöne Diskurs über Paris im Besonderen und den Westen im Allgemeinen, der sie sogar zum Banditentum führt, nur ein Betrug ist. Diesbezüglich sagt Porra (a.a.O.: 207; Hervorhebg. i. Original):

Or toute cette „équipée sauvage“ des deux jeunes à travers les quartiers de Dakar se fait sur un arrière-fond musical hautement significatif, puisque la bande-son, à certains moments choisis, diffuse en boucle la voix de Joséphine Backer chantant ces célèbres paroles : „Paris, Paris, Paris, c'est sur la terre un coin de paradis“. Ce refrain qui revient de façon lancinante à certains moments, notamment dans les passages où le film présente la réalité transformée par les fantasmes des deux jeunes gens, marque le film d'une double perspective ironique : il est tout d'abord dénonciation d'une imposture discursive, celle qui consiste à entretenir le mythe de Paris comme centre du monde et paradis sur terre, comme point de repère absolu entraînant deux jeunes dans la délinquance et provoquant une perte de contact avec la réalité et la culture d'origine, une sorte de reniement identitaire [...] L'authenticité présumée de la voix de Joséphine qui chante à de nombreuses reprises son amour de Paris est une construction purement française et ne repose que sur une confusion caractéristique de l'époque. L'identification des protagonistes à ces paroles est donc dévoilée finalement comme adhésion à un mirage construit par les attentes exotiques de la société parisienne, qui allait chercher ces amusements dans les revues et les cabarets.



Mambétys warnende Botschaft scheint auf taube Ohren gestoßen zu sein. Denn heutzutage ist die Anziehungskraft von Paris bzw. Europa auf junge Männer und Frauen aus Afrika noch stärker und unwiderstehlicher geworden. Aufgrund der großen und oft unüberwindbaren Hürden beim Visaantrag und der teuren Flugtickets unternehmen viele Migranten aus Afrika die Reise nach Europa in kleinen, notdürftig zusammengezimmernten Booten, obwohl die Fahrt über das Mittelmeer unter diesen unvorstellbaren Umständen hochgefährlich ist und Tausende Tote kostet. Zu diesem Punkt schreibt Frank (2010: 344f.) mit Recht:

Bei Nacht- und Nebelaktionen wurden sie von den Menschenhändlern, von denen sie für viel Geld schlimmer als unser Vieh auf Lastwagen in tiefer Nacht auf nicht seetaugliche Schiffe verladen wurden, die bei uns noch nicht einmal in Museen einen Platz gefunden hätten. Männer mussten in diesen Nusschalen mit fremden Frauen zusammengepfertcht sitzen, denen sie vorher in ihrer Heimat unter freiem Himmel noch nicht einmal in die Augen schauen durften. Das war keine Freude sondern Stress, der sich noch erhöhte, wenn der Wind auf hoher See auffrischte und die unerwartet hohen Wellen die überladenen Boote langsam mit Seewasser füllten. Wenn die Flüchtlinge einmal in einem Boot waren, gab es kein Zurück mehr. Diese waghalsigen Fahrten mit unerfahrenen Bootsführern in kleinen und veralteten Booten ohne jegliche Notausrüstung über das Mittelmeer nach Europa waren für viele der schon vorher ausgelaugten Menschen, wenn nicht sogar für alle, die letzten Erlebnisse ihres Lebens.

Im gegenwärtigen senegalesischen Kino findet diese Thematik ein großes Interesse. In dieser Hinsicht bilden *Yoole* (2010) von Moussa Sène Absa und *La Pirogue* (2012) von Moussa Touré ein gutes Beispiel. Mit kritischem Ansatz setzen sich die senegalesischen Cineasten in diesen Filmen mit der Problematik der tödlichen Piroge-Europareise durch den Atlantik von zahlreichen Afrikanern auseinander.

Da das Lied im Französischen und in simpler Syntax verfasst wurde, hat dessen Übersetzung dem Untertitel keine Schwierigkeiten bereitet. Letzterer hat das Chanson von Joséphine Baker so übersetzt, dass die deutsche Zuschauerschaft es versteht und dessen Zusammenhang mit dem Kerngedanken der Handlung bzw. dem Reisevorhaben der Hauptfiguren des Films erkennt.

Die Antwort auf die Frage, ob der Übersetzer den gleichen Erfolg bei der Wiedergabe des traditionellen Liedes von senegalesischen Ringkämpfern, das im Wolof *bàkk* heißt, erfahren wir durch die Analyse der folgenden Passage (*Touki Bouki*: 55:10):

Filmdialog: Sa Njambur fi la jaar ma fel ko.

Dud Bakka'it fi la jaar ma fel ko.

Waw goore Gewël Mbaay!



Joop Jonnë fi la jaar ma fel ko.

Ibu Fay'it mako jaar saako man.

Untertitel: Ich habe Sa Niambourou besiegt.

Ich habe Doudou Baka besiegt.

Hab Dank, Geschichtenerzähler!

Ich habe Diop Dionne besiegt.

Ich habe Ibou Faye bezwungen.

Bei der Betrachtung der Filmsequenz bekommt der Zuschauer den Ringkämpfer nicht zu Gesicht, der das Wolof-Lied rezitiert. Er hört nur die auf der Tonspur erklingende Stimme des Sportlers. In der Bildmitte hingegen steht Mory mit nacktem Körper⁵², der, wie ein Ringer nach einem großen Sieg, den erfolgreichen Diebstahl bei Charlie feiert. Der Triumph von Mory dient Mambéty als Gelegenheit, um das *bàkk*, einen wichtigen Teil des senegalesischen Kulturguts, zu präsentieren. Damals, insbesondere in den 1940ern und 1970ern mit Ringkämpfern wie Abdourahmane Ndiaye Falang und Mame Goorgui Ndiaye, war das *bàkk* ein sehr wesentlicher Baustein des traditionellen senegalesischen Nationalsports. Das *bàkk* kann man als ein Lied zur Selbstglorifizierung definieren. Singend zählt der Kämpfer seine Siege auf und betont die Art und Weise, wie er die Gegner zu Boden geworfen hat. Hierdurch bringt er sein Talent und vor allem seine Bravour an den Tag. Im Zeitalter der gegenwärtigen Modernität hat das *bàkk* seinen damaligen Wert verloren, es zählt nicht mehr zu der Tanzchoreographie der Ringer in den Arenen.

Im Zieltext ist das kulturell geprägte Lied wortgetreu wiedergegeben worden. Ob es auf diese Weise dem zielsprachlichen Rezipienten zugänglich gemacht wurde, ist sehr fraglich. Solch ein ringkämpferisches Chanson ist keine kulturelle Realität in Deutschland und die Namen der großen Ringer, die im Liedtext Erwähnung gefunden haben, sind nur Senegalesen oder Nichtsenegalesen mit ausgezeichneten Kenntnissen des traditionellen Sports ein Begriff. Hervorzuheben ist, dass dem Untertitler keine bessere Überset-

⁵² In Morys Nacktheit, die in der afrikanischen Kinolandschaft und Zuschauerschaft der 70er Jahre und im gewissen Maße der Gegenwart schockierend erscheint, sieht Sene (a.a.O.: 86f. ; Hervorheb. i. Original) das Vorhaben von Mambéty, die Schönheit der schwarzen Hautfarbe zu besingen, wie der Dichterpräsident Senghor einige Jahre zuvor in der Literatur mit dem Gedicht *Femme noire* (1945) gemacht hatte: „Cette image de l’homme transcendant qui existe dans la version complète du film, était peut-être l’essentiel de „*Touki Bouki*“. Un homme désigné, un spécimen le sommet du mâle. Un homme majeur et vacciné, grand et costaud, circoncis et initié, beau et courageux, pourvu d’un sexe d’homme préhistorique qui bande raide comme un porte-manteau. Et qui sait s’y prendre parce que c’est un voyou. Mais, pourquoi merde, un spécimen de cette envergure, ne montrerait-il pas son anatomie parfaite, nous transformant en voyeur suspect ? Le corps est une moulure dansée dans le galbe de la tranquillité, vivante et intense. *Djibi* voit loin. Il a l’art de taquiner ses aînés prestigieux avec esprit et subtilité. Cette somptueuse image du héros et de son corps, n’est-elle pas la réponse cinématographique le contrechamp vital poétique et vivant de „*Femme noire*“ le plus beau poème de tous les temps sur la femme de Léopold Sédar Senghor.“



zungsentscheidung in diesem konkreten Fall einfallen konnte. Aus Zeit- und Raumgründen war er außerstande, erläuternde Kommentare zu geben, um zum einen die Zuschauer darauf hinzuweisen, dass das Gesprochene ein *bàkk* ist und was das überhaupt bedeutet und zum anderen die zitierten Ringkämpfer vorzustellen. Dies ist im Vergleich zur Literaturübersetzung zum Beispiel die nachteilige Seite der Untertitelung bei der Übertragung ausgangskultureller Gedankengüter in den zielkulturellen Kontext.

Das Teilkapitel schließt sich mit der Untersuchung des Liedes von Mambéty's Bruder, das die Tonebene der achtzehnten Handlungseinheit von *Hyènes* (1:43:25) dominiert:

Filmdialog: Jóg leen dem door waar.

Jóg leen dem beyi.

Jóg leen dem beyi.

Dem leen liggéey, te bàyyi wax ji.

Soqulo, beyilo, yattulo.

Bègè tēp mom sa bopa?⁵³

Untertitel: –

Der Liedtext, ein Ausschnitt von *Colobane – Hymn for African Unity*, einem Stück des dritten Albums *Toxu* (1998) vom senegalesischen Musiker Wasis Diop, enthält eine besonders wichtige Botschaft. Das Chanson fordert die Afrikaner dazu auf, sich an die Arbeit – wobei oberste Priorität der Landwirtschaft gegeben werden müsste – zu machen, um den Kontinent zu entwickeln, anstatt tagsüber zu palavern und auf die Entwicklungshilfe der Industrieländer zu warten. Diese träge und antriebslose Haltung der Afrikaner angesichts der alarmierenden im Kontinent herrschenden Wirtschaftskrise findet ein Echo im Film. In der Handlung sind die Colobaner, vor allem die *Gueux*, inaktiv. Sie versammeln sich im Laden von Draman Drameh, führen unsinnige Gespräche, spielen, tanzen, trinken und warten geduldig darauf, dass die steinreiche Linguère Ramatou ihren elenden Alltag ändert. Eben diese passive und verantwortungslose Mentalität der Colobaner und im weiteren Sinne des Wortes der Afrikaner kritisieren *Hyènes* in symbolischer Weise und Wasis Diops Lied in klaren Worten. In diesem Zusammenhang sagt Niang (a.a.O.:152f.) Folgendes:

⁵³ Steh auf und geh arbeiten.

Steh auf und wende euch der Landwirtschaft zu.

Steh auf und wende euch der Landwirtschaft zu.

Hör auf zu sprechen und geh arbeiten.

Wenn ihr euch nicht richtig auf die Arbeit macht,
wie könntet ihr eure Unabhängigkeit erreichen? (Freie Übersetzung)



Hyènes n'est pas un film aussi macabre que son titre pourrait le faire croire. Il mitige ses prises de position et mise l'avenir humain du continent sur les laissés pour compte de la mondialisation, sur les plus pauvres des pauvres, sur ceux qui, aujourd'hui, assurent le confort quotidien des bénéficiaires de cette mondialisation, à des prix défilants toute décence. *Hyènes* invite bonnes et boys, chômeurs et marchants à la sauvette à proscrire la mentalité d'assisté qui rongé le cœur du continent. Ce film, tourné alors que Djibril se savait fatalement atteint par la maladie, exhorte les gueux à se mettre au travail pour sauver le continent, le libérer de la banalité de magnats capitalistes dont l'éthique ne dépasse pas la hauteur de leurs chevilles. C'est à ces gueux et sans abris que la bande sonore du film s'adresse [...] [par] la voix de Wasis Diop.

In der Untertitelten Fassung des Films ist der Gesang nicht verbalisiert worden. Der Übersetzer ist davon ausgegangen, dass, wie in Punkt 2.6 des theoretischen Teils der Arbeit gezeigt wurde, Lieder, die als Hintergrund- bzw. Begleitmusik eingesetzt werden, nicht Untertitelt werden sollen. Aus diesem Grund kann man die Entscheidung des Untertitelautors verstehen, denn der Liedtext von Wasis Diop dient als Begleitmusik für die Filmsequenz. In diesem spezifischen Fall müsste jedoch eine Ausnahme gemacht werden, d.h. das Liedstück hätte man übersetzen müssen, denn *Hyènes* als sozialkritischen Film sollte man von seinen kritischen und zugleich bedeutungstragenden Informationen nicht entfernen. Bei genauerer Betrachtung der Sequenz lässt sich feststellen, dass hier der Zeit- und Raumfaktor kein Hindernis für die Übersetzung des Liedtextes ist. Vom Beginn des Chansons (1:22:53) bis zum Ende (1:23:21) sind 1 Minute 32 Sekunden Filmzeit verlaufen, in denen keine Schrift im unteren Bereich des Bilds steht. Diesen Zeitraum könnte der Untertitler für das Einblenden des Liedtextes optimal nutzen und eine wichtige Botschaft des Films dem zielkulturellen Betrachter vermitteln.

Aus der Analyse ist es ersichtlich, dass die Wiedergabe der Kulturspezifika in der Filmuntertitelung keine leichte Arbeit ist. Die Untertitler der Filme haben die kulturellen Phänomene entweder eingedeutscht oder sinnwidrig, unverändert, wortgetreu mit keinen Zusatzkommentaren wiedergegeben oder einfach ausgelassen. Dies hat zur Folge, dass die ausgangskulturellen Aspekte in der Filmübersetzung zum größten Teil nicht auf eine rezipierbare Weise präsentiert wurden.

5.4 Unzulänglichkeiten in den Untertiteln

Die Übersetzung kann keine genaue Kopie des Ausgangsfilms im zielkulturellen Kontext produzieren. Dieser Sprach- und Kulturtransfer bringt immer Unzulänglichkeiten mit sich, denn „[w]er sich die Mühe nimmt, geduldig und sachkundig ein paar berühmte Übersetzungen mit dem Original zu vergleichen, der entdeckt die unglaublichsten Schludereien am laufenden Band“ (Widmar zit. n. Koller 1979: 193). In dieser Hinsicht stellt die deutsche Untertitelung von Mambétys Spielfilmen ein gutes Paradigma dar, sie ent-



hält Unzulänglichkeiten, die man in drei Kategorien untergliedern kann: sinnentstellende Übersetzungen, wichtige Auslassungen und unlesbare Untertitel.

5.4.1 Abweichungen in der Filmübersetzung

Darunter sind Untertitel zu verstehen, die sich vom Sinn der ausgesprochenen Dialoge entfernen. Diese Übersetzungsfehler haben meistens zur Folge, dass der Zuschauer entweder Untertitel zu Gesicht bekommt, die mit dem Gesprochenen nicht übereinstimmen oder er erhält beim Transfer kultureller Elemente fehlerhafte Informationen über die Ausgangskultur. Das zeigen die folgenden Gedanken.

Nachdem Mory und Anta die hellblaue Holzkiste gestohlen haben, in der sie das Eintrittsgeld des von den Lebu veranstalteten Ringkampfturniers vermuten, nimmt Anta ein Taxi und lässt sich in ein menschenleeres Wohngebiet außerhalb der Stadt fahren. Das Fahrtziel kommt dem Taxifahrer so gefährlich vor, dass er am ganzen Körper zittert und bei Allah Schutz sucht, wobei er das Folgende (*Touki Bouki*: 42:46) äußert:

Filmdialog: La ilaha illa Allah; sallallahu alaihi wa salam.

Yàlla nañu Yàlla musal ci li.

Untertitel: Ich bete zu Mohammed,

dass er uns vor diesem Haus beschützt.

Die obige Passage besteht aus einem arabischen Satz und einem Wolof-Satz. Das Arabische ist eine Kombination von zwei Ausdrücken, nämlich *la ilaha illa Allah*⁵⁴ und *sallallahu alaihi wa salam*⁵⁵. Die Aussage *la ilaha illa Allah*, deren Übersetzung „Niemand hat das Recht angebetet zu werden außer Allah“ heißt, ist das Fundament des islamischen Glaubens, sie ist der erste Teil der Glaubensbezeugung – der zweite Teil ist zu bestätigen, dass Muhammed (saw) der Gesandte Allahs ist.⁵⁶ Deswegen ist in vielen Stellen des Korans und der Lehren des Propheten (saw) die Wichtigkeit des Ausdrucks *la ilaha illa Allah* vorgeschrieben worden. *Sallallahu alaihi wa salam* („Möge Allahs Segen und Frieden auf ihm [Muhammed] sein!“) ist ein Segenswunsch, den die Anhänger des Islam bei der Erwähnung des Namens des Propheten Muhammed (saw) aussprechen. Das Sprechen der Formel gehört zum guten Benehmen des Muslims und zum Respekt gegenüber dem Gesandten Allahs (saw). Wie es bei senegalesischen Muslimen oft der Fall ist, hat der Taxifahrer beide arabische Formeln benutzt, um seine Angst vor dem furchteinflößenden und bedrolichen Wohnort zum Ausdruck zu bringen. Dazu hat er mit dem Wo-

⁵⁴ لا إله إلا الله

⁵⁵ صلى الله عليه وسلم

⁵⁶ *Muhammadun rasulullah* – محمد رسول الله



lof-Satz *Yàlla nañu Yàlla musal ci li* die Bitte um die göttliche Protektion hinzugefügt, weil in der islamischen Religion nur Allah die Macht hat, die Menschen zu schützen.

Diesen wichtigen Aspekt des islamischen Glaubens hat der Untertitler im Zieltext verfälscht wiedergegeben. Mit der Übersetzung „Ich bete zu Mohammed, dass er uns vor diesem Haus beschützt“ hat er dem zielkulturellen Empfängerkreis verständlich gemacht, dass im Islam Muhammed (saw) derjenige ist, der die Menschen beschützt, und nicht Allah. Während seiner Mission auf der Erde hat der Gesandte Allahs (saw) zahlreiche Wunder vollbracht, die sich die menschliche Vernunft nur schwerlich vorstellen kann, und viele Ereignisse prophezeit, die erst kürzlich geschahen und auch in der heutigen Zeit noch stattfinden. Jedoch muss man nicht vergessen, dass Muhammed (saw) diese Macht nur besaß, weil Allah sie ihm gab. Dazu sagt Al-Sheba (2011: 5) folgendermaßen: „Er [Muhammed] war ein König, der mit den Ländern, die unter seiner Herrschaft waren, machen konnte, was er wollte und trotzdem ein bescheidener Mensch war; er sah in sich selbst, dass er nichts von all den Dingen besaß, sondern, dass alles in Allahs Hand ist.“ Im Gegensatz zu manchen polytheistischen Religionen ist im Islam Allah die einzige und einzigartige Gottheit, die angebetet werden darf und bei der das menschliche Geschöpf Hilfe und Zuflucht sucht. Deswegen wird Muhammed (saw) als der beste Mensch überhaupt betrachtet, aber nicht als Gottheit, wie Chaouki, Masri und Soukah (2010: 3; Hervorhebg. i. Original) ausführen:

Der Prophet Muhammed gilt als der beste Mensch, der je gelebt hat, und Muslime bemühen sich, seinem Beispiel zu folgen. Jedoch beten sie keinesfalls ihn an, weshalb auch die Bezeichnung „Mohammedaner“ völlig falsch ist. Muhammed war nur ein Mensch, er ist gestorben wie jeder andere und wird wie alle anderen am Tag des Jüngsten Gerichts wieder auferweckt werden.

Vor diesem Hintergrund sollte der Untertitler dem Gesandten des Islam (saw) keine göttliche Eigenschaft und Funktion zuschreiben. Dies wäre der Fall, hätte er den Filmdialog wie folgt übersetzt: „Ich bitte Allah, dass Er mich schützt.“

Neben der Religion gibt es eine andere Abweichung in den Übersetzungen, die den kulturellen bzw. musikalischen Bereich betrifft. Bei der Erwähnung der prominenten Besucher der Stadt Colobane zitiert der Bürgermeister – neben dem ehemaligen Staatschef Senegals Léopold Sédar Senghor – Yandé Codou Sène (*Hyènes* 57:31):

Filmdialog: Fila Yandé Codou Sène waye wayam yëp.

Untertitel: Hier hat Yande Codou Sène ihre Gedichte geschrieben.



Yandé Codou Sène (1923-2010) war eine der größten traditionellen Preissängerinnen im Senegal. Sie stammte aus der Serer-Ethnie, ihre Lieder sind vorwiegend der Geschichte, den Tugenden, den sozialen Werten dieses Volkes gewidmet. Dazu sagt Babacar Diouf, der Leiter der ONG *Ndef Leng*⁵⁷:

Elle chantait autour des événements qui rythment la vie des Sérères : du baptême à la mort en passant par les rites de la circoncision et du mariage. Elle a chanté les louanges des familles et au-delà les valeurs de l'amitié et de fidélité. Dans tous les villages, à la seule évocation de son nom, les gens disaient « ah oui ! Yandé on connaît !!! On pouvait même fredonner ses chansons » (zit. n. Correau 2010; Hervorhebg. i. Original).

Die nationale und internationale Berühmtheit von Yandé Codou Sène lag vor allem daran, dass sie die offizielle *Griotte* von Léopold Sédar Senghor, auch einem Angehörigen der Serer-Ethnie, war, den sie überall in der Welt begleitete und lobpreiste. Auch während einer offiziellen Rede durfte sie dem damaligen Staatsoberhaupt ins Wort fallen und ihn mit einem Preislied überschütten. Dieses Privileg hatte nur sie allein.

Es sieht so aus, dass die Identität von Yandé Codou Sène dem Translator ein Rätsel war. Er hat nämlich Letztere als Dichterin und nicht als Preissängerin der Serer-Geschichte präsentiert. Die sinnwidrige Übersetzung liegt anscheinend darin, dass in der Originalfassung von *Hyènes* die Besuche von Léopold Sédar Senghor und Yandé Codou Sène als Beispiele für das Verdienst und Renommee der Stadt Colobane angeführt wurden. Neben seiner Karriere als Staatspräsident vom Senegal hat Léopold Sédar Senghor seiner charismatischen Persönlichkeit in der literarischen bzw. dichterischen Welt zum Ausdruck verholfen. Daraus hat der Übersetzer allem Anschein nach den Schluss gezogen, dass Yandé Codou Sène auch eine Dichterin war. Die abweichende Übersetzung ist auf jeden Fall ein Beweis dafür, dass das Wissen des kulturellen und historischen Kontextes, in dem der Originalfilm verankert ist, bei der Filmuntertitelung von großer Wichtigkeit ist. In diesem Übersetzungsfall würde sogar eine wortwörtliche Übertragung den Gedanken des Ausgangsdialogs wiedergeben: „Hier hat Yandé Codou Sène ihre Lieder gesungen.“

5.4.2 Wichtige Auslassungen

Um den technischen Regeln der Untertitelung gerecht zu werden, sahen sich die Untertitler von *Touki Bouki* und *Hyènes* dazu verpflichtet, ausgangssprachliche Aussagen, die sie für irrelevant hielten, zu selektieren und ersatzlos zu streichen. Bei diesem Selektions- und Tilgungsprozess kam es dennoch häufig vor, dass die Übersetzer bedeutende Informationen der Originalfilme entfernt haben. Deren Auswirkungen auf die Re-

⁵⁷ ONG *Ndef Leng* ist die Union, die sich für die Wahrung und Aufwertung des kulturellen Erbes der Serer-Ethnie einsetzt.



zeption der Filme im zielkulturellen Kontext dokumentieren die zwei ausgewählten Beispiele.

In der senegalesischen Familie genießt der erstgeborene Sohn *taaw bu goor* eine Vorreiterrolle. Als erste Identifikationsfigur für die Geschwister muss er eine vorbildhafte Lebensführung zeigen. In der Schule zum Beispiel wird von ihm erwartet, dass er die besten Noten mit nach Hause bringt. Mit Erreichen der Volljährigkeit muss er eine Arbeit finden, um der Familie finanziell unter die Arme zu greifen, insbesondere wenn sie hilfsbedürftig ist. Wenn der Familienvater stirbt oder krank ist, übernimmt das erstgeborene Kind ersatzweise die Verantwortung für das Familienoberhaupt. Diese Vorbildfunktion des ältesten Sohnes im senegalesischen Familienleben wird in *Touki Bouki* (08:20) filmisch gestaltet:

Filmdialog: Ah, sama **taaw bu goor** bobu du def lolu.

Koku fofu mu nekk njàng rekk lafay def.

Untertitel: Er ist studieren gegangen.

Trotz seines jungen Alters hat Antas Bruder ein starkes Verantwortungsgefühl. Mit dem Ziel, in Frankreich zu studieren und nach erfolgreichem Uni-Abschluss eine gute Stelle in der Heimat zu übernehmen, um die finanziellen Bedürfnisse der Familie zu befriedigen, verlässt er das Elternhaus. Der Aufenthalt in Frankreich ändert nichts an seiner Persönlichkeit und Zielstrebigkeit. Wie die Mutter in der vorerwähnten Aussage darauf hinweist, konzentriert sich der älteste Sohn nur auf das Studium und nimmt von afrikanischen Migrant*innen Abstand, die sich nur für weiße Frauen und Geld interessieren.

Bei der Reduktion des Filmdialogs hat der Untertitler *taaw bu goor* entfernt, weil die Wiedergabe der Kulturspezifik im Hinblick auf das Zielpublikum keine große Bedeutung hat. In Deutschland ist die Vorreiterrolle des ältesten Kindes nicht unbekannt, aber sie ist nicht (mehr) genau so wichtig bzw. so streng wie im Senegal. Aber da die Aufgabe des Filmübersetzers darin besteht, den zielsprachlichen Zuschauer in die Lage zu versetzen, Kontakt mit einer fremden Kultur aufzunehmen, sollte der Untertitler von *Touki Bouki* der Ausgangskultur den Vorrang geben und den wichtigen Aspekt im senegalesischen Familienleben in der Übersetzung verbalisieren.

Das zweite Beispiel in der Kategorie wichtiger Auslassungen betrifft das Adjektiv „chinois“ (chinesisch) in der darauf folgenden Passage (*Hyènes*: 43:45):

Filmdialog: Jox ma ñaari kilo mburu mu weex ak ñetti kilo ceeb bu **chinois**.

Untertitel: Zwei Kilo Weissbrot und drei Kilo Reis!



In der elften Sequenz betritt die Kundin das Lebensmittelgeschäft von Draman Drameh und bestellt Brot und Reis. Bei dem letztgenannten Nahrungsmittel zeigt sie ihre Präferenz für den Reis aus China. Die Angabe des Ursprungslandes des Reises ist von großer Relevanz. Mambéty wollte hierdurch zeigen und zugleich kritisieren, dass der Senegal, wie viele afrikanische Länder südlich der Sahara, seit der Unabhängigkeit der 1960er Jahre immer noch nicht die Nahrungsmittelselbstversorgung erreicht hat und deswegen lebenswichtige Güter aus dem Ausland importiert, um den Defizit zu kompensieren. Im Senegal ist der Reis als Grundnahrungsmittel der Bevölkerung ein zutreffendes Beispiel. Mit ungefähr 75% von Reiseinfuhren pro Jahr ist der Senegal nach Nigeria der zweitgrößte Reisimporteure in Afrika südlich der Sahara und der zehnte in der Welt. Der an der Theke liegende weiße Sack von Reis, auf dem das Land „USA“ großgeschrieben ist, mag diese Ausführungen veranschaulichen:



Hyènes (04:05)

Laut Mkandawire (1987: 1) sind die meisten afrikanischen Länder weit davon entfernt, den Bedarf an Nahrungsmitteln selbst zu decken:

Of greater salience is the fact that for a continent in which more than 70 percent of the labour force finds its livelihood in agriculture, Africa has performed poorly in agriculture in general and specifically in food production. Africa is the only continent which had experienced a decline in per capita food production during the last two decades. Self-sufficient in food production at independence, Africa is today a net importer. This agrarian crisis has been rudely brought to world attention by recent horror films of famine victims.

Bezug auf den Senegal nehmend äußert sich die aus diesem Land stammende Romanautorin Ken Bugul (a.a.O.: 55f.) zu diesem Punkt noch ausführlicher:

Les lignes maritimes tracées depuis la période coloniale, reliant l'Asie à l'Europe en passant le long des côtes africaines, continuaient à tourner. Toutes sortes de marchandises



étaient déversées dans le pays. Les bateaux venant d'Asie ramenaient énormément de riz de Siam et le peuple en mangeait de plus en plus. La dépendance à cette céréale devint irréversible. Depuis les indépendances, rien n'avait été fait pour atteindre l'autosuffisance sur ce produit devenu indispensable, et la dépendance était totale. La Casamance en produisait mais ne couvrait qu'à peine ses besoins intérieurs. Au Nord du pays, une société d'aménagement du delta du fleuve, initia des périmètres expérimentaux pour les multiplier et les étendre, mais la préférence allait toujours au riz venu d'Asie. Ce riz importé devint un produit de première nécessité, au détriment des dérivés du mil qui était autrefois la céréale de base [...] Le riz apporté de lointaines contrées par le colonisateur créa une dépendance telle que sans ce riz, le Sénégalais n'aurait pas mangé. Pire que les coréens et les malgaches ! Sans riz, ce serait l'émeute ! Le pays dépendait de même de tant d'autres produits manufacturés et alimentaires. Rien n'avait été fait pour développer des unités de production, de transformation, des industries et des petites et moyennes entreprises. Tout était importé, sauf la palabre !

Mambétys Kritik an der Einfuhrpolitik von Nahrungsmitteln aus dem Ausland, die die Wirtschaft der afrikanischen Länder weiter abschwächt, ist im Zieltext unübersetzt geblieben. Mit der Absicht, den Ausgangsdialog so knapp wie möglich zu gestalten, hat der Übersetzer das Produktionsland des vom Senegal importierten Reises nicht erwähnt. Infolgedessen ist zu bedauern, dass ein politisches, soziales, kulturelles und vor allem wirtschaftliches Problem, mit dem der Senegal und viele afrikanische Länder südlich der Sahara immer noch konfrontiert sind, dem deutschen Betrachter nicht weitergegeben worden ist.

5.4.3 Unleserliche Untertitel

Darunter sind verschriftlichte Äußerungen zu verstehen, die mit großen Anstrengungen oder gar nicht entziffert werden können. Die Ursache dafür ist, dass entweder die Farbe der Untertitel nicht weiß genug ist oder der Hintergrund, auf dem der Text eingeblendet wird, (ganz) hell ist. Wenn solche Untertitel im Bild erscheinen, bemerkt der Betrachter an den Lippenbewegungen der Figuren, dass etwas gesprochen wird. Jedoch bleibt ihm das Gesagte verborgen, weil sich der Untertiteltext als undecodierbar erweist. In der deutschen Fassung von *Touki Bouki* und *Hyènes* ist eine Reihe von diesen Untertiteln zu registrieren. Im Folgenden sollen ein paar Beispiele angeführt und anschließend kommentiert werden.

Die Willkommensfeier zu Linguère Ramatous Ehre im Film *Hyènes* eröffnet sich mit der Ansprache des *Griot*, im Namen des Bürgermeisters geht er mit lobenden Worten auf die Familiengeschichte und die moralischen Werte der alten Dame ein. Mambéty bedient sich der Rede des *Griot*, um ein Porträt der weiblichen Hauptfigur des Films zu geben. In der Filmübersetzung ist die Porträtdarstellung von Linguère Ramatou beeinträchtigt. Angesichts der unscharfen, nicht ganz weißen Untertitelfarbe und zum Teil des hellen Bildhintergrunds hat der zielsprachliche Filmbetrachter enorme Schwierigkeiten, um



die verschriftlichte Version der Rede vom traditionellen Wortkünstler zu lesen, wie es sich an diesem Bildausschnitt verdeutlichen lässt:



Hyènes (31:04)

Im Anschluss an die Rede des *Griot* ergreift die Milliardärin das Wort, um sich an die Bürger von Colobane zu richten. Dem Appell an finanzielle Unterstützung für die arme Stadt nachgehend, erklärt sich Linguère Ramatou bereit, den überschuldeten Colobanern 100 Milliarden zu schenken, aber nur unter der Bedingung, dass sie Draman Drameh opfern. Linguère Ramatous Angebot, worum sich dann der Fortgang der Erzählung dreht, kann, wie es an der Abbildung wahrzunehmen ist, wegen unscharfer und nicht ganz wei-



Hyènes (39:36)

ßer Untertitelfarbe vom Zuschauerauge, dem in diesem Fall eine Lesezeit von 2 bis 3 Sekunden zur Verfügung steht, mit großen Schwierigkeiten oder gar nicht decodiert wer-



den. Diese Unzulänglichkeit führt zur Verständnisbeeinträchtigung der Sequenz und deren Folge. Dies wäre nicht der Fall, hätte die Stiftung Trigon-film den untertitelten Film vor dessen Vermarktung mit kritischem Blick untersucht und technische Vorkehrungen getroffen, um die Lesbarkeit der schwierig zu decodierenden Untertitel zu verbessern bzw. ihnen ein schärferes und weißeres Aussehen zu verleihen.

Auch in *Touki Bouki* gibt es eine Schlüsselszene, die wegen undeutlicher Untertitel nicht verständlich ist. Hier die Abbildung:



Touki Bouki (24:15)

Wie in der inhaltlichen Kurzfassung des Films (vgl. 4.2.1.1) gezeigt, steht im Mittelpunkt der Handlung die Absicht von Mory und Anta, nach Paris zu migrieren. Aus Geldnot können sich die Hauptfiguren das Flugticket nicht leisten. Aus diesem Grund ruft Mory eine Taktik ins Leben, mit der das notwendige Geld für die Reise gefunden werden soll. Diese Strategie wird durch den Text am unteren Rand der oben zitierten Abbildung enthüllt. Aufgrund des von Helligkeit erfüllten Hintergrundes der Untertitel steht das Publikum vor unüberwindbaren Schwierigkeiten, um Morys Plan für die Finanzierung des Reiseprojekts nachzuvollziehen. Genauso geht es mit dem Hauptziel nach der Reise, d.h. in die Heimat als vermögende, einflussreiche und von allen respektierte Persönlichkeit zurückzukehren. Diese Information bleibt dem Zuschauer aufgrund des hellen Bildhintergrunds verborgen, wie der Bildausschnitt illustriert:



Touki Bouki (24:21)

In den angeführten Beispielen wäre die Lesbarkeit der Untertitel erreicht, wenn der Text im Bild zum Beispiel mit schwarzem Streifen bzw. Kasten umrahmt worden wäre. Mit einem solchen technischen Trick wäre das Verständnis des Gesprochenen ermöglicht.

5.5 Kapitelresümee

Der Zentralpunkt des Kapitels lag auf der Untersuchung der deutschen Untertitel von Mambétys Spielfilmen. Bei der Filmtiteltranslation wurden die einfachen Ausgangstitel aus kulturellen und kommerziellen Gründen in längere und ausführlichere Titel umgewandelt. Bei der Analyse der Sprachästhetik des Wolof-Ausgangstextes hat sich gezeigt, dass die Redensarten und Sprichwörter nicht angemessen übertragen wurden. Sie sind meistens entweder abweichend übersetzt oder einfach ausgelassen worden. Anschließend haben wir die kulturspezifischen Phänomene analysiert und gesehen, dass deren Wiedergabe durch die Filmuntertitelung ein großes und oft unüberwindbares Problem ist. Wenn die Kulturspezifika nicht an den zielkulturellen Kontext adaptiert, sinnwidrig wiedergegeben oder einfach ausgelassen wurden, sind sie entweder transferiert oder wortwörtlich übertragen ohne begleitende Kommentare, weil die räumlichen und zeitlichen Einschränkungen es nicht zulassen. Abgeschlossen wurde der Abschnitt mit der Untersuchung abweichender Übersetzungen, wichtiger Auslassungen und unleserlicher Untertitel. Die Abweichungen in den Übersetzungen und die wichtigen Auslassungen sind vor allem auf das Miß- und Unverständnis der Ausgangsdialoge seitens der Untertitler zurückzuführen. Im Hinblick auf die Unleserlichkeit der Untertitel wurde bemerkt, dass die Qualität der Farbe und des Hintergrunds des Textes im Bild die Rezipierbarkeit von Schlüsselsequenzen der Filme behindert hat.



6. Analyse des filmsprachlichen Vermittlungskanals

In den Filmen von Mambéty kommt der wichtigste Teil der Botschaft nicht in den Dialogen, sondern in der nonverbalen Mitteilungsebene zum Ausdruck:

Il [le cinéma de Mambéty] intéresse. Tout le monde. Surtout les petits malins ridicules, toujours à l'affût d'un „message“, qu'ils risquent de ne pas trouver, derrière l'intellectualisme de leurs lunettes de myopie. Djibril fait des feintes de corps, même à ses alliés naturels : les cinéphiles et les critiques. Il n'est pas difficile pourtant de circonscrire un message à partir de tout ce qui l'entoure [...]. C'est un des nombreux procédés de l'homme. Le message, s'il existe, se situe souvent, pour ne pas dire toujours, dans le non-dit, le non-vu, situé dans le prolongement du suggéré et de l'aperçu (Sene: a.a.O.: 39f.; Hervorhebg. i. Original).

In diesem Argumentationsschritt sollen die durch die Filmsprache vermittelten Botschaften diskutiert werden, die Analyse soll hierbei wie folgt strukturiert werden. Nachdem darauf eingegangen wird, wie Mambéty durch filmsprachliche Codes den Übergang von der Tradition in die Modernität in Afrika und die Ausbeutung des Kontinents durch den Westen thematisiert, soll sich die anschließende Analyse neben der Darstellung kulturspezifischer Phänomene und der Frau im Berufsleben mit der symbolischen Sprache ganz genau befassen.

6.1 Afrika vor zwei Herausforderungen

In diesem Analyseschritt geht es darum, anhand von Beispielen aus dem Untersuchungskorpus zu eruieren, wie Mambéty mittels filmästhetischer Darstellungsmittel den Übergang von der Tradition zur Modernität und die Ausbeutung des Kontinents durch die westlichen „Hyänen“ thematisiert hat.

6.1.1 Tradition und Modernität

Vor allem in den 1970ern - 1990ern war die Dualität Tradition (Dorf) und Modernität (Stadt) eine Gesellschaftserfahrung in den erst kurz zuvor unabhängig gewordenen afrikanischen Ländern südlich der Sahara. Deswegen fand diese Thematik eine besondere Aufmerksamkeit in der damaligen Filmproduktion. In diesem Sinne schreibt Dulucq (1996: 261):

De fait, le monde rural, la brousse, le village, et les rapports de fascination/répulsion qu'ils entretiennent avec la ville, semblent des thèmes majeurs du cinéma négro-africain. Que l'on pense, par exemple, aux films récemment distribués en France : ils abordent quasiment tous la question des rapports villes-campagnes, soit sur le mode de l'utopie rurale (*Yaaba*, 1987, *Tilai*, 1987) ou, plus souvent, sur le thème de la ville corruptrice (*Zan Boko*, 1987, *Ta Don-*



na, 1990, *Samba Traoré*, 1993, *Hyènes*, 1990, etc.). Villes et campagnes paraissent donc des éléments incontournables de la cinématographie africaine.

Das Besondere bei der Problematisierung der Dualität Tradition und Modernität bei Mambéty ist, dass sich der senegalesische Regisseur einer komplexen Filmsprache bedient. Wie sich das konkret darstellt, kann an der Eröffnungssequenz von *Touki Bouki* exemplarisch dargelegt werden.

In der einführenden Sequenzeinstellung filmt Mambéty eine Rinderherde, sie wird vom jungen, auf dem Stier durch die Savannenlandschaft reitenden Mory angetrieben. Der Cineast lässt die Herde so lange auf die Kamera zukommen, bis sich die weite Einstellung durch die sich ändernde Entfernung in eine Halbnahe wandelt. Auf der Tönebene erklingt eine sanfte rhythmische Flötenmusik. In der anschließenden Einstellung erscheint wieder die Rinderherde mit dem Hirtenjungen halbnahe, dann amerikanisch und nähert sich frontal der stationären Kamera. Auf der Tonspur hört man immer noch die Flötenmusik. Durch die traditionellen Musiktöne, den Handlungsrahmen und die Protagonisten – Schäfer und Zebus – geben die ersten Bilder des Vorspanns zu verstehen, dass sich die Einstiegsphase von *Touki Bouki* in einem ländlichen Gebiet abspielt, wo das Leben der Menschen und Tiere eng miteinander verwoben ist. Die Tiere bilden eine dichte Gruppe hinter Mory, was hier als Symbol von Gemeinschaft, Solidarität und Frieden gesehen werden kann, und folgen vertrauensvoll dem ruhigen Schrittempo des Schäfers durch die Steppe.

Jedoch ändert sich der Kontext in der nächsten Einstellung, denn das Ziel des jungen Schäfers ist der städtische Schlachthof. Von der vorherigen ruhigen Stimmung der Zebus ist nichts geblieben. Angst und Panik überkommen sie, wie die folgende Großaufnahme visualisiert:



Touki Bouki ((02:02)



Durch die Naheinstellungen auf den Kopf des Rindes, sein lautes Stöhnen im O-Ton – das die sanfte Flötenmusik völlig überdeckt – und den blutüberströmten dunklen Handlungsraum wird signalisiert, dass das pastorale Gemeinschafts- und Friedensleben vorbei ist. Jetzt findet die Handlung in der gefährlichen und grausamen Stadt statt. Mory ist nicht mehr auf dem Bild zu sehen, er verließ den Schauplatz, nachdem er die Rinderherde den erbarmungslosen Metzgern geliefert hat. Mambéty nimmt sich Zeit, um die Schlachtung der Tiere mit größter Detailtreue zu erzählen. Eines nach dem anderen werden sie halbnah an der Kamera vorbei in eine enge Tür gezwungen, die in vielerlei Hinsicht der *Porte de non-retour* auf der Insel Gorée gleicht.

La porte du non-retour (das Tor der Nichtrückkehr) befindet sich im 1778 erbauten Sklavenhaus auf der Insel Gorée bei Dakar. Sie war die wichtigste Station zur Sammlung und Überfahrt der Sklaven. Wie der Name zeigt, gab es für die schätzungsweise über 20 Millionen von Schwarzafrikanern, die während des Sklavenhandels über den Atlantik nach Amerika geschifft worden sind, keine Rückkehrmöglichkeiten, sobald sie durch diese Tür gingen. Als billige Arbeitskräfte für den Plantageanbau mussten sie in Amerika schwere körperliche Fronarbeit leisten und wurden oft grausam gezüchtigt. Viele starben an den Folgen dieser menschlichen Ausbeutung. Die kleine Tür im Schlachthof ähnelt der *porte du non retour*, insoweit als es kein Zurück mehr für die Rinder gibt, wenn sie die Türschwelle überschreiten. Sie werden von den Fleischern misshandelt und geschlachtet.

In der darauf folgenden Halbtotale befindet sich das zu opfernde Tier auf der anderen Seite des Schlachthauses. Schnell wird es von den Fleischern zu Boden geworfen. Aus ganz naher Entfernung ist die Handkamera auf den Kopf des Rindes gerichtet, das zurückgebogen wird, um die Kehle freizulegen. Mit einem scharfen Messer durchtrennen die Fleischer dem Tier die Kehle, so dass das Blut herausschießt. Das Rind gibt ein jämmerliches Muhen, dann ein Quieken und schließlich ein Röcheln von sich. Das in Strömen fließende Blut bleibt lange im Fokus, weil Mambéty, wie später gezeigt wird, dessen metaphorische Bedeutungsdimension hervorhebt, nämlich die Ausbeutung bzw. die Vernichtung schwacher Menschen durch mächtigere. Die Idee des Faustrechts bekräftigt die nächste Einstellung, in der das Filmaufnahmegerät einen Vertikalschwenk nach unten auf den auf dem Haken aufgehängten Kadaver macht, der auf dem Weg zur Zerlegung und später zum Verkauf und Verbrauch ist.

So gesehen stellt die Titelsequenz von *Touki Bouki* zwei grundverschiedene Welten vor: das Dorf (Tradition) und die Stadt (Modernität). Das Dorf steht für Solidarität und Frieden, während sich die Stadt durch Individualismus und Ausbeutung der Schwachen auszeichnet. Auf das afrikanische Kino im Allgemeinen übertragen, sieht man, dass Mambétys positive Darstellung des Dorfs und negative Repräsentation der Stadt keine Ausnahme bildet. Zu diesem Punkt behauptet Dulucq (a.a.O.: 267f.; Hervorhebg. i. Original):



Les œuvres de fiction, au contraire, sont nourries de parti pris : dès que le réalisateur affiche une thèse (la catégorie « autre discours » étant donc mise à part), c'est une image négative de la ville qui prévaut largement (près du tiers des œuvres totales, plus de la moitié si l'on élimine la catégorie « autre discours »). Pour autant, le milieu rural n'est pas véritablement idéalisé (9% d'image positive, 11% d'image négative), ce qui semblerait évacuer une des institutions initiales. Qu'on ne s'y méprenne pas cependant : cette proportion apparemment marginale de discours positif sur la campagne n'est que la partie émergée d'un ensemble plus vaste. En effet, de nombreux films qui dénoncent l'univers impitoyable de la ville se réfèrent nostalgiquement à l'éden villageois et véhiculent donc, *a contrario*, une vision positive de la campagne, non quantifiable.

Ein aussagekräftiges Beispiel dafür liefert Sembène Ousmane bei der Darstellung des Gegensatzpaars Dorf und Stadt in *Borrom Sarret* und *Mamdabi*. Dazu sagt Diawara (a.a.O.: 47):

In den beiden Filmen erzeugt die linearisierte Handlung der Geschichten dieselbe Wirkung wie eine mündliche Erzählung, in der Aufbruch und Rückkehr des Helden, Drinnen und Draußen, Gesellschaft und Wildnis, Bedrohung und Harmonie die wesentlichen Gegensatzpaare bilden. Das „Plateau“ ist immer ein Symbol von Individualismus und Entfremdung, ein Ort voll Unsicherheit, bösen Kräften und Fallen. Auf der anderen Seite konnotiert die Medina das Zuhause, die Sicherheit, die Religion und Gemeinschaft.

Aufgrund der enormen Diskrepanz zwischen Tradition und Modernität gibt es in Afrika südlich der Sahara eine profunde Krise beim Übergang von der einen Epoche in die andere. Die Afrikaner, in erster Linie die Führungseliten, tendieren oft dazu, die Werte der traditionellen Lebenskultur zugunsten der modernen zu begraben. Im Hinblick darauf betont Ken Bugul (a.a.O.: 69f.; Hervorhebg. i. Original) ausdrücklich:

Après les pancartes de la Place Protêt, la société balançait entre tradition et modernité, avec une partie du peuple assimilé et une partie indigène qui se cherchait toujours. Ce funambulisme identitaire et culturel prévaut jusqu'à nos jours. Le peuple s'en accommodait et faisait des allers-retours dans une identité brisée par les différentes invasions et leurs lots d'aliénation. Le peuple hésitait entre la tradition et une insertion dans la modernité, essentielle pour exister avec le reste du monde. Un équilibre aurait pu être trouvé si les premiers présidents n'avaient pas conduit le pays sous l'influence et la bienveillance de l'ancienne colonie, et dans un manque total de vision et de rêves pour leurs pays. Ils n'avaient pas de « têtes », et le néocolonialisme fit dévier les attentes et les inspirations.

Genau dieses Gleichgewicht bzw. die Verwurzelung der Afrikaner in der Tradition und die Öffnung zur Modernität wird im Film als Lösung vorgestellt. In der Handlung verkörpert Mory die vollendete Symbiose zwischen Tradition und Moderne. Auf dem Land



geboren und aufgewachsen, ist er auch dort sozialisiert, d.h., er hat sich die gesellschaftlichen Normen, Werte, Riten und Gebräuche des traditionellen Lebens angeeignet. Erst als Erwachsener trifft er die mutige Entscheidung, in die Stadt zu ziehen, um der beruflichen Perspektivlosigkeit des Dorfs zu entkommen. Die Abwanderung in die Stadt bedeutet für die männliche Hauptfigur von *Touki Bouki* nicht, den kulturellen Signifikaten der Tradition den Rücken zu kehren. Er bringt sie vielmehr mit und kombiniert sie mit dem modernen Lebensstil in der Stadt. Den Beweis dafür liefert sein Motorrad:



Touki Bouki ((13:43)

Das am Lenker mit Rinderhörnern und am Sattel mit afrikanischer Maske aus Metall verzierte Kraftrad manifestiert Morys Verankerung in der Tradition und gleichzeitig seine Öffnung zur Modernität. Zur hybriden und symbolischen Dimensionsebene des Motorrads bemerkt Porra (a.a.O.: 209f.):

[...] le film est par ailleurs marqué par des signes exhibés d'hybridité, à tel point que l'on peut presque parler d'une hybridité incarnée : le premier motif est sans doute celui omniprésent de la moto de Mory, engin hybride entre modernité et tradition. Le guidon de la moto est en effet orné de cornes de buffles, tandis qu'à l'arrière est installé un objet en métal, version épurée d'un masque africain. Signe d'ancrage dans une société de la modernité, de la vitesse, l'engin relie aussi Mory à ses origines traditionnelles, paysannes et africaines.

Es soll noch hinzugefügt werden, dass das Motorrad in der Passage vom Dorf in die Stadt eine wesentliche Rolle spielt, wie die folgenden Linien belegen.



Nach der Tieropferungsszene kehrt die Erzählung zu Mory zurück. Nach offenbar vollbrachter Arbeit reitet er mit dem Stier, von der Totalen bis hin zur Nahen gefilmt, direkt auf die stationäre Kamera zu. Die Tonebene wird von der erneut einsetzenden Flötenmusik dominiert. Sie tritt leiser in den Hintergrund und lässt das laute Motorengeräusch des Motorrads ertönen, als Mory den Bildraum ganz ausfüllt. Der Motorenlärm dient als Vorankündigung des Abschieds von Mory von seinem Heimatdorf. In der folgenden aus leichter Aufsicht aufgenommenen Einstellung ist er mit dem Motorrad auf dem Weg zur Stadt. Die Kamera ist nicht mehr statisch, sie macht eine parallele Fahrt mit Mory, der an Dörflern vorbeifährt, die vor den Eingangstüren ihrer Häuschen stehen. Die Kamerafahrt ermöglicht es, sich ein rasches Bild vom Elend und der Armut des Dorfes zu machen: die Häuschen sind entweder aus Holz, Lehmziegeln, oder Blech und nicht mit Strom versorgt, die Verkehrsstraßen aus Sand und mit Abfall übersät, die Kinder barfuß. In solch einer armen und traditionellen Welt tritt der Hauptdarsteller des Films mit seiner modernen Maschine wie ein Eindringling auf. Er wird von allen neugierig angeschaut. Die Kinder, von Faszination ergriffen, laufen ihm jubelnd nach. An der Grenze zwischen Dorf und Stadt wechselt Mambéty die Perspektive der Kamera. Vor Mory positioniert, lässt sie ihn in der Totalen auf sich zukommen.

An der Autobahn ändert sich nochmals der Kamerastandpunkt. Zuerst aus leichter und dann extremer Aufsicht fährt Mory in die Stadt. Der in der Folge durchgeführte Reißschwenk nach unten auf den Asphalt bzw. den Fahrstreifen und nach oben auf die Fußgängerbrücke, die über die Autobahn führt und gleichzeitig die Passage vom Dorf in die Stadt symbolisiert, so unerwartet es auch sein mag, steht in engem Zusammenhang mit dem plötzlichen Wechsel der Figur, durch die bis zu diesem Zeitpunkt in der Filmerzählung der Übergang von der Tradition zur Modernität erfolgt, nämlich Mory. Er geht aus dem Bild. Es kommt jetzt dem Briefträger zu, die Verbindungsrolle zwischen Dorf und Stadt zu erfüllen. Aus normalperspektivischem Blickwinkel lässt die regungslose Kamera den Postbeamten beim Begehen der Autobahnbrücke an sich herankommen. Sie wendet sich kurz von ihm ab und macht einen langsamen Horizontalschwenk nach rechts auf die Wellblechdächer des Marktes von Colobane. Dann kommt sie auf den Briefträger zurück und zeigt aus der Untersicht, wie er die letzten Schritte der Autobahnbrücke heruntersteigt. Um dem Zuschauer zu signalisieren, dass sich das Filmgeschehen nun in der Stadt abspielt, lässt Mambéty den Aufnahmeapparat einen langsamen Horizontalschwenk nach links machen, der mit dem ohrenbetäubenden Lärm eines vorbeifliegenden Flugzeuges – Zeichen der modernen Technik – begleitet wird und in der Mitte der Stadt Colobane bzw. bei Anta zu Hause endet, die am Tisch sitzt und schreibt.

Vor dem Hintergrund dieser Argumentation lässt sich festhalten, dass der senegalesische Regisseur mit filmischen Stilmitteln auf den Übergang von der Tradition zur Modernität in den postkolonialen Ländern Afrikas eingegangen ist. Das Gleiche macht Mambéty bei der Frage um die Ausbeutung des afrikanischen Kontinents durch den Westen.



6.1.2 Die westliche Ausbeutungsmaschinerie

Die erste Einstellung im Film *Hyènes* richtet das Augenmerk auf die großen Beine eines Elefanten. Gefolgt von einer langsam schwenkenden Kamera nach rechts, bewegen sie sich zögernd durch eine öde Landschaft. In der zweiten Einstellung lässt Mambéty die Detailaufnahme der Pfoten des riesigen Tieres in eine Halbtotale münden, in deren Zentrum eine Elefantenherde steht. Die kolossalen Tiere stehen dicht hintereinander. Sie gehen mit langsamen Schritten und mit der Begleitung der sanften Balafon-Musik aus dem Off an der nun stillstehenden Kamera vorbei. Wie die Rinder in *Touki Bouki* sind die Elefanten mit metaphorischem Sinngehalt versehen. Der senegalesische Cineast nutzt sie als Symbol der Kraft, die dem afrikanischen Kontinent innewohnt:

Les premières images du film sont frappantes : ce sont de gros plans de pattes d'éléphants se déplaçant lourdement. Puis ces éléphants sont filmés majestueux, magnifiques dans leur force et leur nombre, alors qu'ils parcourent la brousse lentement. Cette représentation de l'Afrique est puissante et impressionnante. Les éléphants [...] symbolisent l'Afrique éternelle (Wynchank: a.a.O.: 413).

Diese Kraft von Afrika, gemeint ist hier der Reichtum des Erdteils an natürlichen Ressourcen, zog und zieht immer noch die westlichen Länder an. Vom Sklavenhandel über den neuzeitlichen Kolonialismus bis hin zur gegenwärtigen Globalisierungsära sind zwar die Begegnungs- und Umgangsformen der Industrieländer mit Afrika unterschiedlich, aber das Ziel ist gleich geblieben, nämlich den afrikanischen Ländern ihre wichtigsten Ressourcen – die besten Köpfe und die Bodenschätze – zu entziehen, um einerseits deren wirtschaftliche Entwicklung zu hemmen und andererseits die Suprematie der okzidentalen Länder auf ökonomischer, wissenschaftlicher, technischer Ebene stärker bzw. dauerhafter zu machen. In dieser Hinsicht stellt Kane (a.a.O.: 59; Hervorhebg. i. Original) fest:

Cette occultation de l'Afrique prend fin de façon brutale lorsque l'Europe se lance dans la traite négrière, concourant à la déstructuration des espaces politiques et culturels africains. En renforçant les systèmes féodaux existants, l'Europe instaure le chaos à la place des équilibres tribaux afin d'avoir la mainmise sur les richesses humaines et matérielles que les Africains, du fait de leurs moyens technologiques limités associés à une vision généralement animiste du monde, ne pouvaient exploiter que de façon parcimonieuse. Dépossédés de leurs meilleurs éléments – massacrés ou déportés comme du « bois d'ébène » –, les sociétés se désagrègent ; le climat d'insécurité interdit toute continuité dans le travail quotidien. Aussi pouvons-nous affirmer que l'instabilité politique résultant de la traite des Noirs est pour une large part responsable de l'état de délabrement culturel où se trouve l'Afrique lorsqu'au XIXe siècle les puissances européennes la redécouvrent pour se la partager.



In diesem ausbeuterischen Unterfangen des Kontinents ist die Mitverantwortung der Afrikaner selbst groß, denn sie kooperieren mit den westlichen Ausbeutern, wie der Film dokumentiert. Linguère Ramatou, die steinreiche „Hyäne“ aus dem Abendland, kommt nach Colobane zurück. Unterstützt von den korrupten einheimischen „Hyänen“ kauft sie die ganze Stadt auf. Dann wendet sie sich den Colobanern zu und will den einflussreichsten von ihnen bzw. Draman Drameh kaufen. Die Handlung sagt fast nichts, wie die ganze Stadt der Milliardärin in die Hände gefallen ist. Erst in der sechzehnten Filmsequenz gibt Linguère Ramatou dem Lehrer und dem Arzt Bescheid, dass Colobane ihr gehöre. Das Fließen sämtlicher Wirtschaftsgüter der Stadt in die Hände von Linguère Ramatou hat zum Resultat, dass deren Bewirtschaftung den Einheimischen nicht zugutekommt. Dies ist Mambéty zufolge schlimm und kritikwürdig, denn dieser Zustand ist zum größten Teil dafür verantwortlich, dass die Colobaner unterhalb der Armutsgrenze leben. Schlimmer und somit kritikwürdiger im Sinne des senegalesischen Cineasten ist es aber, wenn die Afrikaner, unter dem Einfluss der Industrienationen, ihre eigenen Landsleute opfern. Das ist das Grundthema von *Hyènes*, das zum größten Teil mit filmsprachlichen Darstellungsmitteln angeschnitten wird, wie im Folgenden zu sehen sein wird.

Nach der Inszenierung der Elefantengruppe als Epoche des friedlichen und mächtigen Afrikas ist mit dem Erscheinen der *gueux* im Bildzentrum die Ära der „Hyänen“ angebrochen. In der Totalen kommt die Gruppe der Männer in zerlumpte Kleidern der feststehenden Kamera entgegen. Ihr langsamer ruhiger Marsch wird von den stockenden Tönen der immer noch hörbaren Balafon-Musik im Bildhintergrund begleitet und bestimmt. In der Höhe der Kamera angekommen, richtet Mambéty den Blick des Aufnahmegerätes auf die unbedeckten Füße der *gueux*. Auf diese Weise legt der Filmemacher Nachdruck auf das alarmierende Elend der Letzteren. Sie können sich nicht einmal Schuhe leisten, um ihre bloßen Füße vor all den spitzen Steinen, rostigen Nägeln und Glasscherben zu schützen, die auf der steinigen Piste herumliegen. Das Barfußgehen scheint ihnen jedoch nichts auszumachen, sie gehen an der Kamera vorbei, die eine 180-Grad-Drehung nach links macht und die *gueux* allmählich von ihr abkehren lässt, zum Laden von Draman Drameh, wo sie Platz auf den Stühlen des hinteren Raums des Geschäftes nehmen. Das gerade erwähnte bedrückende Elend hat aus ihnen „Hyänen“ gemacht, die bei dem Krämer auftauchen jedes Mal, wenn er ihre Grundbedürfnisse beispielsweise Essen, Trinken und Rauchen kostenlos stillen soll. Darüber schreibt Niang (a.a.O.: 156):

Ceci étant, ces gueux demeurent des êtres humains soumis à la loi de la survie qui ne permet pas de faire valoir une morale de sacrifice ou de retenue devant la faim, la soif, le froid et l'excès de chaleur. Ils deviennent des hyènes, bien que plus intègres que la majorité de leurs compatriotes.



Der senegalesische Film- und Literaturwissenschaftler (ebd.: 175; Hervorhebg. i. Original) erläutert weiter: „En tout état de cause, leurs „hyèneries“ s’affichent au grand jour. Ils se présentent tôt le matin chez Draman et exigent de lui des cigarettes blondes, du pain, une bouteille de Calvados Simon [...].“

In der senegalesischen Oralitur ist die Hyäne generell so porträtiert: „L’hyène n’a de compagnon que de manière temporaire, ne partage pas ses biens, n’est pas charitable et n’est sociable que pour extorquer des objets de consommation immédiate à autrui. Elle ne s’attaque qu’à des animaux plus faibles qu’elle, alités ou se débattant avec une mort certaine. L’attente au chevet de l’agonisant demeure son arme la plus efficace“ (ebd.: 126). Auf die weibliche Hauptfigur von *Hyènes* bezogen, hat das Zitat seine Existenzberechtigung. Linguère Ramatou wartet, bis die Colobaner kurz vor dem Hungertod stehen, um sie zu besuchen. Bei ihrer Ankunft wird in einem kurzen Zwischenschnitt diese angriffsbereite Hyäne, deren Doppelgängerin die Milliardärin ist, gezeigt:



Hyènes (17:53)

Ohne Umschweife und mit kompromisslosen Worten teilt Linguère Ramatou den Colobanern mit, dass sie Draman Drameh opfern müssen, wenn sie der bedrückenden Armut entkommen wollen. Das autoritäre und in gewisser Hinsicht respektlose Benehmen der Milliardärin den Einheimischen gegenüber interpretiert Mambéty im Interview mit Rachel Rawlins, das 1993 im Rahmen des *Southern African Film Festival* stattgefunden hat, mit diesen Worten:

It’s earned millions, many millions. It takes place in a poor city, amongst poor people and what I’m saying is: if you want money, one of you will have to be killed. The World Bank and its International Monetary Fund did the same with the poor South of the world. They



tell the African people „we know that you're poor, but you have too many people working and you don't have enough money to pay them. So, you have to kill some of them. Then, we can give you money. You have to clean up your economy. Kill enough people and we will give you money.“

Um ans Geld zu kommen, ruft der Bürgermeister in der vorletzten Sequenz nach langem Hin und Her die männliche Bevölkerung der Stadt zu einer Sondersitzung zusammen, innerhalb derer der Tod des Krämers einstimmig durch Handzeichen beschlossen wird. In leichter und totaler Aufsicht schaut das Aufnahmegerät auf die Colobaner herab. Wie Hyänen auf der Jagd in Gruppen, kommen sie langsamen Schrittes auf Draman Drameh zu. Nach einem aus steiler Untersicht aufgenommenen Zwischenbild auf Gaana Mbow, der aus einem Felsenberg in der Nähe des Hinrichtungsplatzes Draman Dramehs Opferung miterlebt, stellt Mambéty erneut die Männer von Colobane in den Mittelpunkt der Handlung. Die Kamera ist in extremer Nähe zu den Subjekten platziert. In dorsaler Nah- dann frontaler Halbtotaleinstellung nähern sie sich dem Kleinhändler allmählich. Auf der Tonebene dominieren ihre Stimmen, im Chor wiederholen sie, dass sie Linguère Ramatous Deal angenommen haben. Im Moment, als die Menschengruppe ungefähr einen Meter von ihrer Beute entfernt ist, wirft die Kamera einen Blick auf die staubigen, fieberhaften Beine von Draman Drameh hinunter, dann wendet sie sich nach oben und zeigt, wie er umkreist wird. Eine Totale erfasst Linguère Ramatou. Wie Gaana Mbow verfolgt sie auf Distanz die letzten Momente von ihrem ehemaligen Liebhaber auf der Erde. Sie steht auf der Terrasse ihres am Ozean liegenden Hauses und konzentriert sich völlig auf die Ermordungsszene. Als ob, sie das traurige Bild nicht mehr ertragen könnte, wendet sie sich davon ab und geht humpelnd auf die Treppe des Bunkers zu. Auf halbem Weg dreht sie sich um und schaut noch einmal auf den Hinrichtungsplatz. Die Kamera folgt ihrem Blick und zeigt, wie die Colobaner einen immer engeren Kreis um Draman Drameh bilden. Dabei verweilt der Aufnahmeapparat in extremer Nahaufnahme auf ihren bloßen Füßen und ihren weiß gepuderten Gesichtern, in denen Müdigkeit, Zorn und vor allem Hunger zu lesen sind. Um das letztgenannte Bedürfnis zu stillen, wird der Ladenbesitzer schnell gefressen. Dazu sagt Mansour Diop, der Darsteller von Draman Drameh, Folgendes:

Il s'est passé une chose : par décence, pour que l'esprit de Colobane ne soit pas entaché de sang, ou souillé, Linguère avait décidé que je devais disparaître de la manière la plus rapide possible. Il y avait autour de moi des hyènes affamées, féroces, qui n'avaient plus rien à perdre, des déguenillés recouverts de sacs. Ils m'ont rapidement dépecé. Chacun a pris un morceau de ma chair et ensuite, ils se sont dispersés. Ils n'ont laissé que ma veste. Ni vu, ni connu (zit. n. Rodal 2010: 314).



Nach dem Einsatz von zwei flüchtigen Zwischenschnitten auf Linguère Ramatou beim Hinuntergehen der letzten Treppen des Blockhauses und auf den großen Ozean kehrt die Kamera wie am Anfang der Opferungssequenz zur leichten totalen Übersicht zurück. Dabei wird dargestellt, wie sich der von den Colobanern gebildete Kreis um Draman Drameh nach getaner Arbeit zerstreut. Ähnlich wie bei den Hyänen, nachdem sie das Beutetier gejagt, getötet und gefressen haben, macht jeder Teilnehmer am Mord von Draman Drameh ein paar Schritte rückwärts und zieht sich einzeln zurück.

Trotz der westlichen Ausbeutungsmaschinerie, die die natürlichen und menschlichen Ressourcen in Afrika mißbraucht, sind die Reichtümer des Kontinents, zumindest in diesen zwei Bereichen, unerschöpflich. Das meint Mambéty, wenn er die Elefantenherde des Vorspanns – nach der Herrschaft der „Hyänen“ bzw. im Anschluss an die Hinrichtung von Draman Drameh – am Ende noch einmal auftreten lässt. Dazu äußert sich der avantgardistische Filmemacher (1993) im oben zitierten Interview mit Rachel Rawlins wie folgt: „You have elephants going away with the wind. They are the time. They are the life going on, and between the elephants at the beginning and the elephants at the end, you have the kingdom of Hyenas. Hyenas are not the time, elephants are the time and during that time Hyenas like you and I will try to survive.“

Als Fazit kann man festhalten, dass Mambéty in *Touki Bouki* und *Hyènes* mittels filmischer Darstellungsmittel auf den Übergang von der Tradition in die Modernität und auf die Ausbeutung des Kontinents durch den Westen eingegangen ist. Im Hinblick auf die Dualität Tradition und Modernität betont der Cineast die Notwendigkeit, dass sich die Afrikaner der Modernität öffnen, aber sie sollten die Werte der Tradition nicht aufgeben. Bezüglich der Ausbeutung des Kontinents ist Mambéty der Ansicht, dass Afrika trotz des Missbrauchs seiner Ressourcen durch in- und vor allem ausländische Ausbeuter immer mächtig bleibe. Im folgenden Abschnitt geht es darum, die kulturellen Elemente ins Zentrum der Diskussion zu stellen.

6.2 Darstellung kultureller Phänomene

Für die Analyse der kulturspezifischen Aspekte aus dem filmsprachlichen Blickwinkel möchten wir uns auf drei Schwerpunkte konzentrieren, nämlich: der Ringkampf, der Nationalfeiertag und die Kleidungsstücke.

6.2.1 Der senegalesische Nationalsport: Der Ringkampf

Nach dem ersten erfolglosen Versuch bei der Geldsuche für die Schifffahrt nach Paris beschließen Mory und Anta, die Einkünfte zu stehlen, die aus der Organisation des Ringkampfturniers von den Lebu herausfließen. Mambéty ergreift diese Gelegenheit, um seinem Publikum eine Vorstellung vom senegalesischen Nationalsport zu vermitteln. Er fängt die Schilderung der kulturellen Veranstaltung mit einem langsamen Schwenk nach



rechts auf einzelne Trommeln an, die in einer Reihe nebeneinander stehen. Auf der Tonebene hört man Tamtam-Schläge, obwohl sie nicht von den Trommeln kommen, die sich innerhalb der Reichweite des Aufnahmegerätes befinden. Die Hervorhebung der Trommeln bzw. der *Griots* soll der Filmrezipient so begreifen, dass Mambéty Nachdruck auf deren Schlüsselrolle in der traditionellen Sportart legt. Es ist die Aufgabe des Trommlers dafür zu sorgen, dass der Ringer ein perfektes Entree in die Arena macht. Bei der Tanzchoreographie, die jedem Ringen vorangeht und eine Gelegenheit für den Ringkämpfer ist, dem Gegner und den Fans zu zeigen, dass er in Höchstform und hochmotiviert für den Sieg ist, stellt der Ringer sein tänzerisches Talent unter dem Rhythmus der Tamtam-Schläge zur Schau. Am Rande des folkloristischen Auftrittes feuert der *Griot* den Kämpfer singend mit Worten an, die seine Bravour loben und ihn zum Siegen anspornen.

Nach einem kurzen nahen Zwischenbild auf die leeren Sitzplätze der Tribüne werden wieder die Trommeln gezeigt. Drei *Griots*, von hinten und halbtotale aufgenommen, schlagen die Tamboure. Wie die noch nicht besetzten Sitzplätze der Ringkampfarena ist die unmittelbare Umgebung des Trommlertrios menschenleer. Auf diese filmerzählerische Weise scheint der Cineast darauf hinzudeuten, dass die kulturelle Zeremonie noch nicht angefangen hat. In der darauffolgenden Einstellung ist die Atmosphäre völlig anders. Das Gesichtsfeld der *Griots*, deren raue Trommeln wie ein Wirbelsturm dröhnen, und die Tribüne des Kampfplatzes sind von begeisterten Zuschauern voll besetzt. Genau in diesem Augenblick beginnt der Vorkampf. In bewegungslosem Zustand fixiert die Kamera in der Totalen auf zwei durchtrainierte Nachwuchsringer. Unter der Überwachung des Kampfrichters greifen sie zu allen möglichen technischen Griffen, um den Sieg davonzutragen. Nach fünfzehn Sekunden wirft der Ringer mit dem weißen *ngemb* – einem zur kurzen Schwingerhose geknoteten Lendenschurz – den Gegner nieder und geht somit als Sieger aus dem Kampf hervor. Vor dem Beginn des Spitzenkampfes des Tages lässt Mambéty die Kamera einen im Schrittempo durchgeführten Schwenk nach rechts auf die Haupttribüne ausführen, ein Mittel, um die traditionell gekleideten großen Persönlichkeiten der Lebu und einige Politiker vorzustellen, die sich gerne bei derartigen Gelegenheiten sehen lassen. In der Folge rückt der Spitzenkampf ins Zentrum der Filmhandlung. Das erste visuelle Element in diesem Zusammenhang ist die unten angeführte Nahaufnahme, in der der muskulöse Rücken des Favoritenkämpfers besonders betont wird:



Touki Bouki (34:27)

Die Betonung der vom Athleten getragenen *gris-gris* ist nicht zufällig. Sie lässt sich damit begründen, dass der Regisseur einen äußerst wichtigen Aspekt der ringkämpferischen Zeremonie, nämlich die Mystik nicht unerwähnt lässt. Die Mystik ist ein fester Bestandteil des senegalesischen Ringens. Vor jedem Kampf erscheinen die Hauptprotagonisten mit einer ganzen Armada von *Marabouts*. Über deren unentbehrliche Rolle im Nationalsport des Senegals macht Wane (2010: 128) auf Folgendes aufmerksam:

Chaque lutteur fait appel à un ou plusieurs marabouts. Ils constituent pour certains lutteurs la première force. Pour d'autres, c'est la deuxième force après les qualités physiques et techniques du lutteur. Le marabout joue un rôle très important dans la vie du lutteur et dans le déroulement de ses combats. C'est lui qui décide de la place à occuper sur l'aire, de la manière de s'orienter, de la manière et du moment d'entrée dans le stade. Il peut même influencer l'heure du combat. Il donne au lutteur des amulettes, de l'eau bénite et il prédit souvent l'issue du combat. Il est assimilé à un préparateur mental.

Von den *Marabouts* und Vertrauten werden die Kämpfer stundenlang mit Zaubertänken, Weihwasser, Sauermilch etc. begossen und mit verschiedensten Glücksamuletten behängt, die sie unbesiegbar machen und vor Unheil bringenden Geistern, Augen oder Zungen der Gegenpartei schützen sollen. Außerdem werden Hörner, Eier und zahlreiche mystische Gegenstände im Sandplatz vergraben.

Auch die Ringer des wichtigsten Gefechtes in *Touki Bouki* haben die mystische Vorbereitung nicht unterschätzt. Bis zum Anpfiff des Kampfrichters wenden sie sich sorgfältig diesem Ritual zu. Eine Halbnahe, die sich dann in eine Amerikanische umwandelt, inszeniert die beiden Athleten. Sie beginnen den Kampf mit einer defensiven Strategie, mit gebeugtem Oberkörper umkreisen und fixieren sie sich. Nach einem Zwischen-



schnitt auf das aufgeregte Publikum, mit besonderer Aufmerksamkeit auf den rot gekleideten *Jaraf* – auf ihn soll im übernächsten Teilabschnitt ausführlich eingegangen werden – kehrt die Handlung zum Kampf zurück und zeigt halbnahe die beiden Protagonisten. Von ihnen distanziert sich die Kamera dann mit einem Rückschwenk. Im Mittelpunkt der daraus entstandenen Totaleinstellung stehen die Kämpfer und die auf der Seitenlinie des Spielfeldes am Boden sitzenden *Marabuts*. Auf der Tonspur stärkt die Trommelsprache der *Griots* den Kampfgeist der Kraftmenschen und erinnert sie daran, dass sie Männer sind, die geschaffen worden sind, um zu kämpfen und zu siegen. Wie elektrisiert von der Botschaft der Tamtam-Schläge stürzt der Außenseiter nach vorne und trifft den Gegner mit einem Faustschlag ins Gesicht. Das parallel in Nahaufnahme gezeigte Publikum erzittert. Die Reaktion des als sicherer Sieger geltenden Ringers lässt nicht auf sich warten. Er versetzt dem Kontrahenten ein paar Schläge und klammert sich an ihn. Im Bruchteil einer Sekunde hebt er den Gegner hoch und wirft ihn zu Boden. Das ganze Stadion schreit euphorisch auf, singt und bejubelt den Sieger.

Abschließend lässt sich sagen, dass Mambéty filmische Gestaltungsmittel benutzt, um seinem Publikum den Nationalsport im Senegal und die damit verknüpfte kulturelle Botschaft bzw. Stärke näher zu bringen. Genauso macht der Cineast bei der Inszenierung des Nationalfeiertags.

6.2.2 Der Nationalfeiertag

Im Anschluss an den triumphalen Raubüberfall von Mory und Anta bei Charlie in der fünfzehnten Filmsequenz richtet Mambéty den Kamerafokus auf den wichtigsten Tag im demokratischen Leben der senegalesischen Republik, nämlich den Nationalfeiertag. Bei eingehender Beobachtung des Spielfilms kann man sich wohl fragen, warum eine dreiminütige Sequenz einem Ereignis gewidmet wird, das in jedem republikanischen Staat zelebriert wird und im Film keine bedeutende Rolle für das Handlungsverständnis spielt. Betrachtet man aber das Erscheinungsjahr von *Touki Bouki* (1973) und den Unabhängigkeitstag vom Senegal (04.04.1960), lässt sich feststellen, dass der von Mambéty auf die Leinwand gebrachte Nationalfeiertag, wenn nicht der erste, zumindest zu den ersten überhaupt zählte, die im noch nicht so lange souveränen Staat stattgefunden haben. Zu Beginn des postkolonialen Zeitalters in Afrika war die Erlangung der Unabhängigkeit in aller Munde und fand aus diesem Grund eine große Resonanz in der damaligen Literatur- und Filmproduktion, in die sich *Touki Bouki* einordnen lässt.

Die allgemeine Euphorie nach dem Abzug der europäischen Kolonialmächte aus den afrikanischen Ländern kommt im Laufe der Nationalfeiertagssequenz exemplarisch zum Vorschein. Das erste, worauf die langsam fahrende Kamera aus leichter Untersicht blickt, ist die große Menschentraube am rechten Straßenrand. Sie tanzt, jubelt und freut sich auf die Militärparade, deren bevorstehende Ankunft die immer lauter werdende Fanfarenmusik auf der Tonspur ankündigt. Beim Erscheinen der Soldaten im Blickfeld der



Kamera bleibt sie stehen. Sie schaut aus leichter totaler Aufsicht auf das enthusiastische Publikum an den beiden Straßenseiten und vor allem auf die vorbeireitenden rot-weiß und rot-blau gekleideten Soldaten herab. Aus dem Off vermischen sich die Töne der Fanfarenmusik mit dem Händeklatschen der Schaulustigen. Gleich nach dem Defilee der Infanterie tritt der lange Konvoi des Dichterpräsidenten Léopold Sédar Senghor auf. Schwarze luxuriöse Limousinen mit gepanzerten und dunkel getönten Fensterscheiben fahren nacheinander und mit langsamem Tempo an der regungslosen Kamera vorbei. In der nächsten Einstellung fährt sie wieder. Sie folgt der Wagenkolonne und dem parallel nah inszenierten jungen Paar – das traumähnlich am Defilee partizipiert – auf dem Weg zum Präsidentenpalast, wie Brahim (a.a.O.: 52f.) feststellt:

Ainsi vont les symboles dans *Touki Bouki*, un film picaresque qui touche aux registres les plus variés. La promenade des deux héros dans cette extraordinaire voiture est un morceau de bravoure, qui transcende le réalisme pour intégrer les fantômes aux faits. Mory et Anta se voient comme deux jeunes héros triomphants et fêtés par la population qui les acclame tout au long d'un défilé dans les rues de Dakar. Leur imagination a glissé, au-delà de la voiture, vers la scène tout entière dont elle aurait pu être un élément.

Dabei lenkt Mambéty die Aufmerksamkeit der Kamera speziell auf die Schaulustigen – darauf kommen wir am Rande des Abschnittes zurück – und auf die über deren Köpfen schwebenden botschaftstragenden Transparente, wie das – oben links – in der folgenden Abbildung veranschaulicht:



Touki Bouki (56:54)

Auf dem weißen Display sind die Namen der ehemaligen Staatschefs von Gabun und dem Senegal, Omar Bongo und Léopold Sédar Senghor, rot und groß geschrieben. Das



Display im Filmbild ist auf eine alte Tradition im Senegal zurückführbar, die will, dass der amtierende Präsident ein paar afrikanische Amtskollegen zum Nationalfeiertag einlädt, mit dem Ziel die bilateralen Beziehungen zwischen den Ländern zu pflegen und zu vertiefen. Wie das Transparent im obigen Bildausschnitt anzeigt, war anlässlich des in *Touki Bouki* dargestellten Nationalfestes Omar Bongo der Ehrengast des Altpräsidenten vom Senegal. Diese große Ehre dem gabunischen Staatsmann gegenüber lässt sich darauf zurückführen, dass er zu Léopold Sédar Senghor aber auch später zu seinen Nachfolgern, Abdou Diouf und Abdoulaye Wade, enge freundschaftliche Beziehungen unterhielt:

Ses rapports avec le Sénégal, déjà cordiaux à l'époque de Léopold Sédar Senghor, connurent une embellie lorsqu'en 1981, Abdou Diouf accéda à la présidence de la République. Les deux hommes d'Etat allaient être associés dans de nombreuses médiations et opérations de pacification au cours des années 1980 et 1990. Mais, tout en ayant ces liens avec son homologue gabonais, le président sénégalais connaissait aussi la chaleur des relations existant entre Omar Bongo et Abdoulaye Wade, son plus farouche opposant politique. En Wade, Omar Bongo ne voyait pas seulement un juriste éminent et un brillant économiste, mais aussi un homme d'Etat qui pourrait avoir à jouer un rôle dans son propre pays ou à l'échelle africaine et internationale [...] On ne s'étonnera donc pas qu'une fois élu à son tour président du Sénégal, Abdoulaye Wade se soit impliqué avec Omar Bongo Ondimba dans plusieurs dossiers extrêmement délicats comme celui de la crise électorale, constitutionnelle et politique de Madagascar en 2001-2002 (M'Bokolo 2009: 76f.).

Begleitet von der aus dem Off ertönenden Fanfarenmusik, den klatschenden Händen des Publikums und den Tamtam der *Griots* setzt die Kamera in gemäßigtem Tempo ihre langsame Fahrt bis zum Präsidentenpalast fort:



Touki Bouki (59:02)



Hier macht die Kamera einen verhältnismäßig langen Stopp, um der Zuschauerschaft eine Gesamtschau der offiziellen Residenz des Präsidenten zu geben. Außerdem scheint die besondere Schwerpunktsetzung der Kamera auf die Anwesenheit der Soldaten mit rot-schwarzer, traditionell genähter Kleidung vor der Eingangstür und innerhalb des Hofes des ehemaligen Wohn- und Amtssitzes vom Generalgouverneur des französischen Kolonialreichs in Westafrika, der AOF (Afrique Occidentale Française), als ein Anzeichen für das definitive Ende der französischen Kolonialverwaltung im Senegal zu sein.

Im Anschluss an die Szene über den Präsidentenpalast wird die Kamera wieder in Bewegung gesetzt. Sie beendet ihre Fahrt bei der großen Menschenmenge, die sich vor dem weißen Haus des Staatsoberhauptes versammelt. Erwähnenswert ist, dass abgesehen von der Volkseuphorie nach der Unabhängigkeit des Landes auch politische Motive der Präsenz Tausender von Menschen anlässlich des Nationalfestes zugrundeliegen. Weil sie wissen, dass der Präsident bei seinen öffentlichen Auftritten immer eine große Menschenansammlung um sich herum sehen will, um davon überzeugt zu sein, dass die Mehrheit der Bevölkerung mit seiner Arbeit an der Spitze der Regierung zufrieden ist, rufen die Mitglieder des Regierungsparteivorstandes bei solchen politischen Treffen ihre gesamte Mobilisierungskapazität auf, um möglichst viele Menschen zu versammeln. Dabei greifen manche Politiker zu allen erdenklichen Mitteln, auch zu den nicht korrekten, wie beispielsweise den Parteianhängern oder apolitischen Personen Geld für ihr Kommen zu schenken.

6.2.3 Die Kleidungsstücke

Im Film gehören Kleidungsstücke zur Kategorie nonverbaler visuell wahrnehmbarer Kulturspezifika oder was Nedergaard-Larsen (1993: 210) in ihrer ausführlichen Aufstellung kultureller Elemente im Film nach Geographie, Geschichte, Gesellschaft und Kultur „extralinguistic culture-bound problems“ benennt. Bei der Anschauung von *Touki Bouki* und *Hyènes* fallen dem Zuschauer zwei grundverschiedene Bekleidungsstile bei den Darstellern auf, ein ihm fremdes Kleidungsstück (die traditionelle Kleidung) und ein ihm bekanntes (die moderne Kleidung). Wie die Bilder zeigen, ist die traditionelle Kleidung ein *Bubu*, d.h., ein bodenlanges, besticktes Gewand. Das Kleidungsstück wurde ursprünglich den Männern vorbehalten. Erst später wurde es von den Frauen übernommen. Während sie darunter ein rechteckiges Wickeltuch und auf dem Kopf ein Tuch aus dem-



Touki Bouki (06:55)



Hyènes (45:48)

selben Stoff tragen, haben die Männer unter dem *Bubu* eine Hose und ein langärmeliges Hemd an. Das moderne Kleidungsstück hingegen sieht so aus:



Touki Bouki (1:15:26)



Hyènes (08:28)

Die traditionelle Bekleidungsform ist in Mambéty's Spielfilmen die am meisten getragene, moderne Kleider werden nur von der Bildungselite, einer Minderheitsgruppe in den Filmen, getragen. Wenn der soziale, kulturelle, religiöse und politische Hintergrund, in den *Touki Bouki* und *Hyènes* eingebettet sind, in Betracht gezogen wird, stellt man fest, dass Mambéty ein realistisches Bild von den Bekleidungsgehnheiten in der damaligen senegalesischen Gesellschaft liefert. In den ersten Jahren der postkolonialen Ära, gemeint sind die 1970er – 1990er Jahre, war die traditionelle Kleidung, deren Ursprünge auf die Islamisierung des Landes seit dem elften Jahrhundert zurückgehen, trotz der langjährigen und strengen Akkulturationspolitik von den ehemaligen französischen Kolonialherren der Kleidungsstil der Bevölkerungsmehrheit und somit als Symbol der kulturellen Identität



angesehen. Das Streben nach europäischem Lebens- bzw. Kleidungsmodus hatte lediglich die neuen einheimischen Machtinhaber und die sehr eingeschränkte Bildungselite erreicht. Im Zeitalter der gegenwärtigen Globalisierung hat sich der Zustand drastisch geändert, denn

[z]u den ersten Folgen der Begegnung der europäischen Kolonialmächte mit den kolonisierten afrikanischen Ländern gehören die Einführung der europäischen Lebensführung (die Ansiedler rekonstruierten die Einrichtungen ihrer Heimat) und das, was eine kulturelle Reform genannt werden kann. Diese drückte sich vor allem in der Einführung eines neuen Bildungssystems aus. Allerdings ist es immer die beste und effizienteste Methode gewesen, eine Reform in einer Gesellschaft einzuführen, deren Wurzeln in die Jugend einzubringen [sic]. Das ist ein langwieriges Unterfangen, dessen Früchte nur langfristig zu erwarten waren. Doch die heutigen Verhältnisse zeigen eindeutig, wie erfolgreich diese Mühe war (Tene 2004: 31f.).

Mit Blick auf die gegenwärtige Kleidertradition im Senegal hat die Äußerung des kamerunischen Komparatisten Alexandre Ndeffo Tene große Plausibilität. Heutzutage tendiert die Mehrheit der Senegalesen, bis auf wenige Ausnahmen – wie religiöse Führer, alte Menschen –, dazu, sich nach westlichem Muster zu kleiden. Traditionelle Kleider werden demzufolge vor allem von Senegalesen islamischer Religionszugehörigkeit bei bestimmten Gelegenheiten angezogen: bei religiösen Festen (*Tabaski*⁵⁸, *Korité*⁵⁹), bei der Besichtigung heiliger Orte (Touba⁶⁰, Tivavouane, Yoff etc.), am Freitagsgebet, bei Hochzeiten, Taufen und Trauerfeiern.

Neben traditionellem und modernem Kleidungsstil gibt es in den Filmen Kleidungsstücke, die anlässlich besonderer Rituale und Veranstaltungen im Senegal angezogen werden. Dies soll im Folgenden anhand drei ausgewählter Beispiele näher untersucht werden.

Die Beschneidung der Jungen, meistens im Alter von 3 bis 12 Jahren, ist in vielen muslimischen Ländern verbreitet, denn sie wird aufgrund der Empfehlungen und Lebenspraxis (Sunna) des Propheten Muhammed (saw) als ein unverzichtbares religiöses Gebot angesehen. Die Beschneidung des im westlichsten Zipfel von Afrika gelegenen Landes zeichnet sich dadurch aus, dass sie einerseits die Integration der Jungen in die Welt der Erwachsenen markiert: „En dehors de son importance quand à la vie sexuelle, la circoncision est un moment capital de la formation de la personnalité : elle crée l'état

⁵⁸ *Tabaski*, das Eidfest, ist das islamische Opferfest, das zwei Monate und zehn Tage nach Ende des Ramadan – Fastenzeit – gefeiert wird und drei Tage dauert.

⁵⁹ Fest, das den Ramadan mit großem Festessen beendet.

⁶⁰ Insbesondere während des *Magal* bzw. der Pilgerfahrt nach Touba, dem Zentrum der Bruderschaft der Mouriden. Nach Mekka ist die Stadt Touba die größte islamische Pilgerfahrtstätte mit Millionen von Wallfahrern pro Jahr.



d'adulte et assure l'intégration rituelle du nouvel homme au sein de la communauté“ (Balandier & Mercier 1970: 32). Andererseits wird die Beschneidung von vielen Riten begleitet. Die Beschnittenen, getrennt von ihren Eltern, halten sich in einem abgelegenen Ort auf, wo sie, unter der Aufsicht des *Sélibé*⁶¹ alles zusammen tun: essen, spielen, schlafen und vor allem die Geschichte, Werte, Bräuche der Gesellschaft lernen. Wenn sie ausgehen – um zum Beispiel zur ärztlichen Konsultation zu gehen oder eine Runde in der Stadt zu machen, um um Almosen zu bitten – müssen sie immer zusammen bleiben. Ziel der Zurückgezogenheit der Jungen ist es, ihren Solidaritätsgeist zu wecken, welcher zu ihrer späteren Integration in das gesellschaftliche Leben beiträgt. Dieser Logik schließt sich die weiße Kleidung der Beschnittenen an. Bestehend aus einem taschenlosen Gewand und einem Häubchen aus demselben Stoff, drückt die Kleidung, welche die Be-



Hyènes (06:34)

schnittenen während der ganzen Dauer der Zirkumzision (40 Tage) tragen müssen, das Zusammengehörigkeitsgefühl aus. „Après être circoncis“, stellt Diop (1972: 125) fest, „les enfants sont tous vêtus d'une uniforme blanche qui permet de les mettre au même pied mais aussi et surtout, les apprendre à ne jamais sous-estimer leurs semblables.“ Darüber hinaus symbolisiert die weiße Bekleidung der beschnittenen Jungen Sarr (1980: 57) zufolge die Virilität, die Reinheit aber auch den Schutz: „Dans la société africaine, la tenue traditionnelle portée par les circoncis symbolise la virilité. La couleur blanche de la tenue de l'initié symbolise la pureté et la protection. Car du côté gauche de l'habit blanc du circoncis est attaché un bout de son sexe (prépuce) coupé lors de la circoncision.“

⁶¹ Ein erwachsener Mann, dem die Verantwortung gegeben wird, auf die Kinder aufzupassen und sie insbesondere in die Lebenssphäre der Erwachsenen zu initiieren.



Auch die weiße Kleidung der *Layènnés*, Angehörige der Lahiniyya, hat eine wichtige konnotative Bedeutung. Von Seydina Limamou Laye (1843-1909), der sich selbst als Reinkarnation des Propheten Muhammed (saw) und Erneuerer des Islam betrachtete, im Jahr 1883 gegründet, ist die Lahiniyya die vierte größte muslimische Bruderschaft⁶² im Senegal nach der Tidianyya, Mouridiyya und Quadriyya. Jedes Jahr macht die Anhängerschaft der Lahiniyya eine Wallfahrt nach Yoff, um des *Wootéba*, d.h. des am 6. Juni 1883 gerichteten Appells von Seydina Limamou Laye an die Lebu und an die Senegalesen zur wahren Religion, zu gedenken. An diesem Tag sollen sich die *Layènnés*, den Empfehlungen des Bruderschaftsgründers entsprechend, weiß kleiden, wie die Totale aus leichter Aufsicht dokumentiert:



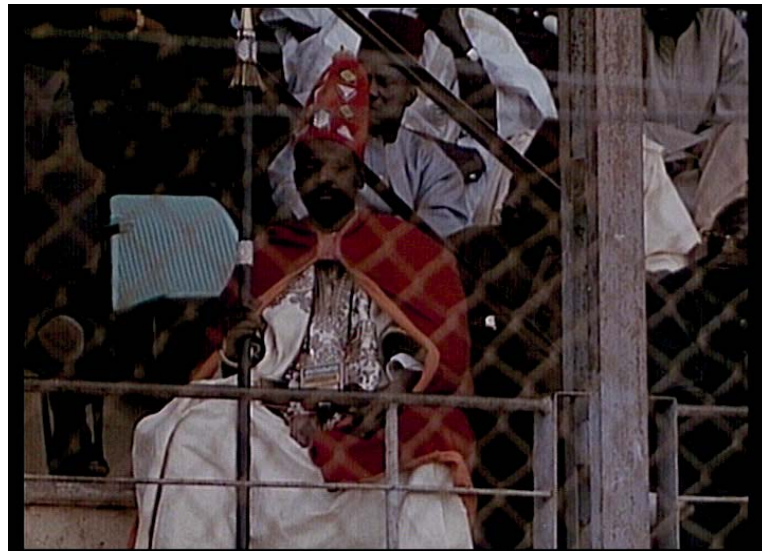
Hyènes (1:11:15)

Die weiße Kleidungsfarbe verweist auf die körperliche und moralische Reinheit, deren Erwähnung in den Predigten und Lehren des Begründers der Lahiniyya einen ständigen und privilegierten Platz fand. Laborde (a.a.O.: 38) schreibt: „La recherche de la pureté, dans un second temps, est une constante dans le discours et l’enseignement de L. Laye. Pureté physique tout d’abord : il enjoignait à la propreté des corps et des maisons. Pureté morale surtout, symbolisée par le port d’habit blanc [...].“

⁶² Näheres über die Bruderschaften gibt Gierczynski-Bocandé (2007: 115) in der folgenden Passage: „Die Wandlung einer Elite- zu einer Volksreligion vollzog sich über die Bruderschaften. Diese sind eine spezielle Form von Glaubensgemeinschaften, die in Senegal zu einem gesellschaftlichen Strukturierungsprinzip geworden sind. Die Bruderschaftsvorsteher sind die Kalifen, umgeben von den hierarchisch untergeordneten Marabuts. Die Bruderschaften sind mehr als Ethnie und Bildungsgrad ein Identifikationsparameter in Senegal. Sie fungieren häufig als sozialer Katalysator und tragen als gesellschaftliche Regulierungsinstanz zum sozialen Frieden bei.“



Bevor das Unterkapitel zum Abschluss kommt, soll auf das Kleidungsstück des *Jaraf* eingegangen werden. Bei der Vorstellung des in Punkt 6.2.1 diskutierten Ringkampfes hat Mambéty in kurzen Zwischenbildern die großen Persönlichkeiten des Lebu-Volkes auf der Haupttribüne präsentiert. Dabei wurde ein besonderes Augenmerk auf diesen Mann gelegt:



Touki Bouki (35:04)

Er ist der *Jaraf*. Laborde beschreibt seine Funktion innerhalb der Lebu-Gemeinschaft wie folgt: „Le *Jaraff* est le chef du village, il définit la politique extérieure et intérieure de la communauté“ (a.a.O.: 65; Hervorheb. i. Original). Mit dem *Seriñ Ndakaaru*, *Ndeye-ji-Rew* und *Saltigué* bildet er das Führungsorgan der Lebu-Kollektivität. Das rote königliche Kleidungsstück, mit dem fürstlichen Gehstock dazu, des *Jaraf* geht auf das Jahr 1798 zurück, in dem die Lebu den Unabhängigkeitskampf gegen das Königreich von Cayor gewannen und die Gründung ihres „Staats“ proklamierten, an dessen Spitze, wie Thomas (2012: 60; Hervorheb. i. Original) im folgenden Textausschnitt bemerkt, der *Jaraf* als König oder Staatschef stand:

Prior to their victory over the Dameel in 1798, the Lebu villages had only united in matters of defense with a very loose political structure headed by the *jaraf* who operated as a head of state. The *ndeye ji rew* served as a minister of the interior and foreign affairs acting both as ambassador and mediator in inter-Lebu disputes. The *saltigué* was the minister of defense responsible for organizing the armed forces in time of war. The *saltigué* was also responsible for the well-being of the whole Lebu community. In that role, he was responsible for the natural resources as well as keeping good relations with the *tuur* so that no harm came to the community. Each village had a *lamane*, or village chief, whose primary job was to regulate the land ownership in the village. There was a confederate-wide



lamane with the title *mafane*, who essentially handled land ownership issues concerning the whole confederacy.

Kurze Zeit später wurde eine Verfassungsreform verabschiedet, die zur Degradierung der Rolle des *Jaraf* als Finanz- und Landwirtschaftsminister führte. An der Spitze der „Republik“ der Lebu stand und steht der *Seriñ Ndakaaru*:

After the victory in 1798, the Lebu decided to create a more centralized state. Jaal Joop, a marabout who fled the dameel after an unsuccessful jihad, come to the Lebu where his maternal clan, the Mbengue lived. Because of his status as an intellectual, his connection with one of the oldest families in the area, and his active participation in the victorious battle, he was unanimously elected to a new position called *serigne ndakarou*. The small but strong Islamic community among the Lebu wanted to see one of their at the head of the state. Originally the position was not political but religious as *serigne* is a traditional title for marabouts, but Jaal Joop immediately took on roles of head of state. The mandate of the Jaraf was denoted to minister of finance and agriculture (ebd.: 61; Hervorhebg. i. Original).

Obwohl dem *Jaraf* der Königtitel bei den Lebu entzogen wurde, hat er auf sein majestätisches Aussehen, wie die obige Abbildung illustriert, nicht verzichtet. Bis jetzt erscheint er mit dieser Bekleidungsform bei öffentlichen Veranstaltungen der Lebu.

Rekapitulierend bedient sich Mambéty filmsprachlicher Gestaltungsmittel, um einen Teil der kulturellen Identität des Senegals zu schildern. Genauso macht der avantgardistische Regisseur bei der Deskription der Stellung der Frau in der senegalesischen Gesellschaft.

6.3 Beschreibung senegalesischer Lebensrealitäten – Die Frau im Berufsleben

Gesellschaftlich gesehen ist der Senegal wie die Länder, die seit Jahrhunderten durch den Islam geprägt sind, ein Patriarchat, das Kane (a.a.O.: 114) mit diesen Worten definiert:

[I]l existe certes une marginalité qui s'oppose à la normalité et qui se définit comme le propre de celui qui est tenu à distance ; mais aussi une seconde intimement liée à la structure même des sociétés patriarcales. Celles-ci se définissant par la prééminence de l'homme (vir) sur la femme. Établie de façon tacite, mais toujours vérifiable dans les faits, une ligne de démarcation entre les deux sexes, confère à l'un le pouvoir et l'autorité coercitive, à l'autre le devoir de soumission et de gestion du patrimoine commun.



In dieser Gesellschaftsordnung ist der Mann als *borom kër* im Wolof (Herr des Hauses), abgesehen vom Recht auf Entscheidungs- und Befehlsgewalt in der Familie, für die Haushaltsausgaben zuständig. Die Rolle der Frau beschränkt sich auf Hausarbeiten, die Zubereitung der täglichen Mahlzeiten und die Kindererziehung. Kane (ebd.: 120) schreibt:

C'est dans l'espace ouvert de la vie sociale que se déploie le travail quotidien de la femme. En tant que maîtresse de maison, elle a à charge de veiller à la bonne santé du corps familial. Elle doit le nourrir et le maintenir propre. Pour ce faire, il lui revient de préparer les différents repas du jour, d'assurer les corvées d'eau, de renouveler les réserves de bois servant à alimenter le foyer, de laver le linge et d'entretenir la maison.

Diese Rolle der Frau innerhalb der Gesellschaft hat sich vor allem aus wirtschaftlich prekären Gründen drastisch geändert. Neben den ihr vorbehaltenen Hausarbeiten gehen viele Frauen einer lukrativen Aktivität nach, um ihre Ehemänner bei der Versorgung der Familie zu unterstützen. Die berufliche Tätigkeit kann ein kleiner Job als Verkäuferin von Lebensmitteln oder Waren auf der Straße oder eine Spitzenstelle als Unternehmensleiterin, Abgeordnete, Ministerin etc. sein. Die erstgenannte Arbeitsvariante interessiert uns in diesem Kapitel, denn sie ist es, die in Mambétys erstem Spielfilm thematisiert wurde.

Die Beschreibung der Frau als Berufstätige fängt zu Beginn der zweiten Sequenz an. Mit einem langsamen senkrechten Schwenk nach oben blickt die Kamera auf den mit Gemüse bedeckten Verkaufstisch und bleibt stehen, als Oumy, die Gemüseverkäuferin, amerikanisch im Bildvordergrund steht. In der nächsten Einstellung wird die Kamera wieder in Bewegung gesetzt, sie macht einen Vertikalschwenk von oben nach unten auf dieses Werbungsschild:



Touki Bouki (07:11)



Das Französische im Display – „Radioreparatur von allen Marken“ –, dient dazu, den Zuschauer darauf hinzuweisen, dass sich die Handlung auf dem Colobaner Markt abspielt. Diese Idee kommt mit dem darauffolgenden Schwenk nach rechts auf den Briefträger deutlicher zum Ausdruck. Er macht einen Rundgang durch den Markt, bleibt an jeder Ladentür stehen, um dem Besitzer die Post zuzustellen. Gleich im Anschluss an die Beschreibung des geschäftlichen Raums kommt die Kamera auf die Mutter von Anta zurück. Sie ist nicht mehr amerikanisch, sondern halbtotale gefilmt, um auf diese Weise das Augenmerk auch auf die Kundin zu richten, die sich die nötigen Gemüse zur Zubereitung der mittäglichen Mahlzeit leistet:



Touki Bouki (07:50)

Gleich darauf erscheint die zweite Kundin Absa im Bild. Aus Geldschwierigkeiten möchte sie auf Kredit einkaufen und verspricht zu zahlen, sobald ihr Mann von der Arbeit zurückkommt. In diesem Augenblick kommt Anta aus dem Haus, sie zwingt Absa auf der Stelle und nicht später zu bezahlen, denn ihre Mutter ernähre die Familie mit den geringen täglichen Einkünften des Gemüsehandels – hierdurch will der Cineast höchstwahrscheinlich zeigen, dass die afrikanische Solidarität, die auf Werten wie Gastfreundschaft, Menschlichkeit und einem ausgeprägten Sinn für gegenseitige Hilfe beruht, unter der Armut leidet. Die Studentin macht sich dann auf den Weg zur Universität, an der sie sich mit ihrem Freund trifft. Die Kamera folgt ihr und präsentiert in der nächsten Sequenz die zweite Kategorie der erwerbstätigen Frau im Film.

Es ist die Frau, die mit der manuellen Kleiderwäsche ihren Lebensunterhalt verdient:



Touki Bouki (09:57)

Betonenswert ist, dass die Tätigkeit der Frauen im Bild als Beruf zu verstehen, für das zielkulturelle Publikum aus zwei Gründen kompliziert ist. Zum einen folgt der Kamerablick den schnellen Schritten der an den Frauen vorbeilaufenden Anta (links im Bild), so dass der Zuschauer nicht viel Zeit zur Verfügung hat, um die Bilder zu sehen und sinngemäß zu verarbeiten. Zum anderen kann der Kontext – nicht geschäftlicher Handlungsraum und Nichterscheinen von Kunden auf der Bildebene im Gegensatz zur gerade besprochenen Sequenz – nicht weiter helfen. Bleiben wir kurz bei der kontextuellen Umgebung der Sequenz, um hinzuzufügen, dass sie der Realität entspricht. Generell holt die Wäscherin die Kleidungen bei der Auftraggeberin, an entlegenen Orten und ohne die Aufsicht der Arbeitgeberin führt sie den Auftrag durch. Nach getaner Arbeit bringt sie die Kleider zurück und erhält ihr Entgelt.

Die dritte Kategorie der einen Beruf ausübenden Frau tritt in der sechsten Sequenz mit Oumy, der Besitzerin des einfachen Restaurants, in Erscheinung, wo sie Essen und Trinken anbietet, die man dort an Ort und Stelle, auf schmalen Holzbänken an Längsseiten des Tisches unter freiem Himmel sitzend, verzehrt. Mambéty beginnt die Porträtbeschreibung der Frau mit senkrechtem Schwenk nach unten auf ein geschlachtetes Schaf, das die Frau, amerikanisch und aus der Perspektive des Zuschauers gefilmt, für die Zubereitung des mittäglichen Hauptmenüs zerlegt. In der nächsten Einstellung wird der Kamerastandpunkt gewechselt. Die Gastwirtin wird frontal in Großaufnahme gezeigt. Die Mimik und das Wegwischen der Schweißtropfen von der Stirn mit dem Unterarm, sind ein Indiz dafür, dass das Zerlegen von Schlachttieren eine schweißtreibende Arbeit ist. Aus diesem Grund wird diese Tätigkeit meistens von Männern erledigt. Hier folgen die entsprechenden Bilder:



Touki Bouki (16:51)



Touki Bouki (16:59)

In der Folge erweitert Mambéty mit der totalen Aufsicht den Blick des Aufnahmegerätes, was dazu führt, dass das Publikum einen Gesamtüberblick über das Speiselokal bekommt:



Touki Bouki (17:11)

Das Frappierende in der Abbildung ist das weiße Pferd auf der linken Seite des Bildes. Es ist ein Indikator dafür, dass die Kundschaft des Speiselokals ausschließlich aus Menschen mit kleinem Geldbeutel wie dem Pferdekarrenfahrer besteht. Diese Information wird durch die darauffolgende Naheinstellung bestätigt, in deren Vordergrund die hygienische Qualität des Essens steht, die zu wünschen übrig lässt:



Touki Bouki (17:30)

Die vierte und letzte Kategorie der berufstätigen Frau ist in der dreizehnten Filmsequenz vorgestellt worden. Das ist die sich prostituierende Frau. Die Prostitution ist nicht explizit benannt wie zum Beispiel in *Hyènes*:



Dans *Hyènes* de Djibril Diop Mambéty, par exemple, la prostitution n'apparaît pas directement dans l'espace de la diégèse filmique. Elle est simplement évoquée comme étant la source de la richesse de la vieille dame. Celle-ci la présente elle-même comme la conséquence directe de l'errance qui fut son lot en tant qu'exilée. Mais c'est pour laisser entendre que les véritables prostitués sont les hommes et femmes qu'elle a en face d'elle. Ceux-ci sont prêts à trahir un des leurs et qui plus est, un bienfaiteur autrefois protégé et à ce jour reconnu pour sa générosité, afin d'acquérir l'argent promis (Kane: ebd.: 193).

Sie wird eher über die Sprache der Bilder thematisiert. Mambéty positioniert die Kamera in schräger totaler Aufsicht und lässt sie auf die fast nackten Frauen herabblicken, die sich im Schwimmbad und an dessen Rand entspannen:



Touki Bouki (47:43)

Dann nähert sich die Kamera den Frauen und zeigt in gefühlsbetonter Großaufnahme deren Gesichter:



Touki Bouki (47:56)



Touki Bouki (48:28)

Dabei betont der Cineast zwei Charakterzüge der Prostituierten im senegalesischen Kontext: das Unglück und die Zigarette im Mundwinkel. Das Unglücksgefühl ist im Milieu der Prostitution fast immer wahrnehmbar, die Mehrheit der Straßenmädchen machen den als notwendiges Übel betrachteten Job unter schweren Belastungen um des Geldes willen. Fayemi (2009: 202) unterstreicht:

Prostitution markets the violence, the practices of subordination, and objectification of women, as sex machines that can be controlled and customized at will by the operator. Operator in this sense is understood as the client, while the machine is metaphorical of a prostitute. Women in prostitution are purchased and patronized for their outer appearance, including skin colour, body shape, and other characteristics based on the customer's pref-



erence and taste. Prostitution in many instances is a brutal sexual desire by a person (usually male) and a reluctant and loathing submission, purchased by money on the other (usually female). This makes prostitution an unnatural act and a violation of our truer instincts. The prostitute uses her body as a means for monetary gain. Money is her primary objective.

Was das Rauchen betrifft, so ist die senegalesische Gesellschaft patriarchal. Rauchen ist Männersache. Eine Frau mit brennender Zigarette im Mundwinkel sieht man nicht in der Öffentlichkeit, auch nicht in verwestlichten Großstädten wie Dakar, wo die Einflüsse des okzidentalen Lebens- und Verhaltensmusters am stärksten wahrnehmbar sind. Im Prostitutionsmilieu ist es aber anders. Der Großteil der Straßenmädchen sind Raucherinnen. Erwähnenswert ist, dass die über die Bilder thematisierte Prostitution vom Zielpublikum nicht als solche wahrgenommen werden kann. Denn das Bild der weiblichen Nacktheit an den Stränden, Schwimmbädern etc. und der rauchenden Frauen hat in Deutschland nichts mit Prostitution zu tun, sondern ist eher ein Zeichen für Freiheit, Entspannung.

Resümierend kann man sagen, dass Mambéty bei der Darstellung der erwerbstätigen Frau in der patriarchalen senegalesischen Gesellschaft ein realitätsnahes Bild liefert, denn durch den Kamerafokus auf den Gemüsehandel, die Kleiderwäsche, Gastwirtschaft und Prostitution zeigt der Cineast vor allem, wie die Berufsmöglichkeiten der Frau in der postkolonialen afrikanischen Gesellschaft begrenzt waren. Im letzten Teil des Abschnittes soll sich mit der Symbolik in den Filmen befasst werden.

6.4 Zur symbolischen Sprache

Die Botschaft von Mambétys kinematographischer Produktion zu entschlüsseln ist keine leichte Aufgabe. Sogar die Zuschauer aus dem soziokulturellen Umfeld des Cineasten stehen vor großen Verständnisschwierigkeiten bei der Betrachtung seiner Werke. In dieser Hinsicht entpuppt sich *Touki Bouki* als ein anschauliches Beispiel. 1975, als der Film zum ersten Mal herauskam, wurde er aufgrund seiner Unklarheit vom senegalesischen Publikum mit scharfen Kritiken empfangen. So bemerkt Niang (a.a.O.: 119):

Comprendre l'histoire de *Touki Bouki* exige que le spectateur s'abandonne à son mouvement. Tenter d'y retrouver un schéma narratif chronologique reviendrait à vouloir en tronquer le drame, le style et la cinématographie. Persister dans cette direction n'entraîne que colères et frustrations. C'est en tous cas ce que les archives de journaux que nous avons consultés ont révélé. Bouclé en 1973, le film ne fut projeté sur les écrans de la capitale sénégalaise qu'en 1975. Des difficultés d'imposition le retinrent dans les placards pendant deux années. Dès sa sortie, *Touki Bouki* généra au sein des lecteurs et cinéphiles sénégalais des réactions extrêmes. Certains lui reprochèrent une opacité inutile, un manque de clarté, voire un obscurantisme total [...].



Die Komplexität der Informationsverarbeitung von Mambéty's Filmen lässt sich vor allem damit begründen, dass sich der Regisseur einer symbolischen Sprache bedient. Ukadike (1998: 29) schreibt diesbezüglich:

The film's stylistic sophistication surpasses previous experimentations within African cinema and is replete with well-integrated symbolism of typical African sociocultural codes, effective visual metaphors, and intelligible juxtaposition of images of reality and fiction which force frequent action and reaction between opposite poles.

Die Filme des avantgardistischen Cineasten sind somit symbolisch markiert, denn „le langage cinématographique“, so Wynchank (2000: 413), „offre à Mambéty une extraordinaire flexibilité et une grande richesse de techniques pour s'exprimer et véhiculer son message.“ Die symbolisch verschlüsselte Sprache in *Touki Bouki* und *Hyènes* erschöpfend zu analysieren, würde bedeuten, bei jeder Einstellung zu verweilen, denn „la caractéristique précieuse des images, comme symboles ou supports de signification, c'est qu'elles laissent toujours une marge à l'interprétation“ (Brahimi: a.a.O.: 51). Dieses Kapitel wäre zu lang, wenn man sich detailliert mit der Symbolik beschäftigen würde. Deswegen wird der Akzent auf drei Aspekte gelegt, auf die sich Mambéty bei der Bildung der symbolischen Sprache stützt: die Tiere, die Nebeneinanderstellung zusammenhangsloser Szenen und die Wahl sonderbarer Figuren beispielsweise der Verrückte in *Hyènes*. Im Folgenden soll dies anhand beispielhafter Illustrationen gezeigt werden.

Beim Rezeptionsvorgang von *Touki Bouki* und *Hyènes* soll den Tieren eine vorrangige Aufmerksamkeit geschenkt werden, weil sie bedeutungsgenerierende Sinninhalte transportieren. Die Haustiere⁶³ im zuvor erwähnten Film sprechen für dieses Argument. Die allgemeine Überzeugung, dass Tiere wie Rinder, Schafe, Ziegen etc. nur zur Ernährung des Menschen gezüchtet werden, findet bei Mambéty keine Zustimmung. Der Filmschaffende sieht in diesen Tieren schwache Wesen. Insofern symbolisiert die brutale Schlachtung der mit der Handkamera in der Eröffnungssequenz von *Touki Bouki* gefilmten Rinder ein Verbrechen der Mächtigen gegen die Schwachen. Diesbezüglich unterstreicht Naguschewski (2005: 302): „Wenn hinter dem Briefträger eine schweigende Menschenmenge die Brücke überquert, suggeriert die Nachbarschaft dieser Szene mit den Bildern aus dem Schlachthof, daß hier, in dieser Stadt, Menschen wie Vieh zur Schlachtbank geführt werden.“ Diesen Standpunkt teilt Niang (a.a.O.: 107), wenn er Folgendes festhält:

⁶³ Im Gegensatz zu den westlichen Ländern, wo man an Hunde und Katzen denkt, wenn die Rede von Haustieren ist, gelten in Afrika Hühner, Schafe, Ziegen und Ochsen als Haustiere.



Le premier spectacle que lui [Mory] offrit la ville fut celle d'une usine dévoreuse de vies, d'un lieu où les êtres les plus faibles se laissent leurrer dans une trompeuse atmosphère de sécurité, et d'un instant à l'autre se retrouvent devant un bourreau impitoyable. Il y apprend que la mort guette quiconque se montre faible de caractère ou devient oublieux de ses détours.

Ferner schreibt der senegalesische Film- und Literaturwissenschaftler (ebd.: 122) dazu: „Les bœufs refusant d'avancer sous la menace des canifs tranchants clament aussi leur droit à l'existence. Ce groupe de personnages et d'animaux étouffe sous le poids de la loi du plus fort. Ils ne pratiquent ni ne subissent d'autre mode de rapport que la violence, n'ont recours à d'autre mode de défense que la fuite.“ Das in Strömen fließende Blut der Rinder



Touki Bouki (02:37)

versinnbildlicht eben deshalb das Blut der schwachen Bevölkerungsschicht oder der Elenden, um einen beliebten Ausdruck von Mambéty zu verwenden: „La boucle qui se referme sur l'enfant-Mory menant son troupeau à l'abattoir dévoile à la fois une solidarité et une révolte contre la condition faite aux méprisés de ce monde, „le sang des Misérables“, pour reprendre une expression propre à Mambéty“ (Barlet 2008; Hervorhebg. i. Original). Brahim zufolge haben die Bilder des Massakers Mory so abgeschreckt – er wolle nicht wie die Rinder bzw. die schwachen Menschen exekutiert werden –, dass er kurz vor der Abfahrt des Ozeandampfers nach Frankreich auf die Reise verzichtet, weil der durchdringende Ton der Schiffssirene ihn an das Muhen der Rinder im Schlachthof erinnert:

L'image la plus dure du film, la plus dramatique, est celle du sang des vaches qui coule à flots au moment de leur égorgement. C'est évidemment une image de mort, l'image d'un



massacre, qui ne peut qu'inspirer la terreur et le désir de fuite. On la voit au moment où Mory est au pied de l'échelle qui conduit au bateau sur lequel Anta est déjà montée avant lui, pour réaliser leur rêve de partir en France. À ce moment précis, le mugissement du bateau rappelle à Mory le meuglement des vaches ; la sensation est si forte qu'il s'arrête aussitôt et s'enfuit, son canotier à la main (a.a.O.: 51f.).

Die Rinderopferung mit konnotativer Bedeutungsebene darf man nicht auf *Touki Bouki* reduzieren, in *Hyènes* hat man auch eine ähnliche Situation.

Khoudia Lô lässt in der zehnten Sequenz zum Schutz gegen die giftigen Zungen und Augen der Colobaner einen schwarzen Zebu schlachten. Die Tötung des Stiers, die parallel zur Willkommensfeier zur Ehre von Linguère Ramatou stattfindet, kündigt über den Einsatz der filmischen Sprache Draman Dramehs kollektiv verübte Tötung am Ende des Films an, wie Babou (2014: 61) unterstreicht:

Elle annonce, en réalité, la mort imminente de Draman Drameh. Par un montage parallèle exposant d'un côté le banquet muté en procès et de l'autre côté la cérémonie de l'immolation du zébu, Mambéty fustige non seulement l'hypocrisie, mais aussi la corruptibilité de la population de Colobane qui, derrière le refus de façade d'accepter la proposition de Linguère Ramatou, cache son dessein de sacrifier collectivement Draman Drameh – à l'image du sacrifice collectif du zébu – pour entrer en possession des cent milliards promis par la vieille dame.

Sene teilt dieselbe Meinung, wenn er bemerkt: „[I]l en va tout autrement dans „*Hyènes*“, où il est question, moins de l'acte de sacrifice, que de sa mise en scène élaborée, avec toute une stratégie : prendre le taureau, le conduire, le piéger, le coucher et on devine la suite ... l'égorger. A l'image de *Draman Dramé* dramatiquement devenu démon à décapiter“ (a.a.O.: 30; Hervorhebg. i. Original). Die zwei Totaleinstellungen mögen dies illustrieren. An den Bildern kann man ablesen, dass der Zebu (erstes Bild) und Draman Drameh (zweites Bild) Opfer einer kollektiven Hinrichtung sind. Und nach getaner Arbeit trennen sich die Täter in ähnlicher Weise:



Hyènes (41:46)



Hyènes (1:41:23)

Durch diese Analyse konnte gezeigt werden, dass die Zebus eine wichtige konnotative Sprache vermitteln, denn sie stehen stellvertretend für Menschen, deren Hinrichtung Mambéty anscheinend nicht direkt zeigen konnte. Der Affe in *Hyènes* hat ebenfalls eine über die denotative hinausgehende Bedeutung.

In der Handlung fungiert der Affe als Double von Draman Drameh. Der Zuschauer bekommt durch das Tier Einblicke in die psychologische Gefühlslage des Krämers von Colobane, denn



[c]e singe se vautre dans le confort de sa couchette lorsque l'homme vit des périodes de relative stabilité, s'agite lorsque la menace de la mort se fait trop proche, s'égayé lorsque l'homme se distrait et fait semblant de s'en remettre à la fatalité quand l'homme décide de faire face au verdict de la communauté de Colobane. C'est lui qui annonce au lecteur la signification des états d'âme de Draman [...] (Niang: a.a.O.: 159).

In der ersten Handlungseinheit zeigt eine Naheinstellung den Affen, der sich neben der Ladentheke austreckt und ein Schläfchen hält. Mit diesem Bild weist Mambéty den Zuschauer darauf hin, dass Draman Drameh zu diesem Zeitpunkt der Filmgeschichte in sorgenloser Verfassung ist. Dies wird in der nächsten Einstellung von Draman Drameh selbst bestätigt. Frohgelaunt diskutiert er mit seinem Freund Lat Koura über die Schwangerschaft von Penda Gueye. Folgende Abbildungen illustrieren diese Aussage:



Hyènes (02:22)



Hyènes (04:08)

Die gute Laune von Draman Drameh und seinem Doppelgänger erreicht ihren Höhepunkt in der darauffolgenden Szene. Während die *gueux* ein Loblied auf Draman Drameh singen, weil er ihnen etwas zum Trinken gegeben hat, tanzen der Kleinhändler und der Affe im Rhythmus der afro-kubanischen Musik hingebungsvoll mit:



Hyènes (06:50)



Hyènes (06:57)

In der elften Sequenz verwandelt sich jedoch die gute Laune des Affen in eine aufgeregte Stimmung. Eine Halbtotale erfasst ihn, indem er aufspringt, ein Seil packt und versucht, es zu zerreißen, als Draman Drameh wegen der Veränderung des Konsumverhaltens von den Colobanern, die ein Warnsignal für seine baldige Opferung ist, die Kontrolle völlig verliert und die Warenkisten in alle Richtungen wirft:



Hyènes (49:05)



Hyènes (49:10)

In der Schlussphase der Handlung verlässt der Affe seinen Platz im Laden. Wie Draman Drameh macht sich das Tier auf den Weg zum Treffpunkt, wo die männliche Bevölkerung von Colobane den Krämer verurteilt und hinrichtet:



Hyènes (1:32:45)



Hyènes (1:34:51)

Am Beispiel des Affen und der Zebus lässt sich zusammenfassend festhalten, dass die Tiere in Mambéty's Filmen keine dekorative Funktion haben, sie sind Träger von Symbolen und immer zu den menschlichen Figuren in Parallele gesetzt worden. Nach den symbolhaften Figuren nun zu den narrativen Strukturen.

Die sinnbildlich dargestellte Sprache kreierte der senegalesische Filmemacher durch die Aneinanderreihung zusammenhangsloser Szenen:

L'apparition récurrente de personnages qu'André Gardies qualifie d'accessoires comme le facteur et le « sauvage », l'accumulation d'épisodes et de fragments de récit qui semblent échapper à toute justification causale désorientent le spectateur en lui enlevant à chaque instant le sens qu'il s'attend à trouver [...] En effet, il semble que toujours dans le film surgit un élément qui vient masquer celui qui le précède et lui couper la route vers la signification directe. La chaîne des causes ne dévoile pas sa cohérence ; il semblerait plutôt qu'elle se déploie selon un processus de dissimulation progressive. En fin de parcours, elle se révèle illusoire, car l'effet attendu n'est pas obtenu [...] (Kane: a.a.O.: 229; Hervorhebg. i. Original).

Diese Behauptung trifft ausgezeichnet auf die fünfte Sequenz von *Touki Bouki* zu. Unter dem Vorwurf, Anta von der revolutionären Studentenbewegung fern zu halten, wird Mory von Demonstranten auf dem Campus malträtiert. Er ist mit einem Seil auf der Dachfläche des roten Autos gefesselt und wird durch die Straßen von Dakar gefahren. Das Bild erinnert in vielerlei Hinsicht an die Kreuzigung des Christus, wie Kane (ebd.: 267) ausführt:



Associant la scénographie religieuse et le dynamisme de l'image cinématographique, ce cinéma hurlant exprime l'autre face du réel qui est essentiellement tragique. On se rappellera à titre d'exemple, et toujours dans *Touki Bouki*, la séquence de l'université où, capturé par les étudiants, Mory est promené à travers la ville sur un véhicule rouge. Mory est ligoté dans une posture qui rappelle (ou fait directement référence) à la passion du Christ, l'agneau sacrificiel déjà apparu à travers les séquences de sacrifice proprement dites. Le son d'une cloche vient confirmer celle référence.

In diesem Augenblick fallen der männlichen Hauptfigur des Films Bilder von den Rindern in der Schlachtbank und einem Schaf ein, das kurz vor dem Schlachten steht:

Lorsqu'il va chercher son amie Anta à l'université, les étudiants qui sont de jeunes privilégiés issus de la bourgeoisie citadine s'amuse cruellement à prendre les cornes au lasso pour abattre la moto et l'entraîner derrière eux, ce qui ne peut manquer de rappeler à Mory comment ses vaches aussi ont été trainées à l'abattoir au bout d'une corde (Brahimi: a.a.O.: 51).

Eine panische Angst packt Mory, er denkt, dass das Schicksal der Tiere ihn treffen wird. Ambosklänge dominieren die Tonspur. Parallel dazu wird Anta aus der Froschperspektive gezeigt. Weil Morys Todesangst jetzt auf sie übertragen wird, läuft sie den Felsenhügel hinab, um ihr Leben zu retten. Nach kurzer Laufzeit bleibt sie stehen. Das Schaf wird geopfert. Die Ambosklänge aus dem Off verstummen. Aus naher Untersicht gefilmt zieht Anta ihre Bluse aus und geht aus dem Bild. Die Opferung des Schafs bedeutet für sie, dass sie nun außer Todesgefahr ist, das Tier ist an ihrer Stelle gestorben. In der nächsten Sequenz wiederholt sich das Wegrennen von Anta. Die Idee der Rettung bzw. der Freiheit kommt hier deutlicher zum Ausdruck. Befreit von der Angst getötet zu werden zieht Anta die Bluse aus und legt sich auf Mory, dem es gelungen ist, sich aus den Griffen der Studenten zu befreien. Als würden sie die Freiheit ihrer Körper zelebrieren, lieben sie sich. Aus Schamgefühl und Rücksicht auf das Publikum hat Mambéty die Liebesszene nicht explizit, sondern metaphorisch zur Aufführung gebracht. Es sind die im Off hörbaren Seufzer von Anta, die DetailEinstellung ihrer sich an der Metallmaske von Morys Motorrad festhaltenden linken Hand – deren Bewegungen drücken die Gefühle der jungen Frau im Laufe des Geschlechtsverkehrs aus – und die schneeweiße Farbe der Wellen des Ozeans – Symbol der Samenflüssigkeit –, die dem Filmbetrachter signalisieren, dass es sich hier um ein Liebesspiel handelt. Die Juxtaposition der Szenen – Morys Misshandlung, Antas Rennen, das Schafopfer und das Meer –, die auf den ersten Blick keine inhaltliche Kohärenz aufweisen, enthält eine wesentliche Unterbedeutung. Abgesehen davon, dass sie die wiedergewonnene Freiheit von Mory und Anta bedeutet, wie oben gesagt, drückt sie Morys Wunsch aus, das Vaterland nicht zu verlassen (Tieropferung) und Reise bzw. den Weg nach Paris (Ozean), wofür sich Anta entscheidet. Mit anderen Worten deuten diese Szenen die Meinungsverschiedenheit der Hauptdarsteller be-



zügig ihres zukünftigen Lebens an, die sich erst am Ende des Filmgeschehens bestätigt, als Anta mit dem Schiff nach Frankreich den Atlantik überquert und Mory, sich an die Rinder, Symbol seiner Herkunft, Identität und Heimat erinnernd, die er nicht durch die Auswanderung nach Paris opfern will, im Senegal bleibt.

In diesen Zusammenhang fällt ebenso die vierzehnte Sequenz von *Hyènes*. Hier wird die symbolische Sprache durch die Juxtaposition von drei Szenen ausgedrückt, die im Sinne von Metz als „parallele Syntagmen“ zu bezeichnen sind (vgl. Monaco 2000: 224), d.h. Szenen, die in der chronologischen Filmerzählung keinen Zusammenhang haben, nämlich der Hunger in Afrika, das Christentum und der überflüssige Luxus. Auf Empfehlung des Bürgermeisters von Colobane stattet Draman Drameh dem Priester einen Besuch in der Kirche ab, mit dem Ziel Ratschläge für eine mögliche Rettung seines in Gefahr stehenden Lebens zu bekommen. Beim Eintritt in die Kirche lässt die Kamera in der Totalen den Trödler auf sich zukommen. Draman Dramehs Aufmerksamkeit ist auf einen in der Mitte des heiligen Ortes stehenden Fernseher gerichtet – Mambéty scheint hierdurch der Kirche den sakralen Charakter zu nehmen. Draman Drameh nimmt Platz vor dem Fernseher und betrachtet die vom Bildschirm projizierten Bilder über den Hunger in einem afrikanischen Land. Mittellose Frauen mit ihren Kindern, die nur Haut und Knochen sind, stehen nebeneinander in einer Schlange und warten vergeblich auf die humanitäre Hilfe der internationalen Gemeinschaft – ähnliche Bilder finden sich auch in den Filmen *Yam Dabo* (1987) von Idrissa Ouédraogo und *Picc-Mi* (1992) von Mansour Sora Wade wieder. In der folgenden Szene folgt die Kamera dem sich vom Fernsehapparat abwendenden Blick von Draman Drameh und richtet das Augenmerk auf das Emblem der christlichen Religion. Aus extremer Untersicht zeigt das Aufnahmegerät ein schwarzweißes Marienbildnis. In der dritten Szene kommt der überflüssige Luxus ins Zentrum des Geschehens. Auf Befehl von Linguère Ramatou installieren zwei aus naher Obersicht gefilmte Elektriker einen wunderschönen Kronleuchter in der Kirche vor dem fassungslosen Draman Drameh. Im Grunde sieht es so aus, dass Mambéty durch die Kirchensequenz die Mitleidlosigkeit der Mächtigen dieser Welt gegenüber den in drückender Armut lebenden Menschen kritisiert. Die Milliardärin aus dem Abendland investiert viel Geld in die Dekoration der Kirche, welcher jedoch die vom Hunger betroffenen Colobaner dem Rücken gekehrt haben, denn sie denken nicht an Religion, sondern an Alltagsorgen.

Die Juxtaposition vermeintlich zusammenhangsloser Szenen ermöglicht es Mambéty, eine Symbolik in seinen Filmen zu entwickeln. Zum Schluss des Teilkapitels wird auf die metaphorische Funktion des Verrückten in *Hyènes* eingegangen.

In der modernen afrikanischen Kunst, vor allem in der Literatur und im Kino, findet der Wahnsinnige einen nicht zu unterschätzenden Platz. Dazu sagt Kane (a.a.O.: 42) folgendermaßen: „Précisément la folie, ultime refuge de l’errant, cause ou conséquence de sa mise à l’écart, est un thème récurrent de l’art moderne en Afrique. On peut même se



demander comme nous l'avons suggéré à plusieurs reprises, si elle ne constitue pas l'indicateur le plus sûr de cette modernité en cours.“ Die Repräsentation der Geisteskrankheit in den Filmen ist oft negativ. Die psychisch Kranken sind elende Menschen. Zurückgewiesen von der eigenen Familie und der Gesellschaft müssen sie allein leben. Ihr Zuhause ist die Straße, wo sie völlig nackt oder in zerlumpte Kleidern herumirren, übernachten und überleben müssen. Wenn sie ausnahmsweise im Familienkreis leben, sind sie aus Angst oder abergläubischen Überzeugungen, dass sie von einem Dämonen besessen sind, oft in einen Raum gesperrt oder wie Tiere angekettet. Die schwierige Existenz der an psychischer Störung leidenden Menschen in afrikanischen Gesellschaften problematisiert Alexis Duclos mustergültig in seinem 2012 realisierten kurzen Dokumentarfilm von 26 Minuten *Les Enchaînés*, in dessen Mittelpunkt die Darstellung der täglichen Arbeit des 63-jährigen beninischen ehrenamtlichen Helfers Grégoire Ahongbonon, mit dem Spitznamen „der Bruder der Verrückten“, steht, der sich für die Heilung und die soziale wie berufliche Wiedereingliederung der Wahnsinnigen in seinem Heimatland aber auch in Nachbarländern wie Burkina Faso engagiert.

Das Bemerkenswerte bei der Auseinandersetzung mit der Thematik der Geisteskrankheit bei Mambéty ist, dass der Cineast ein eher positives Bild davon liefert. Der Verrückte im Film *Hyènes* trägt für die Verhältnisse Colobanes normale Kleidung, er ist weder eingesperrt noch angekettet. Er genießt eine uneingeschränkte Freiheit. Die Colobaner haben keine Angst vor ihm, obwohl sie keinerlei Kontakt mit ihm aufnehmen. Nicht einmal Worte wechseln sie mit ihm. Aus diesem Grund lebt der Irre am Rande der Gesellschaft. Bei näherer Beobachtung stellt man fest, dass die Ausgrenzung des Letzteren darin liegt, dass er eine ganz andere Mentalität und Weltanschauung hat. Zu dieser Marginalitätsform äußert sich Kane (ebd.: 161) mit diesen Worten: „[...] nous retiendrons surtout que la marginalité survient dès lors que se révèle entre un sujet donné, individu ou collectivité restreinte et leur société d'accueil un conflit de valeurs insurmontable.“ Im Film wird der Narr als Gegenfigur zu den Einwohnern von Colobane präsentiert. Während Letztere tagsüber palavern und ihre ganze Überlebenshoffnung auf die Hilfe von Linguère Ramatou setzen, geht der an Demenz leidende Mann beruflichen Aktivitäten zu seiner Selbsternährung nach. Dabei wendet er sich vor allem der Fischerei und der Jagd zu. Der Mentalitätsunterschied zwischen ihm und dem Rest der Bevölkerung inszeniert Mambéty in der fünften Sequenz. Bei der Sitzung der Stadtbehörden in Xurum buki, um eine schöne Rede einzustudieren, die Linguère Ramatou dazu bringen soll, Milliarden in die Entwicklung der Stadt zu investieren, zeigt die Kamera in kurzen Zwischenbildern den Verrückten beim Grillen gefangener Fische:



Hyènes (10:48)

Über die Lehre des Fischfangs, d.h. das Brot im Schweiß seines Angesichtes zu verdienen und nicht von Almosen leben, haben die Colobaner aus Faulheit und Mangel an Unternehmungsgeist weggesehen. Dies kommt beispielhaft in der elften Sequenz zum Vorschein. Aus leichter Aufsicht blickt die Kamera total auf die vor der Theke von Draman Drameh versammelten Colobaner herab, wie eine Gruppe von heißhungrigen Hyänen bitten sie Khoudia Lô flehentlich um Nahrungsmittel. Der Verrückte gesellt sich nicht zu ihnen. In der darauf folgenden Naheinstellung bleibt er zurück. An seiner Mimik



Hyènes (49:41)



sieht man, dass er aus Mitleid mit seinen Hyänen gewordenen Mitmenschen weint. In der Schlussequenz des Films, nachdem die Colobaner Draman Drameh ermordet haben und nun auf die Verbesserung ihrer Lebensumstände mit den Milliarden von Linguère Ramatou warten, macht sich der Wahnsinnige hingegen wieder auf den Weg zur Arbeit. An der stillstehenden Kamera vorbei setzt er seine Jagd fort, die schon erfolgreich ist, denn er hat bereits fünf Hühner (drei rote und zwei weiße) gefangen, die er mit einem Seil gebunden um den Hals hängt:



Hyènes (1:42:30)

So gesehen trägt der Irre in *Hyènes* eine symbolhafte Bedeutung. Mambéty präsentiert ihn als die vorbildhafteste und unbescholtenste Person in ganz Colobane. In gewisser Hinsicht spiegelt diese Figur einen Teil vom Mambéty's Leben in Dakar-Plateau. Weil der Cineast in diesem Stadtbezirk ziellos umherirrte, anders dachte und agierte, wurde er von vielen Einwohnern des Viertels als Geisteskranker eingestuft.

Zur Zusammenfassung des Teilabschnittes kann gesagt werden, dass Mambéty durch die Tiere, die Kombination zusammenhangsloser Szenen und die Wahl des Verrückten als zentrale Figur in *Hyènes* eine hochgradig symbolische Sprache in den Spielfilmen entwickelt hat.

6.5 Kapitelresümee

In diesem Kapitel wurde sich mit den durch den filmsprachlichen Vermittlungskanal vermittelten Informationen in *Touki Bouki* und *Hyènes* befasst. Festgestellt wurde, dass Mambéty durch filmische Gestaltungsmittel den Übergang von der Tradition in die Modernität problematisiert. Dabei betont der Cineast die Notwendigkeit der Verankerung in



der Tradition und die Öffnung zur Modernität. Im Anschluss daran wurde gezeigt, wie Mambéty durch die Sprache der Bilder die westlichen „Hyänen“ kritisiert, die von der Armut in Afrika und der Bestechlichkeit derer Führungselite profitieren, um die Reichtümer des Kontinents zu beschlagnahmen. Der zweite Teil des Kapitels setzte sich mit den Kulturspezifika auseinander. Bei deren Inszenierung in den Filmen legt Mambéty den Kameranachschwerpunkt auf den Ringkampf, den Nationalfeiertag und die Kleidungsstücke. Bei der Schilderung des Nationalsports im Senegal wurden vor allem die *Griots* und die Mystik fokussiert, deren Rolle in diesem Kampfsport von großer Bedeutung ist. Die Nationalfeiertagssequenz erweist sich als Gelegenheit, um einerseits die populäre Euphorie nach der Unabhängigkeit des Landes von der französischen Kolonialmacht zu unterstreichen und andererseits den Präsidentenpalast, eine der wichtigsten touristischen Attraktionen im Senegal, vorzustellen. Die Analyse der Kleidungsstücke hat zwei Kategorien gezeigt: moderner Kleidungsstil bei der Bildungselite und traditioneller Kleidungsstil bei dem Rest der Figuren. Daneben haben wir uns mit der Kleidung der Beschnittenen, der *Layènnés* und des *Jaraf* befasst und deren kulturelle Tragweite eruiert. Die anschließende Untersuchung der berufstätigen Frau in der senegalesischen Gesellschaft liefert ein der Realität entsprechendes Bild, denn Mambéty legt den Kamerafokus auf die Frau als Gemüseverkäuferin, Kleiderwäscherin, Restaurantbetreiberin und Prostituierte. Das Kapitel schloss mit der Diskussion über die Symbolik in den Filmen ab. Wie die Untersuchung deutlich macht, stützt sich der senegalesische Filmschöpfer bei der Entwicklung der symbolischen Sprache auf die Tiere, die Nebeneinanderstellung zusammenhangloser Szenen und die Wahl sonderbarer Filmfiguren wie der geistig Kranke in *Hyènes*.





7. Schlussbetrachtung

Die vorliegende Arbeit hat sich mit der deutschen Übersetzung von senegalesischen Filmen und der „Lesbarkeit“ von kulturell bedingter Bildsprache auseinandergesetzt. Dabei bestand das grundlegende Ziel darin, anhand von Mambétys Spielfilmen *Touki Bouki*, *Hyènes* und deren deutschen Übersetzungen zu untersuchen, ob und inwiefern die Botschaft eines Filmklassikers der afrikanischen bzw. senegalesischen Kinematographie mittels der Untertitelung in den deutschen Zielkontext transferiert werden kann. Die Forschungsergebnisse sollen im Folgenden kurz zusammengefasst werden.

Zuallererst wurde der theoretische Rahmen dargestellt, innerhalb dessen der Korpus der Arbeit untersucht wurde. Zuerst wurde sich mit der Untertitelung eingehend beschäftigt. Bei der Wiedergabe der Filmtitel entscheiden sich die Filmverleiher je nach dem Zweck des zu übersetzenden Titels entweder für die Titelidentität, -analogie, -variation oder -innovation. Im Mittelpunkt des darauffolgenden Kapitels standen Erörterungen über die Komplexität der Untertitelung. Deren Durchführung bringt den Wechsel des Vermittlungscodes mit sich, der sich aufgrund der mächtigen Unterschiede zwischen gesprochener und geschriebener Sprache als eine große Herausforderung herausstellt. Außerdem ist diese audiovisuelle Übersetzungsform mit Raum- und Zeitbeschränkungen verbunden. Die Untertitel folgen strikten Regeln in Bezug auf die Zeichen- und Zeilenanzahl, aber auch sie haben eine begrenzte Verweildauer im Bild. Die Übertragung kultureller Phänomene erweist sich auch als problematisch, vor allem wegen der oft großen Kulturdifferenz und der Unmöglichkeit, Anmerkungen oder Kommentare für zusätzliche Informationsvermittlung einsetzen zu können. Trotz dieser Schwierigkeiten können die Ausgangsdialoge mehr oder weniger rezipierbar gemacht werden, indem die Untertitel in vereinfachter, reduzierter Fassung und dabei in weißer Farbe auf dunklem Hintergrund des unteren Bildbereichs eingeblendet werden.

Im Anschluss an die Untertitelung rückten die theoretischen Überlegungen zur Filmsprache ins Zentrum des Interesses. Dabei wurde den filmischen Gestaltungsmitteln – Einstellungsgrößen, Kameraperspektiven und -bewegungen – und der Konnotation des Filmbildes eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Einstellungsgröße, Kameraperspektive und -bewegung bilden in der Filmpraxis oft eine untrennbare Einheit. Die Bedeutung der Einstellung, Szene, Sequenz – egal ob lang oder kurz – entsteht aus dem Zusammenspiel der filmischen Ausdrucksmittel. Ein weiteres wichtiges Element der Filmsprache ist die Konnotation, die im Film den größten Teil des Bedeutungsspektrums formt. Paradigmatische, syntagmatische, symbolische, sprachästhetische, kulturelle Konnotationen finden oft im Film Anwendung, um der Handlung eine spannendere und erweiterte Bedeutungsdimension zuzuschreiben.



Bevor die empirische Analyse des Korpus auf der Basis des soeben vorgestellten theoretischen Rahmens in den Vordergrund rückte, wurde das Augenmerk auf den senegalesischen Regisseur Djibril Diop Mambéty und sein Filmoeuvre, vor allem *Touki Bouki* und *Hyènes*, gerichtet. Der avantgardistische Cineast zählt zu den Reformern und Lichtgestalten der afrikanischen Filmkunst. Mambéty hat eine andere Konzeption von Kino entwickelt, das, gestützt auf eine hochkarätige Poetizität, die alltäglichen Realitäten der Gesellschaft thematisierte. Die Filmarbeit des senegalesischen Regisseurs war im Hinblick auf die Anzahl der Filme begrenzt, trotzdem gelten seine Schöpfungen aufgrund ihres filmkünstlerischen und thematischen Reichtums als Filmklassiker, in erster Linie *Touki Bouki* und *Hyènes*. Bei der Untersuchung der Filme im Hinblick auf die Sprachsituation zeigt sich, dass Mambéty die Sprachvielfalt im Senegal hervorhebt. Neben dem Wolof als Drehsprache hat der Regisseur andere lokale Sprachen – wie das Serer – und internationale Sprachen – beispielsweise Französisch, Arabisch, Englisch und Japanisch – in den Filmen eingesetzt. Erwähnenswert ist, dass Mambéty bei der Darstellung dieser Sprachen vor allem Rücksicht auf deren realen Gebrauch im senegalesischen Kontext genommen hat. Weil *Touki Bouki* in gewisser Weise wie eine Fortsetzung von *Hyènes* fungiert, weisen die Filme große Gemeinsamkeiten auf. Hinsichtlich der Titel, „Touki Bouki“ und „Hyènes“, lässt sich feststellen, dass das Tier, die Hyäne, in beiden Filmnamen vorhanden und jeweils mit symbolischem Sinngehalt gefüllt ist. Während man unter dem Titel „Touki Bouki“, im Gegensatz zu seiner Übersetzung durch „Die Reise der Hyäne“, eine Reise verstehen soll, die durch die Unterstützung eines Vermittlers zustande kommt, weist „Hyènes“ auf die Makel, insbesondere die Geldgier, der Menschen hin. Aus dem inhaltlichen Betrachtungswinkel ist ersichtlich, dass manche Themen von *Touki Bouki* wie die Opferung, die Politik, die Macht des Geldes, die Korruption etc. auch in *Hyènes* aufgegriffen und in gewissem Maße vertieft worden sind. Auf der formalen Ebene sind *Touki Bouki* und *Hyènes* kreisförmig erzählt und haben ein offenes Ende. Mit dem nicht linearen Erzählstil und dem ambivalenten Ende der Handlungen brachte Mambéty neue und bahnbrechende Impulse in die damalige afrikanische Kinematographie. Hierdurch strebte der senegalesische Regisseur danach, den afrikanischen Filmkonsumenten, der bisher auf einen passiven Empfänger einer linearen und mit wenig Spannung erzeugenden Botschaft reduziert wurde, zu befreien und ihn dazu zu bewegen, den Film zu dekonstruieren und daraus sein eigenes Verständnis zu ziehen.

Im nächsten Schritt kam der empirische Teil der Arbeit mit der Analyse der deutschen Untertitel von *Touki Bouki* und *Hyènes*. Bei der Übersetzung der Ausgangstitel hat die schweizerische Stiftung Trigon-film die Einfachtitel „Touki Bouki“ und „Hyènes“ in längere und explizitere Titel bzw. „Touki Bouki – Die Reise der Hyäne“ und „Hyènes – Der Besuch der alten Dame“ umgewandelt. Diese Übersetzungsentscheidung ist auf kommerzielle und kulturelle Gründe zurückführbar. Einerseits wollte sich der Filmverleiher nach den Titulierungstraditionen des zielkulturellen Publikums – in dem längere Filmtitel bevorzugt sind – richten und andererseits die fremdkulturellen Filmtitel zugäng-



lich machen. Die anschließende Besprechung der sprachästhetischen Dimension des Wollof lässt erkennen, wie die Sprachkompetenz in der Filmübersetzung von großer Wichtigkeit ist. Aufgrund mangelnder Kenntnisse der Ausgangssprache sind die in den Film-dialogen benutzten Redensarten und Sprichwörter nicht adäquat übertragen worden. Außer der kontextbezogenen Wiedergabe der Redensart *Li du mburu muraake* durch „dieses riesige Glück“ in *Touki Bouki* sind die sprachästhetischen Aspekte der Originalsprache entweder fehlerhaft wiedergegeben (*séq ak cuuj du benn* / aber warum bringst du sie mit?) oder einfach weggelassen (*ku mënul bayyiwo lu yàqu yawa* / –) worden. Dies hat zur Folge, dass das sprachästhetische Raffinement des Ausgangsfilms, das bedeutungsgenerierend und in gewissem Maße kulturell geprägt ist, in der Filmübersetzung nicht (sinngemäß) verbalisiert worden ist. Ein ähnliches Problem stellt sich bei der Übertragung ausgangskultureller Phänomene, denn sie haben keine gelungene Übersetzung gefunden. Wenn die Kulturspezifika nicht eingedeutscht (*car rapide* / „Bus“), fehlerhaft transportiert (*cuuraay* / „Parfüm“), oder weggelassen (das senegalesische Begrüßungszeremoniell) wurden, sind sie entweder unverändert (Senghor / Senghor) oder wortgetreu (Tanta Oumy / Tante Oumy) wiedergegeben ohne zusätzliche Erklärungen des Übersetzers wegen vor allem des Raum- und Zeitfaktors. Die Unzulänglichkeiten in der deutschen Untertitelung von Mambéty's Spielfilmen kommen noch deutlicher in der Analyse abweichender Übersetzungen, wichtiger Auslassungen und unleserlicher Untertitel zum Vorschein. Während die sinnentstellenden Übersetzungen und die wichtigen Auslassungen auf das Un- oder Missverstehen des Inhalts der Originaldialoge zurückführbar sind, lassen sich die Gründe für die undecodierbaren Untertitel in der unscharfen und nicht ganz weißen Farbe des Ziltextes finden. Dreierlei Unzulänglichkeiten haben demgemäß nicht nur die Qualität der Untertitelung von *Touki Bouki* und *Hyènes*, sondern auch deren Rezeption im zielkulturellen Publikum erheblich beeinträchtigt.

Der empiristische Teil der Arbeit schloss mit der Untersuchung des durch den filmsprachlichen Kanal vermittelten Informationsangebots ab. Hier hat die Analyse gezeigt, dass der senegalesische Regisseur mittels filmischer Gestaltungsmittel zwei wichtige Themen – den Übergang von der Tradition zur Modernität in Afrika und die Ausbeutung des Kontinents durch den Westen – aufgegriffen und kulturspezifische Aspekte des Senegals – den Ringkampf, den Nationalfeiertag und die Kleidungsstücke – sowie die berufstätige Frau in der senegalesischen patriarchalen Gesellschaft dargestellt hat. Neben den filmischen Ausdrucksmitteln benutzt Mambéty die symbolische Sprache zur Informationsvermittlung in seinen Filmen. Bei der Kreierung der Symbolik bedient sich der Cineast neben der Juxtaposition vermeintlich zusammenhangloser Szenen der Tiere und sonderbarer Figuren wie des geistig Kranken in *Hyènes*. Die Rinder in den Filmen symbolisieren die schwachen Menschen, die die mächtigeren ausbeuten und auch töten. Der Affe in *Hyènes* fungiert als der Doppelgänger von Draman Drameh. Das Tier verkündet dem Zuschauer den Bewusstseinszustand des Ladenbesitzers. In *Hyènes* gilt der Verrückte als die vorbildhafteste und unbescholtenste Figur. Er ist der einzige, der sein Brot ver-



dient. Im Gegensatz zu den Colobanern, die darauf warten, dass Linguère kommt und ihre Alltagsprobleme löst, anstatt sie selbst Lösungen suchen, geht der Demenzkranke der Fischerei und Jagd nach, um sich selbst um seine Versorgung zu kümmern.

Vor dem Hintergrund der kurz skizzierten Ergebnisse kann, die in der Einleitung aufgeworfene zentrale Forschungsfrage berücksichtigend, der Schluss gezogen werden, dass die Übersetzung eines Meisterwerks des afrikanischen bzw. senegalesischen Kinos ins Deutsche sehr komplex ist. In den deutschen Untertiteln von *Touki Bouki* und *Hyènes* sind bezüglich der Wiedergabe sprachästhetischer Aspekte des Wolof-Ausgangstextes und (sozio)kultureller Gedankengüter viele Unzulänglichkeiten beispielsweise Sinnentstellungen, nicht gelungene Übersetzungsstellen, Auslassungen, Entropien, unlesbare verschriftlichte Dialoge etc. erkennbar. Dies führt dazu, dass der zielkulturelle Filmbeobachter vor großen bzw. unüberwindbaren Schwierigkeiten steht, um Schlüsselsequenzen der Handlungen bzw. die Filme ganzheitlich zu verstehen. Genauso verhält es sich mit der Rezeption der durch die Filmsprache ausgedrückten Informationen. Hier sind die Verständnisprobleme des Zuschauers umso komplexer, als die Bilder der Originalfilme nicht nur in den Übersetzungen unverändert beibehalten bleiben, sondern auch mit symbolischen und filmsprachlichen Bedeutungsdimensionen versehen sind.

Goethes im Jahr 1827 zum Ausdruck gebrachte Behauptung zur Übersetzung, und zwar „[d]enn was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eines der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltverkehr“ (zit. n. Mayanja: a.a.O.: 2) ist immer noch von großer Aktualität. Denn sie ist auf Mambéty's Filme mit deutschen Untertiteln anwendbar. Trotz aller Unzulänglichkeiten hat die Übersetzung von *Touki Bouki* und *Hyènes* ins Deutsche das Verdienst, einen Beitrag zur interkulturellen Kommunikation zwischen dem Senegal und Deutschland zu leisten. Durch die Überwindung der Sprachbarriere und der geographischen wie kulturellräumlichen Distanz versetzt die Filmübersetzung den deutschen Filmkonsumenten in die Lage, eine breite Palette von schriftlichen und visuellen Informationen aus dem afrikanischen bzw. senegalesischen soziokulturellen Raum zu rezipieren.



8. Film- und Literaturverzeichnis

Bibliographie

Afrikanisches Kino

- Babou, Cheikh Anta. 2014. „Du texte au film : L’adaptation cinématographique de La visite de la vieille dame par Djibril Diop Mambéty.“ In: Philip Amangoua Atacha, Roger Tro Deho & Adama Coulibaly (Hgg.). *Médias et littératures. Formes, pratiques et postures*. Paris: L’Harmattan. 37-66.
- Balta, Bénérice, Berritane, Dalila & Delafin, Antoinette u.a. 2007. *Cinémas africains d’aujourd’hui. Guide des cinématographies d’Afrique*. Paris: Éditions KARTHALA.
- Barlet, Olivier. 2001. *Afrikanische Kinowelten. Die Dekolonisierung des Blicks*. Bad Honnef: Horlemann Verlag.
- Born, Manuela, Michaelis, Dorothee & Piening, Günter u.a. 1996. *Touki Bouki. Ein Lesebuch zum afrikanischen Film*. Hannover: Egenverlag.
- Brahimi, Denise. 1997. *Cinémas d’Afrique francophone et du Maghreb*. Paris: Éditions Nathan.
- Cella, Simona. 1998. „Djibril et le rythme: Rythme, image et rêve.“ In: *Ecrans d’Afrique / African screen*, n° 24. Ouagadougou. 34-40.
- Deschênes, Jocelyn. 1991. „Le voyage de l’hyène: un itinéraire herméneutique.“ In: *Films d’Afrique*. Montréal: Guernica. 41-53.
- Diawara, Manthia. 2010. *Neues afrikanisches Kino. Ästhetik und Politik*. München: Prestel.
- Diouf, Mamadou. 1996. „Histoire et actualité dans Ceddo d’Ousmane Sembène et Hyènes de Djibril Diop Mambéty.“ In: Sada Niang (Hg.). *Littérature et cinéma en Afrique francophone*. Paris: L’Harmattan. 15-34.
- Dulucq, Sophie. 1996. „Villes et campagnes dans le cinéma africain des années 1950 aux années 1990.“ In: Catherine Coquery-Vidrovitch, Hélène d’Almeida-Topor & Jacques Sénéchal (Hgg.). *Interdépendances villes-campagnes en Afrique. Mobilité des hommes, circulation des biens et diffusion des modèles depuis les indépendances*. Paris: L’Harmattan. 261-275.
- Gallone, Annamaria. 1998. „À Djibril.“ In: *Ecrans d’Afrique / African screen*, n° 24. Ouagadougou. 18-19.



- Heizmann, Jürgen. 2010. „Von Güllen nach Colobane.“ In: Jane Veronica Curran (Hg.). *West-östliche Begegnung*. München. 210-229.
- Imbert, Henri-François. 2007. *Samba Félix Ndiaye cinéaste documentaire africain*. Paris: L'Harmattan.
- Jarillot Rodal, Cristina. 2010. „Der deutsche literarische Kanon kannibalisiert oder wie uns ein senegalesischer Filmregisseur Dürrenmatt verdaut zurückgibt.“ In: Peter Hanenberg (Hg.). *Kulturbau*. Frankfurt am Main. 305-316.
- Kane, Momar Désirée. 2004. *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*. Paris: L'Harmattan.
- L'association des trois mondes. 1991. *Dictionnaire du cinéma africain*. Paris: Éditions KARTHALA.
- Loimeier, Manfred. 2012. *Szene Afrika. Kunst und Kultur Afrikas südlich der Sahara*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag GmbH.
- Murphy, David & Williams, Patrick. 2007. *Postcolonial African cinema. Ten Directors*. Manchester: Manchester Univ. Press.
- Naguschewski, Dirk. 2005. „Kinematopographie im afrikanischen Kino. Dakar in Filmen von Sembene Ousanne und Djibril Diop Mambety.“ In: Robert Stockhammer (Hg.). *TopoGraphie der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München: Wilhelm Fink Verlag. 287-316.
- Niang, Sada. 2002. *Djibril Diop Mambéty. Un cinéaste à contre-courant*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- Pfaff, Françoise. 2010. *A l'écoute du cinéma sénégalais*. Paris: L'Harmattan.
- Porra, Véronique. 2009. „Discours postcolonial et représentation de l'espace dans Touki Bouki et Hyènes de Djibril Diop Mambéty.“ In: Gesine Müller & Susanne Stemmler (Hgg.). *Raum – Bewegung – Passage. Postkoloniale frankophone Literaturen*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG. 205-221.
- Porton, Richard. 1995. „Hyenas between anti-colonialism and the critique of modernity.“ In: *New discourses of African Cinema*. Iowa: IRIS. 105-112.
- Rayfield, J. R. 1995. „Hyènes: comment trouver le message?“ In: Jean-Paul Simon (Hgg.). *Revue de théorie de l'image et du son. Nouveaux discours du cinéma africain, Iris n° 18*. Iowa City. Paris: Spring. 105-112.
- Ruelle, Catherine, Tapsoba, Clément & Speciale, Alessandra. 2005. *Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel*. Paris. Budapest. Torino: L'Harmattan.
- Sene, Nar. 2001. *Djibril Diop Mambety: la caméra au bout ... du nez*. Paris: Editions l'Harmattan.



- Speciale, Alessandra. 1998. „Djibril et son œuvre: Djibril, le prince et le poète du cinéma africain.“ In: *Ecrans d’Afrique / African screen*, n° 24. Ouagadougou. 6-10.
- Ukadike, N. Frank. 1998. „Djibril and the aesthetics: Touki Bouki, a film of rupture.“ In: *Ecrans d’Afrique / African screen*, n° 24. Ouagadougou. 26-33.
- 2002. *Questioning about African cinema: conversations with filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wynchank, Anny. 2000. „De la scène à l’écran: perception de l’Afrique post-coloniale par le cinéaste sénégalais Djibril Diop Mambéty dans son film *Hyènes*.“ In: Théo D’Haen & Patricia Krüs (Hgg.). *Colonizer and Colonized*. Amsterdam. Atlanta: Rodopi. 407-419.
- 2001. „Une transposition artistique: le film *Hyènes* de Djibril Diop Mambéty.“ In: Romuald Fonkoua & Pierre Alen (Hgg.). *Les champs littéraires africains*. Paris: Éditions Karthala. 313-334

Filmsprache

- Arijon, Daniel. 2000. *Grammatik der Filmsprache. Das Handbuch*. Frankfurt am Main: Zwei- tausendeins.
- Bartmann, Silke. 2012. *Der behinderte Mensch im Spielfilm. Eine kritische Auseinandersetzung mit Mustern, Legitimationen, Auswirkungen von und dem Umgang mit Darstellungsweisen von behinderten Menschen in Spielfilmen*. Münster: LIT Verlag.
- Beicken, Peter. 2004. *Wie interpretiert man einen Film*. Stuttgart: Phillip Reclam jun. GmbH & Co.
- Bienk, Alice. 2008. *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Schüren: Schüren-Verlag GmbH.
- Blumenberg, Hans-Christoph. 1968. *Film positiv. Regisseur, Stars und Technik*. Düsseldorf: Schwann.
- Borstnar, Nils, Pabst, Eckhard & Wulff, Hans Jürgen. 2008. *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. 2., überarbeitete Auflage*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft GmbH.
- D. Katz, Steven. 2004. *Shot by Shot: Die richtige Einstellung*. Frankfurt/M: Zweitausendeins.
- Denzin, Norman K. 2004. „Reading Film – Film und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial.“ In: Uwe Fink, Ernst von Kardorff & Ines Steinke (Hgg.). *Qualitative Forschung. Ein Handbuch, 3. Auflage*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 416-428.



- Faulstich, Werner. 1995. *Die Filminterpretation*, 2. Auflage. Göttingen: Kleine Vandenhoeck-Reihe.
- Feldmann, Charlotte. 2012. *Erzähltechniken in Literatur und Film – Medienspezifische Möglichkeiten und Grenzen*. Marburg: Tectum Verlag.
- Freitag, Gretel. 1999. *Metaphern von Musik und Stille als Erkenntnismittel in den Filmen Pasolinis*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- Fritsch, Eva & Fritsch, Dirk. 2010. *Filmzugänge. Strukturen und Handhabung*. Köln: Halem.
- Gast, Wolfgang. 1993. *Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse*. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg.
- Gombert, Ute. 2006. *Tradition contra Show. Inhaltsanalyse der Politikberichterstattung in öffentlich-rechtlichen und privaten Nachrichtensendungen am Beispiel von Tagesschau und RTL aktuell*. Berlin: Logos Verlag.
- Heiß, Nina. 2011. *Erzähltheorie des Films*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.
- Hickethier, Knut. 2012. *Film- und Fernsehanalyse*. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart. Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Kamp, Werner & Rüssel, Manfred. 1998. *Vom Umgang mit Film*. Berlin: Volk und Wissen Verlag.
- Kandorfer, Pierre. 1994. *DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Kargl, Reinhard. 2006. *Wie Film erzählt. Wege zu einer Theorie des multimedialen Erzählens im Spielfilm*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- Klaßen, Robert. 2012. *Grundkurs Digitales Video. Schnitt für Schnitt zum perfekten Film*. Bonn: Galileo Press.
- Korycińska-Wagner, Matgorzata. 2011. *Übersetzer der bewegten Bilder. Audiovisuelle Übersetzung – ein neuer Ansatz*. Frankfurt am Main. Berlin. Bern. Bruxelles. New York. Oxford. Wien: Peter Lang.
- Kühnel, Jürgen. 2004. *Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Die Zeichen des Films*. Siegen: Universitätsverlag Siegen.
- Mikos, Lothar. 2003. *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. Monaco, James. 2000. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien mit einer Einführung in Multimedia*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Morgner, Henrike & Pappert, Steffen. 2005. „Darstellung des Untersuchungsmaterials: Sequenzprotokoll, Einstellungsanalyse und Transkription.“ In: Ulla Fix (Hg.). *Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache. Linguistisch-filmisch-semiotische Un-*



- tersuchungen zur Leistung der Audiodeskription in Hörfilmen am Beispiel des Films „Laura, mein Engel“ aus der „Tatort“-Reihe.* Berlin: Erich Schmidt Verlag GmGH & Co. 13-32.
- Neukirchen, Dorothea. 2009. *Vor der Kamera. Camera-Acting für Film und Fernsehen.* Berlin: Pro BUSINESS GmbH.
- Petersen, Thomas & Schwender, Clemens. 2011. *Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch.* Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Rogge, Axel. 2008. *Die Videoschnitt-Schule. Tipps und Tricks für spannendere und überzeugendere Filme.* Bonn: Galileo Press.
- Rother, Rainer. 1997. *Sachlexikon Film.* Hamburg: Taschenbuch Verlag GmbH.
- Schlegel, Claus. 2011. *Filmisches Erzählen. Muster und Motive filmischen Erzählen. Ernst Lubitschs Filmkomödie: Sein oder Nichtsein.* Stuttgart: Ernst Klett Verlag GmbH.
- Seda, Roman. 2002. *Der Film als komplexes Zeichensystem – Christian Metz: Semiologie des Kinos.* Norderstedt: GRIN Verlag GmbH.
- Steinmetz, Rüdiger. 2006. *Filme sehen lernen. Grundlage der Filmästhetik.* Frankfurt/M: Zweitausendeins.
- Vineyard, Jeremy. 2001. *Crashkurs Filmauflösung. Kameratechniken und die Bildsprache des Kinos mit Illustrationen von Jose Cruz.* Frankfurt/M: Zweitausendeins Edition.
- Wahl, Chris. 2005. *Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst.* Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Wied, Kristina. 2007. *Der Wahlabend im deutschen Fernsehen. Wandel und Stabilität der Wahlberichterstattung.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Zambito, Antonino. 2012. *Fujifilm X-Pro1. Das Kamerabuch zur Fujifilm X-Pro1.* München: Franzis Verlag GmbH.

Übersetzung / Untertitelung

- Becquemont, Daniel. 1996. „Le sous-titrage cinématographique: contraintes, sens, servitudes.“ In: Yves Gambier (Hg.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels.* Paris: Presses Universitaires du Septentrion. 145-155.



- Belz, Anka. 2008. *Die Übersetzung von Komik in wenigen Worten. Übersetzungsprobleme und Lösungsstrategien bei der Untertitelung der britischen Sitcom „The Office“*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Blum, Kerstin. 2010. *Die Fabrik des Universums. Übersetzungsfehler bei der deutschen Synchronisation amerikanischer TV-Serien am Beispiel der Simpsons*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.
- Bouchehri, Regina. 2008. *Filmtitel im interkulturellen Transfer*. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur.
- Buhr, Vanadis. 2003. *Untertitel – Handwerk und Kunst*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Catford, J. C. 1965. *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.
- Cintas, Jorge Diaz. 2008. „Pour une classification des sous-titres à l'époque du numérique.“ In: Jean-Marc Lavour & Adrian Șerban (Hgg.). *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Belgique: Groupe De Boeck s.a. 27-41.
- Cornu, Jean-François. 2008. „Pratiques du sous-titrage en France des années 1930 à nos jours.“ In: Jean-Marc Lavour & Adrian Șerban (Hgg.). *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Belgique: Groupe De Boeck s.a. 9-16.
- Döring, Sigrun. 2006. *Kulturspezifika im Film: Probleme ihrer Translation*. Berlin: Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur.
- Fall, Khadi. 1996. *Ousmane Sembènes Roman „Les bouts de bois de Dieu“: Ungeschriebener Wolof-Text, französische Fassung, deutsche Übersetzung. Eine Untersuchung zu Problemen einer literarischen Kommunikation zwischen Schwarzafrika und dem deutschen Sprachraum*. Frankfurt: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- Gambier, Yves. 1999. „Qualité dans le sous-titrage: paramètres et implications.“ In: *Traduction, transition, translation: Proceedings of the XVth World FIT Congress. Mons*. 151-157.
- Gottlieb, Henrik. 1994a. „Subtitling: Diagonal Translation.“ In: *Perspectives: Studies in Translatology*, n° 1. MTP. 101-121.
- 1994b. „Subtitling: People translating people.“ In: Cay Dollerup & Annette Lindegaard (Hgg.). *Teaching translation and interpreting 2*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 261-274.
- 2002. „Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs.“ In: Hans-Edwin Friedrich & Uli Jung (Hgg.). *Schrift und Bild im Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. 185-214.



- Ivarsson, Jan & Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB.
- Jüngst, Heike E. 2010. *Audiovisuelles Übersetzen. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Verlag.
- Karamitroglou, Fotios. 2000. *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation. The Choice between Subtitling and Revoicing in Greece*. Amsterdam. Atlanta: Editions Rodopi B.V.
- Katan, David. 2004. *Translating cultures. An introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Keseberg, Johannes. 2010. *Possibilities and Limitations within the German Dubbing of 'South Park'*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač.
- Kesicka, Karolina. 2010. „Textmodifikationen in der Filmübersetzung.“ In: Pawel Bak (Hg.). *Texte und Translation*. Frankfurt am Main: Lang. 85-97.
- Koller, Werner. 1979. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg: Uni-Taschenbücher.
- Krexner, Andreas. 2008. *Die Ästhetik des Film Noir im postmodernen Science-Fiction Film. Eine filmanalytische Untersuchung ausgewählter Kinofilme*. Saarbrücken: Südwest-deutscher Verlag für Hochschulschriften Aktiengesellschaft & Co. KG and licensors.
- Lambert, José & Delabastita, Dirk. 1996. „La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels.“ In: Yves Gambier (Hg.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion. 33-58.
- Lederer, Marianne. 1994. *La traduction aujourd'hui*. Paris: Hachette.
- Leißner, Stefanie. 2009. *Untertitelung einer Episode der BBC Sitcom „Yes Minister“*. *Übersetzungsprobleme und -strategien*. Berlin: Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer e.V. (BDÜ).
- Lüsebrink, Hans-Jürgen. 2012. *Interkulturelle Kommunikation. Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart. Weimar: J.B. Metzler.
- Markstein, Elisabeth. 1999. „Realia.“ In: Mary Snell-Hornby (Hg.). *Handbuch Translation*, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 288-291.
- Marleau, Lucien. 1982. „Les sous-titres ... Un mal nécessaire.“ In: *Meta: journal des traducteurs / Meta: translators' Journal*, 27(3). 271-285.
- Mayanja, Shaba. 1999. *Pthwoh! Geschichte, bleibe ein Zwerg, während ich wachse! Untersuchungen zum Problem der Übersetzung afrikanischer Literatur ins Deutsche*. Hannover: Revonnah Verlag.



- Naba, Jean-Claude. 2001. „Reisen durch Sprache: *Buud Yam* von Gaston Kaboré.“ In: Ute Fendler & Klaus Peter Walter (Hgg.). *Sprachwelten – Bilderwelten. Filmschaffen in West- und Nordafrika*. Mainz: Donata Kinzelbach Verlag. 81-92.
- Nagel, Silke. 2009. „Das Übersetzen von Untertiteln. Prozess und Probleme der Kurzfilme SCHOOTING BOKKIE, WASP und GREEN BUSH.“ In: Peter A. Schmitt (Hg.). *Audiovisuelle Übersetzung. Filmuntertitelung in Deutschland, Portugal und Tschechien*, Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaft, 21-144.
- Ndong, Louis. 2014. *Kulturtransfer in der Übersetzung von Literatur und Film. Sembène Ousmanes Nouvelle Niiwam und deren Verfilmung Niiwam. Der lange Weg*. Göttingen: Cuvillier Verlag.
- Nedergaard-Larsen, Brigit. 1993. „Culture-bound problems in subtitling.“ In: *Perspectives: Studies in Translatology*, 1(2). 207-241.
- Nir, Raphael. 1984. „Linguistic and sociolinguistic problems in the Translation of imported films in Israel.“ In: *International Journal of the Sociology of Language*, n° 48. 81-97.
- Nord, Christiane. 1993. *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen. Basel: Francke Verlag.
- 1997. *Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome.
- Pilar, Orero. 2008. „Le format des sous-titres: les mille et une possibilités.“ In: Jean-Marc Lavaur & Adriana Şerban (Hgg.). *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Belgique: Groupe De Boeck s.a. 55-67.
- Pisek, Gerhard. 1994. *Die große Illusion: Probleme und Möglichkeiten der Filmsynchronisation. Dargestellt an Woody Allens, Annie Hall, Manhattan und Hannah and her sisters*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Reinart, Sylvia. 2004. „Zu Theorie und Praxis von Untertitelung und Synchronisation.“ In: Rainer Kohlmayer & Wolfgang Pöckl (Hgg.). *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorien und Praxis einer gelehrten Kunst*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. 73-109.
- Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Rojas, Maribel Cedeño. 2007. *Arbeitsmittel und Arbeitsabläufe beim Übersetzen audiovisueller Medien. Synchronisation und Untertitelung in Venezuela und in Deutschland*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Rothe, Arnold. 1986. *Der literarische Titel*. Frankfurt am Main: Klostermann.



- Schreiber, Michael. 1998. „Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren.“ In: Mary Snell-Hornby (Hg.). *Handbuch translation*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH. 151-154.
- Schreitmüller, Andreas. 1994. *Filmtitel*. Münster: MAkS Publikationen Münster.
- Schröpf, Ramona. 2008. *Die fabelhafte Welt der Untertitelung. Übersetzungsstrategien und kulturbedingte Probleme im Sprachenpaar Französisch – Deutsch*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Şerban, Adriana. 2008. „Les aspects linguistiques du sous-titrage.“ In: Jean-Marc Lavour & Adriana Şerban (Hgg.). *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*, Belgique: Groupe De Boeck s.a. 85-99.
- Tene, Alexandre Ndeffo. 2004. *(Bi)kulturelle Texte und ihre Übersetzung. Romane afrikanischer Schriftsteller in französischer Sprache und die Problematik ihrer Übersetzung ins Deutsche*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Tomaszkiewicz, Teresa. 1993. *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*. Poznań: Adam Mickiewicz University Press.
- 2001. „Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques.“ In: Yves Gambier & Henrik Gottlieb (Hgg.). *(Multi) Media Translation. Concepts, practices and research*. Amsterdam: John Benjamins B.V. 237-247.
- Wranke, Sabrina. 2010. *Kulturspezifität in der Übersetzung. Untersuchungen am Beispiel der schwedischen Kriminalliteratur Henning Mankells*. Marburg: Tectum Verlag.

Andere Literaturressourcen

- Alfred, Taiiaki & Corntassel, Jeff. 2005. „Being indigenous. Resurgences against contemporary colonialism.“ In: *Government and Opposition*, 40(4). Oxford: Blackwell Publishing. 597-614.
- Al-Sheba, Abdurrahman. 2011. *Muhammed, der Gesandte Allahs, Friede sei auf ihm*. Übersetzt von Ahmed Ateia. Saudi Arabien: Al-Thani Charity Association.
- Balandier, Georges & Mercier, Paul. 1970. *Particularisme et évolution. Les pêcheurs lébou du Sénégal*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger.
- Chaouki, Aisha, Masri, Baschschar & Soukah, Zouheir u.a. 2010. *Was ist Islam? Einblicke in eine Weltregion*. Düsseldorf: IB Verlag Islamische Bibliothek.
- De Gandt, Marie. 1998. *Connaissance d'une œuvre. Le Rouge et le Noire*. Rosny Cedex: Bréal.
- Dia, Mamadou. 2001. *Afrique. Le prix de la liberté*. Paris: L'Harmattan.
- Diop, Malick. 1972. *La société lébou*. Dakar: IFAN.



- Dittmar, Alexandra. 1995. *Der Marabout. Sakrale Autorität bei berbersprachigen Bevölkerungen des Mittleren und Hohen Atlas (Marokko)*. Egelsbach: Hänsel-Hohenhausen.
- Dumont, Pierre. 1983. *Le français et les langues africains au Sénégal*. Paris: Éditions KARTHALA.
- Dürrenmatt, Friedrich. 1956. *Der Besuch der alten Dame*. Eine tragische Komödie. Zürich: Verlag der Arche.
- Fall, Aminata Sow. 2001. *Die Rückkehr der Trommeln*. Übersetzt von Cornelia Panzacchi. München. Wien: edition KAPPA.
- Fayemi, Ademola Kazeem. 2009. „The Challenges of Prostitution and Female Trafficking in Africa: An African Ethico-Feminist Perspective.“ In: *The Journal of Pan African Studies* (3)1. Itibari Zulu. 200-213.
- Fendler, Ute. 1994. *Interkulturalität in der frankophonen Literatur der Karibik. Der europäisch-afrikanisch-amerikanische Intertext im Romanwerk von Maryse Condé*. Frankfurt: Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- Frank, Gerhardt. 2010. *Leben in Afrika*. Neukirchen: Verlag make a book
- Gahlen, Dorothee & Geisel, Birgit. 1999. *Französische Sprachpolitik und Sprachbewusstsein in Senegal*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmH.
- Gassama, Makhily. 2008. „Le piège infernal.“ In: Makhily Gassama (Hg.). *L’Afrique répond à Sarkozy. Contre le discours de Dakar*. Paris: Éditions Philippe Rey. 13-52.
- Herre, Franz. 1983. *Deutsche und Franzosen. Der lange Weg zur Freundschaft*. Bergisch Gladbach: G. Lübbe Verlag.
- Ins, Jürg von. 2001. *Der Rhythmus des Rituals. Grundlagen einer ethnographischen Ritualsemiotik, entwickelt am Beispiel des Ndëpp der Lebu (Senegal)*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH.
- Kane, Francine. 1989. „Aspects de la faim au Sénégal: Faits et perspectives.“ In: Timothée Ngakoutou (Hg.). *L’Analyse socio-économique du problème de la faim et de l’auto-suffisance alimentaire en Afrique*, Dakar: CODESRIA. 125-161.
- Ken Bugul. 2013. *Aller et Retour*. Dakar: Les Éditions et Diffusion Athéna.
- Köpp, Dirke. 2002. *Untersuchungen zum Sprachgebrauch im Senegal. Mikrostudie im Drogenpräventionszentrum Centre de Sensibilisation et d’informations sur les Drogues in Thiaroye (Dakar)*. Hamburg: Lit Verlag Münster.
- Laborde, Cécile. 1995. *La confrérie layenne et les lébou du Sénégal. Islam et culture traditionnelle en Afrique*. Bordeaux: Institut d’Etudes Politiques.
- M’Bokolo, Elika. 2009. *Médiations africaines. Omar Bongo et les défis diplomatiques d’un continent*. Montréal: Éditions de l’Archipel.



- Mkandawire, Thandika. 1987. „The State and Agriculture in Africa ... Introductory Remarks.“ In: Naceur Bourenane & Thandika Mkandawire (Hgg.). *The State and Agriculture in Africa*. London: CODESRIA BOOKS SERIES. 1-25.
- Nayan, Nina. 2007. *Im Senegal. Die afrikanische Variante des Glücks*. Schweinfurt: Wiesenburg Verlag.
- Njam, Malet ma NJAMI. 2007. „Plaidoyer pour une immigration de co-développement.“ In: Jean-Emmanuel Pondi (Hg.). *Immigration et diaspora. Un regard africain*. Paris: Maisonneuve & Larose. 54-76
- Robert, Stéphane. 1991. *Approche énonciative du système verbal. Le cas du Wolof*. Paris: Editions du CNRS.
- Sarr, El Hadji Malick. 1980. *Les Lébous parlent d'eux-mêmes*. Dakar-Abidjan-Lomé N.E.A.
- Schneider, Ernestine. 2000. *Französisch für den Senegal – Wort für Wort*. Bielefeld: Verlag Peter Rump GmbH.
- Thomas, Douglas H. 2012. *Sufism, Mahdism and Nationalism. Limamou Laye and the Layennes of Senegal*. London. New York: Continuum International Publishing Group.

Filmographie

- Badou Boy* (Sénégal 1970). Djibril Diop Mambéty. 60 Min. Titoli originali.
- Contras' City* (Sénégal 1968). Djibril Diop Mambéty. 27 Min. Titoli originali.
- Guelwaar* (Sénégal 1993). Sembène Ousmane. 110 Min. New Yorker Films.
- Hyènes* (Sénégal 1992). Djibril Diop Mambéty. 113 Min. MKL DISTRIBUTION.
- Hyènes – Der Besuch der alten Dame* (Switzerland 2006). Djibril Diop Mambéty. 113 Min. trigon-film.
- La petite vendeuse de soleil* (Sénégal 1999). Djibril Diop Mambéty. 45 Min. California Newsreel Productions.
- La Pirogue* (Sénégal 2012). Moussa Touré. 87 Min. Les Chauves-Souris Astou Films.
- Le Franc* (Sénégal 1994). Djibril Diop Mambéty. 45 Min. California Newsreel Productions.
- Mandabi* (Sénégal 1968). Sembène Ousmane. 86 Min. New Yorker Video.
- Moolaadé* (Sénégal 2007). Sembène Ousmane. 120 Min. Les Films du Paradoxe.
- Niiwam* (Sénégal 1988). Clarence Delgado. 70 Min. Copright Emanuel films.



- Parlons Grand-mère* (Sénégal 1989). Djibril Diop Mambéty. 34 Min. Cinématique Afrique (Institut français).
- TGV-Express – Der schnellste Bus nach Conakry* (Sénégal 1998). Moussa Touré. 90 Min. trigon-film.
- Touki Bouki* (Sénégal 1973). Djibril Diop Mambéty. 95 Min. World Cinema Foundation.
- Touki Bouki – Die Reise der Hyäne – Le voyage de la hyène* (Switzerland 2006). Djibril Diop Mambéty, 95 Min. trigon-film.
- Xala* (Sénégal 1975). Sembène Ousmane. 123 Min. New Yorker Films.

Internetressourcen

- Barlet, Olivier. 2008. *Touki Bouki: De quelle hyène parle t-on?* [Online]. Verfügbar unter: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=7975> [letztes Zugriffsdatum: 28.11.2012]
- Bitoun, Olivier. 2012. *Critique du film: Le voyage de la Hyène, un film de Djibril Diop Mambéty.* [Online]. Verfügbar unter: <http://www.dvdclassik.com/critique/le-voyage-de-la-hyene-diop-mambety> [letztes Zugriffsdatum: 26.01.2013]
- Bureau d'Anglais. 2003. *Enseignement moyen et secondaire. Programmes de L.V. Anglais. 3ème EDITION (Revue & Corrigée).* [Pdf.-Dokument online]. Verfügbar unter: <http://igen.education.sn/programmes/anglais.pdf> [letztes Zugriffsdatum: 05.01.2013]
- Busch, Anett. 2007. *O-Ton: Djibril Diop Mambéty.* [Online]. Verfügbar unter: <http://missingimage.com/node/250500> [letztes Zugriffsdatum: 29.11.2012]
- Correau, Laurant. 2010. *Yandé Codou Sène, célèbre griotte du Sénégal, s'est éteinte.* [Online]. Verfügbar unter: <http://www.rfi.fr/afrique/20100716-yande-codou-sene-celebre-griotte-senegal-s-est-eteinte/> [letztes Zugriffsdatum: 20.02.2014]
- Gierczynski-Bocandé, Ute. 2002. *Leopold Sédar Senghor – Staatsmann, Humanist und Dichter.* [Pdf.-Dokument online]. Verfügbar unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_362-544-%201-30.pdf [letztes Zugriffsdatum: 28.12.2012]
- 2007. *Islam und Demokratie in Senegal.* [Pdf.-Dokument online]. Verfügbar unter: <file:///C:/Users/Cheikhamina/Desktop/article/Bocand%C3%A9%20Religion.pdf> [letztes Zugriffsdatum: 17.07.2014]
- 2010. *Demokratie und Sprachenpolitik. Bürgernähe durch Verfassungsnähe.* [Online]. Verfügbar unter: http://www.kas.de/wf/doc/kas_21296-%201522-1-30.pdf?101130171350 [letztes Zugriffsdatum: 02.01.2013]
- Krautkrämer, Florian. 1999. *Hommage an Djibril Diop Mambéty.* [Pdf.-Dokument online]. Verfügbar unter: http://www.freiburger-filmforum.de/pdf/katalog_1999.pdf [letztes Zugriffsdatum: 05.11.2012]



- Lewis M., Paul. 2009. *Ethnologue: Language of Senegal*. [Online]. Verfügbar unter: http://www.ethnologue.com/show_country.asp?name=senegal [letztes Zugriffsdatum: 03.01.2013]
- Meier, Peter. 2000. *Die kleine Verkäuferin der Sonne (La petite vendeuse de soleil)*. [Online]. Verfügbar unter: http://www.gep.de/ezef/index_142.htm [letztes Zugriffsdatum: 04.11.2012]
- Poulenc Beti Ellerson: Interview mit Djibril Diop Mambéty im April 1997.[Online]. Verfügbar unter: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4690> [letztes Zugriffsdatum: 30.11.2012]
- Rawlins, Rachel: Interview mit Djibril Diop Mambéty während des *Southern African Film Festival* im Jahre 1993. [Online]. Verfügbar unter: <http://itutu.com/djibril/Interview.html> [letztes Zugriffsdatum: 23.01.2013]
- Ruggle, Walter. 1998. *Hyènes*. [Pdf.-Dokument online]. Verfügbar unter: http://www.trigon-film.org/schule/Dossier_Hyenes.pdf [letztes Zugriffsdatum: 24.09.2012]
- Stüker, Imke. 2006. *Weihrauch, ein altes Heilmittel im Neuen Gewande*. [Pdf.-Dokument online] Verfügbar unter: <http://d-nb.info/984663924/34> [letztes Zugriffsdatum: 08.12.2013]
- Ukadike, N. Frank. 1999. *The Hyena's last laugh. A conversation with Djibril Diop Mambety*. [Online]. Verfügbar unter: <http://www.newsreel.org/articles/mambety.htm> [letztes Zugriffsdatum: 09.11.2012]
- Wane, Cheikh Tidiane. 2010. *Représentations sociales de la lutte sénégalaise: perspectives délaboration de contenus*. [Pdf.-Dokument online] Verfügbar unter: <http://www.fcomte.iufm.fr/ejrieps/ejournal20/Wane%20eJ%2020.pdf> [letztes Zugriffsdatum: 26.06.2014]

Nachschlagwerke

- DUDEN. 2001. *Deutsches Universalwörterbuch (4)*. Mannheim. Leipzig. Wien. Zürich: Dudenverlag.
- Fal, Arame, Santos, Rosine & Doneux, Jean Léonce. 1990. *Dictionnaire wolof-français*, Paris: Éditions KARTHALA.





9. Anhang: Interview mit dem Direktor von trigon-film

Cheikh Anta Babou: Herr Ruggle, können Sie kurz Ihre Stiftung vorstellen?

Walter Ruggle: 1988 gegründet bezweckt die Stiftung trigon-film die Kenntnisse des Filmschaffens aus Afrika, Asien und Lateinamerika zu fördern. Die Stiftung kann auch Filme anderer Provenienz berücksichtigen, wenn sie dies kulturell und entwicklungspolitisch für wichtig hält. Sie erfüllt diese Aufgaben insbesondere durch Beschaffung, Verbreitung und Promotion sowie durch Archivierung von Filmen namentlich in der Schweiz. Die Stiftung kann auch andere Aktivitäten fördern oder selbst erbringen, die im Interesse audiovisueller Werke aus den genannten Gebieten oder deren Kulturen im Allgemeinen sind; aus kulturellen und entwicklungspolitischen Überlegungen kann sie sinn gemäß auch audiovisuelle Werke anderer Provenienz unterstützen. Im Rahmen dieser Zwecke kann die Stiftung mit anderen Organisationen zusammenarbeiten.

C.A.B.: Welches Ziel setzt sich trigon-film bei der Übersetzung fremdsprachlicher Filme ins Deutsche?

W.R.: Zugänglichkeit der Filme zum Zielpublikum durch gute Übersetzungen der Originaldialoge.

C.A.B.: Vor der Untertitelung gibt es einen Selektionsprozess, innerhalb dessen Sie die zu übersetzenden Filmstücke nach bestimmten Kriterien auswählen. Könnten Sie auf die Kriterien eingehen, auf die Sie sich stützen, um Filme zu selektieren und zu untertiteln?

W.R.: Qualität. Wir bringen herausragende Filme in die Kinos und auf DVD heraus. Sie müssen formal wie inhaltlich überzeugen und eine Relevanz haben.

C.A.B.: Herr Ruggle, bleiben wir bei der Qualitätsfrage und betrachten wir sie aus untertitelungswissenschaftlichem Blickwinkel. Die Qualität des Films in untertitelter Fassung hängt in erster Linie vom Profil des Translators ab, der für die Übertragung der Ausgangsdialoge in den Zieltext verantwortlich ist. Arbeiten Sie mit qualifizierten Untertitlern?

W.R.: Ja, es handelt sich um professionelle ÜbersetzerInnen.



C.A.B.: In der Untertitelungspraxis gehören die Übersetzer im Allgemeinen der Zielkultur an. Ist es der Fall mit Ihren Untertitlern oder sind sie Angehörige der Ausgangskultur?

W.R.: Beides ist möglich, die Zielkultur steht im Vordergrund für die gute deutsche Sprache, die Ausgangskultur wird beigezogen zur Gewährung der guten Übertragung des im Film Gesagten.

C.A.B.: Bezüglich der Untertitler fällt mir noch eine Frage über die Sprache ein, aus der übersetzt wird. Übersetzen die Untertitler von Trigon-film aus der Originalsprache oder aus der vorliegenden englischen oder französischen Version des Films, wie es der Fall in vielen Untertitelungsfirmen ist?

W.R.: Entweder wird aus der Originalsprache übersetzt oder aus einer Zweitsprache, wobei diese Übersetzung dann jemandem aus der Originalsprache mit Deutschkenntnissen zur inhaltlichen Kontrolle gegeben wird.

C.A.B.: In den theoretischen Überlegungen zur Untertitelung ist man darüber einig, dass je größer die sprachliche und kulturelle Distanz zwischen Ausgangs- und Zielpublikum ist, desto schwieriger ist der Übersetzungsvorgang. Vor dem Hintergrund dieser Aussage möchte ich wissen, welche Probleme am meisten bei der deutschen Untertitelung afrikanischer Filme auftreten?

W.R.: Wie bei jeder Übersetzung muss man den besten Weg finden, das Gesagte so wiederzugeben, dass es im Kontext des Gesagten (im Land, in der Gesellschaft) stimmt und im Kontext des Empfangenden verstanden wird. Da gibt es keine Unterschiede zwischen einer afrikanischen und einer asiatischen Sprache. Am Ende müssen die Untertitel in sich stimmen und gut verständlich sein, die ZuschauerInnen haben im Kino keine Chance zurückzublättern. Von daher braucht es eine intelligente Übertragung, die die Essenz beibehält, ohne sich stur an jedes einzelne Wort zu halten.

C.A.B.: Herr Ruggle, lassen Sie uns über die deutsche Untertitelung senegalesischer Filme reden. Ich habe auf der Webseite von Trigon-film bemerkt, dass Ihre Stiftung bisher nur sieben Filme aus dem Senegal mit deutschen Untertiteln versehen hat. Wie könnten Sie diese Unzulänglichkeit begreiflich machen?



W.R.: Das hängt mit der Menge zusammen: Wir können etwa 15 Filme im Jahr in die Kinos bringen aus Afrika, Asien, Lateinamerika und dem östlichen Europa. Wir wählen aus jenen Filmen aus, die uns qualitativ überzeugen, und bei dreieinhalb Kontinenten ist es klar, dass ein einzelnes Land nicht regelmäßig zum Zug kommen kann. Im Fall von Senegal kann man sicher noch anfügen, dass die Filmproduktion bessere Phasen gehabt hat mit stärkeren Filmen und dass sie heute an den gleichen Problemen leidet wie andere afrikanische Produktionen: Beschränkte Mittel und einseitige Erwartungen in Ländern des Nordens.

C.A.B.: Ich bleibe bei der senegalesischen Kinographie, denn mich interessiert es, über den Cineasten Sembène Ousmane zu sprechen. Überraschenderweise hat Ihre Stiftung keinen Film aus dem reichen Werk des als Vater des afrikanischen Kinos betrachteten Regisseurs ins Deutsche übersetzt. Welche Gründe könnten Ihrer Einstellung nach diese Tatsache erklären?

W.R.: Das kann ich selber nicht schlüssig beantworten, weil ich erst seit 1999 für die Stiftung verantwortlich bin. Was ich aus meiner Zeit sagen kann, sind zwei Dinge: Zum einen hat mich das Spätwerk von Sembène Ousmane qualitativ nicht überzeugt – ich schätze jene Filme, die ihn zum „Vater des afrikanischen Kinos“ gemacht haben sehr. Zum anderen habe ich tatsächlich versucht, diese Lücke in unserem Katalog zu schließen. Bis heute konnte ich aber nicht schlüssig klären, wer die Rechte betreut und was für Material es gibt. Es gibt mehrere, die behaupten, es zu tun. Dieses Phänomen gehört mit zu den rein technischen Problemen des afrikanischen Kinos (zumindest Subsahara). Als Verleiher muss man einen klaren Ansprechpartner haben für einen Film und jemanden, der auch über das notwendige Material verfügt.

C.A.B.: Im Gegensatz zu Sembène Ousmane haben Sie bereits vier Filme von seinem Landsmann Djibril Diop Mambéty (Touki Bouki, Hyènes, Le Franc und La petite vedeuse au Soleil) ins Deutsche übersetzt. Was erklärt die Präferenz für den avantgardistischen Cineasten?

W.R.: Beide Filmschaffende erscheinen mir wichtig, beim einen war es leicht möglich, mit den Rechten und dem Material klar zu kommen, beim anderen nicht. So einfach ist das. Natürlich ist Djibril der kommerziell schwierigere Filmemacher von den beiden, für mich persönlich aber auch der stärkere, kompromisslosere. In Europa erwartet man ja vom afrikanischen Kino, dass es wie das europäische daherkommt. Das scheint mir unhaltbar und arrogant. Jedes Kino hat seine Eigenheiten, und die gilt es wahrzunehmen. Jede Anbietung einer Kultur an eine andere endet in der Belanglosigkeit – dazu gibt es auch in Afrika Beispiele (aber auch anderswo). Uns ist es wichtig, Brücken zu schlagen



zwischen den Kulturen, und das kann nicht heißen, dass wir sagen, wie es auf der anderen Seite der Brücke auszusehen hat. Wenn wir Brücken schlagen, dann geschieht dies, um hinzugehen und sich umzusehen, wie es anderswo aussieht, wie es sich anderswo lebt, wie man anderswo erzählt.

C.A.B.: Danke für die Antworten, die mich zur letzten Frage bringen. Fremdsprachliche Filme mit Untertiteln versehen ist das eine, das andere ist deren Vermarktung. Könnten Sie mir sagen, wie die Distribution und Rezeption von senegalesischen Filmen, insbesondere Touki Bouki und Hyènes, im deutschsprachigen Raum aussieht?

W.R.: Die Rechte von Filmen werden von uns gekauft, Kopien werden erstellt, Untertitel angebracht, Flyers und Plakate gedruckt, weitere Werbematerialien hergestellt, usw. Bei uns unterscheiden wir nicht zwischen der Herkunft einzelner Filme, wir nehmen jeden einzelnen Film 100% ernst, schließlich haben wir ihn ausgewählt und möchten ihn hier vermitteln. Es gibt einzig Unterschiede in der Arbeit selber insofern, als es Filme gibt, die ein größeres Potenzial haben im Kino und solche, bei denen man von Anfang an weiß, das gibt Nischenarbeit, wo man gezielt das Publikum sucht, das sich für den Film und sein Thema interessiert. Zum deutschen Publikum können wir als Schweizer Stiftung wenig sagen, weil wir in der Schweiz arbeiten und Kairos die Filme in Deutschland betreut. Das ist eine Frage, die Sie Kairos stellen müssten. In der Schweiz kann man sicher sagen, dass das Experiment der afrikanischen Verfilmung eines Stücks des Schweizer Dramatikers Friedrich Dürrenmatt seinerzeit Aufsehen erregt hat und viel zu reden und zu schreiben gab. Noch heute ist der Film als DVD sehr geschätzt und wird zum Beispiel an Schulen eingesetzt. Bei Touki Bouki ist es insofern anders, als der Film diesen direkten Draht zur Schweiz nicht hat, aber eben als ein Meisterwerk des afrikanischen Films großes Ansehen genießt unter Cinéphilen. Ich habe sogar von einer Lizenziats-Arbeit gehört, die in Zürich vor Jahren zu diesem Film geschrieben wurde. Generell haben sich die Erwartungen beim Publikum in den letzten zwanzig Jahren verändert: Man will mehr von dem sehen, was man selber kennt und sich weniger dem aussetzen, was man kennenlernen könnte und einem auf Anhieb vielleicht fremd ist. Ich bedaure diese Entwicklung, weil sie Ausdruck einer Verarmung ist, und wir versuchen mit unserer Arbeit kontinuierlich einen Gegenakzent zu setzen, dafür zu sorgen, dass der Reichtum der Bilder und der Reichtum der Geschichten aus der ganzen Welt wahrgenommen wird. Zum Schönen am Kino gehört, dass das sehr direkt geschehen kann und es, abgesehen von den Dialogen, keinerlei Übersetzung braucht: Die Filme erzählen, egal woher sie kommen, aus sich heraus und ganz direkt, mit eigenen Bildern, eigenen Klängen, der Musik einer Sprache, mit eigenen Rhythmen, in Gesten, aus dem Alltag heraus.

C.A.B.: Danke für das Gespräch, Herr Ruggle.



