

Toxische Imaginationen. Afrikanische Handlungsorte im deutschsprachigen Unterhaltungsfernsehen

Cornelia Grobner

Abstract

In den späten 1990er-Jahren haben deutsche und österreichische TV-Produktionsfirmen Afrika als Kulisse für einfach konzipierte Unterhaltungsfilm entdeckt. Wie am Fließband wurden Jahr für Jahr neue Publikumshits mit generischen Titeln wie „Mein Traum von Afrika“, „Ausgerechnet Afrika“, „Eine Liebe in Afrika“ oder „Afrika ruft nach dir“ gedreht, die seither in Dauerschleife auf den deutschsprachigen Kanälen laufen. Im Österreichischen Rundfunk (ORF) sind das rund dreißig verschiedene, zum Teil mit öffentlichen Geldern koproduzierte Filme. Vorliegender Beitrag macht deutlich, wie problematisch die darin imaginierten Afrikabilder auch mit Blick auf schwarze bzw. nicht-weiße Minderheiten in Österreich und Deutschland sind. Er basiert auf einer kombinierten kommunikationswissenschaftlichen Rezeptions- und Inhaltsanalyse, die Zusammenhänge zwischen populären Fernsehbildern, Rezeptionsweisen und gesellschaftlichen Wirklichkeiten offenlegt. Der Beitrag verdeutlicht die Ergebnisse der Studie exemplarisch anhand der filmischen Inszenierung von Handlungsorten in Afrika und in Europa, der damit verbundenen Konstruktion von Fremdheit (*Othering*) mit narrativen und technischen Mitteln sowie der Verhandlung des Gezeigten durch sein Publikum.

Einleitung

Von „Schnee am Kilimandscharo“ (USA, 1952) über „Jenseits von Afrika“ (USA, 1985) bis hin zu „Die weiße Massai“ (D, 2005) – Filme über Weiße¹ in Afrika haben eine lange Tradition. Die Hauptfiguren tragen auf dem für sie fremden Kontinent individuelle Konflikte aus, finden ihre innere Balance oder bekämpfen das große Leid, mit dem sie vor Ort konfrontiert sind. In den späten 1990er-Jahren entstand im deutschsprachigen Fernsehen ausgehend von diesen narrativen Motiven ein eigenes Subgenre. Kennzeichnend für diese sogenannten „Afrika-Filme“ (Grobner 2019: 10) sind klischeehafte Darstellungen, eine einfache Dramaturgie, Banalisierung von gesellschaftlichen Widersprüchen und simple Konfliktlösungen². Ein Abgleich der Haupthandlungsstrukturen von zwischen 1998 und 2013 im Österreichischen Rundfunk (ORF 1 und ORF 2) gezeigten Filmen dieses Formats legt ihr Bild von Afrika offen (vgl. Grobner 2019: 170ff.): Es handelt sich dabei um einen Ort, an dem verschollene Familienmitglieder leben, bzw. um eine Sehnsuchtsdestination, die aus privaten oder beruflichen Gründen reizvoll erscheint. Europa ist in den Filmen indes ein Ort, an dem verschiedenste Expert_innen u. a. aus Wissenschaft und Medizin beheimatet sind, deren Kompetenz dringend auf dem afrikanischen Kontinent gebraucht wird. Die Protagonist_innen, zumeist Frauen mittleren Alters, sind weiße Migrant_innen bzw. deren Nachkommen, die in der afrikanischen Ferne einer familiären Vergangenheit nachspüren oder sich dort einer neuen Herausforderung stellen bzw. weiße Reisende aus Europa, die in Subsahara-Afrika ein Abenteuer erleben. Sie emanzipieren sich in der Ferne von den Zwängen

¹Die Zuschreibung „schwarz“ oder „weiß“ meint hier nicht biologisch eine dunkle oder helle Hautfarbe, sondern eine bestimmte gesellschaftliche Position, die der Rassismus Menschen zuweist (vgl. Arndt 2012: 134f.). Für Österreich gilt, dass Weiß-Sein nicht ausschließlich in Verbindung mit Kolonialrassismus gebracht werden kann, sondern ebenso in Wechselwirkung mit Antiziganismus, Antislawismus, Islamfeindlichkeit und Antisemitismus gesehen werden muss.

²Auf die Genrecharakterisierung „trivial“ wird verzichtet, da diese Attribuierung häufig als Abwertung von formal einfachen und inhaltlich wenig komplexen Filmen in Bezug auf ihren ästhetisch-künstlerischen, moralischen und intellektuellen Wert gebraucht wird. Das wirkt wiederum auf ihr Publikum zurück. Im Sinne der Cultural Studies werden Kulturprodukte nicht in Hierarchie zueinanderstehend betrachtet, sprich, Populärkultur wird in all ihren Ausprägungen ernst genommen. Einfach konzipierte Formate liefern zudem einen bedeutsamen Zugang zu Normen und Werten einer Zeit bzw. einer Gesellschaft.

und Normen der europäischen Heimat oder aber ihre individuellen Stärken und Begabungen kommen vor der Folie eines als sehr traditionell inszenierten klischee-afrikanischen Settings besonders gut zur Geltung.

Boomendes Genre mit Afrika-Setting

Die von vor allem deutschen Produktionsfirmen jahrelang aus dem Boden gestampften Filme mit redundanten Titeln wie „Für immer Afrika“, „Afrika im Herzen“, „Mein Herz in Afrika“ oder „Eine Liebe in Afrika“ trafen auf fruchtbaren Boden: Die Marktanteile der Erstaussstrahlungen bewegten sich zwischen 15 und 20 Prozent. In den vergangenen Jahren flaute der Produktionsboom zwar ab, nach wie vor werden die „Afrika-Filme“ aber in regelmäßigen Wiederholungen³ gezeigt. Hin und wieder wird, wie zuletzt mit „Jana und der Buschpilot“ (D, 2015), auch für Nachschub gesorgt.

Die Filme können aufgrund inhaltlicher und struktureller Ähnlichkeiten zum einen als Nachfolger des Heimatfilmgenres der Nachkriegszeit – bei einer Verschiebung des Schauplatzes – verortet werden (vgl. Grobner 2017: 33ff.).⁴ Zum anderen handelt es sich durch die darin wirkenden Konstruktionsmechanismen von Fremdheit um eine spezifische mediale Erzählung vom Westen im Sinne Stuart Halls (vgl. Hall 1994: 149ff.). Diese produziert Wissen und Macht. Der Nicht-Westen („Rest“⁵) wird dabei zur kolonialen Illusion, die sich aus der westlichen Fantasie der

³ Interessierte haben jede Woche die Möglichkeit, auf einem deutschsprachigen Sender mindestens einen „Afrika-Film“ zu sehen (vgl. Grobner 2019: 189ff.). Während des Verfassens dieses Beitrages waren das zum Beispiel „Im Brautkleid durch Afrika“ (D, 2010) am 14. April 2019 (ATV2) und „Eine Liebe in Afrika“ (D/Ö, 2001) am 20. April 2019 (ARD) sowie im Pay-TV „Mein Herz in Afrika“ (D, 2007) am 20. April 2019 (Romance TV).

⁴ Für den Vergleich wurden genrekonstituierende Merkmale, Motive und Handlungsmuster des Nachkriegsheimatfilms (vgl. Trimborn 1998, Schrödl 2004, Höfig 1973) in den „Afrika-Filmen“ gesucht. Parallelen zeigen sich in Bezug auf die idyllisch-emotionalisierten Landschaften, die Inszenierung der heilen Welt, die kulturellen Gegensatzpaare (wie z. B. Stadt/Land oder Fortschritt/Tradition), typische Geschehensmerkmale (wie z. B. eine von der Moderne bedrohte Gesellschaft oder die Rettung eines angestammten Familienbesitzes), die innere Struktur und das Figureninventar. Die Topoi des Geschehens speisen sich in beiden Genres aus menschlichen Beziehungen. Wesentliche Elemente haben sich jedoch verschoben: Das betrifft v. a. die Handlungsorte (Wüste, Dschungel und Savanne statt Alpen und Heide) und die Geschlechter (die Hauptfiguren sind meist weiblich).

⁵ Die Phrase „the West and the Rest“, geht zurück auf Chinweizus „The West and the Rest of Us: White Predators, Black Slaves, and the African Elite“ aus dem Jahr 1975 (vgl. Stam 2004: 202, Fußnote 21).

„Anderen“ speist und Vorbedingung für die Darstellung der eigenen Identität als menscheitsgeschichtlicher Gipfel ist.

„Die Figur des ‚Anderen‘, der an den äußeren Rand der begrifflichen Welt verbannt und als absoluter Gegensatz, als die Negation all dessen konstruiert war, wofür der Westen stand, tauchte mitten im Zentrum des Diskurses über die Zivilisation, die Kultiviertheit, die Modernität und die Entwicklung des Westens wieder auf. ‚Der Andere‘ war die ‚dunkle‘, die vergessene, unterdrückte und verleugnete Seite, das Gegenbild der Aufklärung und der Modernität.“ (Hall 1994: 174)

Das Toxische am Diskurs vom Westen und dem „Rest“ ist, dass die Idee davon selbst produktiv geworden ist und Wissen erzeugt hat. Besonders die vereinfachte Konzeption von Differenz ist problematisch. Dieser Beitrag macht – vor allem mit Blick auf die konkrete filmische Umsetzung der Handlungsorte – deutlich, inwiefern die „Afrika-Filme“ durch die Konstruktion von Fremdheit mit narrativen und filmtechnischen Mitteln einen eurozentristischen Diskurs fortschreiben, der schwarze Menschen zu den (kulturell) Anderen macht.

Die Inszenierung von Fremdheit – das Aufeinandertreffen des Fremden mit dem Eigenen, die Konfrontation mit dem Unbekannten oder dem Unheimlichen – gehört zu einem Grundmuster filmischer Narration. Ausgehend von der Einsicht, dass Medien im Alltagsleben eine wichtige Rolle als subjektive Orientierungs- und Sinnggeber spielen (vgl. u. a. Weiß 2001; Paus-Hasebrink 2006), stellt sich die Frage, welche Bedeutung fiktionale Bilder über Fremde bzw. vielmehr zu Fremden Gemachten haben. Nicht zuletzt prägt der mediale Raum auch Meinungen und Einstellungen zu den „Anderen“ im eigenen Land. Fremdheit wird in diesem Zusammenhang folglich nicht als Eigenschaft, sondern als Beziehung verstanden. Ihre Zuschreibung ist dementsprechend immer ein „kommunikativer Akt“ (Münkler/ Ladwig 1997: 12), der auf die Haltung der Sprechenden verweist.

Die im Folgenden präsentierten Ergebnisse beruhen auf einer qualitativen Untersuchung zu diesem TV-Subgenre, in der Zusammenhänge zwischen populären Fernseh Bildern, Aneignungsweisen des Publikums und gesellschaftlichen Wirklichkeiten erforscht wurden (vgl. Grobner 2019). Die Studie spürte dem möglichen (negativen) Beitrag nach, den die fiktionalen Bilder zur symbolischen Grenzziehung zwischen Mehrheitsbevölkerung

und marginalisierten Gesellschaftsgruppen leisten. Die Erkenntnisse stammen aus zwei, in Anschluss an ein Filmscreening stattgefundenen Gruppendiskussionen⁶ (vgl. Scholl 2003: 117; Lamnek 2005: 26) sowie aus einer damit kombinierten funktional angelegten Inhaltsanalyse (vgl. Kunczik/ Zipfel 2006: 53) von vier typischen, theoretisch begründet ausgewählten „Afrika-Filmen“⁷ auf Basis eines mehrdimensionalen kategorial fixierten Leitfadens (vgl. Paus-Hasebrink/ Prochazka 2016: 410). Bei der Entwicklung der Kategorien wurde die Wahrnehmung der Partizipant_innen der Rezeptionsstudie berücksichtigt. Dadurch konnte gewährleistet werden, dass die Untersuchung des Filmmaterials nicht ausschließlich dem reinen Fernsehtext verhaftet blieb. Dies war auch aufgrund des diskursiven und relationalen Charakters von Fremdheit unabdingbar.

Afrika in westlichen Filmen

Marginalisierte Gruppen und Minderheiten sind in fiktionalen Fernsehsendungen unterrepräsentiert. Als die „Anderen“ konstruiert werden sie häufig stereotyp als Bedrohung, sozial Untergeordnete oder bemitleidenswerte bzw. komische Gestalten konstruiert, sie werden mit narrativen und filmtechnischen Mitteln als Abweichung von der Norm inszeniert und spielen negativ konnotierte Rollen⁸ (vgl. u.a. Hickethier 1995; Ortner 2007). Das trifft auch auf die Darstellung schwarzer Menschen in

⁶Die Teilnehmer_innen der jeweiligen Gruppen (n=4; n=6) waren homogen in Bezug auf ein Analysemerkmal: dem Vorhandensein bzw. dem Nicht-Vorhandensein einer in Bezug auf eine Drittstaat-Herkunft spezifischen Migrationsbiografie. Alle lebten zum Zeitpunkt der Erhebung in Wien und Umgebung. Der Einfachheit halber werden die beiden Gruppen im Folgenden auch „Migrationsgruppe“ (schwarze Teilnehmer_innen aus Mali und dem Südsudan sowie Teilnehmer_innen, die je nach Kontext möglicherweise als nicht-weiß wahrgenommen werden, aus Ägypten und der Ukraine; vgl. Fußnote 1) bzw. „Österreichgruppe“ (weiße Teilnehmer_innen aus Österreich und Deutschland) genannt.

⁷Folgende Filme wurden zur Analyse ausgewählt: „Afrika im Herzen“ (D, 2008 – Regie: Peter Sämam), „Meine Heimat Afrika“ (D, 2009 – Regie: Erhard Riedlsperger), „Im Brautkleid durch Afrika“ (D, 2010 – Regie: Sebastian Vigg) und „Clarissas Geheimnis“ (D/Ö, 2012 – Regie: Xaver Schwarzenberger).

⁸In der jüngeren Vergangenheit ist ein Gegentrend auszumachen und zwar in Form einer Art „Counter Stereotyping“, das in fiktionalen Erzählungen handlungsleitend mit bestimmten Klischees bricht. Ein Beispiel dafür ist die Komödie „Die Migrantigen“ (Ö, 2017) vom österreichischen Regisseur Arman Riahi.

Filmen mit afrikanischem Setting zu – also dort, wo sie Teil der Mehrheitsgesellschaft sind.

In Österreich waren und sind koloniale Repräsentationen von Afrika auf vielen verschiedenen Ebenen präsent. Hierzulande wurde es verpasst, in der Zeit der Dekolonisation um 1960 andere Zugänge und Beziehungen zu den jeweiligen Ländern zu entwickeln (vgl. Pfoser 2015: 93). Die Bevölkerung zeigte sich politisch desinteressiert und die Medien produzierten weiterhin stereotype Bilder rund um eine geschichtslose Natürlichkeit und um gefährliche Abgründe. Diese Motivgruppen finden sich bis heute in medialen Produkten mit Afrikabezug. So kommt der Kontinent in den vom Österreichischen Rundfunk in einem Public-Value-Bericht als bemerkenswert und vielgesehen hervorgehobenen Filmen und Sendungen ausschließlich als wilde Natur vor (vgl. Österreichischer Rundfunk 2016). Zu den meist verkauften *Universum*-Sendungen gehören etwa „Wüstenkönige – Löwen der Namib“ (2015) und „Afrikas Wilder Westen – Namibias Wüstenpferde“ (2014). Weitere Dokumentationen tragen klischeehafte Titel wie „Kongo – Das starke Herz der Wildnis“ oder „Afrika – Der ungezähmte Kontinent“. Die Presseausendungen dazu greifen auf stereotype Assoziationen zurück, die stets eng an die Tier- und Pflanzenwelt geknüpft sind und den Kontinent mit dem „Nimbus der Wildheit“ ausstatten.

Generell ist die filmische Begegnung Europas mit dem afrikanischen Kontinent vielfach von einem musealen Blick geprägt. Eine Folge davon ist die Fiktion, „die Gesellschaften Afrikas gliedern sich in einheitliche, homogene und stark integrierte ‚Stämme‘, mit einer jeweils für eine ‚Stammeseinheit‘ charakteristischen, zeitlosen ‚traditionellen‘ Kultur“ (Ivanov 2001: 360). Am beständigsten hält sich der Mythos von primitiven Menschen, die in einer gewaltvollen Welt von Magie und Geistern festgehalten werden. Paola Ivanov (2001: 368) begründet das damit, dass dieser im Gegensatz zur Moderne stehe und sie entsprechend mitdefiniere.

Fiktionale Filme dienen als „Transportmittel für koloniale Mythen“ (Wagner 2002: 163) und befriedigen das westliche Sehnen nach Exotismus besonders gut. Publikumserfolge wie „Casablanca“ (GB, 1942) oder „Lawrence von Arabien“ (GB, 1962) haben bei der Konstruktion eines Bildes vom Nicht-Europäischen als das Andere geholfen, wobei die Zuseher_innen zu Voyeur_innen der zu Objekten gemachten Fremden werden. Diese und

ähnliche Filme nutzen real existierende Orte metaphorisch und halten damit bestehende koloniale Bilder aufrecht. So setzt sich die westliche Eroberung Afrikas im Film auf symbolischer Ebene fort und mündet in der Romantisierung und Verherrlichung der eigenen Kolonialherrschaft: Die afrikanische Bevölkerung, die die Unterstützung der weißen Zivilisationsbringer_innen „braucht“, wird als naiv und kindlich imaginiert. Das Interesse der Zuseher_innen an Geschichten mit afrikanischem Setting – vor allem Heimat- und Kriegsfilme sowie Komödien wie „African Queen“ (GB, 1951), „Münchhausen in Afrika“ (D, 1958), „Watusi“ (USA, 1959) oder „Hatari“ (USA, 1962) – ist groß. Die Produktionen lenken ihren Blick auf weiße Held_innen und ihre Erzählung, größere Sprechrollen für Schwarze sind selten. Die Zurschaustellung von Nacktheit bei schwarzen Statist_innen wird unter dem Deckmantel ethnografischer Authentizität an der Zensur vorbeigeschmuggelt.

Das Bild einer feindlichen Natur weicht in Filmen mit afrikanischen Handlungsorten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur langsam auf und wandelt sich zur paradiesischen Idylle. Doch die einstige Kolonialherrschaft wird in den Erzählungen weiterhin ausgeklammert. Erst in den 1980er-Jahren tauchen kritische Stimmen auf, die die Reduktion von Afrikaner_innen auf „Wilde“, „Wahnsinnige“, Amazonen, Krieger_innen und Sklav_innen etwa in „Cobra Verde“ (D, 1987) anprangern. Anfang der 1990er-Jahre wird die kolonialistische Heldenfigur – ein typisches Beispiel dafür ist der Plantagenbesitzer – schließlich vom ökologischen Protagonisten ersetzt, weibliche Hauptrollen tauchen kaum auf. Bis heute spielen schwarze Afrikaner_innen selbst meist eine exotisierte Nebenrolle. Sprich, der Kontinent bleibt eine Spielwiese für Weiße. Mittlerweile müssen diese in den Filmen nur mehr selten einen Überlebenskampf gegen die dortige Natur gewinnen, sondern treten als ihre Verteidiger_innen auf. Sie beschützen Flora und Fauna genauso wie Kinder und unterdrückte Gruppen.

***Othering* zu Unterhaltungszwecken**

Fremdheit lässt sich in unserer Gegenwart längst nicht mehr ausschließlich der Ferne zuordnen. Im Gegenteil. Das Fremde, das Unbekannte ist durch Globalisierung, Migration und Mobilität stets nah. In diesem Kontext erlauben die „Afrika-Filme“ eine entspannte Fremderfahrung ohne Konflikte. Die medial vermittelte Fremdheit wird auch hier – wie generell für westliche Filme mit Afrikasetting typisch – in Verbindung mit Eigenschaften und Wertungen entlang traditionsreicher kolonialer und rassistischer Stereotype gebracht. Es handelt sich dabei um eine Fremdheit, die nicht durch Lernen oder Gewöhnung verschwindet, sondern als Andersheit bestehen bleibt (vgl. dazu Schäffter 1991: 12ff.). Sie wird im Fernsehen gezielt zu Unterhaltungszwecken und somit zur kapitalistischen Verwertung konstruiert. Diese Fremdheit verführt als Differenzkonstrukt. Sie verleiht dem Mainstream Pep und befriedigt unbewusste Fantasien und Begehren dem „Anderen“ gegenüber (vgl. hooks 1992: 22f.; vgl. Mayer/Terkessidis 1998: 17). Kurz gesagt, es findet ein mediales *Othering* statt.

Gayatri Chakravorty Spivak hat das theoretische Konzept des *Othering* geprägt. Sie definiert es als aktives Fremd-Machen, bei dem bestimmte Gruppen von einer in Bezug auf Technologien und Wissen machtvolleren Position aus als „anders“ konstruiert werden (vgl. Spivak 2013). Dadurch werden etwa schwarze Menschen von der weißen Mehrheitsgesellschaft, deren eigene Gruppenmitglieder sich als besser imaginieren, rassifiziert. *Othering* ist die Grundlage von Rassismus und seit jeher Bestandteil medialer Unterhaltung.

Das große Unterhaltungspotenzial des Fremden entfaltet sich auch aus dessen Besonderheit, bei aller Ängstigung, Bedrohung oder Verwirrung niemals langweilig zu sein. Es hat einen intrinsischen Faszinationswert (vgl. Bohleber 2007: 229; Parin 2007: 324), der durch *Othering* gezielt produziert werden kann. Anschauliches Beispiel dafür ist der Erfolg der zirkusähnlichen „Freakshows“ im 19. Jahrhundert, bei denen sich u. a. kleinwüchsige Menschen, Frauen mit Bart oder Menschen mit fehlenden Extremitäten präsentierten (vgl. Zehr 2011: 199). Gleichzeitig schrieben derartige Veranstaltungen die gesellschaftliche Position ihrer Akteur_innen als „die Anderen“ fort. Auch die Kolonialausstellungen dieser Zeit funktionierten nach demselben Prinzip. Erst ein Privileg des Adels, wurden Nicht-Europäer_innen ab dem 19. Jahrhundert auch einem breiteren Publikum vorgeführt – der Beginn des prosperierenden Geschäftes einer

neuen Unterhaltungsindustrie (vgl. Hager 2016). Nicht zufällig drängen sich Analogien zwischen der Inszenierung der Kolonialschauen und gegenwärtigen massentouristischen Events auf. Beide Praktiken werden getragen von einem Exotismus, der von der Hinneigung zum Fremden und dem Versuch seiner zeitweiligen Aneignung lebt (vgl. Reif 1989: 436). Schauplatz dafür waren und sind speziell für Besucher_innen geschaffene Orte, die bekannte Sehnsüchte nach dem Fremden erfüllen. Auch in den „Afrika-Filmen“ werden ebensolche Orte vorgetäuscht. Dafür muss die Realität verfälscht und um soziale bzw. historische Kontexte bereinigt werden. Die Filme spielen mit schiefen Versatzstücken der Wirklichkeit, aus denen simplifizierte Konflikte gebastelt werden, die im Rahmen der Handlung wiederum nur durch das beherzte Engagement der Protagonist_innen, weiße Ärzt_innen, Entwicklungshelfer_innen oder Tierärzt_innen, aufgelöst werden können – Lehrbuchbeispiele für den *White Savior*⁹-Topos (vgl. Hughey 2010)¹⁰.

Besonders problematisch ist das dort, wo wie zum Beispiel in „Meine Heimat Afrika“ (D, 2009) deutsche Kolonialgeschichte und der Genozid an den indigenen *Nama* und *OvaHerero* in Namibia unsichtbar gemacht werden. In dem Film – eine ARD-Degeto-Produktion – muss ausgerechnet eine Münchner Lehrerin, die hier ein Grundstück von ihrem emigrierten Vater geerbt hat, kommen, um einen (fiktiven) heiligen Ort der *Nama* zu retten. So verhöhnt die Handlung auch angesichts des nur schleppend in Gang gekommenen tatsächlichen Aufarbeitungsprozesses des Völkermordes und der ausbleibenden Reparationszahlungen mehr oder weniger de facto das Leid der real existierenden Minderheit. Dass eine faktisch korrekte Einordnung der Beziehung zwischen Deutschland und Namibia erst gar nicht als notwendig erachtet wird, zeugt von einem

⁹ Eine weiße Person wird zur Rettung von als passiv charakterisierten schwarzen Menschen, die sich selbst nicht aus einer Notsituation, Zwangslage oder Katastrophe befreien können, gerufen oder fühlt sich von sich aus zu dieser berufen.

¹⁰ Einen sehenswerten Einblick in die komplexen Beziehungen und Abhängigkeiten, die durch die Anwesenheit von Weißen aus dem Westen, die helfen wollen, in einem afrikanischen Land auch auf individueller Ebene entstehen, gibt der Dokumentarfilm „Congo Calling“ (D, 2019). Der Regisseur Stephan Hilpert verzichte darauf, den Film auf eine Moral hin zurecht zu formen, er lässt schwarze Akteur_innen vor Ort genauso wie die weißen Helfer_innen zu Wort kommen und kontextualisiert die erzählten Geschichten gerade soweit, dass deren Mehrdimensionalität und Verflechtung mit der gesellschaftlichen Gesamtsituation in der Demokratischen Republik Kongo deutlich wird.

(vorausgesetzten) weit verbreiteten Unwissen darüber. Bei der Inszenierung der „guten (weißen) Tat“ wird in „Meine Heimat Afrika“ jeglicher Bezug zur historischen Realität negiert; es fällt nicht einmal ein Nebensatz dazu. Auf den deutschen Sendern läuft der 2009 erstmals ausgestrahlte Film nach wie vor auf und ab. Gerade vonseiten des öffentlich-rechtlichen Fernsehens ist das mehr als ein unschöner Fauxpas – und gleichzeitig eine vertane Chance. Entschädigungszahlungen für die indigene Bevölkerung gibt es übrigens auch in der Fernseherzählung keine: Hier ist das „heilige“ Land der *Nama* nahe der namibischen Hafenstadt Lüderitz, das ihnen schon einst für den Diamantenabbau weggenommen worden war, durch ein Tourismusprojekt gefährdet. Den Vertreter_innen der Minderheit im Film bleibt nur, sich in passiver Dankbarkeit vor der weißen Heldin zu verbeugen: Sie vermachst ihnen, als sie der Situation gewahr wird, ihr geerbtes Grundstück, anstatt es wie geplant an einen Spekulanten zu verkaufen. Mit diesem Akt versöhnt sich die Deutsche gleichzeitig mit ihrem verstorbenen Vater und der eigenen Vergangenheit. „Afrika tut mir gut“, sagt sie vor ihrer Heimkehr nach München zum Abschied zu einem alten *Nama*-Mann „Unsere Heimat ist auch deine Heimat“, antwortet dieser darauf. Das Happy End konzentriert sich ganz auf die weiße Protagonistin und ihr durch die Erlebnisse in Namibia nun bereichertes Leben.

Dieses Beispiel zeigt gut, wie in dem Subgenre der „Afrika-Filme“ der zum Klischee erstarrte afrikanische Handlungsort als Folie für Selbstfindungstrips dient.

Filmische Strategien zur Fremdheitskonstruktion

Aber zurück zum (Film-)Anfang. Eine Kamera schwenkt begleitet von melancholischer Musik über das nächtliche Münchner Stadtzentrum. Der eingeblendete Titel des Films, „Meine Heimat Afrika“, erzeugt eine Bild-Text-Schere. Es folgt die Nahaufnahme eines aufgeschlagenen Schulheftes – ein Aufsatz, der mit den Fragen „Wer bin ich? Wo komme ich her? Wo gehe ich hin?“ beginnt. Der Text wird von einer weißen Frau in den Vierzigern korrigiert. Das Zimmer ist modern eingerichtet und in Blautönen eingefärbt, die Frau hat offene Haare und trägt einen dicken Wollpullover. Sie seufzt und scheint mit dem Aufsatz unzufrieden, als ihr Mann, ein weißer Endvierzigjähriger, hereinkommt. Er trägt einen schwarzen Mantel und einen grauen Schal. Die beiden plaudern über ihre Arbeit. Er ist ein aufsteigender, viel beschäftigter Anwalt, sie eine engagierte Lehrerin, die

sich bei ihm über die farblosen und unmotivierten Zukunftsperspektiven beschwert, die ihre Schüler_innen in ihren Texten verarbeitet haben. Nebenbei schaut die Frau die Post durch. Plötzlich hält sie inne. Grund dafür ist ein Brief aus Namibia mit der Nachricht vom Tod ihres Vaters. Es folgt ein Ortswechsel.

Die zweite Sequenz zeigt ein offenes Grab im Sandgestein in Nahaufnahme. Die Kamera bewegt sich von dem Einzelgrab weg. Man sieht viele mit Steinen bedeckte Gräber mit Holz- und Metallkreuzen. Der Wind weht Sand über den Friedhof. Im Hintergrund bewegt sich eine Beerdigungsgesellschaft mit schwarz gekleideten Menschen, in deren Mitte ein Sarg getragen wird. Am Rande des Friedhofs erkennt man eine Siedlung inmitten einer kargen wüstenähnlichen Landschaft. Die Szenerie ist in gelbliche Brauntöne getaucht. Schließlich zeigt die Kamera einen Männer- und Frauenchor, dessen Gesang die Sequenz begleitet. Die Frauen tragen bunte Kleidung und halten Blumensträuße in den Händen. Sie wiegen sich im Rhythmus ihres Liedes. Die nächste Aufnahme fokussiert auf eine etwa vierzigjährige Frau, Tränen laufen über ihre Wangen. Sie ist schwarz gekleidet und hat die Haare zu kleinen Zöpfen geflochten. Anschließend werden einzelne Begräbnisgäste in Nahaufnahme eingeblendet. Dann wird der Sarg in die Erde gelassen. Der Wind lässt die Kleidung der Trauergäste und die Bänder am Holzkreuz, das aufgestellt wird, flattern.

Die Exposition von „Meine Heimat Afrika“ ist ein besonders plakatives Beispiel für die Konstruktion von Gegensätzen mit filmtechnischen und narrativen Mitteln. Fünf Sequenzen lang springt der Film zwischen der Münchner Wohnung und dem, wie sich erst später herausstellt, Lüderitzer Friedhof in Namibia hin und her (vgl. Abb. 1).

Abb. 1 Gegensätze in den Sequenzen 1-5 von „Meine Heimat Afrika“

| Wohnung München (Deutschland) | Friedhof Lüderitz (Namibia) |
|--------------------------------------|-------------------------------------|
| Handlungsort: sofort klar erkennbar | Handlungsort: nicht identifizierbar |
| Innenraum | Außenraum |
| kühle Blautöne | warme Brauntöne |
| Nacht | Tag |
| warme Kleidung | luftige Kleidung |
| Ruhe | Wind |
| intimes Paargespräch | kollektive Trauerstimmung |
| Gesprächsthemen: Arbeit und Zukunft | Beerdigung evoziert Vergangenes |
| zentrale Figur: offenes Haar | zentrale Figur: geflochtenes Haar |
| moderne, elegante Wohnung | Friedhof mit einfachen Gräbern |
| Sauberkeit | Schmutz |
| städtisches Umfeld | ländliches Umfeld |
| klassische Instrumentalmusik | Acapella-Chor |
| Musik aus dem Off | Musik als Teil des erzählten Raums |

Die Analyse der „Afrika-Filme“ deckt verschiedene Strategien auf, wie eine derartige Inszenierung von Gegensätzen Fremdheit erzeugt. Diese Fremdheit ist nicht neutral konzipiert, sondern als Andersheit im Gegensatz zum weißen europäischen Eigenen – das in der idealtypischen Vorzugslesart (vgl. Hall 2006) unter anderem durch Erzählperspektive und die angebotenen Identifikationsfiguren miterzeugt wird (vgl. Grobner 2019: 256ff.). Dabei werden alte Stereotype von Schwarz-Sein und Afrika wie Kollektivität, Infantilität oder Naturverbundenheit (vgl. Wainaina 2006) in filmische Bilder, Handlungselemente und Figureneigenschaften übersetzt. Schwarze Menschen, ihr Handeln und geografische Orte sind mit einer durch Dramaturgie und Narration bewerteten und naturalisierten Fremdheit ausgestattet, die kultureller, ästhetischer oder emotionaler Natur ist. Das geht Hand in Hand mit einer eurozentrischen Perspektive, also mit der Beurteilung von Gesellschaften entlang von europäischen Vorstellungen. Ein Beispiel dafür ist die auf Gesten und Flüche reduzierte filmische Inszenierung eines „Voodoo-Kultes“ als wenig ernst zu nehmende Praxis in „Afrika im Herzen“ (D, 2008), wodurch das Glaubenssystem dahinter verniedlicht und damit unsichtbar gemacht wird.

Die schwarze Bevölkerung wird als erdulden und schweigende Gruppe inszeniert, die nur selten mit Sprechrollen ausgestattet ist. Das wiederum unterstreicht ihre Passivität. Dieses filmische Vorgehen ist die mediale Fortsetzung einer kolonialen Praxis, die von schwarzen Menschen

Sprachlosigkeit erzwingt. Grada Kilomba erinnert in dem Zusammenhang an den historischen Gegenstand der kolonialen Maske, die ihren Träger_innen einst das Sprechen im Wortsinn verunmöglichte (vgl. Kilomba 2010: 16). Sie verweist auf die Theorien von Toni Morrison und Frantz Fanon zu den davon ausgehenden Dynamiken, wonach weißes *Othering* schwarze Menschen ihres eigenen Selbst beraubt und Traumata ähnliche psychologische Konsequenzen haben kann.

„Film is the perfect playground for this process, while the Black subject turns into the intrusive enemy, the white subject becomes the sympathetic hero, that is, the oppressor becomes the oppressed and the oppressed the tyrant.“ (Kilomba 2014: online)

Die weißen Hauptfiguren der „Afrika-Filme“ verhalten sich den schwarzen Figuren gegenüber vielfach bevormundend und sprechen ihnen eigene Wahrnehmungen und Gefühle ab. Dazu kommt ein Wortschatz, der sich eines kolonialrassistischen Vokabulars (z. B.: „Busch“, „Stämme“, „Buschmänner“, „Häuptling“, „N.-Babys“) bedient. Die Mehrheit der schwarzen Nebenfiguren ist mit einer einfachen und naturalisierten Lebensweise ausgestattet. Zudem bleiben sie meist ohne Biografie und ohne individuelle Eigenschaften, was dazu führt, sie als homogene Gemeinschaft wahrzunehmen – eine Vorbedingung von *Othering*. Darüber hinaus greift das schwarze Figureninventar aller Filme auf Charaktergruppen mit ähnlicher Funktion zurück: Kinder stehen symbolisch für die Zukunft eines „Volkes“, Bus- oder Taxifahrer_innen spielen humorvolle Mittler_innen zwischen den Welten und alte Menschen treten als kluge Weise auf. Bei letzterer Gruppe konnte eine interessante Parallele beobachtet werden: Ihre Vertreter_innen bleiben im Hintergrund und behalten ihr Wissen anfänglich für sich oder äußern sich nur kryptisch gegenüber den weißen Held_innen. Im Laufe der Handlung verschwindet diese Distanz, wenn sich die derart inszenierten Alten von den Protagonist_innen helfen lassen. Die Annäherung wird auch durch filmtechnische Mittel begleitet: So begegnet man etwa der Heilerin aus „Afrika im Herzen“ anfänglich nur in ihrem Dorf hinter einem Feuer sitzend, später taucht sie im Bildhintergrund am Vorplatz des Landkrankenhauses und Wohnsitzes der Hauptfigur auf, bis sie schließlich die Heldin um Unterstützung für „ihr Volk“ rund um den Diebstahl von Heilpflanzen bittet und am Ende des Films bei einem Grillfest im Kreise der weißen Familie gezeigt wird. Eine besondere Funktion hat das leidende schwarze Kollektiv, wie die unter gefährlichen Bedingungen

beschäftigten Minenarbeiter_innen in „Clarissas Geheimnis“ (D/Ö, 2012) oder die um wertvolle Pflanzen beraubte *San*-Minderheit in „Afrika im Herzen“ (D, 2008). Ihre Existenz und ihr hartes Schicksal sind handlungsantreibend und zugleich ethische Rechtfertigung für die Aktionen der weißen Held_innen.

Aber nicht nur anhand der Inszenierung und Ausstattung der Figuren können wirksame Fremdheitskonstruktionen in den Filmen ausgemacht werden. Auch die zugrunde liegenden Handlungen bedienen sich dieser. So spielt etwa das Motiv der Vergangenheit, das unverändert für die Gegenwart von Bedeutung ist, vielfach eine Rolle. Das entspricht einem der Charakteristika, die Edward Said für westliche Orientkonstruktionen aufgezeigt hat (vgl. Said 2014). Ob Naher Osten oder Afrika – der „Rest“ ist ein zeitloser Ort. In den „Afrika-Filmen“ kommt hinzu, dass westlich importierter Fortschritt hier nur Schaden anrichtet. Übergeordnetes Ziel der Handlungen bzw. der Hauptfiguren ist es dementsprechend, den zeitlosen Zustand wiederherzustellen.

Ein weiteres Spezifikum der „Afrika-Filme“ ist, dass die Lösung eines individuellen Konfliktes der Hauptfigur mit der Lösung eines übergeordneten ortsspezifischen Konfliktes einhergeht. Durch diesen narrativen Kniff werden große Themen auf eine persönliche Ebene heruntergebrochen und dadurch massiv vereinfacht und geglättet. Das kollektive Erleben von Afrikaner_innen verläuft in diesen Handlungssträngen parallel zu den individuellen Erlebnissen von Weißen. Durch ihre Undifferenziertheit werden reale Auswirkungen komplexer politischer, gesellschaftlicher oder wirtschaftlicher Prozesse von einer hegemonialen Position aus banalisiert. Die Handlung ist dabei entweder unspezifisch geografisch situiert oder es wird trotz sporadischer konkreter Ortsnennung in der Figurenrede dennoch fast ausschließlich auf „Afrika“ verwiesen. Diese Art der Positionierung trägt ebenfalls zur Homogenisierung des afrikanischen Kontinents und seiner Bewohner_innen bei.

Eine hilfreiche Einordnung derart inszenierter Fremderfahrung stammt von Ortfried Schöffter, der vier prototypische Modi beschreibt (vgl. Schöffter 1991: 12ff.). Insgesamt stimmen die Fremdheitskonstruktionen in den „Afrika-Filmen“ am häufigsten mit dem zweiten Modus seines Schemas überein: Das Fremde wird in diesem als unvereinbares Gegenbild zur Heimat (in dem Fall Europa) erlebt und entweder abgelehnt oder aber

begehrt, um dem kulturpessimistisch erfahrenen Eigenen zu entfliehen. Faszination und Furcht verführen in diesem Modus, ihre Auslöser werden jedoch hinter eine akkurat gezogene Grenze verbannt, durch die die eigene Identität geschützt werden soll. In dem untersuchten Subgenre werden die Gegensätze zwischen Afrika und Europa, wie die oben beschriebenen Beispiele deutlich machen, auf allen filmischen Ebenen unter Einbezug vieler verschiedener Gestaltungsarten wie Musik, Schnitt, Ausstattung oder Narration geschürt. Die Ergebnisse der Analyse zeigen, wie aggressiv und hegemonial dieser Modus des Fremderlebens wirkt. Schöffters erster Modus, in dem das Fremde als Resonanzboden des Eigenen, etwa als Schwellenerfahrung, empfunden wird, taucht nur marginal auf, ebenso der dritte Modus, in dem Fremdheit als Chance zur Ergänzung und Vervollständigung erlebt wird und die Informationsbeschaffung im Vordergrund steht. Völlig außen vor bleibt in den „Afrika-Filmen“ die Imagination von Fremdheit als Komplementarität und Zusammenspiel sich wechselseitig hervorrufender Kontrastierungen – der einzige von Schöffter beschriebene Modus, in dem das Andere in seinem autonomen Eigenwert respektiert und nicht als wichtiger Teil für die eigene Identitätskonstruktion erachtet wird.

Mystischer Sehnsuchtsort mit Gefahrenpotenzial

Feuilleton und Filmkritik werfen den „Afrika-Filmen“ häufig vor, den Kontinent nur als Kulisse für Schmonzetten zu verwenden, die genauso gut überall anderswo angesiedelt sein könnten. Die funktionale Inhaltsanalyse der Filme und ihrer Handlungsstränge zeichnet jedoch ein differenzierteres Bild, in dem das klischee-afrikanische Setting konkrete Funktionen für die Erzählung hat. Die in der Geschichte eingebetteten Konflikte sind stets in für den Kontinent stereotypen Thematiken wie AIDS-Waisenkinder, Ausbeutung von Minenarbeiter_innen, Diamanten- oder Heilpflanzenschmuggel oder staatliche Korruption angelegt. Der Handlungsort ist damit mehr als nur exotisiert-dekorativer Hintergrund, sondern eng mit dem jeweiligen Plot verwoben. Ausgelöst werden die inszenierten Konflikte meist durch eine von Europa ausgehende, also ebenfalls ortsspezifisch erklärte Dynamik: Westliche Geschäftsleute oder Kriminelle gieren nach den Ressourcen auf dem afrikanischen Kontinent; ein Begehren, das die dortige Bevölkerung und Natur in Gefahr bringt.

Die konkreten Handlungsorte sind über Komposition, Farbgebung, Ton und darin stattfindende Gespräche bis ins kleinste Detail entlang des vermeintlichen Gegensatzes Afrika-Europa konstruiert. Sie können als Metapher für polarisierende Werte gelesen werden. Sehr anschaulich ist diese Art von Gegensatzkonstruktion anhand der Handlungsräume zum Beispiel im Film „Clarissas Geheimnis“ umgesetzt. Hier findet die eine Zwillingsschwester in Südafrika ihr privates und berufliches Glück, während die andere in Österreich im Korsett des adeligen Familienbetriebs und einer unglücklichen Ehe jegliche Lebensfreude verloren hat. Der einfachen Lodge in der südafrikanischen Savanne steht ein schlossähnliches Anwesen in der Steiermark mit mehreren abgetrennten privaten Wohnbereichen der einzelnen Familienmitglieder gegenüber. Die Sequenzen in Österreich spielen hauptsächlich in den pompös ausgestatteten Innenräumen des Guts, große Teile der Handlung in Südafrika finden vor und um das einfache, abgeschieden gelegene Holzhaus mit seinen offenen Wohnräumen statt. Ähnlich stellen in allen „Afrika-Filmen“ die in Afrika situierten filmischen Räume eine ferne, exotisierte und homogenisierte Fremde dar, die paradiesisches Naturidyll und mystischer Sehnsuchtsort für die weißen Migrant_innen ist. Hier werden die Protagonist_innen wahlweise zu besseren und glücklicheren Menschen, verlieben sich unerwartet oder finden zu ihrer eigentlichen Berufung. Der Filmlogik zufolge können Weiße in Afrika aber nur dann glücklich werden, wenn sie die negativen Werte des Westens ablegen.

Ein Charakteristikum des Subgenres ist die Dominanz von Außenraum- und Landschaftsaufnahmen. Während das Filmafrika, wie schon erwähnt, eine enge Verbindung zur Vergangenheit hat, in dessen Natur alte Rituale und Traditionen positiv in die Gegenwart wirken, steht Europa für Kultur, Komplexität, Moderne, Fortschritt und Reichtum. Sequenzen, die dort spielen oder mit von dort ausgehenden Machenschaften in Zusammenhang stehen, finden überwiegend in Innenräumen statt. Der gegensätzliche Einsatz von Musik für westlich bzw. afrikanisch konnotierte Räume mit der Verwendung unterschiedlicher Genres und Traditionen sowie der Wechsel zwischen diegetischer und nicht-diegetischer Musik konnten in der Analyse als ein Marker für Fremdheit in Bezug auf Afrika sowie seine Bewohner_innen ausgemacht werden.

Der mitunter zum Land gemachte (z. B. „Im Brautkleid durch Afrika“; D, 2010), stets stereotyp konstruierte afrikanische Kontinent wird aber nicht

nur als ein idyllischer, sondern immer auch als ein gefährlicher Ort inszeniert, an dem Polizei und Politik korrupt sind, Krankheiten die Bevölkerung bedrohen, brutale Gauner_innen lauern und die Natur unberechenbar ist. Dieser Gefahr stehen weiße Inseln der Sicherheit gegenüber, von denen aus die faszinierenden Seiten Klischeeafrikas genossen werden. Das können etwa eine ländliche Krankenstation, eine Safari-Lodge oder ein idyllisch gelegenes Waisenhaus sein. Erst die weißen Hauptfiguren machen diese Orte in der Fremde durch ihre Güte und ihren Einsatz zu dem, was sie sind. Die außerhalb dieser Inseln liegende Naturlandschaft ermöglicht wiederum besondere emotionale Zustände und moralische Grenzüberschreitungen. Beispiele dafür sind die erotischen Erinnerungen unter einer Dusche im Freien und der Geschlechtsverkehr der Fremdgängerin auf der Ladefläche eines Jeeps am Straßenrand in „Afrika im Herzen“ oder die luzid-traumhafte Erinnerung an den verstorbenen Vater auf einem Hügel am Stadtrand und die verspätete Versöhnung mit der *Nama*-Community bei einem Fest am Lagerfeuer inmitten von Wüstendünen in „Meine Heimat Afrika“.

Das Bild von Afrika in den analysierten Filmen ähnelt jenem, das Peggy Piesche für die DEFA-Filme in der DDR beschreibt (vgl. Piesche 2004). Der Kontinent muss in Streifen wie „Hatifa“ (DDR, 1960) oder „Die Geschichte vom kleinen Muck“ (DDR, 1953) als „Kampfplatz des proletarischen Internationalismus“ (Piesche 2004) erhalten, um Verbündete gegen westliche Ideologien und Werte zu finden. Dazu wird Afrika als mystischer Ort mit einer lernenden Gesellschaft gezeichnet, die es aufzubauen gilt. Seine Beschreibung speist sich aus dem alten rassistischen Topos vom „wilden Afrika“ bzw. von den „wilden Schwarzen“, der auch in den „Afrika-Filmen“ anzutreffen ist. Das Motiv steht in Verbindung mit jenem Diskurs im Europa des 16. Jahrhunderts, in dem verhandelt wurde, ob man Schwarzen in Zusammenhang mit der Sklaverei das Mensch-Sein absprechen könne bzw. ob es sich bei diesen um edle oder unedle „Wilde“ handle. 1749 beschrieb Jean-Jacques Rousseau den „edlen Wilden“ schließlich als einen einfachen und unkomplizierten Menschen, der im Naturzustand und ungehindert von Gesetzen und Politik, Eigentum und sozialen Teilungen leben würde – dem Philosophen zufolge die ideale Gesellschaftsform (vgl. Hall 1994: 170). Ein solcherart idealisierter „edler Wilder“ wurde als Vehikel für die Kritik an Entwicklungen der westlichen Gesellschaft genutzt. Analog dazu wurde in der DDR beim filmischen Blick

nach Afrika der Fokus auf die Differenz gelegt. Die DEFA-Filme kritisierten die leistungsgetriebene Basis im Westen und verwendeten Afrika ebenso wie den „Orient“ als Kulisse für sozial-aufklärerische Szenen.

Aneignungsweisen des Publikums

Die Teilnehmer_innen der Gruppendiskussionen zu ausgewählten „Afrika-Filmen“ schrieben den gezeigten Ausschnitten zu, eine „total andere Welt“ zu zeigen, die Rede war von „[r]aus aus dem Alltag“, einem „romantisiert[en]“ und „ganz andere[n]“ Ort, der eine „Sehnsucht nach Exotik“ befriedigen würde (vgl. Grobner 2019: 302).

„Das ist dann so was wie Tourismus, wie Reisen. Wie einfach ein bisserl was anschauen (...), was ich nicht kenn', aber aus dem Wohnzimmer sozusagen, nicht einmal mit einer Reise, also, dort vor Ort, oder auch in Kontakt treten dort mit den Menschen vor Ort, sondern wirklich so bequem im Wohnzimmer das anschauen und mir dann vorstellen, dass die Welt dort so ist.“ (Teilnehmerin D.1/ Migrationsgruppe zit. n. Grobner 2019: 302)

Die Gruppendiskussionen zeigten, dass die „Afrika-Filme“ nicht nur das für schematisch konzipierte Spielfilme typische eskapistische Angebot¹¹, sondern auch ein spezifischeres bereitstellen: Sie leisten einen Beitrag zur Schärfung weißer Identitäten. Nichtsdestotrotz konnten die schwarzen Rezipient_innen der Migrationsgruppe das eigene *Othering* ausblenden und dadurch Vergnügen empfinden, wie teilweise die eigenen Aussagen, das Protokoll der nonverbalen Reaktionen während des Screenings sowie, ganz grundsätzlich, die Bereitschaft, überhaupt an einer Diskussion zu dem Thema mitzuwirken – Stichwort „the pleasure of interrogation“ (hooks 1992: 126) –, belegen.

In der Anschlusskommunikation nahmen die Teilnehmer_innen mit Migrationsbiografie bzw. mit Rassismuserfahrungen eine von affektivem Engagement und Involvement geprägte Rezeptionshaltung ein. Die Atmosphäre während des Gesprächs war entsprechend ernst. Im Gegensatz dazu herrschte in der Österreichgruppe eine locker-entspannte Grundstimmung. Die Teilnehmer_innen hier deckten klischeehafte Motive und Stereotype in der Diskussion zwar auf und bewerteten die Filme davon ausgehend negativ. Unabhängig von diesen kritischen Reflexionen

¹¹ Popkulturelle Texte strukturieren trotz einer immer zugrunde liegenden Polysemie die Lesarten bis zu einem gewissen Grad vor (vgl. Hall 2006; Fiske 2008).

amüsierten sie sich aber nicht nur beim Filmscreening, sondern auch im Gespräch köstlich darüber. In der Migrationsgruppe wurde hingegen – ausgehend von den gezeigten Stereotypen – schon im ersten Drittel der Diskussion über Rassismus diskutiert.

„Aber Afrika ist groß, wie gesagt, ich habe in Westafrika und in Nordafrika [sowie] in Zentralafrika gelebt. Und Südafrika ist für mich wirklich so etwas Anderes (...) und es ist auch etwas Exotisches, ehrlich gesagt. Aber wenn ich mich in Österreich und in Europa befinde und so einen Film anschau (...), wo immer die negativen Konnotationen von schwarzen Menschen genommen werden und alle positiven Rollen von weißen Menschen, also – sorry für das Wort ‚weiß‘ und ‚schwarz‘, aber ich muss das so sagen – genommen werden, da mach‘ ich mir doch Sorgen, ob die Leute das kapiert haben.“ (Teilnehmerin A.1/ Migrationsgruppe zit. n. Grobner 2019: 205)

Die Mehrheit der weißen Teilnehmer_innen lehnte eine Sichtweise, die weiße und schwarze Figuren bzw. ihre Rollen in den Filmen rassistisch hinterfragt, entweder gänzlich oder mit Einschränkungen ab. In der Österreichgruppe wurde der Aspekt des Rassismus erst auf konkretes Nachfragen der Moderatorin (Autorin; Anm.) thematisiert. Zwei Teilnehmer_innen betonten, dass sie die Filme nicht per se als rassistisch einstufen würden, eine andere befand, dass die Definition von Rassismus ein „Gummiband“ sei. Lediglich ein Teilnehmer hielt dagegen, woraufhin eine DiskutantIn betonte, die Filme seien „vielleicht ein bisschen rassistisch, aber (...) sicher nicht böse gemeint“ (vgl. Grobner 2019: 216ff.). In der Migrationsgruppe gab es lediglich von einer nicht-schwarzen DiskutantIn Kontra gegen eine rassistisch-kritische Lesart: Sie sah in den Filmerzählungen private Familiengeschichten ohne zusätzliche Bedeutungsebene.

Der Blick auf die Filmfiguren war in allen Gesprächen gelenkt von persönlichen Assoziationen und individuellen Moralvorstellungen. Die Bereitschaft, sich mit diesen zu identifizieren oder ernsthaft auseinanderzusetzen, war jedoch sehr unterschiedlich. Während sich die Debatte in der Migrationsgruppe vor allem in Bezug auf die klischeehafte Darstellung der schwarzen Figuren im Gegensatz zur positiven Inszenierung der weißen Figuren entfaltete, konzentrierte sich das Gespräch der weißen Teilnehmer_innen auf die stereotype Darstellung von Europa als

stressiger Ort und Afrika als ruhiges Idyll sowie auf die positiven Klischees über den Kontinent und seine Bewohner_innen. Dies entspricht den Ergebnissen einer Rezeptionsstudie von Joke Hermes und Robert Adolfsson, derzufolge im Fernsehen repräsentierte Minderheiten einen stärkeren Drang haben, sich und ihre eigene Identität angesichts negativer Stereotype zu verteidigen, wohingegen weiße Zuseher_innen sich unproblematischer von negativen weißen Repräsentationen abgrenzen können (vgl. Hermes/ Adolfsson 2007). Eine mögliche Erklärung dafür liefert die Erkenntnis, dass negatives Verhalten bei Vertreter_innen von marginalisierten Gruppen häufig generalisiert wird, wodurch deren mediale Repräsentation ebenso als Allegorie wirkt (vgl. Shohat/ Stam 1994: 182ff.). Das Resümee war jedoch jeweils dasselbe: Die Filme seien unrealistisch und wenig authentisch.

In beiden Diskussionen gab es jene, die Wert auf den Abgleich von filmischer Wirklichkeit und eigener Lebenswirklichkeit legten, sowie jene, die die TV-Formate als Orientierung für die Realität nutzten. Auffallend war, dass es in der Österreichgruppe immer wieder interessierte Nachfragen bei jenen beiden Teilnehmern gab, die Subsahara-Afrika bereist hatten. Ganz anders in der Migrationsgruppe, wo der Großteil aus einem afrikanischen Land stammte, jedoch keine_r der Partizipant_innen sich als Experte_in für den Kontinent in das Gespräch einbrachte. In dieser Gruppe wurde die Filmkulisse durchaus ernst und als wichtiges Element des medialen Gesamtprodukts besprochen, während die österreichischen Diskutant_innen diese als austauschbar und irrelevant für die Handlung beschrieben.

Eine schwarze Teilnehmerin hob sowohl die afrikanischen Handlungsorte an sich als auch die Tatsache, dass die Filme untypische Migrationswege, nämlich von Europa nach Afrika, zeigen, positiv hervor. Eine andere Teilnehmerin der Migrationsgruppe verwies darauf, dass die vorgeführten Sequenzen zwar an einem afrikanischen Ort spielten, es jedoch in der Handlung durch die emigrierten Hauptfiguren immer auch um Europa gehen würde. In der Österreichgruppe sah sich eine weiße Teilnehmerin wiederum durch die Filme lediglich in ihrem defizitären Blick auf Afrika bestätigt:

„In dem Film sieht man sehr, sehr stark den Unterschied zwischen Europa und Afrika. Wie reich im Verhältnis wir sind, die paar Obersten – hier auch nicht mehr alle, hier gibt's noch Geld – aber

dort – sie kriegen ja nichts für – wie sie die Muscheln da schleppen, beim anderen Film. (...) Gibt's dort unten auch Leitungswasser?“ (Teilnehmerin E.2/ Österreichgruppe zit. n. Grobner 2019: 218)

Zusammenfassend kann hervorgehoben werden, dass sich die beiden Gruppendiskussionen in Bezug auf die eingenommenen Rezeptionshaltungen sowie auf die Gesprächsstimmung grundlegend unterschieden. In der Österreichgruppe wurde darüber hinaus die inszenierte Fremdheit als unüberwindbare Andersheit wahrgenommen, während in der Migrationsgruppe Aspekte von Rassismus in den Filmen schnell und relativ explizit verhandelt wurden. Fast alle Teilnehmer_innen zogen hingegen Analogien zur privaten oder gesellschaftlichen Lebenswirklichkeit. Diese prinzipielle Verknüpfung unterstreicht, dass die „Afrika-Filme“ nicht losgelöst von diesem Spannungsfeld, also ausschließlich als bloße Fiktion im luftleeren Raum, betrachtet werden dürfen, und dass die Konstruktion von Fremdheit in Bezug auf die afrikanischen Handlungsorte und Schwarz-Sein als diskursives Moment in der Aneignung der Filme durch ihr Publikum koloniale Mythen am Leben erhält.

Fazit: Weiß-Sein wird als (europäische) Norm bestärkt

Medien sind Teil unseres Alltags. Sie zählen zu einer von vielen Instanzen der Sinnproduktion in unserer Gesellschaft und fungieren auch als Schauplatz für die Ausgestaltung der eigenen Identität. Wer die Macht hat, Identitäten zu definieren, nimmt Einfluss auf die Konstruktion sozialer und gesellschaftlicher Wirklichkeit(-en). Seit Michel Foucault wurde dieses Verständnis um die Vorstellung erweitert, dass sich diese Macht in der Beziehung zwischen Herrschenden und Beherrschten entfaltet (vgl. Hall 1994: 149ff.). In gesellschaftlichen Krisenzeiten kämpfen die Menschen mehr denn je für ihre Selbstvergewisserung. Fremdheit wirkt dabei kategorisierend und stellt eine Konstruktion zur Ordnung von Wirklichkeit dar. Um die enge Verknüpfung von Fremdheit mit der eigenen Identität und das Fremderleben beschreibbar zu machen, eignen sich deshalb sozialpsychologische Ansätze besser als individualpsychologische (Simon/Mummendey 1997: 12ff.).

„Fremdheit ist weder eine geographische noch ethnisch zu fixierende Eigenschaft, sondern eine Beziehungsform – und als solche stets Verhandlungssache.“ (Honold 2006: 30)

Die – in Bezug auf seine Bewertung – neutrale Fremdheit in der Ferne, das prinzipiell erfahrbare Unbekannte, existiert nicht. Es gibt „kaum noch einen Ort, eine Gruppe, eine Position, die nicht durch tausende von Details, Anekdoten und Erzählungen des westlichen Diskurses bekannt sind“ (Terkessidis 2008: 318). Im Westen wiederum bestimmt der „weiße Blick“ (Fanon 1980), anhand welcher Charakteristika Fremdheit erkannt werden kann und bewertet ihren spezifischen Inhalt. Das lässt sich am Beispiel der in Deutschland und Österreich produzierten „Afrika-Filme“ anschaulich beschreiben. Die mediale Konstruktion von Fremdheit, die darin an Subsahara-Afrika gebunden ist, ist freilich nicht auf dieses Subgenre beschränkt. Regelmäßig tauchen im deutschsprachigen Kino (formal-)ästhetisch und inhaltlich komplexer angelegte Filme mit afrikanischem Setting wie „Winterreise“ (D, 2006) von Hans Steinbichler oder „Paradies: Liebe“ (Ö/D/F, 2012) von Ulrich Seidl auf, in denen ähnliche narrative und filmtechnische Konstruktionsmechanismen zur Herstellung von Fremdheit und in weiterer Folge von *Othering* vorgefunden werden können. Derart vermittelte Stereotype sind in vielen verschiedenen Medien und Genres anzutreffen – angefangen von literarischen Reiseberichten über klassische Hollywoodfilme bis hin zu westlichen Orientmärchen. Ihre Reproduktion in den „Afrika-Filmen“ hat also keine Sonderstellung, trägt jedoch bei guter Quote dazu bei, dass das Narrativ vom modernen, rationalen, zivilisierten und intelligenten Westen und von seinem imaginierten Gegenstück, dem „Rest“, sowie das damit verbundene koloniale Weltbild in Dauerschleife weitererzählt und aufrecht erhalten wird.¹²

¹² Aktuell kommt allerdings – auch getragen vom Serienboom in den USA, der Produktionen mit diversem Cast und alternativen Erzählungen Erfolg bescherte – langsam Bewegung in die westliche Filmbranche. „Black Panther“ (USA, 2018) brachte etwa den sogenannten Afrofuturismus, bei dem typisch afrikanisch konnotierte Elemente und Ästhetiken mit Modernität, Hightech und magischem Realismus besetzt werden, ins Mainstreamkino. Und der Streamingdienst *Netflix* sicherte sich im vergangenen Jahr für „Lionheart“ (NGR, 2018) von der nigerianischen Regisseurin und Nollywood-Schauspielerin Genevieve Nnaji erstmals die weltweiten Vertriebsrechte für einen afrikanischen Film.

Die in diesem Beitrag beschriebene Inszenierung der filmischen Orte entlang des fiktiven binären Paares Afrika und Europa ist ein Beispiel dafür, wie in den „Afrika-Filmen“ Gegensätzlichkeit vermittelt und die vermeintliche Unvereinbarkeit von zwei geografisch verorteten Lebensweisen betont wird. Dies kann in Verbindung mit einem differenziell-rassistischen Weltbild (vgl. Sander 2008) gebracht werden, das die Differenz positiv betont und verteidigt, jedoch gleichzeitig eine räumliche Trennung einfordert. Rassismus braucht die Bipolarität von Dazugehören und Anderssein. Letztlich geht es bei der Differenzierung, die die Distanz zum Fremden hervorhebt, immer auch um Ausgrenzung sowie um symbolische Macht und um Machterhalt. Der „weiße Blick“ ist in dem analysierten TV-Format jedoch nicht auf den geografischen Ort an sich beschränkt, sondern er bewertet durch die spezifischen Fremdheitskonstruktionen betreffend Handlung und Figuren zudem Schwarz-Sein als das kulturell Andere (vgl. Grobner 2019: 237ff.).

Dass filmische Inszenierungen Afrikas in europäischen Produktionen nicht zwangsläufig diese Form von *Othering* reproduzieren, demonstriert der Kinderfilm „Mia und der weiße Löwe“ (F/D/ZA, 2018) vom Regisseur Gilles de Maistre. Der Plot rund um die Löwenfarm einer weißen Familie aus London, einen Vater-Tochter-Konflikt und die staatlich geduldete touristische Trophäenjagd auf wilde Tiere ist auf den ersten Blick der eines typischen „Afrika-Filmes“. Doch die Umsetzung zeichnet sich durch eine Reihe von Brüchen mit den klassischen Stereotypen aus. Neben den bekannten Bildern einer Savannenlandschaft im Sonnenuntergangslicht werden auch saftige, grüne Weiten und erfrischende Wasserstellen gezeigt. Die Handlung in den Außenräumen spielt nicht nur am Land, sondern auch in Städten. Zu sehen ist u. a. das ehemalige Old-Fort-Gefängnis in Johannesburg – ein Verweis auf die Apartheid-Vergangenheit des Landes, das die Hauptfigur Mia mit ihrer Schulklasse besucht – und die „Tshwane-China Shopping Mall“ in Pretoria. Bei den Innenaufnahmen dominieren jene auf der Farm der Familie. Das Wohnhaus ist modern eingerichtet und es fehlt nicht an technischen Geräten wie Staubsauger, Handys, Laptop und Flachbildschirm, die auch intensiv genutzt werden. Die schwarzen Nebenfiguren sind indigene Bewohner_innen eines Naturreservats, aber ebenso Polizist_innen, Sanitäter_innen und Ärzt_innen – mit Fahrzeugen und Ausrüstung auf dem neuesten Stand der Technik. Interessant ist die Figur der Haushälterin, die auf den ersten Blick dem Stereotyp der

schwarzen „Mammy“ (vgl. Walley-Jean 2009: 70) entspricht, allerdings wird sie nicht wie in den „Afrika-Filmen“ zur passiven, gebrochen sprechenden Statistin degradiert. Im Gegenteil: Sie verdreht die Augen, als die Rede von Geistern und Aberglaube ist, weigert sich, nachträglich Essen für die zu spät bei Tisch erscheinende Mia zuzubereiten, und trägt aktiv zum Fortgang der Handlung bei, indem sie der jugendlichen Protagonistin bei der Rettung „ihres“ Löwen hilft. Der Film zeichnet sich also durch eine differenzierte Umsetzung nicht nur der Handlungsorte, sondern auch der Figuren sowie der erzählten Geschichte aus. Am Ende wird nicht die gesamtgesellschaftliche Problematik der Löwenjagd an sich gelöst, sondern lediglich Mias weißer Löwe durch dessen Umsiedelung in ein Naturreservat gerettet sowie der Vater-Tochter-Konflikt bereinigt.

Wenn Medienunterhaltung als Teil von Alltagskultur und Kultur als soziale Praxis verstanden werden, wird Fernsehen zu einer Form von Handeln, das hilft, sich in der Sinnwelt zu orientieren und parallel dazu diesen Sinn zu (re-)produzieren (vgl. u. a. Ha 2000; Paus-Hasebrink 2006; Weiß 2000). Die „Afrika-Filme“ können durch das *Othering* von schwarzen Menschen zur Schärfung und Bestätigung einer (eigenen) weißen Identität beitragen und fügen sich in hegemoniale Mechanismen zur Aufrechterhaltung einer rassistischen Ordnung ein (vgl. Bourdieu 1983: 727ff.; Winter 2012: 54).

„What they [die Medien] ‚produce‘ is, precisely, representations of the social world, images, descriptions, explanations and frames for understanding how the world is and why it works as it is said and shown to work. (...) They help to classify out the world in terms of the categories of race.“ (Hall 2003: 90)

Mediale Texte sind nach John Fiske verantwortlich für die soziale Zirkulation von Bedeutungen, die wiederum konstituierend für Kultur sind (vgl. Mikos 2009: 156ff.). Sie bilden einen Ort der sozialen Auseinandersetzung. Im Fall der „Afrika-Filme“ ist das ein Ort, an dem eine (neo-)koloniale Erzählung über den Kontinent und seine Bewohner_innen reproduziert wird. Passend zur Rousseau’schen Idealisierung der fernen Fremde fungiert der Ort hier als eine Wunsch- oder Sehnsuchtsheimat für weiße Europäer_innen. An dieser Stelle lässt sich der Bogen zum Heimatfilmgenre der Nachkriegszeit mit prominenten Vertretern wie „Der Förster vom Silberwald“ (Ö, 1954) oder „Grün ist die Heide“ (D, 1951) spannen. Der durch Krieg und Ideologie erfahrene Verlust von Heimat dient als Erklärung für die einstige Beliebtheit dieser Filme. Das Publikum

vereinte demnach eine kollektiv empfundene Sehnsucht, dem Grauen der Erinnerung an die Vergangenheit zu entfliehen – einen solchen Fluchtpunkt boten die idyllischen Filmlandschaften. Gleichzeitig schienen die Heimatfilme der 1950er-Jahre den Heimatbegriff geradezurücken. So spiegelten die gezeigten Welten gleichermaßen Wunsch und Wirklichkeit der Nachkriegsbevölkerung.

„Im Kino trat die Utopie einer erstrebenswerten, idealtypischen Heimat an die Stelle der realen, tagtäglich erfahrbaren und durch die deutsche Vergangenheit belasteten Heimat, die für die Deutschen unbequem geworden war.“ (Trimborn 1998: 14)

Die gegenwärtige Heimat des Publikums der „Afrika-Filme“ ist zwar weder von Bomben zerstört, noch frisch von der nationalsozialistischen Blut-und-Boden-Ideologie vorbelastet, aber konventionelle Imaginationen von Nation, Identität und Zugehörigkeit sind heute dennoch herausgefordert. Haben sich doch angesichts der gegenwärtigen Heterogenität und Pluralisierung von Lebensstilen die Metaerzählungen der Moderne aufgelöst. Kurzum, die deutschen bzw. österreichischen Heimatlandschaften bieten sich als Konsequenz in einer globalisierten Welt nur mehr bedingt für filmischen Eskapismus an. Ähnlich rechtspopulistischen Narrativen, vermitteln die „Afrika-Filme“ ein einfaches Weltbild, das Orientierung und Bestätigung des Eigenen im (vermeintlich) Fremden anbietet. Während die traditionellen Nachkriegsheimatfilme also Männlichkeit und Deutschsein revitalisierten (vgl. Figge 2015), legitimieren die – wenn man so will – „afrikanisierten“ Heimatfilme Weiß-Sein als (europäische) Norm.

Bibliografie

- Arndt, Susan (2012): Die 101 wichtigsten Fragen: Rassismus. München: C. H. Beck.
- Bohleber, Werner (2007): Ethnische Homogenität und Gewalt. Zur Psychoanalyse von Ethnozentrismus, Fremdenhaß und Antisemitismus. In: Ahlheim, Klaus (Hg.): Die Gewalt des Vorurteils. Schwalbach: Wochenschau Verlag, 225-240.
- Bourdieu, Pierre (1983): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt: Suhrkamp.
- Fanon, Frantz (1980¹³): Schwarze Haut, weiße Masken. Frankfurt: Syndikat.

¹³ Vgl. Ersterscheinungsjahr 1952.

- Figge, Maja (2015): *Deutschsein (wieder-)herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre*. Bielefeld: transcript.
- Fiske, John (2008): Augenblicke des Fernsehens. Weder Text noch Publikum. In: Pias, Claus et al. (Hg.). *Kursbuch Medienkultur*. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 234-263.
- Grobner, Cornelia (2017): Der afrikanisierte Heimatfilm. Wie sich Afrika als Kulisse für neu aufgelegte Heimatsehnsüchte im deutschsprachigen Unterhaltungsfernsehen etabliert hat. In: *Medien Journal* 41/4, 33-44.
- Grobner, Cornelia (2019): *Populäre Fernsehbilder über Afrika. Eine qualitative Untersuchung deutschsprachiger Unterhaltungsfilm der Gegenwart*. Wiesbaden: Springer VS.
- Ha, Kien Nghi (2000): Ethnizität, Differenz und Hybridität in der Migration: Eine postkoloniale Perspektive. In: *Prokla – Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft* 30/3, 377-397.
- Hager, Christa (2016): „Nackt müsst Ihr sein natürlich“, http://www.wienerzeitung.at/beilagen/wienerjournal/810172_Nackt-muesst-Ihr-sein-natuerlich.html (10.4.2019).
- Hall, Stuart (1994): *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften* 2. Hamburg: Argument-Verlag.
- Hall, Stuart (2003): The Whites of Their Eyes. Racist Ideologies and the Media. In: Dines, Gail/ Humez, Jean M. (eds.): *Gender, Race, and Class in Media. A Text-Reader*. California: Sage Publications, 89-93.
- Hall, Stuart (2006): Encoding/Decoding. In: Durham, Meenakshi Gigi/ Kellner, Douglas M. (eds.). *Media and Cultural Studies: Keywords*. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 163-173.
- Hermes, Joke/ Adolfsson, Robert (2007): The Exnomination of Pain: Undoing Otherness. Viewer Reports in stereotyping and Multicultural Media Content, <http://www.ep.liu.se/ecp/025/026/ecp072526.pdf> (11.4.2019).
- Hickethier, Knut (1995): Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des Anderen in Filmen. In: Karpf, Ernst/ Kiesel, Doron/ Visarius, Karsten (Hg.): „Getürkte Bilder“. Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, 21-40.
- Höfig, Willi (1973): *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*. Stuttgart: Enke.
- Honold, Alexander (2006): Das Fremde und seine Schauplätze. Literatur und Kultur in der deutschen Kolonialzeit. In: *Iz3w. Entdecken, erobern, erholen. (Post-)Koloniale Reisebilder* 37/291, 27-30.
- hooks, bell (1992): *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Hughey, Matthew (2010): The White Savior Film and Reviewers' Reception. In: *Symbolic Interaction* 33/3, 475-496.
- Ivanov, Paola (2001): Aneignung. Der museale Blick als Spiegel der europäischen Begegnung mit Afrika. In: Arndt, Susan (Hg.): *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*. Münster: Unrast, 351-371.
- Kilomba, Grada (2010): *Plantation Memories. Episodes of everyday racism*. Münster: Unrast.

- Kilomba, Grada (2014): *The Mask: Remembering Slavery, Understanding Trauma*, <http://www.africavenir.org/nc/news-details/article/the-mask-remembering-slavery-understanding-trauma/print.html> (10.4.2019).
- Kunczik, Michael/ Zipfel, Astrid (2006): *Gewalt und Medien. Ein Studienhandbuch*. Köln/Wien: Böhlau.
- Lamnek, Siegfried (2005): *Gruppendiskussion. Theorie und Praxis*. Weinheim/ Basel: Beltz Verlag.
- Mayer, Ruth/ Terkessidis, Mark (1998): *Retuschierte Bilder. Multikulturalismus, Populärkultur und Cultural Studies, eine Einführung*. In: Mayer, Ruth/ Terkessidis, Mark (Hg.): *Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur*. St. Andrä-Wördern: Hannibal Verlag, 7-23.
- Mikos, Lothar (2009): *John Fiske: Populäre Texte und Diskurse*. In: Hepp, Andreas/ Krotz, Friedrich/ Thomas, Tanja (Hg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 156-164.
- Münkler, Herfried/ Ladwig, Bernd (1997): *Dimensionen der Fremdheit*. In: Münkler, Herfried (Hg.): *Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit*. Berlin: Akademie Verlag, 11-44.
- Österreichischer Rundfunk (2016): *Nachzählen. Wert über Gebühr*, http://zukunft.orf.at/rte/upload/isabelle/orf_pvb_15_16_zahlenheft_160503_korr_e_book_rz.pdf (10.4.2019).
- Ortner, Christina (2007): *Tatort: Migration. Das Thema Einwanderung in der Krimireihe Tatort*. In: M&K. *Medien & Kommunikationswissenschaft* 55/1, 5-23.
- Parin, Paul (2007): *Die Gewalt des Vorurteils – Vorurteile der Gewalt*. In: Ahlheim, Klaus (Hg.): *Die Gewalt des Vorurteils*. Schwalbach: Wochenschau Verlag, 322-333.
- Paus-Hasebrink, Ingrid (2006): *Zum Begriff „Kultur“ als Basis eines breiten Verständnisses von (AV-) Kommunikation im Rahmen von Alltagskultur*. In: Paus-Hasebrink, Ingrid/ Woelke, Jens/ Bichler, Michelle/ Pluschkowitz, Alois (Hg.): *Einführung in die Audiovisuelle Kommunikation*. München/Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, 13-52.
- Paus-Hasebrink, Ingrid/ Prochazka, Fabian (2016): *Medienformate als Gegenstand qualitativer Forschung in der Kommunikationswissenschaft*. In: Averbeck-Lietz, Stefanie/ Meyen, Michael (Hg.). *Handbuch Nichtstandardisierte Methoden in der Kommunikationswissenschaft*. Wiesbaden: Springer, 401-413.
- Pfoser, Paula (2015): *Modernisierung, Paternalismus, Partnerschaftlichkeit, Repräsentationen afrikanischer Dekolonisation im frühen österreichischen Fernsehen (1957-1965)*. In: *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* 15/29, 91-111.
- Piesche, Peggy (2004): *Irgendwo ist immer Afrika ... „Blackface“ in DEFA-Filmen*, <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59339/blackface-in-defa-filmen> (10.4.2019).
- Reif, Wolfgang (1989): *Exotismus im Reisebericht des frühen 20. Jahrhunderts*. In: Brenner, Peter J. (Hg.): *Der Reisebericht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 434-462.
- Said, Edward (2014): *Orientalismus*. Frankfurt/ Main: Fischer.

- Sander, Lou (2008): Schwarz – Weiß – Rot – Gold. (Anti)Rassismus im deutschen Kontext, <http://interventionen.conne-island.de/04.html> (9.4.2019).
- Schäffter, Ortfried (1991): Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit. In: Schäffter, Ortfried (Hg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen: Westdeutscher Verlag, 11-42.
- Scholl, Armin (2003): Die Befragung. Sozialwissenschaftliche Methode und kommunikationswissenschaftliche Anwendung. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Schrödl, Barbara (2004): Heimatfilme und die Neuordnungen des Nationalen. In: Frauen Kunst Wissenschaft. Heimat-Räume. Beiträge zu einem kulturellen Topos 18/37, 29-37.
- Shohat, Ella/ Stam, Robert (1994): Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the media. London/New York: Routledge.
- Simon, Bernd/ Mummendey, Amélie (1997): Selbst, Identität und Gruppe: Eine sozialpsychologische Analyse des Verhältnisses von Individuum und Gruppe. In: Mummendey, Amélie/ Simon, Bernd (Hg.): Identität und Verschiedenheit. Zur Sozialpsychologie der Identität in komplexen Gesellschaften. Bern: Verlag Hans Huber, 11-38.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2013). Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Wien: Turia + Kant.
- Stam, Robert (2004): Multiculturalism and the Neoconservatives. In: McClintock, Anne/ Mufti, Aamir/ Shohat, Ella (eds.): Dangerous Liaisons. Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, 188-203.
- Terkessidis, Mark (2008): Globale Kultur in Deutschland: Der lange Abschied von der Fremdheit. In: Hepp, Andreas/ Winter, Rainer (Hg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen/ Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 311-325.
- Trimborn, Jürgen (1998): Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster. Köln: Teiresias Verlag.
- Wagner, Birgit (2002): Algier, Casablanca. Afrikanische Kulissen für Film-Mythen. In: Albers, Irene/ Pagni, Andrea/ Winter, Ulrich (Hg.): Blicke auf Afrika nach 1900. Französische Moderne im Zeitalter des Kolonialismus. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 163-178.
- Wainaina, Binyavanga (2006): How to Write about Africa, <http://granta.com/how-to-write-about-africa> (9.4.2019).
- Walley-Jean, Celeste J. (2009): Debunking the Myth of the „Angry Black Woman“: An Exploration of Anger in Young African Women. In: Black Women, Gender + Families 3/2, 68-86.
- Weiß, Ralph (2000): Praktischer Sinn – soziale Identität und Fern-Sehen. Ein Konzept für die Analyse der Einbettung kulturellen Handelns in die Alltagswelt. In: Medien und Kommunikationswissenschaft 48/1, 42-62.
- Weiß, Ralph (2001): Der praktische Sinn des Mediengebrauchs im Alltag. In: Maier, Rabler, Ursula/ Latzer, Michael (Hg.): Kommunikationskulturen zwischen

Kontinuität und Wandel. Universelle Netzwerke für die Zivilgesellschaft.
Konstanz: UVK, 347-369.

Winter, Rainer (2012): Das postmoderne Hollywoodkino und die kulturelle Politik der Gegenwart. Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse. In: Heinze, Carsten/ Moebius, Stephan/ Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz/ München: UVK Verlagsgesellschaft, 41-59.

Zehr, Martin (2011): Functions of the Strange. In: Driesch Zeitschrift für Literatur & Kultur 2/8, 193-199.