



GENDER
OPEN
REPOSITORY

Repository für die Geschlechterforschung

Can the Subaltern Speak in Monologues? Der Monolog als Sprachrohr subalternen Artikulation am Beispiel von Ousmane Sembènes *La noire de...* (1966)

Mehrabi, Tabesch
2020

<https://doi.org/10.25595/2063>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mehrabi, Tabesch: *Can the Subaltern Speak in Monologues? Der Monolog als Sprachrohr subalternen Artikulation am Beispiel von Ousmane Sembènes La noire de...*(1966), in: Bulletin Texte / Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterstudien / Humboldt-Universität zu Berlin (2020) Nr. 46, 3–17. DOI: <https://doi.org/10.25595/2063>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

 Deutsche
Forschungsgemeinschaft



Freie Universität  Berlin



www.genderopen.de

Tabesch Mehrabi

Can the Subaltern Speak in Monologues? Der Monolog als Sprachrohr subalternen Artikulation am Beispiel von Ousmane Sembènes *La noire de...* (1966)

„Können Subalterne Sprechen? Was muss die Elite tun, um der andauernden Konstruktion der Subalternen Beachtung zu schenken? Die Frage der ‚Frau‘ scheint am problematischsten in diesem Zusammenhang. Es ist klar, dass arm, schwarz und weiblich sein heißt: es dreifach abbekommen. Wenn diese Formulierung jedoch aus dem Zusammenhang der Ersten Welt in einen postkolonialen Zusammenhang (was nicht gleichbedeutend mit der Dritten Welt ist) verschoben wird, dann verliert die Beschreibung als ‚schwarz‘ oder ‚of color‘ ihre Überzeugungskraft und Signifikanz.“ (Spivak 2008: 74)

In dem oben angeführten Zitat der deutschen Übersetzung von Gayatri Chakravorty Spivaks Text *Can the Subaltern Speak?*, erstmals erschienen 1988, verdeutlicht sich die Problematik des Versuchs, eine allgemeingültige Antwort auf die titelgebende Frage des Textes zu finden, da das subalterne Subjekt nicht homogen und statisch verstanden werden kann, sondern verschiedene Bedeutungen und Differenzkategorien an Relevanz gewinnen oder verlieren, je nachdem, in welchen postkolonialen Zusammenhängen es sich bewegt. Spivak impliziert mit ihrer „Formulierung“ eine ‚westliche‘ intersektionale feministische Perspektive (ebd.). Diese fordert zwar eine komplexe Analyse von Differenzkategorien, um signifikante Differenzachsen zwischen Subjekten aufzuzeigen und auf diese Weise universalisierende Ansätze, wie zum Beispiel *Sisterhood is Global* (Morgan 1996), zu vermeiden. Allerdings besteht weiterhin die Gefahr, globale Scheinkollektivitäten zu konstruieren, wenn es zu keiner Ausdifferenzierung und Einbeziehung der subalternen Realität in den ‚westlichen‘ Diskurs kommt und die eigene ‚westliche‘ Perspektive dabei unhinterfragt bleibt.

Während Spivak von einer Bewegung beziehungsweise Verschiebung der „Formulierung“ aus dem Zusammenhang der ‚ersten Welt‘ in einen postkolonialen spricht (Spivak 2008: 74), zeigt Ousmane Sembène in seinem

Film *La noire de...* aus dem Jahr 1966 die doppelte Migration der Protagonistin. Gespielt von Mbissine Thérèse Diop, bricht die Protagonistin, Diouana, aus der Peripherie Dakars auf und geht in die Innenstadt, um dort nach Arbeit zu suchen. Nach erfolgreicher Suche fängt sie bei einem französischen Paar, ‚Madame et Monsieur‘, an, als Kinderbetreuerin zu arbeiten. Nach einiger Zeit bietet ihr das Ehepaar an, Dakar zu verlassen, um bei ihnen in Frankreich die Arbeit der Kinderbetreuung fortführen zu können. In Frankreich angekommen, findet sich Diouana jedoch in einer ausweglos erscheinenden Situation und einem von Ausbeutung geprägten Alltag wieder, welcher sie letztlich zum Suizid bewegt (vgl. Cazenave 2018: 52).

Obwohl zwischen der Premiere von Sembènes Film und Spivaks Text zwanzig Jahre liegen, vereint die beiden Werke, dass sie auf die Realitäten subalternen Subjekte innerhalb ihrer eigenen geografisch markierten ‚Community‘ aufmerksam machen: Der senegalesische Filmemacher Sembène verdeutlicht in einem Interview¹ mit Manthia Diawara und Ngũgĩ wa Thiong’o, dass er es als relevant betrachtet, über ‚eigene‘ Themen zu arbeiten (1994: 2’50’). Sein Film *La noire de...* sei als einer der ersten Filme anzusehen, welcher das Narrativ der afrikanischen Immigration in Frankreich behandelt und filmisch darstellt (Diawara 2017: 4’10’). Die indische Theoretikerin Spivak wählt für ihren Text „indisches Material“, da ihr „[...] der Zufall von Geburt und Bildung [...] ein *Gefühl* für den historischen Gesamtzusammenhang sowie der Kenntnis einiger der relevanten Sprachen an die Hand gibt [...]“, welche sie als wichtige Voraussetzungen für eine Auseinandersetzung mit Fragen der Subalternität festlegt (Spivak 2008: 43). Zudem lässt sich Spivaks Frage nach der Stimme der Subalternen in der Entstehungsgeschichte zu Sembènes Film wiederfinden: Bei einem Aufenthalt an der französischen Riviera las Sembène in einem Zeitungsartikel von dem Suizid einer Schwarzen² Frau, welche, wie auch Diouana im

¹ Vgl: Manthia Diawara, Ngũgĩ wa Thiong’o (1994): Sembène: The Making of African Cinema, The Criterion Collection.

² In Anlehnung an Maureen Maisha Eggers, Grada Kilomba, Peggy Piesche und Susan Arndt soll in diesem Beitrag Schwarz (auch in adjektivischer Verwendung) großgeschrieben werden, da mit dem Begriff keine Farbe, sondern eine politische Identität benannt wird. Die Großschreibung visualisiert die „Bedeutungsebene des Schwarzen

Film, in einer Badewanne tot aufgefunden worden war (Diawara 2017: 1'). Der Artikel ließ die Verstorbene undefiniert, implizierte ihre afrikanische Diaspora, jedoch ohne nähere Informationen zu den Umständen ihres Todes zu geben, sodass es wirkte, als sei der Suizid vordergründig ihrer Herkunft und Migration verschuldet (ebd.).

Inwiefern kann der innere Monolog der Protagonistin Diouana in Sembènes Film als Sprachrohr subalternen Artikulation betrachtet werden? Obwohl es sich bei dem Film um Fiktion handelt, soll in diesem Beitrag danach gefragt werden, inwiefern dieser eine fiktive Stimme kreiert, welche stellvertretend für viele reale subalterne Stimmen verstanden werden kann. Zur Beantwortung der Fragestellung beziehe ich mich auf die 2008 erschienene deutsche Übersetzung des Aufsatzes von Spivak sowie die 2017 erschienene Blu-Ray Edition von *La noire de...*, die unter anderem eine Dokumentation über Sembène und ein Interview mit dem Filmschaffenden und Theoretiker Manthia Diawara enthält, welche hier miteinbezogen werden.

Subalternität und Mobilität

Auf die vom Verlag Turia und Kant 2008 erstmals in Deutsch vorgelegte Übersetzung von *Can the Subaltern Speak?* ist auf den Haupttext folgend die Einlage *Ein Gespräch über Subalternität* beigefügt, bei dem es sich um die gekürzte und verschriftlichte Version eines 1993 von Donna Landry und Gerald MacLean geführten Interviews mit Gayatri Chakravorty Spivak handelt. Im Verlauf des Gesprächs verdeutlicht Spivak, dass ihr Verständnis von Subalternität auf die Definition des Historikers Ranajit Guha zurückgeht. Demnach wird ein Raum, „[...] der in einem kolonisierten Land von den Mobilitätslinien abgeschnittenen ist“, als subaltern begriffen (Spivak 2008: 121). Im Kontext von Sembènes Film *La noire de...* soll im Folgenden die Darstellung der Mobilität von Diouana untersucht werden, um vorerst aufzuzeigen, warum es sich bei der Protagonistin um ein subalternes Subjekt handelt.

Widerstandspotenzials, das von Schwarzen und People of Color dieser Kategorie eingeschrieben worden ist“ (Eggers/Kilomba/Piesche/Arndt 2017: 13).

Das Verhältnis von Mobilität und Migration ist, wie Antonia Ingelfinger erläutert, ein ambivalentes. Der Begriff der Mobilität sei vor allem in „westlichen Gesellschaften vorwiegend positiv besetzt“, da dieser mit Vorstellungen von Beweglichkeit und Flexibilität konnotiert ist (2011: 14-16). Zudem erscheint Mobilität, in synonymischer Verwendung zu Begriffen wie Beweglichkeit und Transport, als eine Voraussetzung für den in der Migration stattfindenden Ortswechsel. Im Kontext zu Migration entlarvt sich Mobilität allerdings vielmehr als das Privileg einer Elite, welche eigenständig darüber entscheiden kann, an welchen Ort sie gehen und sich niederlassen möchte, wohingegen für weniger privilegierte Personen die freie Wahl stark eingeschränkt bleibt, was Ingelfinger folgend, oftmals bedeutet, „notfalls dahin zu gehen, wo es Arbeit gibt, und damit überall verfügbar zu sein“ (ebd.). Personifiziert wird diese Elite in Sembènes Film von dem französischen Paar, das Diouana als Kinderbetreuerin beauftragt.

Bereits innerhalb der ersten Sequenzen des Films wird die Thematik der Migrationsbewegung mit dem Bild des Dampfschiffes eingeführt, welches, wie Oikonomou ausführt, durch die „geradezu industrielle [...] Massenmigration“ der Moderne zum Sinnbild der Migration geworden ist, jedoch auch in der aktuellen medialen Berichterstattung zu Themen wie Migration und Flucht ein dominantes und wiederkehrendes Motiv darstellt (vgl. 2009: 78). Besonders die Darstellung von Transportwegen lasse sich demnach programmatisch für eine *Poetik der Auswanderung* lesen (ebd.: 69-79). Aus Dominic Thomas Beitrag zu Sembènes gleichnamiger Kurzgeschichte von *La noire de...* lässt sich entnehmen, dass es sich bei dem Hafen, den das Schiff nach seinem Ablegen in Dakar streift, um den der senegalesischen Insel Gorée handelt (2004: 41). Thomas verweist an dieser Stelle auf die koloniale Geschichte der Insel, da von dort aus Afrikaner*innen versklavt und in Booten nach Europa verschleppt worden waren. Durch das Bild der Insel Gorée und des Schiffes als Transportmittel erscheint der Kontext der Sklaverei metaphorisch impliziert und eingeführt. Während diese Motive einerseits auf eine historische Vergangenheit verweisen, lesen sie sich andererseits proleptisch auf Diouanas bevorstehende Geschichte (ebd.). Im Anschluss wird das Schiff beim Anlegen in Frankreich gezeigt, wobei auffällt, dass die eigentliche Fahrt aus der Perspektive Diouanas ausgeblendet bleibt und eine Ellipse bildet. Nach einigen weiteren Bildern vom Anlegen des Schiffes am Hafen kommt es zur

bildlichen Einführung der Protagonistin Diouana, auf die später genauer eingegangen werden soll.

Chronologisch betrachtet, beginnt die eingangs erwähnte doppelte Migrationsgeschichte Diouanas nicht erst mit der Schifffahrt nach Frankreich, sondern, wie sie selbst in der ersten Analepse des Films erzählt, an einem Morgen in Dakar, an dem sie aufbricht, um in der Innenstadt – beziehungsweise dem Elite-Viertel Dakars – nach einer Arbeit zu suchen: „It all began that morning ... In Dakar.“ (Sembène 1966: 13'15'')

Auffallend an der Darstellungsweise ihrer Migrationsbewegung von der Peripherie – beziehungsweise den sogenannten *quartiers populaires* – zum urbanen und elitär wirkenden Viertel sind die vielen Aufwärts-, Abwärts-, und Seitwärtsbewegungen, die an Spivaks Erläuterungen zu Guhas Definition des subalternen Raums erinnern:

„Es gibt eine fremde Elite und eine indigene Elite. Unterhalb dieser finden wir die Vektoren einer Aufwärts-, Seitwärts- und Rückwärtsmobilität vor. Aber dann gibt es auch einen Raum, der praktisch in jeder Hinsicht außerhalb dieser Linien liegt.“ (Spivak 2008: 121)

Diouana kommt aus dem von Spivak beschriebenen Raum, welcher von Klassenmobilität segregiert ist, verlässt diesen, und es folgt eine Reihe von Bewegungen der Figur in der Topographie der Stadt: Sie geht eine Treppe hoch, biegt in räumlich immer schmaler werdende Straßen und Wege ein, fährt mit einem Aufzug in die räumliche Höhe und gelangt in einen Hausflur. Metaphorisch entsteht an dieser Stelle nicht allein der Verweis auf Diouanas Mobilität, vielmehr wird ein Zusammenhang zwischen ihrer körperlichen Mobilität und der von ihr erwünschten Klassen-Mobilität hergestellt. Die Verbindung zwischen den beiden Räumen, dem außerhalb liegenden subalternen Raum und dem kontrastierenden Raum, in dem Klassen-Mobilität realisierbar ist, bildet eine Treppe, die Diouana hochsteigen muss, um aus ihrem Wohnviertel in die Innenstadt zu gelangen (1966: 13'54''). Innerhalb dieser Sequenzen werden die beiden Räume in einem kontrastierenden Verhältnis zueinander präsentiert und die Bewegungen und Richtungswechsel, die Diouana unternimmt, wirken semantisch aufgeladen. Dabei erscheint der erste Raum, in dem Diouanas Zuhause lokalisiert ist, als ein von globalen Einflüssen und materiellem Wohlstand abgetrennter Ort, wohingegen der Raum der Innenstadt als exklusive

Residenz der global wirkenden Elite inszeniert wird. Die provisorisch wirkenden Hütten des subalternen Wohnquartiers und deren Beschriftungen verweisen auf selbstorganisierte Strukturen. Im Gegensatz dazu zeichnet sich die Innenstadt durch eine urbane Infrastruktur und koloniale Architektur des 19. Jahrhunderts aus. Zusätzlich wirkt die Farbe *Weiß* während der Innenstadt-Sequenzen hervorgehoben und dominiert die Farbgebung des Bilds. Der Eintritt Diouanas in diese global inszenierte Welt wird durch das AirFrance-Schild begleitet und symbolisiert, welches flüchtig in Erscheinung tritt, nachdem Diouana die Treppe hochgestiegen ist (1966: 13'55"). Diese überdeterminiert erscheinende Sequenz lässt sich als weiteres proleptisches Motiv interpretieren, welches zudem die Innenstadt Dakars als globalen Ort markiert und einführt, noch bevor diese im Bild erscheint. Im Gegenzug markiert ein Air Afrique Werbeschild wenig später Diouanas Rückkehr in ihr Wohnviertel (1966: 18'15").

Der urbane Raum wird von einem Figurenrepertoire repräsentiert, welches, rekurrierend auf die bereits zitierte Textstelle Spivaks, die „fremde“ und „indigene Elite“ verkörpert (Spivak 2008: 121). Interessant bei der Betrachtung dieser Figuren ist nicht allein ihr wohlhabendes Äußeres, sondern ihre räumliche Verteilung und die implizierte Semantik, welche sich hinter dieser zu verbergen scheint. Den räumlich höchsten Punkt markiert eine weiße Frau, die hier als Personifizierung der fremden Elite auftritt. Sie schlägt Diouana die Tür direkt vor dem Gesicht zu und fungiert somit, ähnlich wie der bellende Hund, der sie in der Szene zuvor verjagt, als Platzanweiserin. Je weiter und höher sich die Protagonistin von ihrem Zuhause entfernt und sich dem Raum der fremden Elite nähert, desto schmaler werden die Wege, Gassen und Flure, die sie auf ihrem Weg entlanggeht, was zu einer Abnahme und Einschränkung ihrer körperlichen Mobilität führt. Die Unzugänglichkeit der Räume erscheint metaphorisch für die Unzugänglichkeit der Elite aus Sicht des subalternen Subjekts. Kulminierend verdeutlicht sich dies in der gegenwärtigen Erzählung von Diouanas Alltag in der Wohnung von Madame und Monsieur an der französischen Riviera. Sie beschreibt den Betrachtenden, dass sich ihr Leben in Frankreich nur innerhalb der vier Zimmer der Wohnung abspielt, sie regelmäßig von Madame angeschrien wird und die Arbeit, die von ihr gefordert wird, nichts mit ihrer eigentlichen Aufgabe der Kinderbetreuung zu tun hat. Sowohl den Zuschauenden als auch Diouana wird die Prekarität ihrer Situation

stetig bewusster. In ihren Schilderungen wiederholt sie im Verlauf des Films die Aussage, dass Frankreich für sie eine fremde Wohnung repräsentiert, und betont dabei durch die Auflistung der Räumlichkeiten die Beschränkungen des Raums: „For me, France is the kitchen, the living room, the bathroom, and my bedroom.“ (Sembène 1966: 27)

Der hier erzeugte Eindruck, dass mit zunehmender Distanz zwischen Diouana und ihrem Zuhause, dem peripher dargestellten Wohnquartier am Rand von Dakars Innenstadt, die Größe des Raums, in welchem sie sich bewegen kann, stetig kleiner, umgrenzter und einschränkender wird und dies gleichzeitig eine Abnahme ihrer Bewegungsfreiheit bewirkt, erscheint durch den von Sembène gewählten Ausgang der Figur, ihrem Suizid, besonders eindrücklich untermauert. Metaphorisch dient dies dem Ausbrechen aus der völligen Eingeschränktheit. Diouanas Mimik, Gestik und Körpersprache, welche den Monolog zum Ausdruck bringen, visualisieren ihren Versuch, mit Madame zu kommunizieren und von dieser gehört zu werden. Jedoch entsteht kein Dialog zwischen den beiden Figuren, da keine Sprechakte im Sinne einer „Transaktion zwischen SprecherIn und HörerIn“ vollzogen werden (Spivak 2008: 122f):

„Das ist es, was nicht stattgefunden hat im Falle einer Frau, die im Moment des Todes ihren eigenen Körper aufgeboten hat, um die Einschreibung einer Art Unterminierung (das Wort ist zu schwach) vorzunehmen; [...]. [...] Auf diese Weise schrieb sich das Handeln dieser Frau ihrem Körper ein. Sogar dieses unglaubliche Bemühen zu sprechen erfüllte sich nicht in einem Sprechakt.“ (Spivak 2008: 122f)

Auch im Fall von Diouana scheint das Wort zu schwach und es findet kein Dialog in Spivaks Sinne statt. Ihr Bemühen mit Madame und Monsieur durch körpersprachliche Gesten zu kommunizieren spitzt sich in ihrem Suizid zu. Der Sprechakt schreibt sich ihrem Körper ein und wird vollständig zum körperlichen Akt. Demnach ist die Unterminierung, die Diouana durch ihren Suizid vollzieht, die deutlichste und in ihrer ausweglos geschilderten Situation scheinbar einzige Art und Weise, subversiv zu handeln.

Umkehrungstechniken

Wie bereits in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt worden ist, entstand der Filmtitel *La noire de...* und die dazugehörige Filmidee laut Manthia Diawara in Anlehnung an einen Zeitungsartikel, auf den Sembène bei einem Aufenthalt in Antibes stieß. In diesem sei nur summarisch über den Suizid einer Schwarzen Frau berichtet worden, die, wie Diouana im Film, tot in einer Badewanne aufgefunden wurde. In dem Artikel blieb die Tote jedoch namenlos und die näheren Umstände von den Berichterstattenden verschwiegen (Diawara 2017: 1'-4'45"). Die Stimme der Toten bildete die Leerstelle des Artikels, welcher diese mit ungenauen Angaben ausfüllt. Diese spezifisch unbehagliche Stimmung, die der Artikel bei Sembène hervorrief, drückt sich auch im Filmtitel aus. Das darin enthaltene französische Wort ‚de‘ kann sowohl mit ‚aus‘ übersetzt werden, wodurch eine ortsspezifische Gebundenheit impliziert wird, als auch die Bedeutung ‚von‘ annehmen, also ein Besitzverhältnis ausdrücken, als handle es sich bei der toten Schwarzen Frau um den Besitz einer anderen Person (2017: 4'30"). Die Ellipse verstärkt den Eindruck, dass die genauen Angaben, die hier ausgelassen werden, irrelevant seien. Die Tote hat keine Stimme mehr und wird durch den Artikel gewissermaßen doppelt der Stimme beraubt (2017: 4'45"-5'30"). Im Hinblick auf die Relation von Artikel und Filmtitel lässt sich demnach eine Kritik Sembènes an der dominanten Berichterstattung der ‚westlichen Welt‘ über das als ‚ethnisch‘ und abweichend konstruierte subalterne Subjekt vernehmen.

Nach Diawara sind Sembènes Filme meistens von binären Oppositionsstrukturen durchzogen, deren reale Entsprechungen und Machtverhältnisse im Film umgedreht werden (ebd.). In *La noire de...* zeigt sich dies vorab bereits am Titel, der zwar eine namenlose Schwarze Frau ankündigt, die sich jedoch im Film als Hauptfigur mit dem Namen Diouana herausstellt. Im Gegenzug werden die Namen von Madame und Monsieur nicht näher bestimmt. Die Umkehrung lässt sich auch besonders exemplarisch anhand der Einführungssequenz der Protagonistin Diouana ablesen, da die Figur stilistisch wie eine Filmdiva à la „Sophia Loren“, wie Diawara es formuliert, inszeniert und eingeführt wird (ebd.). Dieses Bild wird primär über die elegante Kleidung Diouanas etabliert: Nicht allein bei der Ankunft in Antibes, sondern auch bei der Arbeit in Madame und Monsieur Apart-

ment trägt Diouana ein tailliertes Abendkleid, großen Schmuck und Pfennigabsätze. Die glamourös wirkende Inszenierung Diouanas bricht mit möglichen Erwartungshaltungen der Zuschauenden und mit prominenten Bildern von migrantischen Frauen aus der ‚dritten Welt‘. Besonders deutlich scheint dies in der Szene visualisiert, in welcher sie von Madame dazu aufgefordert wird, ihren eleganten Kleidungsstil abzulegen und sich von ihr eine Schürze umbinden zu lassen (Sembéne 1966: 7). Das Motiv der Umkehrung durchzieht den gesamten Film. Bereits die Anfangssequenzen, welche Diouanas Weg vom Hafen von Antibes in die Innenstadt zeigen, verdeutlichen, wie der Effekt der Umkehrung unter anderem auch durch die eingesetzte Musik erzielt wird. Das Lied, welches hier einsetzt und die gegenwärtige Erzählung in Frankreich untermalt, trägt den Titel *Saloon Bar Soliloquy* und erinnert an idyllisch anklingende Jahrmarktsmusik. Das im Titel des Lieds enthaltene Wort ‚*Soliloquy*‘ lässt sich mit dem Wort ‚Selbstgespräch‘ ins Deutsche übersetzen und rekuriert somit auf den inneren Monolog Diouanas.³ Die idyllischen und harmonischen Konnotationen des Lieds brechen zunehmend mit dem im Film Gezeigten. Auf diese Weise untermalt es das Film durchziehende motivische Spannungsverhältnis zwischen der Aufrechterhaltung der Idylle und dem Entlarven dieser.

Obwohl die Inszenierung der beiden Räume der Peripherie beziehungsweise des Wohnviertels und der Innenstadt Dakars mit Oppositionen hantiert, findet sich hier keine Abwertung der Peripherie wieder, welche oftmals als absolutes Gegenstück zur ‚westlichen‘ Modernität begriffen wird (Schrempf 2008: 13). Im Gegenzug wird dafür eine Kritik an den Strukturen der von ‚westlicher‘ Modernität bestimmten Räume impliziert und vernehmbar. Dies drückt sich motivisch durch die Inszenierung der Scheididylle aus und lässt sich besonders deutlich anhand des Vergleichs zweier Szenen beobachten, die mit der gleichen Musik untermalt werden. Dabei handelt es sich um die Szene der Autofahrt zu Beginn des Films, im Vergleich zur nachfolgend beschriebenen Szene gegen Ende des Films: Zunächst erscheint im Bild der idyllisch inszenierte Strand der französischen

³ *Saloon Bar Soliloquy* ist ein Lied von Derek Nelson aus dem Jahr 1961. Die genaue Ermittlung des Lieds erfolgte über die App Shazam, da in der deutsch- und englischsprachigen Forschungsliteratur zum Film keine genaue Auskunft über die Musik auffindbar war.

Riviera, dann aber füllt jener Zeitungsartikel das Bild aus, welcher von Diouanas Suizid berichtet (Sembène 1966: 37'). Durch die Verwendung der harmonisch und idyllisch klingenden Musik und die Bilder der französischen Riviera entsteht hier ein besonders verstörend wirkendes Moment, das die Idylle der französischen Riviera als Scheinidylle entlarvt.

Darstellung des Stimmverlusts

Am eindringlichsten wird den Betrachtenden des Films der Stimmverlust des subalternen Subjekts in jener Szene vorgeführt, in der Diouana einen Brief erhält, welcher vermeintlich von ihrer Mutter verfasst worden ist. Das sich hier abbildende Dilemma besteht in seinem Kern darin, dass sich selbst die Subalternen untereinander nicht hören können, wenn sie geografisch und geopolitisch voneinander getrennt sind und zudem nicht in der Lage sind, autonom Nachrichten zu verfassen. Sowohl Diouana als auch ihre Mutter können nicht lesen und schreiben und sind beide innerhalb der Welt, in der der Film lokalisiert ist, ihrer Stimmen beraubt. Dafür ermöglicht der innere Monolog das Gehörtwerden der Figur von Diouana und den Betrachtenden wird vorgeführt, inwiefern das Sprechen der Subalternen allgegenwärtig ist, das Gehörtwerden jedoch nicht. Zusätzlich verfestigt sich hier der Eindruck, Diouana befinde sich im Exil. Wie Oikonomou im Rückgriff auf einen Text von Bronfen feststellt, markiert den Status des Exilanten eine „[...] gewisse Sinnbildhaftigkeit, die insbesondere mit dem Verlust des Paradieses, der Trennung von der Mutter und der Unschuld der Kindheit oder dem Verlust einer wahrhaften, wörtlichen und eindeutigen Ausdrucksweise operiert“ (2009: 70). Zwar bezieht sich die zitierte Stelle auf literarische Texte, jedoch sammeln sich mehrere der von Oikonomou angeführten Beispiele für Verlusterfahrungen in der hier besprochenen Filmszene. Für einen kurzen Augenblick erscheint der Moment, in dem Monsieur davon berichtet, dass Diouana Post von ihrer Mutter erhalten habe, als Aussicht auf Hoffnung und erzeugt einen flüchtigen Moment der Idylle, welcher jedoch abrupt mit dem Vorlesen des Briefinhalts und Diouanas Sicherheit darüber, dass dieser von fremder Hand verfasst sein muss, zerstört wird. Der Brief ist in einem äußerst vorwurfsvollen Ton gegenüber der Adressierten gehalten. Darin wird Diouana vorgeworfen, sich bewusst nicht bei ihrer Mutter gemeldet zu haben, die

hier zudem als krank und arm beschrieben wird, um ihr Gehalt nicht teilen zu müssen. Diouana hört in dieser Nachricht keineswegs die Stimme ihrer sorgenvollen Mutter heraus, vielmehr eine manipulativ klingende Stimme, die sie zum Opfer emotionaler Erpressung konstruieren möchte. Das laute Vorlesen und die Anwesenheit Madames führen zusätzlich zur Erniedrigung Diouanas, denn der Brief lobt Madame ausgerechnet für ihre scheinbare Großzügigkeit. Durch die wortwörtlich fremde Stimme des Monsieurs erreicht die Verfremdung der subalternen Stimme ihren Höhepunkt. Dieser greift nach dem Vorlesen sofort zu Stift und Papier, um in ihrem Namen einen Antwortbrief zu verfassen: „We`ll send a reply.“ (Sembène 1966: 39)

Dies erinnert an einen Satz von Spivak bezüglich der Problematik von weißen Männern, welche sich als Rettungsinstanz von Frauen of Color und Schwarzen Frauen inszenieren, um dabei die eigene Komplizenschaft zu verdecken: „Weiße Männer retten braune Frauen vor braunen Männern.“ (Spivak 2008: 78f.) Madames Anwesenheit und Monsieurs Ungeduld stellen eindeutig keinen Raum dar, in dem Diouanas Stimme geduldet wird. Hier wird nicht sie gerettet, sondern die Scheinidylle der Riviera-Kulisse aufrechterhalten. Mit der Auslassung ihrer Stimme, drücken Monsieur und Madame, ähnlich wie die Verfassende des bereits beschriebenen Artikels, aus, dass Diouanas Stimme und Perspektive irrelevant sind. Eine unzensurierte Berichterstattung aus der Perspektive des ausgebeuteten subalternen Subjekts würde zur Demaskierung der Schein-Idylle der französischen Riviera führen und das französische Ehepaar mit ihrem eigenen Involviertsein und ihrer Schuld konfrontieren.

Conclusio

„Die Subalterne kann nicht sprechen“, das meint also, dass sogar dann, wenn die Subalterne eine Anstrengung bis zum Tode unternimmt, um zu sprechen, dass sie sogar dann nicht fähig ist, sich Gehör zu verschaffen – und Sprechen und Hören machen den Sprechakt erst vollständig. Das war es, was ich sagen wollte, und es waren Seelenqualen, die mir diesen Punkt vorgegeben haben.“ (Spivak 2008: 127)

Die Beispiele der sich real ereigneten Todesfälle, beziehungsweise Suizide, von weiblich markierten subalternen Personen bilden zum einen, sowohl in Spivaks Text als auch in Sembènes Film, Anfangs- und Endpunkte des Dargelegten und -gestellten und erscheinen zum anderen emblematisch für die Frage nach der Möglichkeit des Sprechens der Subalternen. In der dichten filmischen Verhandlung in Sembènes Auseinandersetzung mit einer post/kolonialen weiblichen Subjektivierung sind die Themenfelder Migration, Mobilität und Modernität – wie auch in Spivaks Text – zentral gesetzt. Wie aus der hier angeführten Passage aus dem *Gespräch über Subalternität* hervorgeht, sieht Spivak in dem Suizid der Subalternen „eine Anstrengung bis zum Tode“, also den – aus ihrer Sicht gescheiterten – Versuch, beziehungsweise „Aufstand“ (2008: 144f.), der Subalternen, zu sprechen und dabei auch gehört zu werden (2008: 127). Gleichzeitig visualisiert der Umstand ihres Todes die völlige Unmöglichkeit ihres Sprechens und demonstriert folglich auch ihr gescheitertes Vorhaben, sich selbst repräsentieren zu können:

„Sie *hatte* sich zu repräsentieren versucht, und zwar über eine Selbstrepräsentation des Körpers, aber das war nicht durchgedrungen. [...] Subalternen Aufstand [...] *ist* ein Bemühen, sich selbst in die Repräsentation einzubringen [...]“ (2008: 144f.)

Demnach ließe sich der Tod der Subalternen, von dem Sembène in einem Zeitungsartikel las und der ihn zu der Filmidee von *La noire de...* bewegt hat, ebenfalls als subalternen Aufstand begreifen. Das von Spivak formulierte Vorhaben des Aufstands, sich mittels körperlicher Einschreibung „Gehör zu verschaffen“ (2008: 127), erscheint durch den realisierten Film und dem darin enthaltenen zentralen Element des inneren Monologs vollzogen. Um auf die Fragestellung dieses Beitrags zurückzukommen, inwiefern der Film durch den inneren Monolog der Protagonistin eine subalterne Stimme generiert, ließe sich zunächst aus der dargelegten Position Spivaks formulieren, dass der innere Monolog in *La noire de...* eine repräsentative Funktion für die subalterne Stimme annimmt. Er operiert hier als literarisches Stilmittel, das die Leerstelle, welche die subalterne Stimme einnimmt, ausfüllt und eine Nähe zum subalternen Subjekt fingiert. Wie bereits verdeutlicht worden ist, plädiert Spivak für den Begriff der Reprä-

sensation und aus ihren Darlegungen lässt sich eine äußerst kritische Haltung gegenüber der allgemeinen Möglichkeit des Sprechens und Gehörtwerdens von Subalternen vernehmen (2008: 144f.).

Wenn hier also nicht die subalterne Tote zum Sprechen kommt, ließe sich fragen, ob Sembène oder Mbissine Thérèse Diop, die Hauptdarstellerin in *La noire de...*, durch den Monolog sprechen und gehört werden. Diese Fragestellung impliziert die damit verbundene Fragestellung, inwiefern sich der Regisseur oder seine Darstellerin vor diesem Kontext als subalterne Subjekte qualifizieren beziehungsweise positionieren. Mehrfach betont Spivak die Heterogenität des subalternen Subjekts, um klarzustellen, dass es nicht simplifiziert auf die Figur der Arbeiterin reduziert und interpretiert werden kann (2008: 121f.). An dieser Stelle weist sie darauf hin, „keine eindeutig subalterne Person“ für ihr Beispiel der Subalternen gewählt zu haben, da die Frau der „Mittelklasse“ angehört habe (ebd.). Dennoch lässt sich in Bezug auf Spivaks Fragestellung, ob die Subalterne sprechen kann, festhalten, dass sie bei Sembène, repräsentiert durch die Figur Diouana, spricht. Das literarische Stilmittel des inneren Monologs wird hier zum extradiegetischen Bestandteil des filmischen Narratives, das ihr Sprechen hörbar und lesbar macht und auf diese Weise ihre Kommunikation ‚mit der Welt‘ erlaubt. Dabei spricht sie nicht nur zu den Betrachtenden des Films, sondern auch zu Madame und Monsieur. Hier zeigt sich aber, dass diese sie nicht hören und sie ihrer Stimme berauben wollen. Dies spitzt sich in der Szene zu, in welcher Madame und Monsieur den Antwortbrief für Diouana verfassen möchten (Sembène 1966: 39’).

Ähnlich zum Monolog der Protagonistin in *La noire de...* verhält sich der innere Monolog in Sembènes Kurzfilm *Borom sarret* (1963). Die Wahl des inneren Monologs in Form einer aus dem Off sprechenden Stimme transferiert die völlige Deutungs- und Definitionsmacht über das im Film Dargestellte zu den entkörpernten Stimmen. Ein Potenzial des inneren Monologs verbirgt sich somit in der Übergabe der Deutungsmacht an die subalterne Stimme. Spivak definiert das Moment des nicht Sprechens auch darin, dass „alle in der Subalternität ausgetauschten Sprechakte nur der Oral History zugänglich sind“ (2008: 145). Die inneren Monologe der beiden Filme scheinen zwar auf dieses Moment zu verweisen, durchbrechen es jedoch zugleich: Zusammen mit den weiteren programmatisch

erscheinenden Umkehrungseffekten, erzielt der innere Monolog das Verdrehen und Verdoppeln der sonst dominant vorherrschenden eurozentristischen Subjekt-Objekt-Relation, in der die ‚westliche‘ Sicht den Subjektstatus und die Definitionsmacht erhält. Der Effekt, den die inneren Monologe somit erzielen, liegt in dem Hörbarmachen von Sprechakten, welche in dem subalternen Raum stattgefunden haben.

Quellen:

- Diawara, Manthia, Ngũgĩ wa Thiong'o (1994): *Sembène: The Making of African Cinema*, 60 min.
- Diawara, Manthia: *Manthia Diawara on Black Girl*, The Criterion Collection, 22 min.
- Sembène, Ousmane (1966): *Black Girl (La noire de...)*, Dakar: Doomireew Films, 59 min. In: *The Criterion Collection (2017): Black Girl (La noire de...)*.
- Sembène, Ousmane (1963): *Borom sarret*, Dakar: Doomireew Films, 20 min. In: *The Criterion Collection (2017): Black Girl (La noire de...)*.

Literatur:

- Cazenave, Odile (2018): *The Silent Monologue by Khady Sylla and Charlie Van Damme: Some (not so new) Gendered Stories of Globalization*, Boston University: Diogenes, S. 48-55.
- Houben, Vincent/Schrempf, Mona (2008): *Introduction: Figurations and Representations of Modernity*, in: Dies. (Hg.), *Figurations of Modernity. Global and Local Representations in Comparative Perspective*, Frankfurt/New York: Campus.
- Malčić, Steven (2013): *Ousmane Sembene`s vicious circle: the politics and aesthetics of La Noire de...*, in: *Journal of African Cinemas* 5(2), S. 167-180.
- Morgan, Robin (1996): *Sisterhood Is Global. The International Women`s Movement Anthology*, New York: The Feminist Press, S. 1-38.
- Nandi, Miriam (2011): *Postkoloniale (Selbst-)kritik: Geschlecht und Migration bei Gayatri Chakravorty Spivak*, in: *Budrich Journals. FZG Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, Stuttgart: Verlag Barbara Budrich.
- Oikonomou, Maria (2009): *„Zur Poetik der Auswanderung“*, in: Meurer, Ulrich/ Oikonomou, Maria (Hg.) (2009): *Fremdbilder. Auswanderung und Exil im internationalen Kino*, Bielefeld: transcript.

- Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): *Can the Subaltern Speak?* Postkolonialität und subalterne Artikulation. Mit einer Einleitung von Hito Steyerl, Wien: Verlag Turia + Kant.
- Spivak, Gayatri Chakravorty/Landry, Donna/Maclean, Gerald (1993): Ein Gespräch über Subalternität. In: Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): *Can the Subaltern Speak?* Postkolonialität und subalterne Artikulation. Mit einer Einleitung von Hito Steyerl, Wien: Verlag Turia + Kant, S. 119-149.
- Thomas, Dominic (2004): Rhetorical Mediations of Slavery: Sensationalism and Invisibility in henriette Akofa`s *Une e esclave moderne* and Ousmane Sembène`s *La noire de...*, in: *Culture, Theory & Critique* 45 (1), S. 33-44.

