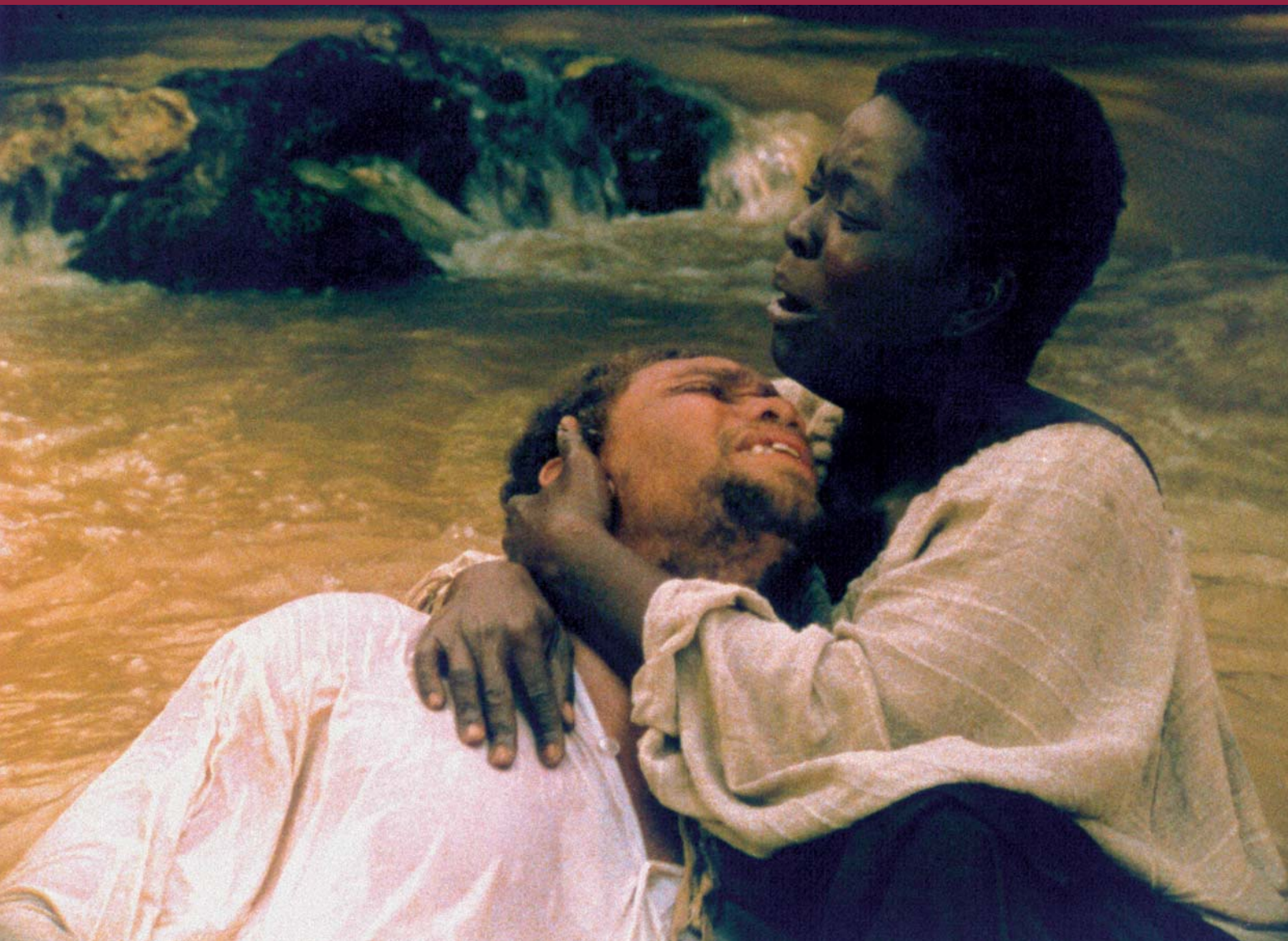


filmheft

Fokus Afrika

Artikel Menschenw
als Grundlage jede
Recht auf Leben) (f
der Person ist unv
gleichberechtigt, Di
und Herkunft seine



Sankofa

Haile Gerima

USA/Deutschland/Ghana/Burkina Faso 1993

■ ■ Vorwort

„Es ist für die meisten Europäer immer noch sehr schwer, Afrika ohne Schablonen und europäische Kulturvorstellungen zu betrachten“, konstatierte die senegalesische Filmmacherin Safi Faye 1976 in einem Interview. Safi Faye war damals eine der wenigen Frauen überhaupt, die südlich der Sahara einen Langfilm in eigener Produktion hatte drehen können. Heute gibt es glücklicherweise einige erfolgreiche afrikanische Regisseurinnen. Doch Fayes Befund von der Voreingenommenheit des europäischen Blicks hat – auch fast dreißig Jahre später – nicht seine Gültigkeit verloren. Noch immer ist das Wissen um die komplexe politische, gesellschaftliche und kulturelle Realität Afrikas hierzulande gering. In den Medien und in der Vorstellung der meisten Menschen dominiert das Bild von einem Kontinent der Krisen und Katastrophen.

Die Bundeszentrale für politische Bildung/bpb reagiert mit ihrem Schwerpunkt Fokus Afrika: Africome 2004-2006 auf diese weit verbreitete klischeehafte Wahrnehmung Afrikas und möchte eine differenzierte Sichtweise der afrikanischen Realität fördern.

Die Filmreihe „Afrika auf der Leinwand“ wurde von der bpb und dem Evangelischen Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit (EZEF) im Rahmen dieser Initiative konzipiert. Im Mittelpunkt des Projekts stehen zwölf Spielfilme, die sich besonders an ein junges Publikum richten und Vorurteilen entgegenwirken möchten.

Die Auswahl der Filme beschränkt sich dabei nicht auf die „Klassiker“ der afrikanischen Filmgeschichte. Die Produktionen bilden die inhaltliche wie ästhetische Bandbreite des afrikanischen Kinos und die historische Entwicklung des Kontinents ab – von der politischen Unabhängigkeit Anfang

der 1960er- Jahre bis heute. Viele Geschichten werden zudem aus der Perspektive junger Protagonisten/innen erzählt und bieten eine Reihe von Identifikationsmöglichkeiten. Auf diese Weise können Jugendliche ein Gespür für die vielfältigen Ausprägungen der sozialen, politischen und gesellschaftlichen Realität Afrikas bekommen.

Ein Spiegel dieser Realität ist zum Beispiel BUUD YAM, von Gaston Kaboré. Erzählt wird die Geschichte des Jungen Wênd Kûuni, der sich auf die Suche nach einem Heiler begibt und dafür eine lange Reise antritt. Kulturelle und religiöse Konflikte greift der Regisseur Ousmane Sembene in seinem Film GUELWAAR auf. Diese und andere Filme beleuchten – auf sehr vielfältige Weise – die afrikanische Wirklichkeit.

Die Filmreihe „Afrika auf der Leinwand“ verspricht neue, ungewohnte und ungewöhnliche Seherfahrungen jenseits des Hollywoodmainstreams und leistet damit einen Beitrag zur Förderung der Filmkompetenz bei Jugendlichen.

Filmhefte – wie das vorliegende – zu ausgewählten Produktionen, Kinoseminare und Fortbildungen für Multiplikatoren/innen ergänzen die Filmreihe.



Katrin Willmann
(Bundeszentrale für politische Bildung)



Bernd Wolpert
(Evangelisches Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit)

Impressum

Herausgeberin: Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Fachbereich Multimedia & IT
Adenauerallee 86, 53113 Bonn, Tel. 01888 515-0, Fax 01888 515-113,
info@bpb.de, www.bpb.de
Autor: Holger Twele
Arbeitsblatt: Petra Anders
Redaktion: Katrin Willmann (bpb, verantwortlich), Ula Brunner
Redaktionelle Mitarbeit: Holger Twele (auch Satz und Layout)
Wissenschaftliche Beratung: Bernd Wolpert (EZEF)
Umschlag, Basislayout: Susann Unger
Druck: DruckVerlag Kettler, Bönen
Bildnachweis: EZEF
© Juni 2005

Inhalt



Sankofa

USA/Deutschland/Ghana/Burkina Faso 1993

Buch, Regie, Schnitt: Haile Gerima

Kamera: Agustin Cubano

Musik: David J. White

Darsteller/innen: Kofi Ghanaba (Sankofa), Oyafunmike Ogunlano (Mona/Shola), Alexandra Duah (Nunu), Nick Medley (Joe), Mutabaraku (Shango), Afemo Omilami (Noble Ali), Reginald Carter (Pater Raphael), Mzuri (Lucy), Jimmy Lee Savage (Mussa), Hasinatu Camara (Jumma), Jim Faircloth (James), Stanley Michelson (Mr. Lafayette), Alditz McKenzie (Kuta), Chrispan Rigby (Fotograf) u. a.

Produktion: Negod Gwad Productions, in Co-Produktion mit NDR, WDR, National Commission on Culture (Ghana), La Direction de la Production Cinématographique (DiProCi)

Länge: 125 Min. (35/16 mm), 118 Minuten (Video)

FSK: ab 12 J., empfohlen ab 14 J.

Kinoverleih: EZEF (35 mm), OmU

Preise: Afrika-Filmfestival Italien 1993: Großer Preis

FESPACO Panafrikanisches Filmfestival Burkina Faso 1993: Bester Film

4	Inhalt
5	Figuren
6	Problemstellung
10	Filmsprache
13	Exemplarische Sequenzanalyse
14	Fragen
15	Arbeitsblatt
16	Sequenzprotokoll
18	Materialien
22	Literaturhinweise

■ ■ Inhalt

SANKOFA

■ „Sankofa“ ist ein mythischer Vogel und ein Wort aus der Sprache der Akanvölker, die im Süden Ghanas leben. Es bedeutet so viel wie „in die Vergangenheit zurückkehren, sie dem Vergessen entreißen und sich der Zukunft zuwenden“.

Die junge Afroamerikanerin Mona ist mit einem weißen Fotografen nach Ghana gereist, um auf der Festung Cape Coast als Model zu posieren. Dort begegnet sie einem schwarzen Trommler namens Sankofa, dem selbsternannten Wächter der von vielen Touristen/innen besuchten historischen Festung. Barsch fordert er Mona auf, dahin zurückzukehren, wo sie hergekommen sei. Als die verunsicherte Mona die alten Verliese betritt, in denen einst die Sklaven/innen auf ihren Abtransport warteten, schlägt die Tür plötzlich hinter ihr zu. Sie erblickt die Geister ihrer Ahnen, die Sankofa beschworen hat. Unmittelbar in die Vergangenheit versetzt, wird sie ungerührt ihres Protestes, keine Afrikanerin, sondern Nordamerikanerin zu sein, von Sklavenhändlern in Ketten gelegt und als Sklavin gebrandmarkt.

Mona findet sich irgendwo in der Neuen Welt auf einer Zuckerrohrplantage wieder, wo sie als Hausklavin Shola arbeitet und vom Besitzer mehrfach vergewaltigt wird. Sie liebt Shango, einen von den Westindischen Inseln wegen seiner rebellischen Art verkauften Sklaven, der auf dieser Plantage einen Aufstand plant und sich regelmäßig mit bereits freien Schwarzen aus den Bergen trifft. Trotz ihrer Liebe zu ihm weigert sich Shola



zunächst, an dem Aufstand mitzuwirken und selbst Gewalt anzuwenden. Shango hingegen, der nach einer tödlich endenden Auspeitschung entflohenen Sklaven/innen vor Wut einen weißen Aufseher mit dem Messer angegriffen hat, wird vorübergehend eingesperrt.

Erst als Shola weitere Male vergewaltigt wird und auch miterleben muss, wie der Mulatte Joe seine Mutter Nunu, Sholas großes Vorbild an Mut und Zuversicht, in einem Anfall von religiösem Wahn tötet, schließt sie sich den Aufständischen an und erschlägt ihren Peiniger. Als die Weißen zum Gegenschlag ausholen und die Entflohenen mit ihren Hunden jagen, wird Shola von einem Vogel ergriffen, der sie zurück auf die Festung Cape Coast in die Gegenwart bringt.

Nackt und schreiend tritt Mona aus dem Verlies ins Freie und wird von einer Schwarzen getröstet und notdürftig mit Kleidung versorgt. Wie hypnotisiert folgt sie den Trommelklängen Sankofas, ignoriert den Fotografen und schließt sich einer Gruppe von Schwarzen an, die den Beschwörungen des Trommlers lauschen.

■ ■ Figuren



Sankofa

Der wie ein Medizinmann oder Häuptling auftretende Schwarze fühlt sich als Wächter der Festung. Mit seinen Trommeln beschwört er die Geister der ehemaligen Sklaven/innen und zieht auch Mona in seinen Bann.

Mona

Das junge afroamerikanische Model ist aus den USA für eine Fotosession nach Ghana gekommen, um buchstäblich ihre Haut zu Markte zu tragen. Erst durch ihre Reise in die Vergangenheit als Shola entwickelt sie ein klares Bewusstsein über ihre Identität und Herkunft.

Shola

Sie ist das Alter Ego von Mona. Als in der Sklaverei geborene und getaufte Hausklavin arbeitet sie auf einer Zuckerrohrplantage im Wohnhaus ihres Herrn. Sie liebt den Rebellenführer Shango, lehnt aber aus christlicher Überzeugung zunächst jede Form von Gewalt ab, obwohl ihr ständig sexuelle Gewalt angetan wird. Gleichwohl sehnt sie sich nach Freiheit und ihren afrikanischen Wurzeln.

Shango

Der Feldsklave von den Westindischen Inseln wurde in die Plantage, in der seine Geliebte Shola lebt, wegen seines rebellischen Verhaltens weiterverkauft. Auch in der neuen Umgebung sucht er nach Möglichkeiten des Widerstands und hofft, eines Tages sich und die Mitgefangenen zu befreien.

Nunu

Als einzige unter den Sklaven/innen ist sie noch ganz in der Kultur ihrer afrikanischen Heimat verwurzelt und auch dort geboren. Sie erzählt den anderen Mitgefangenen wiederholt die Geschichte der starken Afriye, die sich später als ihre eigene herausstellt. Ihr Sohn Joe wurde gezeugt, als sie während der Überfahrt in die „Neue Welt“ von einem Weißen vergewaltigt wurde.

Joe

Tumi, Nunus Sohn, nennt sich Joe, seitdem er den christlichen Glauben angenommen hat. Er arbeitet als ■ Kapo, hat große Probleme mit seiner Identität und wird als willfähriger Dienstbote und lebensfremder Sonderling von fast allen verachtet.

Noble Ali

Wie Joe als Kapo tätig, hat Noble Ali sich um der kleinen Vorteile willen gegen sein eigenes Volk gewendet und beaufsichtigt die Feldsklaven. Er ist in Nunu verliebt, doch solange er als Kapo arbeitet, weist sie ihn ab. Noble Ali durchlebt einen schmerzhaften Lernprozess und schlägt sich später auf die Seite der Aufständischen.

Lucy

Die dienstbeflissene Hausklavin ist mit Shola befreundet und in Joe verliebt.

Pater Raphael

Als Vertreter der katholischen Kirche ist der überhebliche Pater ein „Bindeglied“ zwischen Herren und Sklaven/innen. Er hat Shola und Joe getauft und Joe ganz unter seinen Einfluss gebracht.

Mr. Lafayette

Der Besitzer der Zuckerrohrplantage ist wie die anderen Weißen im Film knapp charakterisiert und nur selten, meist in befehlender Pose, zu sehen. Wiederholt vergewaltigt er Shola.

Sankofa

Das Symbol des rückwärtsgewandten Vogels spielt in der Kawaïda-Philosophie eine wichtige Rolle, die großen Einfluss auf die Black-Freedom-Bewegung der 1960er-Jahre in den USA hatte und über die afroamerikanische Gemeinschaft wieder zurück nach Afrika und Europa transportiert wurde. Auch mehrere afrikanische und antirassistische Pädagogikschulen verwenden dieses Symbol, beispielsweise die „Initiative Schwarzer Deutscher“ in ihren SANKOFA-Feriendörfern oder die äthiopische Pädagogin Ellani Tedla in ihrem Erziehungsprogramm „Sankofa: African Thought and Education“.

Cape Coast

Die an einem Kap und einer geschützten Bucht gelegene Burg war ursprünglich ein kleines Handelszentrum an der Küste von Ghana. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts zur Festung ausgebaut, entwickelte sie sich rasch zum zweitgrößten Handelsposten von insgesamt 360 Festungen an den Küsten Afrikas. Bis ins 19. Jahrhundert sind tausende von schwarzafrikanischen Sklaven/innen von dort aus nach Übersee verschleppt worden, viele von ihnen kamen bereits in der Festung zu Tode, wurden dort gefoltert und vergewaltigt.

Neue Welt

Im 16. Jahrhundert entstandene Bezeichnung für ganz Amerika; dazu zählten damals auch die westindischen Inseln und Jamaika, wo große Teile des Films entstanden sind, nachdem Gerima seinen ursprünglichen Plan, die Plantagenszenen in Louisiana zu drehen, wegen anhaltenden Widerstands seitens einiger US-Behörden fallen lassen musste.

Kapo

Kurzform von Korporal, in der Soldatensprache ein Unteroffizier, umgangssprachlich der Häftling eines Lagers, der die Aufsicht über andere Häftlinge führt.

■ ■ Problemstellung



Der Film SANKOFA des äthiopischen Regisseurs Haile Gerima ist eines der wenigen Werke, die sich mit der ■ Maafa, der Jahrhunderte andauernden Versklavung und Verschleppung vieler Millionen von Afrikanern aus afrikanischer beziehungsweise afroamerikanischer Sicht auseinander setzen. Die meisten vergleichbaren Filme zu dieser ■ Diaspora wurden von Weißen gedreht und nehmen – mehr oder weniger bewusst – einen eurozentristischen Standpunkt ein. Ein solcher kann darin bestehen, dass die Verbrechen der Europäer am afrikanischen Volk relativiert und als gewissenloses Werk einiger weniger dargestellt werden, oder die Mitschuld der Schwarzen an der Versklavung und ihre Bereitschaft, sich in ihr Schicksal zu fügen, hervorgehoben sind. Die Perspektive der Schwarzen als Hauptleidtragende jedoch ist eine andere und auch ihr anhaltender Widerstand gegen die Versklavung weitaus größer gewesen, als in den meisten Geschichtsbüchern vermerkt und in der Öffentlichkeit bekannt ist.

Auseinandersetzung mit der verdrängten Vergangenheit

Haile Gerima hat an seinem Film mehr als zwanzig Jahre gearbeitet und in vielen Ländern recherchiert. Als er 1967 in die USA auswanderte, war er schockiert, als er dort so vielen Schwarzen begegnete, die kaum etwas über ihre Herkunft und ihre Vorfahren wussten. Auch er selbst hatte im Schulunterricht seiner Heimat Äthiopien nie etwas vom Atlantischen Sklavenhandel gehört. Für die USA kommt hinzu, dass viele US-Amerikaner unangenehme Teile der kollektiven Vergangenheit verdrängen, so wie das beispielsweise in Deutschland in Bezug auf den Holocaust geschieht. Einige fürchten gar um Rache oder um Forderungen seitens der Schwarzen nach Wiedergutmachung. Der Titel des Films ist also gleichzeitig Programm und Handlungsanweisung, denn, so Gerima, „wenn wir nichts über die Vergangenheit wissen und aus der Geschichte lernen, was können wir dann von der Zukunft erwarten?“

Obwohl sich SANKOFA speziell an die „Black Community“, also an alle Afrikaner und Afroamerikaner richtet und für die Wiederentdeckung oder Aneignung der eigenen kulturellen Wurzeln plädiert, lässt sich seine Grundaussage problemlos verallgemeinern. Ohne ein Bewusstsein der eigenen Wurzeln und der Historie lassen sich die Gegenwart und das eigene Dasein nur sehr begrenzt begreifen und es fehlt an innerer Kraft und klaren Zielen für die Gestaltung einer Zukunft. Während die Europäer mit dem Film kaum Probleme haben, tun sich viele Weiße in den USA schwer damit: Gerimas Film, der zunächst nur in einer einzigen Kopie existierte, wurde auf zahlreichen internationalen Festivals präsentiert und stieß in Europa auf große Resonanz. Dennoch war kein US-amerikanischer Verleih bereit, ihn ins Programm zu nehmen. Er sei zu afrozentristisch, zu „schwarz“, und habe deshalb zu wenig Marktpotenzial. Schließlich organisierten Gerima, seine Frau und die Koproduzentin Shirikiani Aina private Fördergelder der „Black Community“, mit



denen sie den Film erstmals in einem großen Kino in Washington und später auch in anderen Großstädten der USA präsentieren und weitere Kopien ziehen lassen konnten. Inzwischen ist SANKOFA Gerimas kommerziell erfolgreichster Film und hat unter den afroamerikanischen Schwarzen längst Kultstatus erreicht.

Mona/Shola: Radikales Lernen aus der Geschichte

Wenn Mona als Model nach Ghana kommt, ist sie sich ihrer Wurzeln noch nicht bewusst. Sie fühlt sich ganz als US-Amerikanerin und nicht als Afrikanerin. Vom weißen Fotografen wird sie als Objekt in Szene gesetzt. Mona spürt sofort die geheimnisvolle Anziehungskraft, die von dem Trommler Sankofa ausgeht. Dieser macht ihr zunächst Angst, als er sie eindringlich auffordert, dorthin zurückzukehren, wo sie herkomme. Schnell wird klar, dass damit nur die eigene Herkunft gemeint sein kann. In einer mystischen Zeitreise sieht sie sich unvermittelt ihren Ahnen zur Zeit der Sklaverei gegenüber und wird zur Haussklavin Shola. Die radikale Methode ihres Bewusstwerdungsprozesses ist freilich nicht als martialischer Akt einer realen Bestrafung, sondern nur symbolhaft als Form einer künstlerischen Dramatisierung und Verdichtung zu verstehen.

Durch die Erlebnisse erschüttert, doch auch gefestigt und sich ihrer selbst bewusst, kehrt Mona am Ende in die Gegenwart zurück. Sie hat die Leidensgeschichte ihrer Ahnen unmittel-

bar nacherlebt und durch die Begegnung mit Nunu zu ihren afrikanischen Wurzeln zurückgefunden. Durch Shango hat sie erfahren, dass Widerstand gegen die Unterdrückung tatsächlich geleistet wurde und wie wichtig dieser für die Wiederherstellung der eigenen Würde ist.

Die mythische Bedeutung des Sankofa-Vogels hat sich für Mona erfüllt. Sie ist am Ende nicht mehr bereit, ihre Haut für den Fotografen zu vermarkten und schließt sich der Gruppe um Sankofa an. Ihre innere Befreiung ist erst durch den Prozess der Bewusstwerdung möglich geworden.

Nunu: Bewahrte kulturelle und soziale Identität

SANKOFA gibt die hierarchischen Strukturen auf den Plantagen sehr genau wieder und zeigt, wie sich ein Teil der Sklaven/innen nach mehreren Generationen in der Fremde assimiliert, also von ihrer kulturellen und sozialen Identität entfernt hatte und gar nicht mehr an eine Rückkehr in die afrikanische Heimat dachte. Angepasste Haussklavinnen wie Shola und Lucy arbeiten in den Wohnräumen der weißen Herren und haben sich mit ihrem Schicksal abgefunden. Mischlingskinder, die nicht selten aus Vergewaltigungen der Sklavinnen durch ihre Herren hervorgingen, haben meist einen privilegierten Status, arbeiten als Kapo und wenden sich damit gegen ihre schwarzen Mitgefangenen (Tumi/Joe, Noble Ali). An unterster Stelle stehen die Feldsklaven/innen, die von den Herren oft als problematisch angesehen wer-

Maafa

Das Wort aus der Kiswahili-Sprache (Kiswaheli) bedeutet „großes Unglück“ oder „schreckliches Ereignis“ und bezeichnet den so genannten Afrikanischen Holocaust und die Afrikanische Diaspora. Obwohl der Begriff „Holocaust“ von vielen Schwarzen für „das abscheulichste Verbrechen der ganzen Welt“ (www.swagga.com) bewusst verwendet wird, sollte hierfür besser der Begriff „Maafa“ verwendet werden, denn nach Einschätzung der meisten Historiker/innen ist der gezielte Massenmord an den Juden nicht mit der Verschleppung der Schwarzen zu vergleichen.

Diaspora

von dem griechischen Wort für „Zerstreuung“ übernommene Bezeichnung für eine religiöse, konfessionelle oder auch nationale Minderheit und das Gebiet, das diese bewohnt.

■ ■ Problemstellung



den, weil sie am ehesten gegen das System der Sklaverei rebellieren (Nunu, Shango).

Nunu ist eine von ihnen. Sie genießt eine Sonderstellung, weil sie als einzige der auf der Plantage lebenden Sklaven/innen noch in Afrika geboren wurde und sich das Wissen über die Riten und die Kultur ihrer Heimat bewahrt hat. Sie symbolisiert die Dias-

pora und ist zugleich Trägerin des traditionellen afrikanischen Wissens, das sie in der Weise einer afrikanischen Erzählerin mündlich überliefert. Ihre individuelle Leidensgeschichte verdichtet sich zur kollektiven Erfahrung, die sie in dem Märchen über das Igelmädchen Afriye an die Kinder weitergibt. Es wird anderen zum Trost und zur Hoffnung für einen möglichen Widerstand, ein späte-

res Leben in Freiheit und eine mögliche Rückkehr nach Afrika. Was Shango nach traditionellem Rollenverständnis durch seine Taten leistet, bereitet Nunu in geistiger Hinsicht vor: Aktiver und passiver Widerstand führen gemeinsam zur Befreiung. Und noch ein weiteres Motiv ist untrennbar mit Nunu verbunden: Die Unsterblichkeit der Seele, die Unbeugsamkeit des Geistes und der ewige Kreislauf von Werden und Vergehen.

Joe: Kirche, Sklaverei und Missionierung

Im Kontrast zu seiner Mutter hat Joe „Afrika“ in sich verdrängt und seine Wurzeln verleugnet. Dieser von Pater Raphael gezielt geförderte Entfremdungsprozess gipfelt im unfreiwilligen Mutttermord. Joe hat die identitätsstiftende Naturreligion und die daraus abgeleitete afrikanische Mythologie, die seine Mutter lebt, mit den Geboten eines pervertierten Christentums vertauscht. So huldigt er einer fragwürdigen Marienverehrung, statt seine Mutter und die Frau, die ihn liebt, zu achten. Er ist damit zwar dem Wort nach bibelfest geworden, hat aber gleichzeitig seine Seele und Identität verloren. Als Joe seinen Irrtum erkennt, ist es für ihn bereits zu spät. Joe und der Pater sterben im Feuer, ein gleichermaßen afrikanisches (Buschfeuer) wie christliches (Fegefeuer) Symbol für Reinigung.

Gerima ruft mit der tragischen Figur von Joe in Erinnerung, dass die christliche Kirche den atlantischen Sklavenhandel (siehe Materialien) und andere Formen der Unterdrückung tatkräftig unterstützt und die afrikanischen Reli-



gionen, wie den ■ Yoruba-Kult mit ihren Gottheiten der Orischa systematisch bekämpft hat. Die Zwangstaufer der Schwarzen erfolgte nicht etwa nur aus falsch verstandener christlicher Missionierung und im Glauben, das Christentum sei die „bessere“ Religion. Vielmehr erhöhte sie den Wert der Sklaven/innen beträchtlich, wirkte sie doch mit den christlichen Prinzipien der Demut, Vergebung und Gewaltfreiheit auch dem Gedanken an Rebellion und Befreiung unmittelbar entgegen, wie an Shola und Lucy zu sehen ist.

Joe ist die tragische Gegenfigur zu Mona. Während diese Zugang zur eigenen Kultur und Geschichte erhält, die sie letztlich befreit, weiß Joe davon nichts. Pater Raphael steht für die Doppelmoral und eine „Theologie der Unterdrückung“. Die Botschaft der „Theologie der Befreiung“ – „Ihr werdet die Wahrheit erkennen, und die Wahrheit wird euch frei machen“ (Joh. 8,32) – kommt im Film ausdrücklich nicht in ihrer christlichen Ausprägung, wohl aber ihrem Gehalt nach vor. Mona erfährt sie singgemäß; Joe wird sie systematisch vorenthalten; darin liegt Nunus größter Schmerz begründet, darin spiegelt sich ihre reale Ohnmacht.

Shango: Widerstand, Kampf und Befreiung

SANKOFA macht deutlich, dass assimilierte Sklaven/innen, Aufständische und schon befreite Afrikaner gemeinsam Widerstand geleistet haben. Letztere wurden von den Weißen als „Maroons“, Wilde, bezeichnet. In SANKOFA wollen sich die Sklaven/innen nicht nur selbst

befreien, sondern auch andere Mitgefangene retten und gemeinsam ihre Unabhängigkeit erreichen. Für dieses Ziel sind sie bereit, ihr Leben zu riskieren und Gewalt anzuwenden.

Überwachung und Bestrafung sind die Grundpfeiler der Unterdrückung, deren Formen vom jovialen Patriarchat über die moralische Knebelung durch die missbrauchten Gebote des Christentums bis hin zu Auspeitschung, Folter, Vergewaltigung und unmittelbarer Lebensbedrohung reichen. Analog zu diesen Strukturen der Unterwerfung werden unterschiedlich starke Formen des Widerstands gezeigt. Während Shango von Anfang an aufsässig ist und bei Kutas Auspeitschung als einziger aktiv etwas dagegen unternimmt, sind Shola und vor allem Lucy zunächst zu keiner Gewalt bereit. Sie haben sich als Sklavinnen der zweiten und dritten Generation mit ihrem Schicksal abgefunden und deren vermeintliche Unabänderlichkeit verinnerlicht. Durch ihre Liebe zu Shango, der nach einem afrikanischen Donnergott benannt ist, lernt Shola ein neues Konzept von Gewalt kennen und verstehen. Als der Aufstand losbricht, tötet Shola ihren Peiniger, flieht, wird vom Bussard emporgehoben und ihre Seele findet den Weg zurück nach Afrika. Noble Ali macht eine ähnliche Wandlung durch: Der Kapo begreift erst durch den missglückten Verkauf von Nunu auf dem Sklavenmarkt, wozu er sich bislang hergegeben hat und wird dadurch „reif“ für den bewaffneten Widerstand. Shango steht damit für das Prinzip des aktiven legitimen Widerstandes, der den Schwarzen ihre Würde zurückgibt.

Yoruba-Kult

Die Yoruba sind eine ethnische Gruppe im Südwesten des heutigen Nigeria und im angrenzenden Benin. In den überwiegend von Priesterinnen geleiteten religiösen Versammlungen manifestieren sich im Verständnis der Gläubigen die Orischa, die Gottheiten, in „eingeweihten“ Menschen, nachdem diese sich in dem durch Musik und Tanz geprägten Ritual in einen Zustand heiliger Trance versetzt haben. Gerima greift dies bei den Figuren Nunu und Sankofa auf. Shango wiederum ist benannt nach dem alten Donnergott der Yoruba.

■ ■ Filmsprache

Haile Gerima lebt als afrikanischer Regisseur seit vielen Jahren in den USA. Selbst überzeugter Katholik, ist er mit der afrikanischen Kultur und ihren Religionen genauso vertraut wie mit dem Christentum. Sein Erfahrungshintergrund hat unmittelbaren ästhetischen Einfluss auf SANKOFA genommen. Entstanden ist so ein vielschichtiges Werk, das gleichermaßen dokumentarisch und fiktional, theatralisch und realistisch ist, Zeitsprünge und viele ■ Überblendungen aufweist, souverän mit den filmischen Mitteln umgeht und einen ganz eigenen Stil entwickelt, der es einem filmisch eher unerfahrenen Publikum nicht immer einfach macht.

Erzählstruktur

Während die Rahmenhandlung am Anfang und Ende des Films in der Gegenwart in Ghana spielt, ist der Hauptteil des Films etwa zwei Jahrhunderte zuvor auf einer Zuckerrohrplantage irgendwo in Nordamerika angesiedelt (gedreht wurde auf Jamaika). Mit der Rahmenhandlung wird sowohl die Bedeutung des Sankofa-Vogels für die Filmhandlung erläutert als auch den Zuschauenden vermittelt, warum sie dieser „Zeitreise“ folgen sollen. Damit einher geht die Wandlung von Mona zu Shola. Es ist nicht der einzige Perspektivwechsel, der von den Zuschauenden nachvollzogen werden muss. Auch innerhalb des Hauptteils wechselt mehrfach die Erzählperspektive, Geschichten werden in der Geschichte erzählt, Szenen mit Originalton plötzlich im Tonteil ausgeblendet und von Sholas Erzählstimme im ■ Off fortgeführt.



Ihre rückblickende Sicht der Dinge, ihre Art der fortschreitenden Erkenntnis steht wie bei einem Tagebuch im Mittelpunkt. Manche Informationen erfolgen ausschließlich über ihre Erzählstimme, etwa der erste Aufstand der Sklaven und die nachfolgende Vergeltungsaktion der Weißen. Immer wieder sind Flashbacks (Erinnerungsmomente der jeweiligen Figuren) eingefügt, beispielsweise die Vergewaltigungsszenen Sholas.

Die Filmhandlung beschäftigt sich mit einem finsternen Kapitel der Menschheitsgeschichte und wirkt deshalb oft grausam und schockierend. Dennoch arbeitet Gerima insbesondere bei den Gewaltdarstellungen fast nur mit Andeutungen nach dem Pars-pro-toto-Prinzip. Beim Kaiserschnitt der toten Kuta hält die Kamera auf ihren leblosen Kopf, bei den Vergewaltigungen Sholas sieht man nur ihren Oberkörper, die Ermordung des Plantagenbesitzers ist lediglich durch die ausgeführten Hiebe Sholas nachzuvollziehen. Mit Ausnahme von Kutus Auspeitschung ist kein einziger Blutstropfen zu sehen. Man vergleiche diese Vorgehensweise mit

der des Hollywoodkinos, die gerade bei solchen Szenen auf realistisch inszenierte Dramatik mit hautnahen Detailaufnahmen und bombastisch untermalten Soundtrack setzt.

Wichtige Informationen für die Zuschauenden werden oft auf die Tönebene verlagert, beispielsweise ist mehrmals das Gebelle scharf gemachter Hunde zu hören, obwohl sie kein einziges Mal im Bild zu sehen sind. Gerima greift hier auf Mittel der Theaterdramaturgie zurück (siehe auch ■ Kameraperspektive), auch das Donnernrollen kommt aus der Konserve, schafft da Spannung, wo die Bilder auf der Film-„bühne“ keinen Hinweis auf ein aufziehendes Gewitter geben. Die schwarzen Darsteller/innen agieren häufig wie in einer griechischen Tragödie, bilden einen stummen Chor, der das Geschehen allein durch die Mimik bewertet, ohne verbal oder physisch einzugreifen. Mit diesen verfremdenden oder andeutenden Mitteln des Theaters werden die Zuschauenden zum Nachdenken und Mitfühlen angeregt, nicht aber wie im Hollywoodkino von Emotionen überwältigt.

Blende/Überblendung

Die gängigste Form, zwei im Film aufeinander folgende Szenen zu verbinden, ist die Blende oder Überblendung. Bei der **Abblende/Schwarzblende** verdunkelt sich das Bild am Ende einer Szene, bei der **Aufblende/Weißblende** löst es sich in eine weiße Fläche auf, was auch durch eine Kamerabewegung auf eine dunkle oder helle Fläche hin zu erreichen ist. Die **Überblendung** ist ein Zwitter aus Ab- und Aufblende, denn das Bild geht fließend in das Bild der nächsten Szene über. Die **Wischblende** ist ein im Kopierwerk oder digital erzeugter optischer Effekt, bei dem ein neues Bild das bisherige beiseite schiebt. Die vor allem in Filmklassikern zu beobachtende **Irisblende** oder **Kreisblende** reduziert das rechteckige Filmbild am Szenenende auf einen kreisförmigen, sich verengenden Ausschnitt, der besondere Aufmerksamkeit bewirkt.

Off-/On-Ton

Ist die Quelle des Tons im Bild zu sehen, spricht man von On-Ton, ist sie nicht im Bild zu sehen, handelt es sich um Off-Ton. Beim Off-Ton ist zu unterscheiden, ob die Geräusche, Sprache, Musik zur logischen Umgebung einer Szene gehören (Türschließen, Dialog, Radiomusik), oder ob sie davon unabhängig eingesetzt werden wie ein Erzähler-Kommentar (Voice Over) oder eine nachträglich eingespielte Filmmusik.

Kameraperspektiven

Die gängigste Kameraperspektive ist die **Normalsicht**. Sie fängt das Geschehen in Augenhöhe der Handlungsfiguren ein und entspricht deren normaler perspektivischer Wahrnehmung. Aus der **Untersicht/Froschperspektive** aufgenommene Objekte und Personen wirken oft mächtig oder gar bedrohlich, während die **Aufsicht/Obersicht** Personen oft unbedeutend, klein oder hilflos erscheinen lässt. Die **Vogelperspektive** kann Personen als einsam darstellen, ermöglicht in erster Linie aber Übersicht und Distanz. Die **Schrägsicht/gekippte Kamera** evokiert einen irrealen Eindruck und wird häufig in Horrorfilmen eingesetzt oder um das innere Chaos einer Person zu visualisieren.

Montage

Mit Schnitt oder Montage bezeichnet man die nach narrativen Gesichtspunkten und filmdramaturgischen Wirkungen ausgerichtete Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente eines Filmes von der einzelnen **Einstellung** über die Auflösung einer **Szene** bis zur Szenenfolge und der Anordnung der verschiedenen **Sequenzen**. Die Montage macht den Film zur eigentlichen Kunstform, denn sie entscheidet maßgeblich über die Wirkung eines Films und bietet theoretisch unendlich viele Möglichkeiten. Mit Hilfe der Montage lassen sich verschiedene Orte und Räume, Zeit- und Handlungsebenen so miteinander verbinden, dass ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Während das klassische Erzählkino (als Continuity-System oder Hollywood-Grammatik bezeichnet) die Übergänge zwischen den Einstellungen sowie den Wechsel von Ort und Zeit möglichst unauffällig gestaltet, versuchen andere Montageformen, den synthetischen Charakter des Films zu betonen.

Einstellungsgrößen

In der Filmpraxis haben sich bestimmte Einstellungsgrößen durchgesetzt, die sich an dem im Bild sichtbaren Ausschnitt einer Person orientieren: Die **Detailaufnahme** umfasst nur bestimmte Körperteile wie etwa die Augen oder Hände, die **Großaufnahme** (engl.: close up) bildet den Kopf komplett oder leicht angeschnitten ab, die **Naheinstellung** erfasst etwa ein Drittel des Körpers („Passfoto“). Der Sonderfall der **Amerikanischen Einstellung**, die erstmals im Western verwendet wurde, erfasst eine Person vom Colt beziehungsweise der Hüfte an aufwärts und ähnelt sehr der **Halbnah-Einstellung**, die etwa zwei Drittel des Körpers zeigt. Die **Halbtotale** erfasst eine Person komplett in ihrer Umgebung und die **Totale** präsentiert die maximale Bildfläche mit allen agierenden Personen; sie wird häufig als einführende Einstellung (engl.: establishing shot) oder zur Orientierung verwendet. Die **Panoramaeinstellung** zeigt eine Landschaft so weiträumig, dass der Mensch darin verschwindend klein ist.

Kamerabewegungen

Je nachdem, ob die Kamera an einem Ort bleibt oder sich durch den Raum bewegt, gibt es zwei grundsätzliche Arten von Bewegungen, die in der Praxis häufig miteinander verbunden werden: Beim **Schwenken, Neigen oder Rollen** (auch: Horizontal-, Vertikal-, Diagonalschwenk) bleibt die Kamera an ihrem Standort. Das Gleiche gilt für einen **Zoom**, bei dem entfernte Objekte durch die Veränderung der Brennweite näher heranrücken. Bei der **Kamerafahrt** verlässt die Kamera ihren Standort und bewegt sich durch den Raum. Beide Bewegungsgruppen vergrößern den Bildraum, verschaffen Überblick, zeigen Räume und Personen, verfolgen Objekte. Langsame Bewegungen ermitteln Ruhe und erhöhen den Informationsgrad, schnelle Bewegungen wie der **Reißschwenk** erhöhen die Dynamik. Eine **wackelnde Handkamera** suggeriert je nach Filmsujet Subjektivität oder (dokumentarische) Authentizität, während eine wie schwerelos wirkende Kamerafahrt häufig den auktorialen Erzähler imitiert.

Filmmusik

Das Filmerlebnis wird wesentlich von der Filmmusik beeinflusst. Sie kann Stimmungen untermalen (Illustration), verdeutlichen (Polarisierung) oder im krassen Gegensatz zu den Bildern stehen (Kontrapunkt). Eine extreme Form der Illustration ist die Pointierung (auch: Mickeymousing), die nur kurze Momente der Handlung mit passenden musikalischen Signalen unterlegt. Bei Szenenwechseln, Ellipsen, Parallelmontagen oder Montagesequenzen fungiert die Musik auch als akustische Klammer, in dem sie die Übergänge und Szenenfolgen als zusammengehörig definiert.

Literaturhinweise:

- Arijon, Daniel: Grammatik der Filmsprache, Frankfurt am Main 2000
- Kandorfer, Pierre: Lehrbuch der Filmgestaltung, 6., überarb. Auflage, Reil 2003
- Monaco, James: Film und neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe, Reinbek 2000
- www.bender-verlag.de/lexikon

Kamera und ■ Montage

Die Kamera bleibt selbst bei dramatischen Ereignissen ruhig und beobachtend, die einzelnen Szenen sind allerdings oft in viele Schnitte und leichte ■ Kameraschwenks aufgelöst.

SANKOFA arbeitet mit sämtlichen, häufig wechselnden ■ Einstellungsgrößen, was dem Film Vitalität und Dichte verleiht. Häufig sind Naheinstellungen- und Großaufnahmen der Sklaven/innen zwischengeschnitten, in denen die Kamera ihre scheinbar neutrale Beobachterposition aufgibt. Dieses Stilprinzip wird vor allem bei dramatischen Szenen eingesetzt, wie bei Monas Brandmarkung, Kutas Auspeitschung, Joes Anfall von Wahnsinn, der Verschwörung der Rebellen. Einige Male nähert sich die Kamera dann sogar in Detailaufnahmen dem Geschehen und zeigt nur die Augenpartien von Shola oder den Mund des Paters im Beichtstuhl.

Der häufige Wechsel von beobachtender und subjektiver – wertender – Kamera erfolgt auch in der Wahl des Kamerastandpunkts. Die realen Machtverhältnisse, aber auch die Selbsteinschätzung der Figuren – beispielsweise die weißen Aufseher zu Pferde – werden durch teilweise extreme ■ Ober- und Untersichten sichtbar gemacht. Besonders interessant ist dieser Wechsel von Auf- und Untersicht bei Sholas Entwicklung von der braven Hausklavin zur entschieden handelnden Rebellen. Als Ich-Erzählerin wird sie zunächst nur in extremer Aufsicht gezeigt, in der sie demütig zur Kamera aufblickt. Sobald sie den Sankofa-Vogel von Shango erhalten hat, ist sie nur noch

aus umgekehrter Perspektive von unten zu sehen, sie erscheint plötzlich überlebensgroß, mächtig, über sich selbst hinausgewachsen.

Eine besondere Funktion hat die Kreisfahrt der Kamera um Mona, als sie am Ende des Films aus dem Verlies zurückkommt. Sie vermittelt eine ganzheitliche Sicht, die beobachtende und wertende Perspektive wird zugunsten einer umfassenden Sicht ihrer Persönlichkeit aufgegeben.

Kameraeinstellungen in Verbindung mit Überblendungen auf der Bild- und Tonebene haben schließlich die wichtige Funktion, die großen Raum- und Zeitsprünge der Rahmenhandlung sowie die feinstoffliche Nabelschnur zwischen Diaspora und Afrika zu visualisieren und den Sankofa-Vogel zu symbolisieren, der den Figuren den Weg zeigt.

Farbgestaltung und Kostüme

Häufige Hell-Dunkel-Kontraste verweisen auf Momente der Spannung und Bedrohung, etwa in den Verliesen, bei Sholas Vergewaltigung durch den Plantagenbesitzer, ihrer Bestrafung, bei den Szenen im Beichtstuhl, der nicht zufällig das Gittersymbol der Verliese auf Cape Coast wieder aufnimmt, aber auch bei Sholas Initiation und den Geheimtreffen in der Höhle.

SANKOFA hat eine klare Farbgebung mit teilweise symbolischer Bedeutung. Erdige Brauntöne überwiegen auf der Festung in Ghana, die Farben rot-gelbgrün auf der Zuckerrohrplantage in Jamaika. Es sind auch die traditionellen Farben der in den 1930er-Jahren in Jamaika entstandenen Rastafari-Bewegung nach den Ideen von M. M. Garvey, der von einer Befreiung der Schwarzen aus ihrer „babylonischen Gefangenschaft“ in Amerika sprach. Das Rot kommt allerdings nicht unmittelbar in der Natur vor, es wird durch Shango eingeführt, der zum Zeichen seiner rebellischen Haltung meistens ein rotes Kopftuch trägt, das später von weiteren Sklaven/innen übernom-

men wird. Gelbtöne und Erdfarben überwiegen in der Kleidung von Nunu und bei den rituellen Handlungen der Schwarzen. Sholas Kleidung bis zu ihrer Wandlung ist meistens in blau und weiß gehalten und entspricht damit den Farben, die auch in der Kleidung der Jungfrau Maria vorherrschen. Das Rot von Shango und das Blau bei Shola sind im Farbspektrum Komplementärfarben, bei ihrer intimsten Szene in Sequenz 10 ist sogar die gesamte Szenerie darauf reduziert.

Musik

Gerima besetzte die Rolle von Shango mit dem bekannten Reggaestar Muta-baraku aus Jamaika und die Rolle von Sankofa mit dem damals 70-jährigen Meistertrommler Kofi Ghanaba aus Ghana, der in früheren Jahren als Guy Warren bekannt war und mit Musikgrößen wie Dizzy Gillespie und Charly Parker spielte. Der schwarze Jazzmusiker und Saxophonist David J. White komponierte, spielte und produzierte die ■ Musik zu SANKOFA. Er studierte an der Howard Universität, an der auch Gerima lehrt. Seine Jazzmusik dient weniger der Emotionalisierung der Zuschauernden, als der leitmotivischen Unterstreichung bestimmter Figuren und Erzählstränge. Sie ist ihrem Wesen entsprechend sehr rhythmisch, wirkt jedoch trotz einiger Tempowechsel in dramatischen Situationen fast beruhigend. Somit steht sie im Kontrast zu den schockierenden Vorgängen, die auf der Bildebene zu sehen sind oder über die Erzählungen der Figuren im On- und Off-Ton vermittelt werden.

Neben den beschwörenden und den inneren Weg weisenden Trommelklängen Sankofas und durch Gesang hervorgehobenen Wiegenliedern, Klageliedern oder Gospelsongs ist ausschließlich die Jazzmusik von White zu hören. Bei Nunu und Shola überwiegen das Saxophon, bei Joe und den Kirchen-szenen die Streichinstrumente, bei Shango das Schlagzeug und andere Rhythmusgeber.

■ ■ Exemplarische Sequenzanalyse

Sequenz 10: Sie ist eine der wichtigsten des Films, weist nur zwei lange Szenen auf, spielt mitten in der Nacht – als Zeitspanne zwischen dem Ende eines Tages und dem Beginn eines neuen – im Schlafraum von Shola. Die Sequenz markiert zum einen den Wendepunkt in Sholas Entwicklung von der gehorsamen Hausklavin zur bewusst handelnden Kämpferin. Zum anderen überwinden hier Shola und Shango ihre gegenseitigen Vorbehalte.

Der sehr intimen Szene zwischen den beiden geht im starken Kontrast die Auspeitschung Sholas durch den Plantagenbesitzer und Pater Raphael voraus, die ihr nach ihrer Entdeckung als vermeintlich Flüchtige „den Teufel“ austreiben wollen und damit ihre Zuwendung zur afrikanischen Kultur und zu den Maroons. Joe, der passiv danebensteht, und Shango, versteckt aus der Entfernung, sind Augenzeugen des Exorzismus, der einer Folterung gleichkommt. Gedemütigt, gefesselt und nackt bleibt Shola zurück.

In der zweiten Szene schleicht sich der ganz in rot gekleidete Shango in den Schlafraum. Aus den Schlitzen der Fensterrollos dringt bläuliches Licht, das die Szenerie schwach beleuchtet. Shola liegt mit schmerzenden Füßen auf dem Bett; Shango, dessen Gesicht im blauen Dämmerlicht etwas besser zu erkennen ist, verarztet liebevoll ihre Wunden.

Der folgende Dialog zwischen den beiden ist im Wechsel von Halbnaheinstellungen und Großaufnahmen gedreht, die die Intimität der Liebenden betonen. Die ruhende Kameraposition unterstreicht den bedeutsamen Moment. Leise Jazzmusik begleitet dezent die Szene. Shola fragt Shango, ob er den Tod fürchte. Langsam geht



er um ihren Kopf herum, bückt sich und antwortet ihr offen ins Gesicht: „Ehrlich gesagt, nein ... Früher hatte ich eine Todesangst, aber jetzt nicht mehr.“ Die Großaufnahme zeigt Shangos Hand im blauen Licht, die Sholas Gesicht streichelt. Er erzählt ihr von seiner kleinen toten Schwester. Großaufnahme der beiden Köpfe. Während er weiterhin Sholas Kopf streichelt, erzählt Shango, dass viel später auch sein Vater gestorben sei. Sein späterer Freund Jake sei als Erster wirklich auf Shango eingegangen und er erzählte von Leuten, die in den Bergen in Freiheit lebten. Zusammen planten sie ihre Flucht. Als Shango eines Morgens aufgewacht sei, habe Jake an einem Baum gehangen. Da sei ihm klar geworden, dass er nur noch im Tod den Menschen begegnen könne, die er liebe: seinem Vater, seiner Schwester und Jake.

Wechsel zur Halbnaheinstellung. Shango legt Shola die Kette mit einem handgeschnitzten Vogel, um den Hals, die er einst von seinem Vater erhielt. Noch während Shango weiter redet, wird der Originalton langsam ausgeblendet. Als Off-Erzählerin bringt Shola ihre Gefühle auf den Punkt: Shango habe ihr in dieser Nacht zum ersten Mal ganz vertraut. Im Bild senkt Shango seinen Kopf auf Sholas Brust als Zeichen des Vertrauens. Shola fährt im Off fort: „Egal, was der Vogel bedeutete, sobald ich ihn trug, war ich Rebellen. Plötzlich fürchtete ich weder Feuer noch Peitsche, nicht einmal den Tod.“ Shango und Shola liebkoosen und streicheln sich gegenseitig.

Sholas tagebuchartige Schilderung schließt mit den Worten: „Und als ich rausgeworfen wurde, um auf dem Feld zu arbeiten, war es mir ganz recht.“

■ ■ Fragen



Zum Inhalt:

Welche Bedeutung hat der Sankofa-Vogel im Film?

Warum fühlt sich Mona zu Beginn nur als US-Amerikanerin? Was bedeutet der Begriff Afro-Amerikaner? Wie entwickelt sich ihr kulturelles und nationales Selbstverständnis im Laufe des Films?

Inwiefern ist an den verschiedenen Funktionen der Sklaven/innen eine bestimmte soziale Rangfolge abzulesen?

Wie entwickeln sich die Figuren Shola, Joe und Noble Ali? Was sind die Motive ihres Handelns?

Was verkörpert Nunu für die auf der Plantage lebenden Afrikaner? Was hat das von ihr erzählte Märchen über das Igelmädchen Afriye mit ihr selbst zu tun? Als Joe seine tote Mutter auf dem Altar niederlegt, gerät er in Streit mit Pater Raphael. Worum geht es dabei?

Die Geburt des Babys per Kaiserschnitt markiert einen Wendepunkt in der Geschichte? Warum ist diese Szene so wichtig für den Film?

Shango will nicht von der Plantage fliehen. Wie begründet er dies? In welcher Weise beeinflusst seine Haltung Sholas Entwicklung?

Was bedeutet der Aufstand für die Schwarzen auf der Plantage? Warum riskieren sie dafür bereitwillig ihr Leben? Diskutieren Sie, ob ihr Widerstand die Gewalt rechtfertigt.

Zur Filmsprache:

Warum ist die Geschichte über den Sklavenaufstand in eine Rahmenhandlung eingebettet?

Wie wird in SANKOFA der Ton in Bezug auf die Bilder verwendet?

Mit welchen filmsprachlichen Mitteln werden die Machtstrukturen auf der Plantage dargestellt? Welche Sonderstellung nimmt hierbei Shola ein? Wie würden Sie die um Mona kreisende Kamera am Ende des Films interpretieren?

Wie wurden die Gewaltszenen in SANKOFA gefilmt? Wie würden sie in einem typischen Hollywoodfilm dargestellt werden? Welche Wirkungen erzielen die unterschiedlichen Darstellungsweisen von Gewalt bei den Zuschauenden?

Welche Musik ist im Film zu hören? Welche dramaturgische Funktion kommt ihr zu? Inwiefern hat die Musik etwas mit den Schwarzen und ihrer Geschichte zu tun?

Weiterführende Fragestellungen:

Was ist unter dem transatlantischen Dreieckshandel zu verstehen und wer profitierte davon?

Wie wichtig ist ein historisches Bewusstsein für die Gestaltung des eigenen Lebens?

Vergleichen Sie SANKOFA mit anderen Ihnen bekannten Filmen über die Sklaverei. Welche Parallelen und welche Unterschiede können Sie erkennen?

Was halten Sie von möglichen Wiedergutmachungszahlungen gegenüber den Schwarzen für das ihnen zugefügte Leid?

Inwiefern kann SANKOFA als politischer Film gedeutet werden?

■ ■ Arbeitsblatt



Aufgabe 1

Skizzieren Sie verschiedene im Film gezeigte Formen von Gewalt und Unterdrückung gegen Sklaven/innen. Beschreiben Sie die im Film sichtbaren sowie die möglichen Auswirkungen dieser Unterdrückungsformen auf einzelne Sklaven/innen. Wie schätzen Sie die Möglichkeiten des Widerstandes ein? In welchem Verhältnis stehen Gewalt und Gegengewalt? Welche Rolle spielen die katholische Kirche und der christliche Glaube in Bezug auf diese Machtverteilung? Gestalten Sie eine Tabelle mit folgenden Rubriken: Gewalt und Unterdrückung gegenüber Sklaven/innen, Wirkung auf die einzelnen Sklaven/innen, Formen des aktiven oder passiven Widerstandes. Sammeln Sie die im Film gezeigten Taten und Reaktionen und tragen Sie diese in die entsprechende Rubrik ein. Überprüfen Sie, in welchem Verhältnis Gewalt und Gegengewalt stehen.

Aufgabe 2

Schreiben Sie, ausgehend von einer Szene Ihrer Wahl, einen inneren Monolog aus der Sicht von Joe oder Noble Ali, in dem der Konflikt, der durch ihre Tätigkeit als Kapos entsteht, deutlich wird. Vergleichen Sie die Perspektiven beider Figuren und erläutern Sie Gründe für mögliche unterschiedliche Wahrnehmungen.

Aufgabe 3

Verfassen Sie in Kleingruppen ein allgemeines Manifest gegen Sklaverei und Menschenhandel. Argumentieren Sie mithilfe der Menschenrechte sowie der Kernbotschaften, die in SANKOFA deutlich werden.

Aufgabe 4

Bilden Sie Expertengruppen, die beispielsweise mithilfe von Internetrecherche und Informationen von Menschenrechtsorganisationen folgende Schwerpunkte erarbeiten:

- Stellen Sie mithilfe von Kartenmaterial und Statistiken die afrikanische und jüdische Diaspora dar. Nach welchen Maßstäben könnten die afrikanische Maafa und der jüdische Holocaust verglichen werden? Führen Sie einen Vergleich durch.
- Informieren Sie, beispielsweise mithilfe von Wandplakaten, über aktuelle Beispiele von Menschenhandel. Recherchieren Sie dazu Fälle in unterschiedlichen Ländern und ermitteln Sie mögliche Ursachen und Folgen.
- Stellen Sie anhand von Ghana sowie zwei selbst gewählten weiteren afrikanischen Ländern mögliche, bis heute wirkende Folgen der Sklaverei und Kolonisierung dar. Untersuchen Sie die aktuellen wirtschaftlichen und politischen Beziehungen zwischen diesen afrikanischen und den ehemaligen Kolonialstaaten.
- Recherchieren Sie, wie das Thema Sklaverei in Literatur, Musik und Kunst aufgegriffen wird. Organisieren Sie eine Ausstellung, in der Sie Ihre Ergebnisse (zum Beispiel Künstlerporträts, Lese- und Hörbeispiele, Bildausdrucke, Kommentare) präsentieren.

Protokoll

■ ■ Sequenzprotokoll

S 1

Credits; (Zwischenschnitte = ZS:) Afrikanische Skulpturen, der Sankofa-Vogel, Sonnenuntergang und Zuckerrohrfelder; (Überblendung = ÜB:) Der mit Asche geschminkte Trommler Sankofa beschwört die Geister der Toten (Off-Ton); Trommeln und Sankofa erscheinen im Bild; ZS auf einen Geier und Fischerboote vor der Küste, Schwenks über die kanonenbewehrte Festung.
0:00-0:05

S 2

Mona im getigerten Badekostüm entsteigt dem Wasser; (ZS:) Sankofa und der Vogel. Sie modelt für einen weißen US-amerikanischen Fotografen. – Auf der Festung: Ein Trommler mit Häuptlingsstab (Sankofa) nähert sich den beiden wütend. Mona versteckt sich hinter dem Fotografen. – Mona, in neuem Kostüm, posiert weiter für den Fotografen. Ein schwarzer Reiseleiter erklärt, wie es den Sklaven/innen früher erging. Sankofa fordert Mona auf, dorthin zurückzukehren, wo sie hingehöre, und versucht die Touristen zu vertreiben. Ein bewaffneter Soldat drängt Sankofa vorsichtig ab.
0:05-0:11

S 3

Sankofa und Mona begegnen sich erneut. Mona folgt der Reisegruppe zögerlich in die ehemaligen Sklavenverliese. Die Tür schlägt mit einem lauten Knall zu und Mona entdeckt im Halbschatten angekettete Sklaven/innen. Sie versucht zu fliehen, doch bewaffnete Sklavenhändler schleifen Mona in den Keller zurück: Ihr werden die Kleider vom Leibe gerissen und sie wird mit dem Brandeisen markiert. – Überblendungen deuten den Sklaventransport an: Außenaufnahme der Burg; kreisende Geier; auf der Tonebene ein Klagegedicht, knarrende Schiffsbalken und Meeresrauschen; der Himmel

über einer Zuckerrohrplantage; auf der Tonebene Jazzmusik und Peitschengeknalle; gefesselte Schwarze gehen durch ein Zuckerrohrfeld.
0:11-0:20

S 4

Shola (als Erzählerin im Off) stellt sich als Hausklavin auf der Lafayette-Plantage vor. Arbeitsalltag der Feldsklaven. Shola erzählt von ihrer Liebe zu Shango. Er fordert sie auf, die Weißen zu vergiften, doch sie wehrt entschieden ab. – Shola stellt Nunu vor, die im Geiste noch in ihrem afrikanischen Geburtsort lebe. Shola hört, wie Nunu die Geschichte des Igelmädchens Afriye erzählt, das einen Weißen allein durch ihre Blicke tötete. Lucy möchte Shola wegziehen. (Flashback = FB:) Shola wird von ihrem Herrn vergewaltigt. (Off:) Shola berichtet, sie und Joe seien am selben Tag von Pater Raphael getauft worden (ÜB).
0:20-0:28

S 5

Berittene Weiße treiben entflozene Sklaven/innen in Ketten durch ein Zuckerrohrfeld. Die Gefangenen sollen bestraft werden, unter ihnen die hochschwängere Kuta. Joe und Noble Ali stellen Holzgalgen zum Auspeitschen auf. – Shango ruft die Feldarbeiter erfolglos zum Widerstand auf. Erst als er mit einer Waffe bedroht wird, peitscht Noble Ali Kuta aus. Der rebellierende Shango wird von einem Weißen mit einem Schuss niedergestreckt. Kuta ist tot. Von den Weißen in Schach gehalten, führt Nunu mit dem Buschmesser einen Kaiserschnitt durch und rettet Kutas Baby. (FB:) Mona schreit vor Schmerz.
0:28-0:42

S 6

Shola möchte am nächsten Morgen von Nunu das Märchen von Afriye hören. – Frauen sitzen nachts um ein

Lagerfeuer und lauschen Nunos Geschichte. – Joe geht in die Kirche und betet vor dem Marienbild; auf der Tonebene Hundegebell, Wiegenlied von Nunu. – Noble Ali und Nunu mit Kutas Baby; er bittet Nunu um Rat. – Der Pater erzählt Joe von den Leiden Christi. – Nunu zu Noble Ali: „Du kannst kein Kapo sein, ohne deinem eigenen Volk Leid zuzufügen.“
0:42-0:51

S 7

Shola bringt dem gefangenen Shango Essen. – Nunu bindet Noble Ali Kutas Baby auf den Rücken. Es soll später einmal bezeugen, wie alles war. Noble würde gerne eigene Kinder mit Nunu haben, aber sie möchte nicht mit einem Kapo schlafen. – (Off:) Shola erzählt, dass die Weißen einen Aufstand befürchten, und vom Geheimbund, dem Shango und viele andere Sklaven/innen angehören; Männer sitzen um ein Lagerfeuer. – Der Plantagenbesitzer vergewaltigt Shola erneut, diesmal vor den Augen Shangos. – Der Geheimbund trifft sich. Nach und nach sollen alle Sklaven/innen in die Berge in Freiheit gebracht werden. (Off:) Shola erzählt, dass einige Plantagen in Brand geraten seien, der Aufstand aber niedergeschlagen worden sei. Da die Schuldigen nicht ermittelt werden könnten, hätten die Weißen ein Exempel statuiert und einige Schwarze erhängt.
0:51-1:02

S 8

(Off:) Shola erzählt, dass Nunu verkauft werden solle; Noble Ali will das verhindern, Nunu beruhigt ihn, sie werde wiederkommen. Noble Ali schließt sich heimlich den Rebellen an. Nunu und andere Sklaven/innen werden in Ketten abtransportiert. Joe schaut nur zu und Shola beschimpft ihn als Feigling. – Shango informiert einige Feldsklaven über ein Treffen. – Joe lauscht in der



Kirche den Worten des Paters über die Jungfrau Maria. – Nunu kehrt auf die Plantage zurück und fällt Noble Ali in die Arme, sie ist bereits zu alt, um noch verkauft zu werden.
1:02-1:09

S 9

(Off:) Shola erzählt, dass sie mit dem Beten aufgehört habe und in Unnade gefallen sei. – Joe beichtet dem Pater seine Probleme mit Nunu. Der Pater rät ihm, seine Mutter zu bekämpfen, denn der Teufel stecke in ihr. – Joe reagiert mit Panik auf die Annäherungsversuche von Lucy und verstößt sie. – Am nächsten Tag bittet Lucy auf Sholas Vermittlung hin Shango um eine Arznei, um Joe für sich zu gewinnen. – Shola erfährt von Nunu, dass diese Afriye ist, dass sie als 14-Jährige von einem Weißen vergewaltigt und so Joe gezeugt wurde. Die beiden Frauen umarmen sich weinend. – Nächtliches Treffen des Geheimbundes in einer Höhle mit afrikanischen Ritualen. (Off:) Shola erklärt, sie habe sich wegen ihres christlichen Glaubens noch nicht „einweihen“ lassen. Ohne Kleider rennt sie einfach weg und wird von den Weißen als angebliche Flüchtige aufgegriffen.
1:09-1:20

S 10

Der Plantagenbesitzer und der Pater wollen Shola den vermeintlichen Teufel austreiben und peitschen sie in ihrem Schlafzimmer aus. Sie soll den afrikanischen Göttern abschwören. Joe und Shango sind Augenzeugen des Exorzismus. – Shango versorgt Sholas Wunden und erzählt, wie er seine Todesangst verloren habe und schenkt

ihr ein Amulett mit dem Sankofa-Vogel. (Off:) Shola gesteht: „Egal, was der Vogel bedeutete, sobald ich ihn trug, war ich Rebellin“ und erzählt, dass sie nun als Feldsklavin arbeiten muss.
1.20-1:27

S 11

(ZS:) Ein fliegender Vogel, eine Baumgruppe und ein Zuckerrohrfeld; Shango, der verschwörerisch um sich blickt. – Lucy bringt Joe Essen, in das sie die „Arznei“ gemischt hat. Der „Liebeszauber“ beginnt zu wirken, Joe wird schwindlig, greift eine andere Frau an und rennt dann davon. – Joe stürzt sich in einen Fluss. Nunu ist ihm gefolgt, schließlich kommt sie dem erschöpften Sohn zu Hilfe. Als sie sein Marien-Amulett ins Wasser wirft, reagiert Joe wütend. (FB:) Der Pater warnt Joe, seine Mutter wolle ihn in Besitz nehmen. Joe tötet Nunu. – Er erfährt von Shola, dass seine Mutter Afriye ist.
1:27-1:37

S 12

Joe trägt seine tote Mutter in die Kirche und legt sie auf den Altar. Der Pater verlangt von ihm, die „Heidin“ aus dem Gotteshaus zu entfernen (Klagelied und Donnerrollen werden lauter). Joe fordert seinerseits vom Pater, dieser solle seine Mutter mit Respekt behandeln, denn sie sei eine Heilige. Der Pater ist erstmals verunsichert und appelliert an den guten Christen in Joe. (Off:) Joe erdrosselt den Pater; (ZS:) Das Marienbild und Leonardo da Vincis Bild „Das letzte Abendmahl“. – Bilder eines Sonnenuntergangs wechseln mit Erinnerungsbildern an Nunu. (Off:) Shola erzählt, wie

Joe sich in der Kirche einsperre und am Ende alles niedergebrannt wurde, Nunu aber nirgendwo auffindbar gewesen sei, weil ein Bussard sie nach Afrika zurückgeflogen habe. – (Schwenk = S:) über den Himmel und bis zur Festung Cape Coast.
1:37-1:42

S 13

(S:) Über eine Wiese nach links zurück zu Shola und Shango, beide in weiß gekleidet. Shango reibt ihre Schultern vorsichtig mit Gräsern ab. – (Untersicht:) Shola mit einem Buschmesser in der Hand. Eine Verschwörung unter den Feldsklaven/innen bahnt sich an. Die Sklavin Jumma entwendet dem Aufseher James das Gewehr. – Shola betrachtet ihr Messer, schneidet dann weiter Zuckerrohr, während sich ihr Herr mit eindeutigen Absichten nähert. – (ZS:) Der Trommler Sankofa und die Festung. Der Aufstand beginnt. (FB:) Vergewaltigungsszenen von Shola. – Sie sticht mit dem Buschmesser auf Mr. Lafayette ein. – Shola flüchtet, dazu im Off ihr Schlussmonolog. (ÜB, Kamerafahrt rückwärts, über das Meer bis zur Festung.) – Die nackte Shola taumelt aus der offenen Tür des Verlieses. (ÜB:) Der geschnitzte Sankofa-Vogel.
1:42-1:52

S 14

Die Burg, zum Teil mit dem Sankofa-Vogel im Vordergrund. Mona geht wie in Trance auf den Burghof und ignoriert den Fotografen, der ihr Vorwürfe macht. Sie nähert sich dem Sankofa-Trommler und setzt sich stumm zur Gruppe der anwesenden Schwarzen, die auf das Meer schauen, unter ihnen Nunu. (ÜB:) Ein Vogel fliegt über das Meer, bevor die Sonne untergeht. Sankofa wiederholt einen Teil seines Eingangsmonologs. Die Sonne versinkt im Meer, das Bild friert ein. – Schlusstitel.
1:52-1:58

Materialien

Materialien

Beschwörung des Trommlers Sankofa

„Geist der Toten, erscheine.
Ewiger Geist der Toten, erscheine
und nimm Besitz von Deinem Vogel.
Ihr geraubten Afrikaner, entsteigt dem
Meer.
Entsteigt euren Schiffen und erhebt
Anspruch auf eure Geschichte.
Geist der Toten, erscheine.
Ewiger Geist der Toten, erscheine
und nimm Besitz von Deinem Schiff.
Afrikaner, gefesselt und verschleppt,
zusammengekettet und versklavt ...
Kommt aus den Feldern und erzählt
eure Geschichte.
Geist der Toten, erscheine.
Ewiger Geist der Toten, erscheine
und nimm Besitz von Deinem Vogel.
Ihr Gelynchten, die ihr von den
Trauerweiden baumelt:
Aas für die Geier, steigt herab und
erhebt Anspruch auf eure Geschichte.
Geist der Toten, erscheine.
Ewiger Geist der Toten, erscheine
und nimm Besitz von Deinem Schiff.
Ihr Gefesselten und Gepeitschten von
Brasilien bis Mississippi:
Kommt und erzählt eure Geschichte.
Ihr auf Jamaika, in den Feldern Kubas,
in den Sümpfen Floridas ...
In den Reisfeldern von Südcarolina ...
Ihr wartenden Afrikaner, tretet hervor
und erzählt eure Geschichte.
Geist der Toten, erscheine.
Ewiger Geist der Toten, erscheine
und nimm Besitz von Deinem Vogel.
Ihr in Alabama und Surinam ...
Ihr in den Höhlen Louisianas.
Kommt, ihr afrikanischen Geister,
erhebt Anspruch auf eure Geschichte.
Ihr Geschändeten, Kastrierten, Ver-
brannten, Geteerten und Gefederten.
Ihr Gerösteten und Zerhackten,
Gefesselten und Geknebelten ...
Ihr afrikanischen Geister!
Geist der Toten, erscheine.
Ewiger Geist der Toten, erscheine
und nimm Besitz von Deinem Vogel.“

Sholas letzter Monolog vor ihrer Rückkehr nach Afrika

„Gewehre, Pferde, Kapos – ich höre
sie noch immer.
Ich hörte die Gewehre.
Und die Hunde, wie sie einen von uns
zerfleischten.
Er schrie: Lauf weiter, Schwester!
Pferdegetrappel kam näher.
Sie waren uns auf den Fersen.
Ein zweiter fiel.
Ich wusste, ich würde die nächste sein.
Die Hunde zerfetzten ihn und er rief:
Lauf weiter, Schwester! Lauf! Lauf! Lauf!
Mein Kopf glühte. Die Müdigkeit wich.
Leichtigkeit durchströmte mich.
Mein Füße schmerzten nicht mehr.
Der Bussard flog neben mir, packte
mich und hob mich immer höher.
Genau wie Shango gesagt hatte.
Im nächsten Moment flog ich durch
die Luft und stieg höher und höher.
Die schreckliche Erde wurde immer
kleiner und unbedeutender.
Die Hunde, Aufseher, Kapos und
Pferde wurden immer kleiner.
Genau wie Shango gesagt hatte.
Der Bussard brachte mich nach
Hause.“



Sankofa-Vogel

Geschichte der afrikanischen Sklaverei und des transatlanti- schen Dreieckshandels

Sklaverei, die laut Brockhaus-Definition
„völlige rechtliche und wirtschaftliche
Abhängigkeit eines Menschen als
Eigentum eines anderen“ hat es fast
zu allen Zeiten der jüngeren Mensch-
heitsgeschichte gegeben. Bereits in
der Bibel ist von den Juden als aus-
erwähltem Volk Gottes zu lesen, das
sich aus der Sklaverei durch die Ägypt-
er befreit hat. Die moderne Form des
Menschenhandels, in der jährlich Aber-
tausende von Menschen, insbeson-
dere Frauen und Kinder zu Zwecken
der Prostitution verkauft werden, ist
ebenfalls eine Form der Sklaverei. Der
UNESCO zufolge leben heute noch
weltweit etwa „27 Millionen Menschen
in Sklaverei oder sklavenähnlicher
Erniedrigung“ (Frankfurter Allgemeine
Zeitung vom 27.1.04), obwohl diese
bereits 1948 durch die Menschen-
rechtskonvention der Vereinten Natio-
nen (UN) geächtet worden ist.

Ein historisch unvergleichbares Aus-
maß erreichte die Sklaverei, die es
auch vorher schon in Afrika gegeben
hatte und beispielsweise von arabi-
schen Händlern betrieben wurde, zwi-
schen dem 16. und 18. Jahrhundert
durch den transatlantischen Sklaven-
handel, den die europäischen Koloni-
almächte von Afrika nach Amerika in
Gang setzten. Schätzungen über den
Umfang der Verschleppungen variieren
stark; gesicherte Zahlen gibt es nicht,
da niemand genau Buch führte und
der massenhafte Tod der Verschlepp-
ten billigend in Kauf genommen wurde.
Der Sklavenhandel ließ Schwarzafrika
ökonomisch und demographisch aus-
bluten und wird als einer der wesent-
lichen Gründe für die Verarmung des
Kontinents angeführt.

Während die Europäer zunächst nur
die Küstenstreifen zu erobern suchten
– die westafrikanischen Goldvorkom-
men weckten deren Begehrlichkeiten,
daher der alte Name Goldküste für die



Gebiete des heutigen Ghana – gab es spätestens nach der „Entdeckung“ Amerikas einen immensen Bedarf an vorwiegend männlichen Sklaven, die zunächst in der Karibik als unbezahlte Arbeitskräfte auf den Zucker- und Baumwollplantagen eingesetzt wurden. Nun war es das so genannte „Schwarze Gold“, das dem Kontinent entrissen wurde.

Allein über die Häfen der Unteren Guineaküste, an der auch Cape Coast liegt, sind zwischen 1700 und 1800 annähernd drei Millionen Afrikaner verschleppt worden. Insgesamt wurden binnen drei Jahrhunderten zwischen elf und 40 Millionen Menschen, davon doppelt so viele Männer wie Frauen, versklavt. Eben so hoch soll die Zahl der bei den Sklavenjagden oder auf der Überfahrt umgekommenen Afrikaner sein. Dabei machten zwischen 1811 und 1870, als die Sklaverei in vielen Ländern bereits verboten war, Kinder etwa 41 Prozent des Handels aus.

Der zwecks Profitmaximierung schnell zum transatlantischen Dreieckshandel ausgebaute Sklavenhandel brachte den Plantagenbesitzern billige Arbeitskräfte und den Händlern enorme

Gewinne. Von Europa brachen sie mit ihren mit Handelsware und Waffen vollbeladenen Schiffen an die Westküste Afrikas auf. Dort verkauften sie diese Ladung an afrikanische Händler und stopften ihre Schiffe entlang der Küste mit Sklaven/innen voll, die sie nach der „Mittelpassage“ (der über den Atlantik führenden Grundlinie dieses Dreiecks) auf den Sklavenmärkten in Übersee verkauften. An den wertvollen Plantagenerzeugnissen wie Zucker, Tabak und Baumwolle, die sie nach Europa zurückbrachten, verdienten sie ein drittes Mal. 1792 lagen allein die britischen Einnahmen aus dem Dreieckshandel etwa vier Mal so hoch wie die Gesamteinnahmen aus dem Handel mit anderen Ländern. Und während die Sklavenhändler anfangs „nur“ das Vier- bis Fünffache an ihrer „Ware Mensch“ verdienten, stieg ihre Gewinnspanne bis Mitte des 19. Jahrhunderts auf das Zehn- bis Zwanzigfache ihres Einsatzes.

Neben den mächtigen seefahrenden Nationen Portugal, Spanien und ab dem 17. Jahrhundert vor allem Großbritannien beteiligten sich auch Frankreich, die Niederlande, Dänemark und Schweden in größerem Umfang am

lukrativen Sklavenhandel, aber auch Deutschland und die Schweiz. Er fand Mitte des 18. Jahrhunderts seinen Höhepunkt und ebte erst im 19. Jahrhundert wieder ab, als sich durch die Industrialisierung die Strukturen auf dem Weltmarkt änderten und – nicht zuletzt durch die zahlreichen Sklavenaufstände – auch das Bewusstsein in der weißen Bevölkerung. Die erste Gruppe, die sich der Sklaverei widersetzte und ihre Abschaffung (Abolitionismus) forderten, waren 1688 die Quäker in Pennsylvania, Nordamerika. Ein paar Jahrzehnte später folgten einige europäische Staaten, 1755 gründete Benjamin Franklin in Nordamerika die erste Abolitionisten-Vereinigung und 1865 wurde die Sklaverei als Folge und Errungenschaft des nordamerikanischen Bürgerkriegs und des Sieges der Union gegenüber den Südstaaten in den USA offiziell abgeschafft.

Afrika – Physische Übersicht



Themenverwandte Filme von A bis Q (Auswahl):

AMISTAD

USA 1996; Regie: Steven Spielberg
Ein historisch verbürgter Sklavenaufstand 1839 auf der unter spanischer Flagge segelnden Amistad bringt 53 Schwarzafrikanern nicht die ersehnte Freiheit und Rückkehr nach Sierra Leone, sondern eine Anklage vor einem US-amerikanischen Gericht wegen Ermordung der Besatzung. Wider Erwarten werden die Männer nach drei Prozessen freigesprochen, das Urteil beschleunigt die Spaltung zwischen den Nord- und Südstaaten und trägt zum Ausbruch des amerikanischen Bürgerkriegs bei.

DAS LETZTE ABENDMAHL

LA ÚLTIMA CENA; Kuba 1976; Regie: Tomás Gutiérrez

Ende des 18. Jahrhunderts spielt ein kubanischer Gutsbesitzer mit seinen Sklaven Abendmahl. Der schöne Schein der Reden im Namen der christlichen Religion entlarvt sich durch die wiederholte Konfrontation mit dem harten Alltag der Sklaven/innen und verdeutlicht die Machtstrukturen in einer Sklavenhalter-Gesellschaft.

LITTLE SENEGAL

Frankreich/Algerien 2001; Regie: Rachid Bouchareb

Ein verwitweter Senegalese, der jahrelang in einem Museum über Sklavenhaltung in Senegal tätig war, erfüllt sich nach seiner Pensionierung einen Traum. Er reist in die USA, um die Spuren seiner Vorfahren aufzunehmen, die vor über 200 Jahren dorthin verschleppt wurden. In Little Senegal

gal, einem afrikanischen Wohnviertel im New Yorker Stadtteil Harlem, findet er schließlich zwei Nachkommen, die aber mit der Heimat ihrer Vorfahren zunächst nichts mehr zu tun haben wollen.

QUEIMADA

Italien 1969; Regie: Gillo Pontecorvo
In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stiftet ein britischer Offizier die Eingeborenen einer von Portugiesen beherrschten Insel in der Karibik zu einem erfolgreich verlaufenen Aufstand an. Deren Anführer schafft die Sklaverei ab, muss dann aber erkennen, dass sie von dem Offizier nur benutzt worden sind, um als zukünftige Lohnarbeiter für die britische Krone noch effektiver ausgenutzt zu werden. Nur ein Guerillakrieg könnte die ersehnte Freiheit bringen.

SLAVES

USA 1967; Regie: Herbert J. Biberman
1850, im Vorfeld des amerikanischen Bürgerkriegs, wird ein seinem Herrn ergebener schwarzer Sklave in Kentucky an einen grausamen Plantagenbesitzer in Mississippi verkauft. Mit seiner Ankunft schöpfen die anderen Feldarbeiter des Sklaventreibers mit samt seiner schwarzen Geliebten Hoffnung, durch einen Aufstand in Freiheit zu kommen. In diesem Moment macht ihm der Plantageneigner das Angebot, selbst frei zu kommen, wenn er dafür die anderen Sklaven/innen verrät.

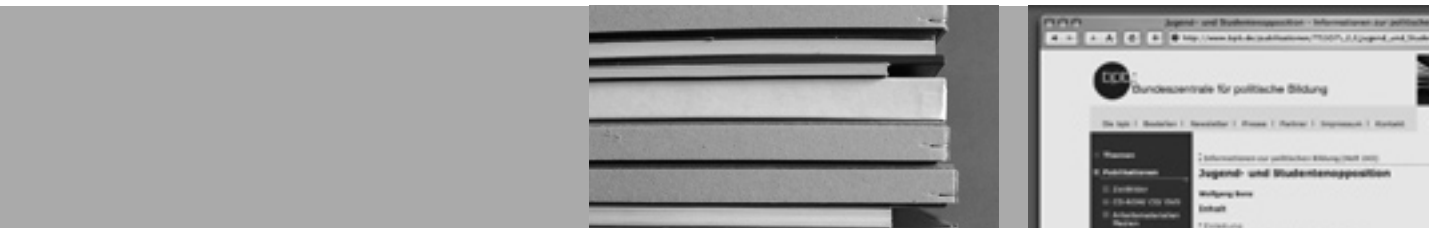
Weitere Filme über die Sklaverei und den transatlantischen Sklavenhandel siehe unter www.ama.africatoday.com/films.htm



Haile Gerima (Regisseur)

Geboren wurde Haile Gerima am 4. März 1946 in Gonder, Äthiopien, als viertes von zehn Kindern einer Lehrerin und eines Theaterautoren. Obwohl er Haile genannt wurde, gab ihm sein Vater eigentlich den Namen „Myphe-du“, was so viel wie „heiliges Schutzschild der Kultur“ heißt. Nach diesem Namen gründete er 1982 eine Verleihfirma für Filme afrikanischstämmiger Filmemacher/innen. Ihm schwebt eine alternative Filmkultur vor, die es den Schwarzen erlaubt, ihr eigenes Bild von sich und ihren Beziehungen zu den anderen zu entwerfen. Dazu gehört für ihn auch, sich von den filmischen Standards der Hollywood-Industrie mit ihrem „glatten Hochglanzstil“ abzugrenzen und die Bedürfnisse der Schwarzen stärker zu berücksichtigen. 1967 kam Gerima in die USA, um an der Goodman School of Drama in Chicago zu studieren. Von 1972 bis 1976 studierte er Film an der University of California in Los Angeles (UCLA). In dieser Zeit entstanden seine ersten Filme, darunter CHILD OF RESISTANCE (1972), BUSH MAMA (1976) und MIRT SOST SHI AMIT/ERNTE: 3000 JAHRE (1976). Internationale Beachtung fand Gerima auch mit seinem 1982 gedrehten Spielfilm ASHES

AND EMBERS/ASCHE UND GLUT. Bereits während seiner Studienzeit entwickelte er die Idee zu SANKOFA, dessen Realisierung nach Jahren der Recherche und der Finanzierung jedoch erst 1992/93 erfolgte. Unmittelbar nach seinem Studium wurde er Dozent für Film an der Howard University in Washington, der größten Universität für Schwarze in den USA, an der er bis heute als Professor lehrt. Darüber hinaus ist Gerima weiterhin als Regisseur und – zusammen mit seiner Frau Shirikiani Aina, mit der er fünf Kinder hat – als unabhängiger Produzent und Verleiher tätig. Gegenwärtig arbeitet er gleich an zwei umfangreichen Filmprojekten: ADWA PART II – THE CHILDREN OF ADWA ist der zweite Teil seiner Dokumentation über die Rückkehr der Italiener im Zweiten Weltkrieg in die Region Adwa, die bereits 1896 erfolglos versucht hatten, Äthiopien zu kolonisieren. THE MAROONS FILM PROJEKT ist eine zehnteilige Fernsehserie über unabhängige Regionen zur Zeit der Sklaverei benannt, die von aufständischen Maroons angeführt wurden.



Zu Afrika

Borries, Bodo von: Kolonialgeschichte und Weltwirtschaftssystem. Europa und Übersee zwischen Entdeckungs- und Industriezeitalter 1492-1830, Münster 1992

Broszinsky-Schwabe, Edith: Kultur in Schwarzafrika. Geschichte – Tradition – Umbruch – Identität, Köln 1988

Böhler, Katja/Hoeren, Jürgen (Hrsg.): Afrika, Mythos und Zukunft, Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 426, Bonn 2003

Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Afrika I, Informationen zur politischen Bildung, Nr. 264, Bonn 1999; Afrika II, Informationen zur politischen Bildung, Nr. 272, Bonn 2001

Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Krisenkontinent Afrika, Das Parlament, Themenausgabe Nr. 10/04

Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Africome 2004-2006. Aus Politik und Zeitgeschichte B-4/2005

Bundeszentrale für politische Bildung/SWR2 (Hrsg.): Fokus Afrika: Africome 2004-2006, CD/CD-ROM

Bundeszentrale für politische Bildung/Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.): popdeurope². Afropean-a-licious, CD/CD-ROM

Delacampagne, Christian: Die Geschichte der Sklaverei, Düsseldorf/Zürich 2002

Hofmeier, Rolf/Mehler, Andreas (Hrsg.): Kleines Afrika-Lexikon, Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 464, Bonn 2005

Mabe, Jacob E. (Hrsg.): Das kleine Afrika-Lexikon, Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung, Bd. 437, Bonn 2002

Zum Film

Barlet, Oliver: Afrikanische Kinowelten. Die Dekolonisierung des Blicks, Arte-Edition, Bad Honnef 2001

Cham, Mbye: Sankofa, the past present future, in: Ecrans d'Afrique 4/93

Gutberlet, Marie-Hélène: Auf Reisen – Afrikanisches Kino, Frankfurt/Main, Basel 2004

Haffner, Pierre: Kino in Schwarzafrika, München 1989

Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.): Filmwelt Afrika, Berlin 1993

Millington, Andrew: Reise in die Vergangenheit (Dossier: Afrikanisches Kino), in: Zoom 11/93

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, Reinbek 2000

Rosenstein, Johannes: Die schwarze Leinwand. Afrikanisches Kino der Gegenwart, Stuttgart 2003

UIP (Hrsg.): AMISTAD, CD-ROM Study Guide, 1996

www.africome.de
Portal der Bundeszentrale für politische Bildung mit dem Themenschwerpunkt „Fokus Afrika: Africome 2004-2006“

<http://afgen.com/sankofa.html>
Informationen zu Film und Regisseur von Lyle Muhammad (in Englisch)

<http://dickinsg.intrasun.tcnj.edu/sankofa/>
Online-Filmheft (2001) zu SANKOFA in englischer Sprache von Becky Costantino, Edgar Sanchez und Tasmia Shariff

www.maafa.org
Englischsprachige Website zur Maafa mit historischen Fotos

www.sankofa.com
englischsprachige Website von Gerimas Verleihfirma Myphedu

http://spot.pcc.edu/~mdembrow/cfaf13_notes.htm
Englischsprachige Website des 13. Cascade Festival of African Films 2003 mit Informationen und Links zu mehreren Filmen von Gerima

www.swagga.com/maafa.htm
Afrozentrisch orientierte englischsprachige Website zur Maafa und anderen Themen

www.wmich.edu/dialogues/texts/sankofa.htm
Englischsprachige Informationen zum Film mit weiteren Links

www.gep.de/ezef/index_226.htm
Arbeitshilfe des Evangelischen Zentrums für entwicklungsbezogene Filmarbeit (EZEF) zu SANKOFA

Filmhefte zu „Afrika auf der Leinwand“

Politische Intrigen, Selbstfindung, Aberglaube oder Auswanderung – ein faszinierendes Themenspektrum. Die ausgewählten Filmklassiker geben einen Einblick in die inhaltliche und ästhetische Vielfalt afrikanischer Kinowelten.

Buud Yam

Regie: Gaston Kaboré

Burkina Faso 1997

Um einen berühmten Heiler zu finden, begibt sich ein junger Westafrikaner auf eine abenteuerliche Reise in die Welt des Erwachsenwerdens.

Lumumba

Regie: Raoul Peck

Frankreich/Belgien/Haiti/Deutschland 2000

Kompromisslos verfolgte Patrice Lumumba das Ziel eines vereinten Kongo. Das tragische Schicksal des schwarzen Premierministers spiegelt exemplarisch den Aufbruch Afrikas in die politische Unabhängigkeit wider.

Mossane

Regie: Safi Faye

Senegal/Frankreich/Deutschland 1996

Mossane ist das schönste Mädchen im senegalesischen Dörfchen M'Bissel. Als sie gegen ihren Willen verheiratet wird, kommt es zur Katastrophe.

Sankofa

Regie: Haile Gerima

USA/Deutschland/Ghana/Burkina Faso 1993

In einer fiktiven Zeitreise erlebt ein afroamerikanisches Fotomodell die Schrecken der Sklaverei. Hautnah erfährt Mona die Geschichte ihrer afrikanischen Vorfahren.

Touki Bouki

Djibril Diop Mambéty

Senegal 1973

Ein junges senegalesisches Pärchen träumt von einem besseren Leben im fernen Paris. Schaffen es Anta und Mory, Dakar zu verlassen?

Yaaba

Regie: Idrissa Ouedraogo

Burkina Faso/Frankreich/Schweiz 1989

In einem westafrikanischen Dorf befreunden sich zwei Kinder mit einer als Hexe verschrienen Greisin. Ein berührendes Plädoyer für mehr Toleranz.

Autor ■ ■ ■ ■



Holger Twele

geb. 1953 in Bayreuth, studierte Literatur- und Theaterwissenschaften, Psychologie und Philosophie. Freiberuflich tätig als Filmpublizist bei verschiedenen Zeitungen und Fachzeitschriften. Außerdem Filmdozent der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb und des Instituts für Kino und Filmkultur (IKF). Freier Redakteur und Produzent des bpb-Online-Magazins kinofenster.de. Redaktionelle Mitarbeit, Autorentätigkeit und Layoutgestaltung für Filmhefte und mehrere Filmbücher.

**Filmhefte online bestellen
oder herunterladen:
www.bpb.de/filmhefte**

Fokus Afrika

Artikel 1 Menschenwürde
als Grundlage jeder
Recht auf Leben) (1)
der Person mit unver-
gleichbarer Würde, Dasein
und Herkunft einer



Africome 2004–2006

Thema Afrika?



Eine Fülle weiterer Informationen und Materialien finden Sie auf www.bpb.de/africome, dem Themenportal zum dreijährigen Schwerpunkt „Fokus Afrika: Africome 2004-2006“ der Bundeszentrale für politische Bildung. Neben Informationen über aktuelle Veranstaltungen und Ausstellungen, die auch über einen Newsletter zu beziehen sind, haben Sie dort Zugriff auf alle verfügbaren Publikationen zum Thema. Hervorzuheben sind die Bände „Afrika – Mythos und Zukunft“ und „Kleines Afrika-Lexikon“ aus der Schriftenreihe sowie die Hefte „Afrika I“ und „Afrika II“ der Informationen zur politischen Bildung. Mit der Rolle der Frau, den Ursachen und Folgen der Armut sowie der Darstellung aktueller Bürgerkriege beschäftigen sich mehrere Ausgaben von Aus Politik und Zeitgeschichte, der Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament. Besonders für schulische Kontexte geeignet sind die multimediale CD-ROM „Fokus Afrika: Africome 2004-2006“ und die Ausgabe der Themenblätter im Unterricht „Unser Bild von Afrika“, die durch Arbeitsblätter ergänzt wird. Direkte Einblicke in das Denken und Fühlen afrikanischer Bürger/Innen vermitteln Kurzinterviews, die im Rahmen des Online-Projekts „Afrika – Gegenwart und Zukunft“ geführt wurden und als Streaming-Video online angesehen oder in Textform heruntergeladen werden können. Darüber hinaus bieten viele Landesmedienzentren und -bildstellen die in der Reihe Apropos erschienenen Kurz-Videos „Bohnen für Mbogo“, „Flüchtlingslager in Benaco“, „Gesundheitsprojekte in Ruanda“ und „Hacken für Kibungo“ zur Ausleihe an.

Politisches Wissen im Internet www.bpb.de