

PERSPEKTIVEN AUF RASSISMUS IM ÖSTERREICHISCHEN FILM

von Dina Yanni

Perspektiven auf Rassismus im österreichischen Film

Impressum:

© Dina Yanni 2024, Wien.

Lektorat: Christine Hehle, Wien.

Grafische Gestaltung: iService Medien & Werbeagentur, Wien.

Im Auftrag des Österreichischen Filminstituts

österreichisches
film institut 

Gefördert von der Kulturabteilung der Stadt Wien,
Wissenschafts- und Forschungsförderung

 **Stadt
Wien** | Kultur

Inhalt

I. Einleitung	8	VI. Epilog: Das Spektakel des „Anderen“	126
II. Perspektiven auf Rassismus in Österreich	12	VII. Quellenverzeichnis	134
III. Überlegungen zu einer antirassistischen Filmpraxis.	20	VIII. Abbildungsverzeichnis	144
IV. Filme, die wir nicht sehen können	28	IX. Quellennachweise	146
V. Filmanalysen.	34		
Safari (2016)	36		
Die Migrantigen (2017).	42		
Angelo (2018)	48		
Welcome to Sodom (2018)	54		
Joy (2018)	60		
Nobadi (2019)	66		
The Remains – Nach der Odyssee (2019)	72		
Bewegungen eines nahen Bergs (2019)	78		
Weiyena – Ein Heimatfilm (2020)	84		
The Secret of the Kenyan Runners (2020)	90		
Me, We (2021)	96		
Epicentro (2021)	102		
Alice Schwarzer (2022)	108		
Feminism WTF (2023)	114		
Edelweiss (2023)	120		

„[T]here’s really no such thing as the ,voiceless‘.
There are only the deliberately silenced,
or the preferably unheard.“

Arundhati Roy¹

I. Einleitung

Rassismus bedeutet die Hierarchisierung von Menschen entlang erfundener, trivialer oder übertriebener Marker der Unterscheidung. Fremd und Eigen werden einander gegenübergestellt, auf diese Eigenschaft reduziert und nur durch sie erklärt. In Österreich wie in anderen Ländern ist Rassismus seit der Kolonialzeit Werte- und Organisationsprinzip, das systemisch am Leben gehalten wird. Dies schlägt sich auch in den kulturellen Elementen der österreichischen Gesellschaft nieder – nicht zuletzt im Film. Mit seinen Möglichkeiten zur Popularisierung erwies sich der Film von Anfang an als einer der zentralen Orte negativer und positiver Repräsentation.

Anschließend an „Perspektiven auf Rassismus im Film“, das ein Schlaglicht auf Rassismus im österreichischen und internationalen Film geworfen hat, soll in diesem Folgeband der alleinige Fokus auf dem österreichischen Film liegen. „Perspektiven auf Rassismus im österreichischen Film“ soll eine Kritik abbilden, die veranschaulicht, wie Gestaltungsmittel und Narrative im Film diskriminieren. Dieser Band versteht sich komplementär zum ersten Band und baut daher auf den Fragen auf, die im ersten Band entwickelt wurden.

Die Filmanalysen fällen kein Urteil über den ganzen Film, sondern arbeiten Aspekte heraus, die entweder emanzipatorisch oder problematisch sind. Entsprechend der Methode der Kritischen Diskursanalyse werden die Filme auf ihre dominierenden Diskurse hin befragt. Dieser Methode zufolge kann ein Film auch mehrere, einander widersprechende, Diskurse artikulieren. Ein Film ist also nicht entweder rassistisch oder nicht, sondern enthält Themen, Narrative oder Mythen, die Rassismen entweder bekämpfen oder reproduzieren bzw. auch beides tun.

Gewählt wurden fünfzehn Filme aus dem Untersuchungszeitraum der Jahre 2016 bis 2023 – eine Auswahl an Filmen, die zum überwiegenden Teil euphorisch rezipiert wurden. Häufig sind dies auch Filme, die auf paratextueller Ebene Rassismus bekämpfen wollen, aber in die-

sem Bemühen letztlich Stereotype reproduzieren und so entwertete Repräsentationen zirkulieren. Essenziell für die vorliegende Arbeit war die Stärkung jener Perspektiven und Standpunkte, die gesellschaftlich von Unsichtbarkeit und Ohnmacht gekennzeichnet sind.

Die vorliegenden Texte sollen Ausgangspunkt für weiterführende Auseinandersetzungen sein und der Förderung antirassistischer Filmpraxis dienen. Denn letztlich liegt das Ziel dieses Bandes in einer egalitäreren Repräsentation vor und hinter der Kamera.

II. Perspektiven auf Rassismus in Österreich

„In Österreich wird nicht gerne
über Rassismus gesprochen.“²

Dies ist auch im Jahr 2024 wahr. Österreichs Beziehung zum eigenen Rassismus ist eine historisch unbequeme. Diese Tradition ist verbunden mit der kontinuierlichen Dethematisierung der eigenen Rassismusgeschichte und -gegenwart. Schlussfolgerung dieser

Schweigekultur ist die beharrliche Leugnung, dass Rassismus in Österreich als strukturelles Problem überhaupt existiert. Doch auch in Österreich ist Rassismus in all seinen Ausprägungen „gut integriert“³ – unter anderem auch in Form von Polizeigewalt. Marcus Omofuma, Richard Ibekwe, Johnson Okpara, Cheibani Wague, Edwin Ndupu, Yankuba Ceesay oder Essa Tourey sind nur einige Namen von Menschen, die durch den Kontakt mit österreichischen Behörden ums Leben kamen.⁴ Für die Täter hatte ihre Gewalt häufig kaum Konsequenzen.⁵

Diskursräume für Rassismus in Österreich zu eröffnen scheitert oft schon an der Uneinigkeit darin, was Rassismus denn eigentlich bedeutet. Skinheads, Holocaust und Apartheidsregime tauchen in unseren Köpfen auf – Rassismus ist also entweder ein Extremfall oder ein Ereignis der Vergangenheit. Auch werden mit Rassismus tief sitzende Gefühle und Befürchtungen assoziiert, für die es keine einfache, dem Alltagsverstand zugängliche Erklärung gibt.⁶ „Angst“ vor dem „Fremden“ wird als etwas Legitimes und Naturgegebenes erachtet, das sich daher nicht aus der Welt schaffen lässt. Dass „Fremdheit“ eine Konstruktion ist und „Angst“ in diesem Fall die Legitimation für die andauernde Schlechterstellung bestimmter Personen bedeutet, ist nicht Gegenstand dieser Diskurse.

Rassismus essenzialisiert, dichotomisiert und hierarchisiert.⁷ Die Merkmale, die die Mitglieder einer Gruppe angeblich teilen, werden als herausragend und als alles andere erklärend definiert. Anhand dieser

Österreichs Beziehung zum eigenen Rassismus ist eine historisch unbequeme.

Kriterien erfolgt dann eine gesellschaftliche Hierarchisierung, die letztlich alle so konstruierten Gruppen gegeneinander ausspielt. Betrachtet man nun etwa das Narrativ des „Schwarzen Drogendealers“, so wird deutlich, dass die hier gemeinten Menschen homogenisiert werden (sie sind eine Gruppe, innerhalb der Gruppe sind alle gleich), essenzialisiert („Hautfarbe“ bzw. Herkunft dieser Gruppe erklärt alles, was ihre Mitglieder tun) und dichotomisiert („sie“ gegen „uns“).⁸

Rassismus ist eng verknüpft mit gesellschaftlicher Macht. Denn die als „wir“ verstandene Gruppe zieht einen Vorteil aus der Problematisierung der „Anderen“.⁹ So hat das medial zirkulierte „Wissen“ von „Schwarzen Drogendealern“ bis heute reale Effekte für diejenigen, die als „anders“ und daher als Problem betrachtet werden. Rassismus ist für die Diskriminierten somit als permanenter Stressfaktor in den Alltag eingeschrieben, aber dabei für alle weißen Menschen unsichtbar.¹⁰ Rassismus bedeutet letztlich die Fähigkeit, eine Realität für andere Menschen zu schaffen. So definieren weiße Normen unser Leben, wenn zum Beispiel „hautfarbene“ Pflaster nur beige sind. Hieraus wird deutlich, dass das Dogma der „white supremacy“ (weiße Vorherrschaft) auch in Österreich anwendbar ist.

Rassismus ist kein Thema der Vergangenheit und auch keine Randerscheinung: Rassismus ist fest in der Mitte der österreichischen Gesellschaft und ihren

Institutionen abgesichert. Fast siebzig Prozent der Befragten gaben in einer Studie der EU-Grundrechte-Agentur an, aufgrund von Herkunft oder Erscheinungsbild in Österreich diskriminiert zu werden.¹¹ Österreich befindet sich damit zusammen mit Deutschland auf dem letzten und damit schlechtesten Platz dieser Rangliste europäischer Länder.

Rassismus ist fest in der Mitte der österreichischen Gesellschaft und ihren Institutionen abgesichert.

Angesichts der Tatsache, dass Rassismus für nicht weiße Menschen Alltag bedeutet und daher zur überwältigenden Mehrheit nicht gemeldet wird, erscheinen diese Zahlen durchaus dramatisch. Die Ergebnisse der Studie entsprechen dabei dem Ausmaß der Dethematisierung von Rassismus im österreichischen Mainstream.

Die heutige Wahrnehmung von People of Color ist in Österreich immer noch von Kolonialpropaganda bestimmt. Rassismus nicht zu thematisieren bedeutet, möglichst auch nicht über die Geschichte von Rassismus in Österreich zu sprechen. Doch das Österreichische ist untrennbar verbunden mit seinen imperialen und kolonialen Dimensionen. Dass Österreich eine Kolonialmacht war und daher eine mehrfach belastete Geschichte hat, lernen wir in der Schule allerdings nicht. „Österreich hatte zwar nie Kolonien, aber es gibt bis heute eine koloniale Denkweise“,¹² so der Historiker Walter Sauer. Österreichs „Kolonialismus ohne Kolonien“ war verbunden mit der tief verankerten Vorstellung eines „weißen“ Österreichs.¹³ Auch ohne außereuropäische Territorien vergleichbar mit Frankreich oder Großbritannien bahnten sich in Österreich koloniale Abhängigkeitsbeziehungen ihren Weg, die bis heute ihre Spuren hinterlassen.¹⁴ Davon abgesehen, dass alle europäischen Staaten in den Kolonialismus involviert waren und von ihm profitiert haben,¹⁵ demonstrierte auch Österreich außereuropäischen Expansionsdrang mit vorübergehenden Territorien in Mosambik und China.¹⁶ Daneben gab es auch in Österreich Sklav*innen¹⁷ – unter ihnen Angelo Soliman, dessen Leichnam unter Kaiser Franz II. ausgestopft wurde, um ihn als halbnackten „Wilden“ im Kaiserlichen Naturalienkabinett auszustellen.¹⁸ Im 19. Jahrhundert breitete sich in Österreich zudem eine koloniale „Konsumkultur“ aus, die in den sogenannten

Das Österreichische ist untrennbar verbunden mit seinen imperialen und kolonialen Dimensionen.

„Völkerschauen“ im Prater ihren Niederschlag fand.¹⁹ Die Nachfahren der ehemaligen Betreiber dieser „Menschenzoos“ leiten heute den Tiergarten Schönbrunn.²⁰

Diesen Tatsachen zum Trotz ist Österreichs Geschichte der Gegenwart mit einer „kollektiven Amnesie“²¹ hinsichtlich der österreichischen Mitwirkung am Kolonialismus verbunden. Dabei sind viele Aspekte der österreichischen Kolonialgeschichte ursächlich dafür, dass Schwarze und migrantische Menschen bis heute als „anders“ wahrgenommen werden. Doch weil in Österreich nie eine Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit stattfand, werden viele Kontinuitäten, die Rassismus heute fortbestehen lassen, übersehen. So ist der Kolonialismus unter anderem Voraussetzung für die Existenz des Weltmuseums in Wien, denn es spielt mit der weißen Faszination und Erforschung „fremder“ Kulturen.

Auch wenn Schwarzer und migrantischer Widerstand in Österreich nicht erst seit Black Lives Matter existiert, so wurde er 2020 im Mainstream sichtbarer.²² Ausgelöst von dem Mord an dem 47-jährigen George Floyd in den USA organisierte sich Widerstand auch in Österreich. Kundgebungen mit bis zu 50.000 Demonstrant*innen reflektierten den Schock und die Trauer der Menschen über die Tat, aber erinnerten auch an die Existenz von Rassismus im eigenen Land. George Floyds verzweifelte Hilferufe mit den Worten „I can't breathe“ weckten Erinnerungen an den Mord an dem 25-jährigen Marcus Omofuma, der 1999 von den österreichischen Abschiebebehörden zu Tode erstickt

Diesen Tatsachen zum Trotz ist Österreichs Geschichte der Gegenwart mit einer „kollektiven Amnesie“ hinsichtlich der österreichischen Mitwirkung am Kolonialismus verbunden.

wurde.²³ Berichte der Beamten von einem „aggressiven“²⁴ Omofuma, der offenbar wie ein „Wilder“ diszipliniert werden musste, sind direkte Konsequenzen einer Kolonialkultur, die Schwarze Männer als bedrohlich stigmatisiert.

Dass das Antirassismus-Volksbegehren „Black Voices“ 2022 die gesetzliche Hürde zur Behandlung im Nationalrat verfehlte, deutet auf noch zu wenig Bewusstsein für Rassismus im eigenen Land hin. Auch die Wahl unserer Denkmäler oder die österreichische Erinnerungskultur demonstrieren fehlendes Bewusstsein für die Errungenschaften nicht weißer und die Verfehlungen weißer Menschen.

Rassismus wird in Österreich insbesondere auch um die Themen Migration, Integration und Kultur verhandelt. Dabei erlegt die Forderung nach Integration bestimmten Menschen, die in Österreich zuhause sind, eine Bringschuld auf, die nie getilgt werden kann und einzig dazu

dient, gesellschaftliche Hierarchien zu etablieren und abzusichern.²⁵ Weil die offene Diskriminierung nach „Biologie“ und „Rasse“ nach dem Zweiten Weltkrieg diskreditiert war, wurde „Kultur“ zum neuen Kriterium, um Menschen in Gruppen zu sortieren und so ein System der Ungleichwertigkeit am Leben zu erhalten. So wird auch von

Der „Rasse“-Begriff wurde ab Mitte des 20. Jahrhunderts zum „Kultur“-Begriff umkodiert.

„kulturellem Rassismus“²⁶ oder von „Rassismus ohne ‚Rassen‘“²⁷ gesprochen. Insbesondere der antimuslimische Rassismus schlägt in diese Kerbe einer Hierarchisierung nach Kultur. Der „Rasse“-Begriff wurde ab Mitte des 20. Jahrhunderts somit zum „Kultur“-Begriff umkodiert.²⁸

Auch wenn sich die Begriffe historisch unterscheiden, bestehen Kontinuitäten zum Heute. Es geht immer darum, eine Gruppe als „anders“²⁹ zu konstruieren und so ihre andauernde Schlechterstellung zu

legitimieren. Diesen erfundenen Gruppen werden Sets an Eigenschaften zugewiesen, die als fremd bzw. eigen erklärt und einander gegenübergestellt werden. Die Medien sind dabei ein zentraler Ort für die Schaffung und Zirkulation von Differenz. Das bedeutet, dass Filme gleichzeitig ein entscheidender Raum für die Bekämpfung von Rassismus und für die Verbreitung antirassistischer Narrative sein können.

III. Überlegungen zu einer antirassistischen Filmpraxis

„The challenge of the twenty-first century
is not to demand equal opportunity to
participate in the machinery of oppression.
Rather, it is to identify and dismantle
those structures in which racism
continues to be embedded.“

Angela Y. Davis⁹⁰

Denkmuster, die sich aus der kolonialen Vergangenheit Österreichs ergeben, bestehen in der Gegenwart fort. Dies hat zur Folge, dass Schwarze und migrantische Menschen bis heute als exotische Objekte und Ausnahmereisnerungen wahrgenommen werden. Film kann hier ein machtvollcs Instrument sein, um diese Menschen als Subjekte und als Bestandteil österreicherischer Geschichte neu zu verorten.³¹ Gleichzeitig besteht die Gefahr, diese ins kollektive Gedächtnis eingebrannten Vorstellungen und Stereotype im Film zu reproduzieren. Dieses Risiko ist insbesondere dann besonders hoch, wenn man meint, selbst kein Rassismusproblem zu haben, und daher die eigene Art des Filmemachens keinerlei Reflexion unterzieht.

„There is power in looking“,³² sagt bell hooks und erklärt damit den Film zu einem der zentralen Schauplätze für die Zirkulation von „Wissen“. Dabei sind filmische Darstellungen immer dann am wirkungsvollsten, wenn die ihnen zugrunde liegenden Machtverhältnisse unsichtbar sind. So hat etwa der klassische Dokumentarfilm oft die Funktion, „Wirklichkeit“ aus einem Off zu erklären, das nie benannt oder problematisiert wird. Dies schafft eine vermeintliche „Normalität“, die nicht hinterfragt wird und daher umso mächtiger ist.³³ Von diesem unsichtbaren Standpunkt aus werden „Andere“ definiert, ausgestellt und befragt. Ungleichheitsstrukturen werden so überhaupt erst geschaffen, weil stereotype Bilder als gesellschaftlich anerkanntes „Wissen“ verbreitet werden.³⁴ So dient etwa das medial zirkulierte Narrativ von Arabern als „Barbaren“ als Legitimation dafür, ganze Länder und Territorien dem Erdboden gleichmachen zu können.

Häufig werden filmische Inszenierungen auch mit dem Anspruch verfolgt, eine bestimmte minorisierte Gruppe „sichtbar“ ma-

Von diesem unsichtbaren Standpunkt aus werden „Andere“ definiert, ausgestellt und befragt.

chen zu wollen. Doch Schwarzen und migrantischen Menschen steht durchaus ein sichtbarer Platz in der Gesellschaft zur Verfügung, nämlich jener des Stereotyps.³⁵ So ist etwa eine Ultrasichtbarkeit von „Afrika“ in der österreichischen visuellen Kultur zu beobachten – in Form von Afrika-Tagen, Afrika-Festivals oder Dokumentationen über Afrika. Dabei erfolgt jedoch keine selbstreflexive und kritische Auseinandersetzung mit dem Kontinent Afrika, sondern eine Rezeption von „Afrika“ als stereotypem Raum weißer Fantasien. Die Forderung nach mehr Sichtbarkeit kann so in eine Falle laufen, weil mehr Sichtbarkeit dann auch mehr Verwundbarkeit bedeutet. So kann umgekehrt Unsichtbarkeit ein Privileg sein, wenn man etwa an den machtvollen Blick hinter der Kamera denkt. Ein selbstreflexiver Modus der Filmproduktion fragt daher nach dem *Wie* der Repräsentation und nicht nach dem *Ob*.

Eine antirassistische Filmpraxis bedeutet nicht einfach, gegen Rassismus zu sein. Denn wer einfach gegen Rassismus ist, ohne die eigenen Verstrickungen zu berücksichtigen, betrachtet sich selbst als „neutral“ und läuft daher Gefahr, Rassismus in den eigenen Projekten zu reproduzieren. Das beinhaltet zum Beispiel auch das Ignorieren von Rassismus, weil Rassismus auf diese Weise am Leben gehalten wird. Vielmehr meint Antirassismus, dass Rassismus aktiv bekämpft wird, während gleichzeitig ein Bewusstsein für die eigene Verwicklung in jene Machtverhältnisse existiert, die Rassismus ermöglichen.³⁶ Machtverhältnisse, die Rassismus ermöglichen, existieren etwa in Form wei-

Machtverhältnisse, die Rassismus ermöglichen, existieren etwa in Form weißer Gremien, die regelmäßig Entscheidungen treffen über Projekte mit Bezug zu Schwarzen oder migrantischen Menschen.

ber Gremien, die regelmäßig Entscheidungen treffen über Projekte mit Bezug zu Schwarzen oder migrantischen Menschen.

Antirassismus soll „eine Arbeit an der Veränderung der Strukturen der Gesellschaft“³⁷ bedeuten. Damit unterscheidet er sich von den unkritischen „charity“-Diskursen eines vermeintlichen moralischen „Antirassismus“.³⁸ Dieser moralische „Antirassismus“ denunziert zwar extreme Fälle von Rassismus, aber leugnet oder ignoriert dessen Absicherung in der Mitte der Gesellschaft als Normalität.³⁹ Man versteht sich etwa selbst als liberal und aufgeschlossen, weil man in ferne Länder reist und dort Filme dreht. Aus dieser Perspektive resultiert allerdings ein Paternalismus, der rassistisch Diskriminierte als Opfer betrachtet und ihnen daher die eigene politische Handlungsfähigkeit abspricht. Das Wissen um den eigenen Rassismus, dessen Verankerung in der gesellschaftlichen Mitte und seine Bekämpfung prägen daher eine antirassistische Filmpraxis. Das beinhaltet etwa den Grundsatz, die Menschen zu konsultieren, um die es im Film geht, und sie auch angemessen dafür zu bezahlen. Oder das Bewusstsein für die Existenz von Stereotypen und damit eine Arbeit entlang der Subjektpositionen der Protagonist*innen. Subjekte erzählen dabei immer ihre eigene Geschichte.⁴⁰

Eine antirassistische Filmpraxis bedeutet nicht nur Inklusion und Sichtbarkeit, sondern insbesondere Sensibilität für das *Wie* der Repräsentation. Antirassistisch zu produzieren bedeutet ständige Aufmerksamkeit gegenüber Deutungshoheiten, Machtasymmetrien und unterkomplexen Dichotomisierungen. Worüber wird gesprochen? Wie wird es gesagt? Wer spricht?⁴¹ Wessen Stimme ist unbequem oder wird als unwichtig erachtet? Hier wird die Frage dringlich, *wer* gesellschaftlich überhaupt autorisiert ist, über *wen* zu sprechen, und ob diese Machtverteilung filmisch reflektiert wird. Diese Reflexionsprozesse beziehen sich auf die Arbeit vor und hinter der Kamera. Johanna Schaffar plädiert etwa für eine „reflexive Praxis des Sehens“, die die jeweiligen Re-

äsentationssituationen konsequent auf die Produktion von Klischees und Stereotypen befragt.⁴²

Rund um die Werke von Edward Said⁴³ und Stuart Hall⁴⁴ hat sich der Begriff des „Othering“ entwickelt, der genau auf die Differenzkonstruktionen anspielt, die auch im Film wirksam sind. So beschreiben Said und Hall die Erfindung von Unterschieden, um Gruppen hierarchisieren zu können und eine „Us versus Them“-Mentalität zu etablieren. Insbesondere in Filmen lässt sich das Gegenüberstellen von Fremd versus Eigen beobachten sowie die daraus resultierende Legitimierung von Machtansprüchen gegenüber den konstruierten „Anderen“. Menschen mit Migrationsgeschichte und Schwarze Menschen werden oft nur zu bestimmten Themen befragt und in bestimmten Situationen gezeigt.⁴⁵ Ihre Geschichten sind häufig eingebettet in Elendsdiskurse, in denen sie als Opfer und Objekte in Erscheinung treten.

In engem Zusammenhang mit Prozessen des „Othering“ steht auch die Produktion eines kollektiven Selbstbildes gegen dieses „Andere“. Das bedeutet, dass das „Andere“ konstitutiv ist für die eigene Identität, indem darauf verwiesen wird, was man selbst *nicht* ist. Das verdeutlichen etwa die Narrative von „kriminellen Ausländern“, die immer in Abgrenzung stehen zu einem Selbstbild, das Autorität respektiert und keine Gesetze bricht. Während dem Eigenen so alle positiven Eigenschaften zugeordnet werden, werden alle negativen oder verbotenen auf dieses „Andere“ projiziert. So werden etwa migrantische oder Schwarze Menschen häufig als unzivilisiert und unkontrollierbar dargestellt, dagegen begreift sich Österreich als zivilisiert und kultiviert.

Antirassistisch zu produzieren bedeutet ständige Aufmerksamkeit gegenüber Deutungshoheiten, Machtasymmetrien und unterkomplexen Dichotomisierungen.

Diese vermeintlichen Unterschiede zwischen „uns“ und den „Anderen“ werden in Filmen nicht einfach nur abgebildet, vielmehr sind Filme ein entscheidender Faktor, um diese Differenzkonstruktionen überhaupt in Umlauf zu bringen.⁴⁶ Wer nicht rassistisch sein möchte, kommt daher nicht umhin, sich mit Rassismus auseinanderzusetzen, darüber zu sprechen und selbst aktiv zu werden.⁴⁷ Das bedeutet auch Strukturen zu schaffen, um antirassistische Filmprojekte realisieren zu können, sowie jene Strukturen zu bekämpfen, die Filme ermöglichen, in denen Rassismus reproduziert wird. Wenn Schwarze und migrantische Menschen in Entscheidungsgremien positioniert sind, dann haben antirassistische Filmprojekte mehr Aussicht auf Unterstützung. Wenn allerdings die Entscheidungsinstanzen nicht die Bevölkerung repräsentieren, dann bedeutet das auch, dass Filme in einer Blase erzeugt werden, deren gesellschaftlicher Kommentar daher umso weniger Veränderungseffekte hat.

IV. Filme, die wir nicht sehen können⁴⁸

„Wir gingen [...] von der Feststellung aus, dass es bestimmte Filme hierzulande nicht gibt, dass also die, die sie machen könnten, sie nicht machen, und die, die sie machen wollen, sie nicht machen können.“⁴⁹

Ein Blick auf die österreichische Filmlandschaft zeigt, dass hier dieselben Ausschlussmechanismen am Werk sind wie in anderen gesellschaftlichen Bereichen auch.⁵⁰ Diese beginnen bereits bei der Ausbildung. Denn nicht jeder kann sich die Filmakademie leisten, weil das Studium unvereinbar ist mit Erwerbsarbeit.⁵¹ Bei den harten Aufnahmeprüfungen wird nur eine Handvoll der Kandidat*innen genommen,⁵² weshalb permanent ein auserwählter Kreis von Filmemacher*innen reproduziert und abgesichert wird. Die wenigen nicht weißen Student*innen verlassen aufgrund des Rassismusdrucks entweder die Branche oder sie sehen sich mit der ständigen Erwartungshaltung konfrontiert, die eigene Migrationsgeschichte zu inszenieren.⁵³ Im Ausbildungsbetrieb herrscht zudem das „Meisterklassen-System“,⁵⁴ in das unfaire Hierarchien bereits eingeschrieben

Diese Umstände schaffen einen idealen Nährboden für eine sich selbst erhaltende Elite und den Ausschluss all jener Personen, die gesellschaftlich bereits von Verwundbarkeit geprägt sind.

sind. Die Student*innen blicken auf zu einer meist weißen Koryphäe, die einem im Austausch gegen hinreichend Bewunderung Zugang zu Ressourcen und Netzwerken ermöglicht.⁵⁵

Vergabegremien und Juries setzen sich nahezu ausschließlich aus weißen Mehrheitsösterreicher*innen zusammen.⁵⁶ Einzelne Besetzungen nicht weißer Personen sind ein Anfang, aber erreichen kein systemisches Auf-

brechen verkrusteter Ausschlussstrukturen. „Das ist ein bestimmter, geschlossener Kreis, der ganz bewusst durchbrochen werden muss, wenn sich da wirklich etwas ändern soll“, stellte Lisl Ponger bereits 2005 fest.⁵⁷ Dies muss in die Richtung deuten, dass der traditionelle Weg des Filmemachens in Österreich nur bestimmten Gruppen Zugang

bietet. Diese Umstände schaffen einen idealen Nährboden für eine sich selbst erhaltende Elite und den Ausschluss all jener Personen, die gesellschaftlich bereits von Verwundbarkeit geprägt sind.

Das bedeutet, dass Filmprojekte, noch bevor sie gemacht werden, durch diese Strukturen gefiltert werden. Für Stimmen, die ohnehin gesellschaftlich marginalisiert werden, ist es in einer solchen Architektur zusätzlich schwieriger, gehört zu werden. Diese extremen Ausschlussmechanismen in der Filmbranche⁵⁸ führen dazu – so Katharina Mückstein –, dass „sehr, sehr viele Leute, deren Stimme gefragt ist, einfach ausgeschlossen bleiben“.⁵⁹

Weil diese Filme fehlen, sind Lücken im österreichischen kulturellen Erbe die Folge.

Weil diese Filme fehlen, sind Lücken im österreichischen kulturellen Erbe die Folge. Filme von Migrant*innen, Schwarzen Menschen oder Flüchtlingen sowie Filme, die österreichischen Rassismus sichtbar machen, fehlen entweder vollständig oder können an einer Hand abgezählt werden.⁶⁰ Da in den Produktionsstrukturen Mechanismen zur Bekämpfung von Rassismus fehlen, werden diese gesellschaftlichen Ausschlüsse dort reproduziert. Das Ergebnis ist, dass Filme eher von jenen Personen gemacht werden, auf die diese Ausgrenzungsmechanismen nicht wirken.

Filme wie Mohamed Mouaz' „Auf nach Europa“ aus dem Jahr 2015 oder „Edelweiss“ aus dem Jahr 2023 von Anna Gaberscik (s. S. 120) gelangen so nicht in das kollektive Bewusstsein, sondern situieren sich an den Rändern des kanonischen Filmemachens. Eigene Ressourcentöpfe für gesellschaftlich diskriminierte Personen können hier Abhilfe schaffen, wie Beispiele in den USA zeigen.⁶¹ Auch Maßnahmen der umgekehrten Diskriminierung („affirmative action“) können schiefe Machtverhältnisse zum Teil ausgleichen. Schließlich sollte über kein

Projekt entschieden werden ohne angemessene Inklusion und Konsultation derjenigen, die der Film betrifft. Marlene Streeruwitz pointierte die Situation in ihrer Eröffnungsrede zur Diagonale 2004 und sah eine Verpflichtung der Kunstschaffenden „zu einer politischen Poetik, die die Architektur von Macht und Ohnmacht sichtbar macht“.⁶²

Die Lage in Österreich unterscheidet sich hier von anderen europäischen Ländern.⁶³ In Ländern mit postkolonialen gesellschaftlichen Gegenbewegungen wie England, Italien, Frankreich oder den Niederlanden sind die Realitäten von People of Color auch im Mainstream sichtbar.⁶⁴ Weil Österreichs Selbstbild aber eines ohne koloniales Gedächtnis ist, existieren auch keine entsprechenden Maßnahmen, um der Schwerkraft der herrschenden Verhältnisse entgegenzuwirken.⁶⁵ Neben der Arbeit an Änderungen der vorhandenen Strukturen geht es auch um „phantasievolle Allianzenbildungen“ und um den Aufbau „unabhängiger Produktionsstrukturen“, so Peter Grabher.⁶⁶

Letztlich müssen die „materiellen Verhältnisse des filmischen Feldes [...] auf Durchlässigkeit überprüft werden.“⁶⁷ Dagegen finden wir in Österreich einen geschlossenen Kreis von Filmschaffenden und Vergabegremien vor, die keinen Bezug haben zu der Realität Schwarzer oder migrantischer Menschen. „[Meine Vision ist, dass] wir als AfrikanerInnen hier frei arbeiten können, selbstbestimmt unsere eigenen Film- und Videoprojekte durchführen können, eigene Entscheidungen treffen können“, so Dominic Mariochukwu Umeri.⁶⁸ Die Strukturen dafür findet Umeri in Österreich allerdings noch nicht vor.

V. Filmanalysen

Safari (2016)

**„Im Titel müssen Sie immer Afrika
oder Finsternis oder Safari unterbringen.“**

Binyavanga Wainaina⁶⁹

00:05:07



1

01:20:18



4

00:59:10



2

00:58:14



3

Dies schreibt Binyavanga Wainaina in seiner satirischen Gebrauchsanweisung „Wie man über Afrika schreiben soll“.⁷⁰ Und auch sonst bietet „Safari“ in seiner Darstellung von „Afrika“ und Schwarzen Menschen keinen Bruch mit Stereotypen an.

Der Film beginnt mit zwei bewaffneten Deutschen in der afrikanischen Steppe, die Distanz suggeriert zur großstädtischen Moderne. (Abb. 1) Wo in Afrika wir uns befinden, wird nicht benannt, denn „Afrika“ wird als ein Land empfunden. Diese Darstellung von Afrika als historisch unspezifischem Ort hat zum einen die Funktion, die Kolonialländer kollektiv zu entlasten, und eröffnet zum anderen die Möglichkeit, Afrika in der Gegenwart unbelastet zu „entdecken“. Die Safari-Ausstattung der Protagonist*innen deutet den kolonialen Charakter der Unternehmung bereits an: Khakifarbene Anzüge und Tropenhelme wurden von den europäischen „Entdeckern“ getragen und sind daher ein Symbol des Kolonialismus in Afrika.⁷¹ (Abb. 2)

Dass weiße in Afrika über Leben und Tod entscheiden,⁷² bringt eine zusätzliche Konfliktebene in den Film. Die Posen der österreichischen und deutschen Touristen mit den erschossenen Tieren symboli-

sieren die Eroberung Afrikas,⁷³ die Pirsch die Entdeckung und Erschließung des Kontinents durch die weißen Touristen.⁷⁴ Dementsprechend wird auch der Schwarze Körper als Trophäe mit inszeniert. (Abb. 3)

Immer dabei sind die Schwarzen Arbeiter, die stets willig erscheinen und stumm bleiben.⁷⁵ Der Film produziert so nicht nur eine vermeintliche Sprachlosigkeit und Ohnmacht Schwarzer Menschen, er konstruiert auch aktiv Differenz in den langen inszenierten und ästhetisierten Einstellungen. (Abb. 4) „Veranschaulichen Sie, dass [...] AfrikanerInnen Sachen essen, die sonst niemand in den Mund nimmt“,⁷⁶ so Wainaina weiter in seiner „Gebrauchsanweisung“. Diesen stereotypisierenden Konventionen entsprechend werden uns in ausgedehnten Tableaus Schwarze Menschen gezeigt, die an Knochen nagen.⁷⁷ Das dargestellte Subjekt wird darin zum angeschauten Objekt. Die Unsichtbarkeit des weißen Filmteams sichert Macht in alle Richtungen ab: Gestaltungsmacht, Definitionsmacht, Entscheidungsmacht.⁷⁸

Auch die Arbeitsteilung in der „Großwildjagd“ bleibt kolonial. Die weißen erschießen die Tiere, die Schwarzen nehmen sie anschließend aus und präparieren sie. Ebenso wird diese historisch belastete und schiefe Verteilung der Aufgaben in langen Einstellungen nachhaltig genossen.⁷⁹ Bei einer solchen Repräsentation wird die Frage umso dringlicher, wie die Zusammenarbeit hinter der Kamera ausgesehen hat.

„Safari“ reproduziert auch in den Erzählungen der weißen „Großwildjäger“ rassistische Stereotype ohne jegliche Intervention. Behauptungen wie „[D]ie Schwarzen können deutlich schneller laufen als wir – wenn sie wollen“,⁸⁰ suggeriert, dass Rassismus ein absurder Extremfall ist und nur bestimmte Milieus betrifft, sodass sich das liberale entsetzte Publikum vergewissern kann, selbst von Rassismus frei zu sein. Weil „Safari“ im Kontext von Ulrich Seidls Werk auch als Kunst rezipiert wird, ist das Publikum nie Teil dieses dargestellten Milieus und blickt daher auf die Protagonist*innen herab.⁸¹ Anette Baldauf bezeichnet diese Art des Blickens in Seidls Werk als „slumming“.⁸²

„Safari“ ist geprägt von einer schieren Flut an Stereotypen. Was die Repräsentation von Afrika und Schwarzen Menschen betrifft, wird konsequent Differenz konstruiert und abgesichert. Dabei sind diese Differenzkonstruktionen zusätzlich wirksam, indem sie eine extreme Ästhetisierung erfahren.

Die Migrantigen (2017)

„I will not have my life narrowed down.
I will not bow down to somebody else's whim
or to someone else's ignorance.“

Maya Angelou⁸³



00:47:38

5



01:12:12

8



01:16:15

6



00:51:15

7

„Die Migrantigen“ erzählt die Geschichte von Benny und Marco, die zur Projektionsfläche werden, doch statt sich gegen Ignoranz zu wehren, diese Projektion bedienen.

Neben der Macht von Stereotypen persifliert der Film auch zwei für Österreich relevante Problemfelder: rassistisches Casting („i brauch wen Authentischen“⁸⁴) und Filmpreise für weiße Österreicher*innen, die Filme über „Andere“ machen.⁸⁵

In der Figur der ORF-Journalistin Marlene Weizengruber wird ein nicht dekolonisierter Dokumentarfilm parodiert. Immer in Begleitung der Kamera richtet das weiße Filmteam seinen exotisierenden Blick auf ein imaginiertes – an den 15. Bezirk in Wien angelehntes – wirtschaftlich schwaches „Ausländerviertel“. Es sei dies ein „beliebter Wohnort für Einwanderer“⁸⁶ und daher ein „sozialer Brennpunkt“. (Abb. 5) Die beiden Einwohner Benny und Marco – in Wien geboren und mit nicht-österreichischen Wurzeln – werden im Kopf von Marlene Weizengruber zu Fantasiefiguren. Doch weil die beiden über die Erwartungshaltung des Filmteams Bescheid wissen, erfüllen sie diese und spielen zwei „echte“ Ausländer, um ihren beruflichen Misserfolgen zu entkommen. Benny

ist Schauspieler, seine Figur betont daher den performativen Charakter dieses imaginierten „Ausländer-Seins“. Der Film kritisiert auch die Strukturen hinter der Kamera, weil die Protagonisten Benny und Marco für ihre Mitwirkung an der ORF-Serie nicht entlohnt werden. Denn der hegemoniale Blick nimmt, stellt aus und gibt nicht zurück. Am Ende des Films ist das gesamte Viertel in Verruf geraten, nicht nur aufgrund der Performances von Benny und Marco, sondern insbesondere auch aufgrund der Ausschlichtung durch die Medien. Dass die Einwohner von „Rudolfsgrund“ nach Ausstrahlung der Reportage ihren offenen Rassismus zeigen (Abb. 6), verdeutlicht, wie sehr die Medien den Diskurs steuern.

Doch der Film als eine Satire über das Filmemachen in Österreich lässt sich auch auf ein gewagtes Unterfangen ein in seinem Spiel mit Stereotypen. Denn Benny und Marco eignen sich als Omar und Tito eine Kultur an, die nicht ihre eigene ist. Wenn die „Rollen“ verteilt werden und Marco zu seinem Schwarzen Freund sagt: „Du machst uns den Drogendealer“ (Abb. 7), dann wird so zwar auf das mediale Narrativ des „Schwarzen Drogendealers“ angespielt, allerdings macht sich der Film auch selbst schuldig in der Reproduktion dieses Stereotyps. Denn der „Witz“ funktioniert nicht ohne Rückgriff auf dieses Klischee.

In der Figur von Juwel (Abb. 8) implodiert das Stereotyp. Denn der „Ausländer“, nach dem Benny und Marco ihre Rollen geschliffen haben, hat ihnen selbst nur einen Act vorgespielt. Die beiden Freunde haben sich so selbst einer rassistischen Erwartungshaltung schuldig gemacht.

Die Journalistin Marlene Weizengruber, die in ihrem Verhältnis zu den Protagonisten alle Grenzen überschritten hat, wird letztlich von ihrer Branche dafür geehrt und ausgezeichnet.⁸⁷ Sie nutzt sogar den Alkoholismus von Titos vermeintlicher Mutter aus, um an sensationelle Geschichten zu kommen, die ihre Erwartungshaltung und die des Publikums befriedigen.⁸⁸ Und der rassistische Casting-Direktor, der darauf beharrt, dass Benny einen arabischen Taxifahrer spielt, deutet die In-

stitutionalisierung eines Problems an. „Die Migrantigen“ ist damit eine notwendige Kritik an der österreichischen Filmbranche, wenn auch um den Preis der Reproduktion von Stereotypen, wo der Film sie eigentlich bekämpfen will.

Angelo (2018)

„A man who possesses a language
possesses as an indirect consequence the
world expressed and implied by this language.“

Frantz Fanon⁸⁹



00:37:06

9



01:29:40

12



00:59:20

10



00:04:32

11

Dass Schwarze Menschen im europäischen Raum trotz ihrer Er-rungenschaften und ihres sozialen Aufstiegs Rassismus nicht entkom-men, wird eindrücklich in der Geschichte von Angelo Soliman. Der Film „Angelo“ zeigt den Lebenslauf von Angelo Soliman vom Sklaven zum Hofangestellten, Freimaurer und schließlich Privatier.⁹⁰ Soliman kommt als Sklave zunächst zu einer Comtesse und als Jugendlicher schließlich zu dem Fürsten an den Wiener Hof. Dort pflegt er sogar Kontakt zum Kaiser von Österreich, der ihn als Gesprächspartner schätzt.

Frühkolonialem Rassismus und Sklavenhandel zum Trotz war Angelo Soliman in der Lage, in der Wiener Gesellschaft aufzusteigen. Dies deutet auf eine komplexe Geschichte des Widerstands hin, die wir allerdings nicht zu sehen bekommen. So wird in der Ausstellung „re-mapping Mozart“ aus dem Jahr 2006 Angelo Soliman als „Vorkämpfer für die Bürgerrechte“ in Österreich gezeigt, was durch seine Bezeich-nung mit „Angelo X“ verdeutlicht wird.⁹¹ Dieser Widerstandsgeschichte gegenüber bleibt der Film ein klinischer und befangener Blick auf die Historie mit einem Protagonisten, der kaum spricht. Wir erhalten so kein klares Bild von Solimans Ideen und seinem Charakter. Die komplizierte

Dynamik von Sklaverei und Handlungsfähigkeit wird im Film ignoriert, was einen Blick auf Soliman als Opfer und Objekt begünstigt.

In ihrem bahnbrechenden Werk „Can the subaltern speak?“⁹² fragt Gayatri Chakravorti Spivak, welche Stimme diskriminierte und marginalisierte Menschen in der Gesellschaft haben. Sie kommt darin zu dem Schluss, dass diese Menschen ihre Bedürfnisse genauso artikulieren, aber historisch zum Schweigen gebracht werden, weil ihre Stimmen durch die dominierenden Diskurse vermittelt und daher nicht gehört werden. Der Film reproduziert dieses Nicht-Gehörtwerden zumindest teilweise, da Solimans Schweigen im Film so bestimmend ist. Solimans nicht vorhandene Stimme steht auch in Widerspruch zu den Bildern von Selbstbestimmtheit, die ihn mit eigenem Haus und seiner Frau zeigen.⁹³ Doch der Kampf, den Soliman geführt haben muss, wird im Film kaum sichtbar. Nur dann, wenn er etwa als Kind Rutenschläge bekommen soll und sich schreiend wehrt⁹⁴ oder wenn er als Erwachsener das Konstrukt „Heimat“ zerlegt.⁹⁵ Durch die Heirat gegen den Willen des Fürsten wird Angelo Soliman schließlich frei. Auch dieser widerständige Akt wird im Film nur knapp behandelt und nicht aus der Perspektive Solimans als resistente Person.

Angelo Soliman wurde durch den hegemonialen Blick definiert und ausgestellt. Er erzählt im Film von einem erfundenen Afrika, einem Afrika als Raum weißer Projektionen. (Abb. 9) Es ist dies ein Afrika, wie es auch heute noch überliefert wird: in den christlichen Missionszeitschriften, in Wohltätigkeitskampagnen sowie in Film und Fernsehen. Der Filmtitel, der „Angelo“ nur beim Vornamen nennt, steht in Widerspruch zu dem klinischen Blick⁹⁶ des Films, der keinen Raum lässt für Solimans Perspektive auf die Welt. Eine der wenigen Sequenzen, in denen wir Soliman sprechend erleben, sind die privaten Momente mit seiner Frau. (Abb. 10) Und auch die enden mit den immer gleichen Erzählungen über „Afrika“.⁹⁷

Die Authentizität der Geschichte wird immer wieder durch Aufnahmen moderner Lagerhallen unterbrochen. Etwa zu Beginn, als die ankommenden Sklaven auf Tüchtigkeit untersucht werden (Abb. 11) oder als Angelo Soliman letztlich präpariert und ausgestopft wird. (Abb. 12) Es ist dies ein Bruch mit den Konventionen des Historienfilms und spielt an auf die Konstruiertheit der Situation sowie auf die Relevanz der Geschichte Solimans für das Heute.

Angelo Solimans Leben war geprägt von der weißen Wahrnehmung als „Anderer“. Auch wenn heute kein Sklavenhandel wie im 18. Jahrhundert existiert, bleibt der Modus der Repräsentation Schwarzer Menschen oft in dieser kolonialen Praxis verhaftet. „Angelo“ zeigt uns diese Inszenierungen von Vermessung, Entmenschlichung und Exotisierung, aber dies zumindest teilweise auf Kosten emanzipatorischer Bilder.

Welcome to Sodom (2018)

„When images of African-Americans are depicted on the screen by someone outside our culture, it is a projection of the filmmaker’s mind, not an expression of our reality.“⁹⁸



00:04:24

13



00:29:58

14

Welche Bedeutungen werden in diesem Film über „Afrika“ produziert und auf welche Repräsentationsmuster von Schwarzen Menschen wird dabei zurückgegriffen?

Der Dokumentarfilm „Welcome to Sodom“ – so die Synopsis zum Film – „lässt die Zuschauer hinter die Kulissen von Europas größter Müllhalde *mit*ten in Afrika blicken und portraitiert die Verlierer der digitalen Revolution“. ⁹⁹ (Hervorhebung D. Y.) Die Müllhalde befindet sich in

Accra, der Hauptstadt Ghanas. Doch von der Metropole erfahren wir nichts, die Mülldeponie in dem Stadtteil Agbogbloshie ist der einzige Ort, der uns gezeigt wird. Hier leben laut Film 6.000 Menschen, ¹⁰⁰ doch es wird angedeutet, der Ort repräsentiere ganz Ghana, ja ganz „Afrika“. Auch findet keinerlei Auseinandersetzung statt mit dessen System oder den ausbeutenden Machtverhältnissen mit dem hegemonialen Westen. Agbogbloshie könnte überall in „Afrika“ sein, denn es geht um „Afrika“ als ein eurozentrisches Konstrukt, einen Raum weißer Fantasien. Als solcher ist „Afrika“ nicht mehr als eine Müllhalde, die von verzweifelten – und wie wir wissen, verlorenen – Menschen bewohnt wird, mit denen wir vermeintlich nichts gemeinsam haben. Und damit keine Missverständnisse aufkommen, heißt es im Trailer: „This is Africa. This is Sodom.“ ¹⁰¹ Schon der Titel greift das Stereotyp von „Afrika“ als negativem Raum auswegloser Situationen auf. Afrika ist „Sodom“ – ein verhexter Ort, an dem das Böse regiert.

Der Film deutet überdies keine respektvolle Zusammenarbeit an. Einer der Protagonisten versucht sich mit einer Zeitung vor dem Blick der Kamera zu schützen (Abb. 13) – dass er dabei gut erkennbar ist, wird filmisch ausgenutzt.

Die Protagonist*innen sprechen aus der Perspektive der Bekümmertheit, Stimme des Expertentums aus Ghana gibt es keine. ¹⁰² Statt einer Politisierung der völlig inakzeptablen Verhältnisse ist der Film in einen Wohltätigkeits-Diskurs eingebettet und appelliert an die Betroffenheit der Zuseher*innen. ¹⁰³ Der Film reproduziert so eine geschichtslose Vorstellung von Afrika bzw. Ghana, die natürlich in einem größeren historischen Zusammenhang steht. ¹⁰⁴ Die Kolonialländer vergewissern sich so ihrer andauernden Unschuld und Unbeteiligtheit an den bemitleidenswerten Verhältnissen.

Armut wird in „Welcome to Sodom“ ästhetisiert und romantisiert. (Abb. 14) Anette Baldauf spricht vom „Glamour“ des Elends. ¹⁰⁵ Der Film zeigt uns eine triste und dystopische Einöde, in der die Menschen im

Müll Golf spielen, zum Friseur gehen, tanzen oder fernsehen. Afrika wird so in einem Elendsdiskurs platziert, in dem Armut nicht problematisch, sondern für Afrika „natürlich“ erscheint. Die Menschen leben nicht nur im Müll, sondern tanzen auch im Müll. Armut wird nicht als systemisches Problem betrachtet, sondern als etwas, das das Individuum lösen und mit dem es letztlich leben kann.

„Die Medien haben da wirklich ganze Arbeit geleistet im Schaffen eines einheitlichen Bildes von Afrika“, sagt Dominic Mariochukwu Umeri.¹⁰⁶ „Ein Bild absoluter Armut, von weinenden, nackten, verhungerten Menschen!“¹⁰⁷ „Welcome to Sodom“ reiht sich lückenlos in diese Praxis der Repräsentation ein, weshalb sich gegen den Film auch Widerstand formiert hat.

Joy (2018)

„The most disrespected person
in America is the Black woman.
The most unprotected person
in America is the Black woman.
The most neglected person
in America is the Black woman.“

Malcolm X¹⁰⁸



01:19:40

15



00:01:11

16



00:21:03

17

Was Malcolm X im US-amerikanischen Kontext sagte, trifft auch heute auf Österreich zu. Schwarze Frauen werden auch hier durch den kolonialen Blick betrachtet und abgewertet. Während sie trotz allem Handlungsfähigkeit haben, befinden sie sich gleichzeitig an der Spitze der Verwundbarkeit in der österreichischen Gesellschaft.

Der Film „Joy“ thematisiert die Sexarbeit von Schwarzen Frauen und den damit – so der Film – verbundenen Menschenhandel. „Joy“ taucht damit ein in „eine Parallelwelt mitten in Wien“. ¹⁰⁹ Mit dem Thema Sexarbeit zitiert der Film zunächst die Hyper-Sexualisierung Schwarzer Frauen. „Die koloniale Zuschreibung von Sex als Teil der natürlichen Rolle des weiblichen Schwarzen Körpers ist verankert im gegenwärtigen kollektiven Bewusstsein“, so Nilima Zaman und Dunja Noori. ¹¹⁰ So werden etwa Schwarze Mädchen früher als geschlechtsreif eingestuft als ihre weißen Mitschüler*innen ¹¹¹ oder Schwarze Frauen werden gegenüber weißen Frauen als „triebgesteuert“ und sexuell überaktiv wahrgenommen. ¹¹² All dies macht einen Film über die Prostitution einer Schwarzen Frau per se kompliziert.

Auch wenn die Regisseurin als nicht weiß gelesen werden mag, so repräsentiert sie doch ein Außen und bettet den Film ein in einen österreichischen Diskurs. „Joy“ deckt zwar Rassismus auf, reproduziert aber gleichzeitig selbst Stereotype. Gezeigt wird etwa, wie schwierig es ist, eine Aufenthaltsgenehmigung zu bekommen (Abb. 15), gleichzeitig wird „Afrika“ als entfernter Ort von Spuk und Hexerei, gezeigt. (Abb. 16)

Die Protagonistinnen Joy und Precious befinden sich in einer Elendsspirale: Sie haben kein Aufenthaltsrecht, hohe Schulden bei ihrer Zuhälterin und werden im Laufe des Films beide vergewaltigt. Der Film veranschaulicht damit, dass es nicht um das *Ob* der Repräsentation geht, sondern um das *Wie*. „Ich wollte keinen Film über Frauen aus Nigeria aus der Perspektive einer weißen NGO-Mitarbeiterin oder eines Freiers machen, sondern die Perspektive dieser Frau einnehmen“, ¹¹³ so die Filmemacherin Sudabeh Mortezaei. Sie sei bei ihren Recherchen auf

wenig Widerstand gestoßen.¹¹⁴ Doch aus der Perspektive anderer zu sprechen beinhaltet Fallstricke. Ist es ein Film von Joy Anwulika Alphon-sus oder doch von Sudabeh Mortezaï?

Die Protagonist*innen heißen auch im wahren Leben Joy und Precious (Precious Mariam Sanusi) – es werden also Anleihen von den realen Personen genommen, Mortezaï's Methode ist „semi-dokumentarisch“.¹¹⁵ Der Film gibt vor, zu zeigen, wie es ist. Das macht ihn zu einem umso mächtigeren Instrument der Repräsentation.

Joy ist meist stumm, ob bei der Arbeit,¹¹⁶ auf dem gynäkologischen Stuhl¹¹⁷ oder wenn sie der Vergewaltigung von Precious beiwohnt. (Abb. 17) Schließlich wird sie abgeschoben, aber versucht, aus Nigeria wieder einzureisen. Dies zeugt von einer Autonomie der Migration, die immer wieder neue Hindernisse überwindet. Doch das Elend in „Joy“ überwiegt: Joy und Precious befinden sich in einem Kreislauf, aus dem es keinen Ausweg gibt.

Die Regisseurin hofft, dass Frauen aus Nigeria den Film sehen und daher den Teufelskreis durchbrechen.¹¹⁸ Doch diese Frauen sind nicht das Publikum, weshalb der Film ohne gezielten dahingehenden Vertrieb nur in einer Blase rezipiert wird. Ebenso problematisch ist, dass Wissen von einer Kultur abgezogen und dann in der eigenen Kultur zirkuliert wird.

Davon, dass das Spektakel des Films das Elend ist, zeugen auch die Filmkritiken: „Das schreckliche Schicksal der jungen Frauen wird in ‚Joy‘ direkt spürbar und erfahrbar“¹¹⁹ und „Diese Authentizität der Figuren [...] vermittelt[t] einem einen guten Einblick in diese düstere Welt.“¹²⁰ „Joy“ ist auch ein gutes Beispiel dafür, dass die Dargestellten über die traditionellen Produktionsstrukturen selbst nie einen Film in Österreich machen könnten, die Filmemacher aber mit Filmpreisen ausgezeichnet werden.

Warum, bleibt die Frage, ist es so unmöglich, Schwarze Menschen als selbstverständlichen Teil von Österreich zu zeigen? Stattdessen werden sie hegemonial innerhalb eines Elendsdiskurses und als außerhalb der österreichischen Gemeinschaft inszeniert.

Nobadi (2019)

**„Film must be free from all imitations,
of which the most dangerous is
the imitation of life.“**

Stan Brakhage¹²¹



00:10:11

18



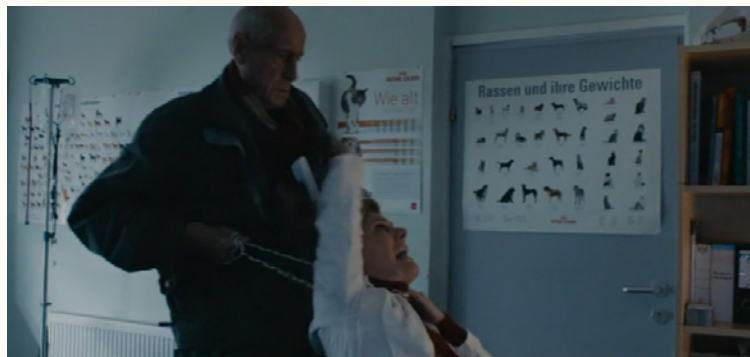
00:25:57

21



00:21:50

19



00:48:44

20

Wie wird die Figur des Flüchtlings Adib Ghubar in diesem Film repräsentiert?

Als der Hund eines alten Mannes stirbt, heuert dieser den verletzten afghanischen Flüchtling Adib Ghubar an, der ein Grab für den Hund im Kleingarten ausheben soll. Als Ghubars Fußverletzung sein Leben zu bedrohen beginnt, schreckt der alte Mann auch vor Mord nicht zurück, um ihm zu helfen.

Der weiße Protagonist Robert Senft behandelt den Flüchtling Adib Ghubar de facto wie einen Sklaven, bis Ghubar im weiteren Verlauf zum Hund-Ersatz wird, den der alte Mann aus Eigennutz retten will. Er spricht mit dem hegemonialen Du, mit dem weiße allgemein Unterprivilegierte ansprechen: „Was kostest du?“¹²² Ghubar spricht den alten Mann umgekehrt mit „Herr“¹²³ an – diese Umgangsformen sind kolonial geprägt. Auch der weitere Verlauf des Films bleibt in dieser Repräsentationspraxis verhaftet. Robert Senft entmenschlicht Adib Ghubar konsequent und behandelt ihn als „Anderen“. So nutzt er etwa seine gesellschaftliche Überlegenheit, um den verletzten Ghubar auf drei Euro Lohn die Stunde herunterzuhandeln. (Abb. 18)

Statt die Stimme eines Flüchtlings stark zu machen und seine Subjektposition zu betonen, verlässt sich der Film auf Phrasen, die Stereotype aufrechterhalten und ungleiche Machtdynamiken verstärken. Während der alte Mann die Handlung steuert, hat der Flüchtling lediglich die Funktion, die charakterlichen Facetten des weißen Protagonisten zu malen und zu schärfen. Dieser übernimmt die Rolle des Anti-Helden, der nicht weiße Charaktere rettet, insbesondere solche aus marginalisierten Verhältnissen.

Wäre diese Geschichte gepaart mit einer Analyse der Machtverhältnisse, denen Adib Ghubar ausgesetzt ist, und hätte dieser in der Geschichte Handlungsmacht, hätte sie eine durchaus visionäre Richtung nehmen können. So aber verkommt Adib Ghubar aka Nobadi zum hilflosen Opfer, das nur noch auf seinen weißen „Retter“ zählen kann, der ihn wie Dreck behandelt.

Ghubars Namen erfahren wir erst gegen Ende des Films, davor ist er Nobadi – ein Niemand, eine Nicht-Person. Zum Schluss ist er tot. Auch wenn der alte Mann herrisch und grausam ist, so sollen wir dennoch Sympathie für ihn empfinden, etwa als er um seinen toten Hund weint. (Abb. 19) Auch seiner Nazi-Vergangenheit¹²⁴ zum Trotz erscheint Robert Senft als Held, weil er dem Flüchtling helfen will und deswegen sogar einen Mord begeht. (Abb. 20) So sollen wir wohl auch verzeihen, dass der alte Mann dem Flüchtling Hundefutter anbietet. (Abb. 21)

Wenn ein afghanischer Flüchtling dargestellt wird, der kaum spricht und viel weniger Einfluss auf die Handlung hat als der weiße Protagonist, dann werden Machtverhältnisse abgebildet, wie sie tatsächlich existieren. Doch Filme hätten kein Veränderungspotenzial, wenn sie lediglich reflektieren würden, was bereits vorhanden ist.¹²⁵ Film ist dann kein Raum mehr für Utopien, sondern lediglich für Imitation. Nach dem Philosophen Fahim Amir kommt es auf diese Weise zu einer „doppelten Abbildung einer schlechten Wirklichkeit“.¹²⁶

Der Film „Nobadi“ ist laut der Internet Moviedatabase¹²⁷ der einzige filmische Credit des Darstellers Borhanulddin Hassan Zadeh. Ein Umstand, der darauf hindeutet, dass es sich um einen Laiendarsteller handelt und die Zusammenarbeit daher problematisch sein kann. Würde der Darsteller gleichermaßen entlohnt und über die Ziele des Films informiert? Fand eine Zusammenarbeit auf Augenhöhe statt? Dies sind Fragen, die offen bleiben, zusammen mit jener, warum ein afghanischer Flüchtling inszeniert werden muss, der ohnehin zu einer der verwundbarsten Gruppen von Menschen gehört und man Gefahr läuft, diese Verwundbarkeit im Film zu reproduzieren.

The Remains – Nach der Odyssee (2019)

„Wenn Filme über Migrant*innen oder ‚Minderheiten‘ gemacht werden, sie dabei aber kein Mitspracherecht haben, dann münden diese Darstellungen in paternalistische Fürsprache.“¹²⁸



00:03:20

22



00:59:41

23



00:50:46

24

Elendsbilder von Migration gehören zum kulturellen Erbe nicht nur Österreichs, sondern Europas. Weinende und verzweifelte Menschen appellieren an unsere Anteilnahme, dabei bleibt der Kontext unerwähnt, der zu ihrer Marginalisierung und Diskriminierung führt.¹²⁹ Dieser Tradition der Repräsentation von Migrant*innen bleibt auch „The Remains – Nach der Odyssee“ treu.

Der Film kreist um das Schicksal der Familie von Farzat Jamil, dessen dreizehn Familienmitglieder auf der Flucht von Syrien über das Mittelmeer ums Leben kamen. Er begleitet die verbliebene Familie Jamil auf ihrer gescheiterten Suche nach den verstorbenen Verwandten, um diese begraben und Abschied nehmen zu können.

„The Remains – Nach der Odyssee“ beginnt mit einem Blick auf die Küste von Lesbos und zeigt uns Schiffswracks und die Überreste eines Fluchtversuchs (Abb. 22) – die tödliche Seite der Migration. Wenn die griechische Küstenwache etwa von dem Einsatz einer Wärmebildkamera erzählt,¹³⁰ um die Flüchtlinge zu orten, wird über diese als Masse und als Zahl gesprochen.¹³¹ Dies stärkt die Wahrnehmung von Migrant*innen als Objekte und spricht ihnen eigenes Interesse und Handlungsmacht ab.¹³²

Die Kamera in „The Remains – Nach der Odyssee“ nutzt das Schicksal der Protagonist*innen für sensationelle Bilder aus. Etwa wenn Farzats Vater die vielen Medikamente zeigt, die er aufgrund seiner psychischen Verfassung einnehmen muss (Abb. 23), oder wenn beim Umzug der Familie die Adresse erkennbar wird.¹³³

Ohne eine Analyse der Machtverhältnisse, die Menschen dazu zwingen, die gefährliche Route über das Mittelmeer auf sich zu nehmen, verbleibt der Film in einem alleinigen Elendsdiskurs. Weil der klassische Dokumentarfilm „glaubhaft“ und „authentisch“ ist,¹³⁴ erscheinen seine Narrative als bloße Beschreibung der Wirklichkeit. Dabei wird Wirklichkeit filmisch erst hervorgebracht und trägt so letztlich zur Stereotypisierung von Migrant*innen bei.

Die Problematisierung des „Elends“ der Familie verdrängt die Tatsache, dass diese Menschen widerständige Subjekte sind, die die „Festung Europa“ entkräften. Das Filmteam fungiert als weiße Leinwand, die die Migrant*innen scheinbar „neutral“ beobachtet und „objektiv“ zeigt. Kein Kommentar führt durch den Film, der Erzählstrang ergibt sich aus den Schilderungen der Protagonist*innen. (Abb. 24) Es scheint daher, als würden wir *ihre* Perspektive hören. Doch die Stimmen von Farzat Jamil und seiner Familie werden durch die Elendsdiskurse des Films vermittelt und gefiltert. Durch die Reduzierung der Geschichte der Familie Jamil auf ihre beklagenswerte Situation und den Appell an die Betroffenheit des Publikums finden die Protagonist*innen keine Strukturen vor, um als Subjekte sprechen zu können. Zusätzlich ist gerade im Kontext von Migration ein zwanghaftes Ausstellen und Befragen von Menschen als faszinierendes Objekt gebräuchlich.¹³⁵ Die Protagonist*innen werden so als bloße Exemplare vermeintlich homogener Gruppen inszeniert.¹³⁶ Das Publikum verlässt den Film mit dem Gefühl, etwas Schreckliches gesehen zu haben, das mit einem selbst scheinbar nichts zu tun hat. Diese Betroffenheitsdiskurse, die der Film aufgreift und selbst erzeugt, bleiben so immer ohne Konsequenzen.

Farzat Jamil und seine Familie erscheinen erschöpft und ratlos – was war ihre Motivation, bei dem Film mitzumachen? Vielleicht die Möglichkeit zur Generierung von Öffentlichkeit, um doch noch ihre Angehörigen zu finden. Das ergäbe im Verhältnis zu den Interessen des Filmteams nicht nur ein sehr schiefes, sondern ein durchwegs problematisches Machtverhältnis.

Was uns der Film letztlich sagt, ist, dass es Zeit ist, Migrant*innen als Expert*innen ihrer eigenen Lebensumstände zu betrachten. Dass Filme *über* sie zirkulieren und nicht von ihnen selbst, ist Symptom einer Produktionsstruktur, die immer nur bestimmte Menschen mit Autorität ausstattet, um über „Andere“ sprechen zu können.

Bewegungen eines nahen Bergs (2019)

**„You’re constructing the people,
you’re not reflecting the people.“**

Stuart Hall¹³⁷



00:27:00

25



00:32:18

28



01:09:38

26



01:22:57

27

Wie würde dieser Film mit einem weißen Österreicher in der Hauptrolle aussehen? Wäre der Film noch „interessant“?

„Bewegungen eines nahen Bergs“ ist eine Inszenierung des Mechanikers Clifford Agu Magnus Ogbonna bei der Arbeit. „Ich war fasziniert vom steten Tempo, in dem Cliff seine Arbeit verrichtet und sich durch den Raum bewegt“,¹³⁸ so der Filmemacher Sebastian Brameshuber. Der Protagonist Ogbonna kommt aus Nigeria und hat sich in der „steirische[n] Abgeschiedenheit“¹³⁹ in der Nähe des Erzbergs ein Kfz-Unternehmen aufgebaut. Doch statt etwa Fragen nach der Position von Ogbonna in einer rassistisch geprägten Gesellschaft zu stellen oder den Erfolg seines Unternehmens zu beleuchten, bleibt der Film eine Studie seines Körpers – ein Symptom der Faszination am „Schwarzen Objekt“.¹⁴⁰ Die Geschichte wird durch einen weißen Blick reguliert, weshalb der Film die Blickverhältnisse zwischen einem konstruierenden weißen Subjekt und einem Schwarzen Objekt reproduziert.¹⁴¹ In mehreren langen Einstellungen wird Ogbonna studiert.¹⁴² (Abb. 25) Die „friedliche“ Steiermark versus das „chaotische“ Nigeria werden als Gegenpole inszeniert und damit „Andersheit“ produziert. (Abb. 26, Abb. 27) Wenn

Ogbonna ans Telefon geht und „seawas“ sagt (Abb. 28), wird auch sein Österreichisch-Sein herausgestellt, das hegemonial nicht mit Schwarz-Sein vereinbar ist. Der Film demonstriert in diesem Moment einen Bruch im hegemonialen Blick, aber nimmt ihn gleich wieder auf durch die Rahmung des Films.

„Bewegungen eines nahen Bergs“ betont die Hyper-Sichtbarkeit Schwarzer Körper, die als Marker der Differenz und als Beweis für Diversität inszeniert werden. Ogbonna erzählt nicht seine eigene Geschichte, stattdessen wird diese durch den ästhetisierenden Blick des Filmemachers geschrieben und gefiltert. So bestätigt auch der Schriftsteller und Aktivist Charles Ofoedu, dass es bei medialen Repräsentationen von Schwarzen Menschen meist um Geschichten geht, „in der wir als interessantes Objekt gefilmt und ausgenutzt werden“.¹⁴³ „Wir sind nicht mehr dankbar, als Objekte gefilmt zu werden, sondern fordern Bedingungen ein“,¹⁴⁴ so Ofoedu weiter. Neben Fragen der Aufwandsentschädigung und Gage für den Protagonisten stellt sich auch die Frage, wer aus dieser Repräsentation einen Vorteil zieht. Wenn es um mediale Darstellungen von Afrikaner*innen geht, so Charles Ofoedu, müssen Grundlagen für eine Kooperation erst geschaffen werden.¹⁴⁵

Die Faszination an Clifford Agu Magnus Ogbonna ist Symptom einer kolonialen Repräsentationspraxis, in der das „Andere“ konstruiert, ausgestellt und mit Interesse studiert wird. Diese Art der Repräsentation ist dann am wirksamsten, wenn die zugrunde liegenden gesellschaftlichen Verhältnisse unsichtbar bleiben und es den Anschein hat, als seien Darstellungen schlichte Beschreibungen dessen, wie die Dinge eben sind.¹⁴⁶ Weil der Filmemacher unsichtbar bleibt, vergessen wir ihn und erhalten den Eindruck einer unbefangenen, „objektiven“ Repräsentation.

Dass der Film euphorisch rezipiert und mehrfach ausgezeichnet wurde,¹⁴⁷ deutet die Institutionalisierung eines Dokumentarfilms an, der immer noch vom kolonialen Blick bestimmt wird. „Es ist ein Film, der

in den Bann zieht, der ganz einfach glücklich macht“, so die Friedrich-Ebert-Stiftung in ihrer Begründung der Preisverleihung.¹⁴⁸

Wenn auch „Bewegungen eines nahen Bergs“ vereinzelt emanzipatorische Momente enthalten mag, so sichert der Film in seiner Gesamtheit Differenz ab, insbesondere in den langen, sich wiederholenden Tableaus und durch die extreme Ästhetisierung seiner Bilder.

Weiyena – Ein Heimatfilm (2020)

**„Wir können unsere Geschichte
selbst erzählen.“**

Weina Zhao¹⁴⁹



00:50:35

29



00:01:45

30



00:07:03

Frag Opa einfach, was du wissen willst.

31

Weina Zhao, die nach der Stadt Wien – Weiyena – benannt wurde, erzählt in diesem Film ihre Familiengeschichte und reflektiert über die Bedeutung von Heimat und Identität. Die Geschichte ihrer Familie ist nicht nur eng an Wien geknüpft, sondern zudem an die Geschichte Chinas, an die Kulturrevolution und ihre Folgen für Zhaos Familie. Die Familie mütterlicherseits stammt aus Shanghai, Zhaos Großeltern waren in die dortige Filmindustrie involviert. Die Familie von Zhaos Vater war dagegen ländliche Arbeiterklasse, zu ihr hat Zhao mehr Distanz, die sich im Laufe des Films allerdings verflüssigt. Beide Familien erlitten schwere traumatische Erfahrungen, die sich trotz jahrelangem Schweigen ins Gedächtnis eingebrannt haben und so zur quälenden Belastung geworden sind. Im Laufe des Films scheint sich Zhaos Wahrnehmung von sich selbst durch das Wissen um die Vergangenheit zu verändern. Sie stellt im Film Fragen zu ihrer Identität als „asiatisch“ gelesene Person in Österreich. So fragt sie sich etwa, wie ihre Identität beeinflusst worden wäre, hätte sie China nie verlassen.¹⁵⁰

Die seelischen Verletzungen und Traumata der Familie gelangen im Laufe des Films an die Oberfläche. Wie geht Zhao mit dem Wissen um, welche Grausamkeiten ihre Familie durchleben musste? „Ich trage ihre Wunden in meinem Körper“, sagt sie.¹⁵¹

Weina Zhao deckt in ihrem Film Widersprüche auf, anstatt sie zu glätten. So fragt sie: „Wie konnten meine Mutter und meine Oma nach alldem, das sie durchlebt hatten, treue Kommunistinnen bleiben?“¹⁵² Statt diese Ungereimtheiten aufzulösen, betrachtet sich Zhao selbst als „die Summe all dieser Widersprüche“.¹⁵³

Zhaos Erzählungen werden mit Familienfotos und historischen Filmaufnahmen unterlegt. (Abb. 29) Es ergibt sich so nicht nur die Familiengeschichte, sondern die Geschichte Chinas. „Der Fokus liegt auf meinem Empfinden und meiner Beziehung zu dieser Familie.“¹⁵⁴

Weina Zhao eignet in ihrem „Heimatfilm“ Bedeutung an. Heimat wird im Film häufig als eindeutig, unrealistisch pittoresk und sorgenfrei

dargestellt. „Weiyena – Ein Heimatfilm“ zeigt, dass Heimat komplizierter ist als das. Heimat ist für Zhao eine Zwischenwelt bestehend aus mehreren Welten. Gleichzeitig ist Heimat auch ein Zustand,¹⁵⁵ der Veränderung unterworfen ist. Weina Zhaos Blick auf Heimat wird lustvoll konstruiert, es ist ein „sperriger, trotztender, selbstgewisser, enthemmter, ermächtigender“ Blick.¹⁵⁶ Er steht somit in eindeutigem Widerspruch zu der objektivierenden und exotisierenden Tradition des klassischen Dokumentarfilms.¹⁵⁷ Zhaos Blick benötigt keine externe Legitimation, damit er Gültigkeit hat: Er legitimiert sich von selbst.¹⁵⁸ Die Schauplätze Österreich und China verschwimmen ineinander (Abb. 30) und werden nicht als Gegenpole inszeniert. Häufig ist unklar, an welchem Ort wir uns gerade befinden, wodurch der komplizierte Charakter von Heimat betont wird. „Andersheit“ wird so dekonstruiert, denn Heimat ist für viele Menschen heute mehr denn je nicht einem einzigen Land zuzuordnen.

Weina Zhao thematisiert auch das Filmemachen selbst und gleichzeitig ihre Rolle als Regisseurin, Tochter und Enkelin.¹⁵⁹ Sie inkludiert auch Szenen, die aus Sicht des hegemonialen Filmemachens als nicht perfekt gelten. Etwa als der Großvater nicht auf das Gespräch mit Zhao eingeht (Abb. 31) oder die Großmutter ihren Auftritt verpasst.¹⁶⁰

Die Filmemacherinnen Weina Zhao und Judith Benedikt rücken so immer wieder die Konstruiertheit der Situation ins Bewusstsein und widersprechen damit dem Narrativ des traditionellen Dokumentarfilms, der auf „Objektivität“ und „Neutralität“ setzt.¹⁶¹

The Secret of the Kenyan Runners (2020)

„I learned that if I didn't define myself for myself, I would be crunched into other people's fantasies for me and eaten alive.“

Audre Lorde¹⁶²



00:00:27

32



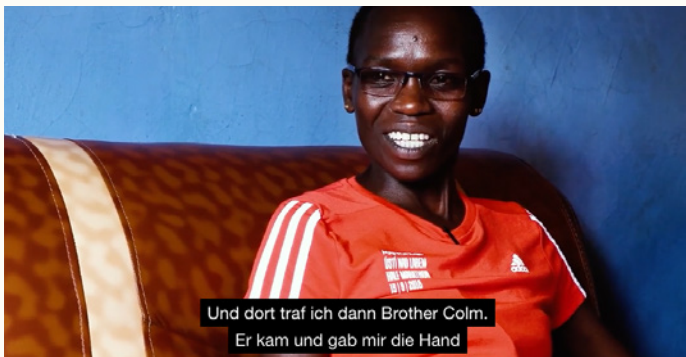
00:23:38

35



00:01:21

33



00:08:38

34

Der Film beginnt mit Zulu-Klängen und dem Blick auf roten, staubigen Boden. (Abb. 32) Er legt damit unverzüglich die Grundlage postkolonialer Repräsentationspraxis, der „The Secret of the Kenyan Runners“ auch sonst durchwegs treu bleibt. Nicht nur die Dichotomien zivilisiert/entwickelt versus unzivilisiert/ursprünglich werden impliziert und inszeniert (Abb. 33), der Film spielt überdies mit dem Stereotyp eines angeborenen Laufftalents der Menschen im Rift Valley in Kenia. Auch wenn wir die Stimmen der Läufer hören, werden diese durch den postkolonialen Diskurs des Films vermittelt. (Abb. 34) So haben die wiederholten Versicherungen, dass die Menschen in Iten barfuß laufen würden und erst von den weißen Trainern Schuhe bekommen,¹⁶³ die Funktion, diese Menschen als unzivilisiert und „anders“ darzustellen.

Dass die Trainer und Führungskräfte im kenianischen Laufsport weiß sind und diese weißen die Arbeit von Schwarzen beaufsichtigen, bringt eine zusätzliche Spannungsebene in das Thema, die allerdings völlig unbesprochen bleibt. Die Implikation dieser Arbeitsteilung ist jene, dass Schwarze Menschen athletischer sind und weiße eher dazu geeignet, die Kontrolle zu übernehmen.

Die zutiefst belastetete Geschichte der kolonialen Missionare, die nach Kenia kamen, wird in der Figur des Trainers „Brother“ Colm O’Connell reingewaschen. Der Missionar O’Connell gilt als „einer der legendärsten Coaches“ des kenianischen Laufsports,¹⁶⁴ der schon in den siebziger Jahren begann, die Läufer*innen in Kenia zu trainieren, so der Film.¹⁶⁵ Doch mehr als dass es sich um ein „Geheimnis“ der Menschen in Iten handelt, wie der Film andeutet, bereiten die postkolonialen Verhältnisse einen idealen Nährboden für Ausbeutung. Entsprechend der Inszenierung von Elend erscheint der Laufsport im Film als der einzige Weg aus dem Kreislauf der Armut.¹⁶⁶

„Just like back then“, schreibt Abeni Jones in Bezug auf die Sklaverei, „Black people are running, jumping, and fighting for white amusement and profit. And just the same, we’re left with broken bodies and not much money to show for all of our efforts – while the owners stay rich.“¹⁶⁷ Auch wenn die Läufer während ihrer kurzen Karriere gut verdienen mögen, muss berücksichtigt werden, dass das Geld an die erweiterte Großfamilie und die gesamte Gemeinschaft geht.¹⁶⁸ Zusätzlich kann die hoffnungsvolle Karriere mit einer Verletzung vorbei sein. In der Reportage „Verarmte kenianische Läufer: Gewonnen und alles verloren“¹⁶⁹ wird am Beispiel des ehemals erfolgreichen Läufers Duncan Kibet gezeigt, wie genau diese beiden Faktoren nach Karriereende häufig wieder in die Armut führen. Weil die Trainer von diesen Risiken des Sports nicht betroffen sind und von mehreren Läufern gleichzeitig leben, bleiben sie konstant reich. Doch anstatt Komplikationen oder Ungereimtheiten auf die Spur zu gehen, bleibt der Film fest in seinen kolonialen Narrativen verankert. Die Glorifizierung des Missionars „Brother“ Colm O’Connell gipfelt sogar in der Verharmlosung von körperlicher Gewalt. So erzählt die Läuferin Nancy Kiprop, wie sie mit Schlägen zum Laufen gezwungen wurde,¹⁷⁰ was von O’Connell als „Motivation“ bezeichnet wird (Abb. 35) und im Film keinerlei Skandalisierung erfährt. Das ausbeutende Verhältnis zwischen Trainern und Läufer*innen wird

hier zusätzlich dringlich durch die Ebene der physischen Gewalt.

Die ständigen Versicherungen der „Zivilisierung“ der Läufer*innen wie wird „zum ersten Mal ein Flugzeug besteigen“¹⁷¹ oder „ich war der Erste, der ihr ein paar Schuhe gab“,¹⁷² gehen beinahe unter in dieser Lawine von Stereotypen.

Der Film dient insgesamt dazu, ein erfundenes „Afrika“ als „anders“ zu repräsentieren und herzustellen. Das Filmteam wird dabei als unmarkierter Ort der Privilegierung fixiert, von dem aus abweichende Existenzweisen beobachtet und kollektiv entwertet werden.

Me, We (2021)

„The white savior supports brutal policies in the morning, founds charities in the afternoon, and receives awards in the evening.“

Teju Cole¹⁷³

00:25:29



36

00:34:00



37

Was passiert, wenn Hilfe zum reinen Selbstzweck verkommt und am Ende Schaden anrichtet? Der Schriftsteller Teju Cole prägte in diesem Zusammenhang den Begriff des „White Savior Industrial Complex“.¹⁷⁴ Dieser Komplex „weißer Retter“ bezieht sich auf weiße Personen, die eigennützig und blind gegenüber Machtstrukturen handeln, um nicht weiße Menschen zu „retten“.

In jedem der vier Handlungsstränge dieses Films geht es um Österreicher*innen, die angesichts von Flucht und Migration „helfen“ wollen. Der Film persifliert diese nur sich selbst dienende Hilfe in der Figur von Petra, die sich eines syrischen Flüchtlings annimmt, Gerald, der ein Quartier für Asylwerber leitet, Marie, die in Griechenland Flüchtlingshilfe leistet, und Marcel, dessen Hilfe sich im „Schutz“ österreichischer Mädchen vor migrantischen Personen manifestiert. Durch ihre Figuren wird veranschaulicht, wie sehr die, die helfen wollen, selbst in die Netzwerke repressiver Praktiken verwickelt sind. Teju Cole spricht beim „White Savior Industrial Complex“ weiter von einer Industrie rund um das vermeintliche Vorrecht weißer Menschen aus dem Globalen Norden, in Ländern des Globalen Südens Entwicklungs-, Aufklärungs- oder Hilfsarbeit zu leisten.¹⁷⁵ Doch Hilfe ist dann problematisch, wenn sie frei von jeglicher Befassung mit herrschenden Hegemonien stattfindet. Dann wird das Bild eines unterlegenen Globalen Südens voll von Opfern ohne Handlungsmacht reproduziert, was letztlich zu deren doppelter Marginalisierung führt.

Der Filmemacher David Clay Diaz erzählt von Menschen, die sich engagieren, aber die Machtstrukturen hinter den voneinander isolierten Katastrophen nicht erkennen.¹⁷⁶ Alles, was von Petra, Gerald und Marie gesehen wird, sind hungrige Mäuler, denen sie so schnell wie möglich Essen in den Mund stopfen.¹⁷⁷ Dabei werden wichtige Prinzipien übersehen, wie etwa die Konsultation derer, denen geholfen werden soll.¹⁷⁸

„Me, We“ veranschaulicht, dass es hier nicht um echte Hilfe geht, sondern um paternalistische Fürsprache. Einhergehend mit der Hilfe ist eine bestimmte Erwartungshaltung an die zu „Rettenden“, die der „white savior“ erfüllt sehen will. Insbesondere in der Figur von Gerald wird dies deutlich, der Drogen im Spind des widerspenstigen Flüchtlings Aba pflanzt, um ihn aus dem Flüchtlingsheim zu verdrängen.¹⁷⁹ Aba ist selbstbestimmt und stolz, damit kann Gerald nicht umgehen. So geraten auch Petra und Mohammed/Mansour immer wieder anei-

nander, wenn dieser Petras Vorstellung von einem Flüchtling nicht erfüllen will. (Abb. 36) Petras Ziel besteht darin, die Asylbehörde davon zu überzeugen, dass Mohammed/Mansour „voll integriert“ ist,¹⁸⁰ dabei behandelt sie ihn oft wie ein kleines Kind. Petra denkt, dass ihre Herkunft aus einem Land des Globalen Nordens ihr das Recht, das Wissen und die Legitimation verleiht, andere Menschen „aufzuklären“ oder zu „retten“. Ebenso ist die „Hilfe“ des Jugendlichen Marcel, der österreichische Mädchen vor „Ausländern“ schützen will, Symptom einer Überlegenheitshaltung. (Abb. 37)

Weil den Protagonist*innen die historische Problematik von Rassismus nicht bewusst ist, werden durch die von ihnen geleistete „Hilfe“ existierende globale Machtstrukturen und Ungleichheiten viel mehr aufrechterhalten und reproduziert als bekämpft.¹⁸¹ In seiner Entlarvung der „Helfer“ widerspricht der Film daher vielfachen Stereotypen von „Rasse“ oder Herkunft.

Epicentro (2021)

**„Truth never yields itself in anything
said or shown. One cannot just point
a camera at it to catch it:
the very effort to do so will kill it.“**

Trinh T. Minh-ha¹⁸²



01:30:20

38



00:22:22

39

Wenn man einen Film macht über koloniale Verhältnisse, ist es dann noch legitim, die klassischen Mittel des Dokumentarfilms anzuwenden?¹⁸³ Ist die Gefahr nicht viel zu groß, „kolonial konstruierte Blicke zu bedienen“?¹⁸⁴

„Epicentro“ ist ein persönliches Porträt Kubas, nach eigenen Angaben des Filmemachers „ein Autorenfilm im pursten Sinn“.¹⁸⁵ Gleichzeitig ist sich der Filmemacher bewusst, dass seine Arbeit ein „riesiger

Manipulationsprozess“¹⁸⁶ ist und Bilder „zu nehmen Teil der Kolonialkultur“.¹⁸⁷ Welche Konsequenzen haben diese Überlegungen nun für den Film?

Seinen klassischen Stilmitteln entsprechend führt eine Off-Stimme durch den Dokumentarfilm. Dieser unbenannte Platz hinter der Kamera ist machtvoll, weil er Neutralität und Wahrheit suggeriert. Weil die Rahmung der Geschichte – nämlich wer hier inszeniert – nicht besprochen wird, vergessen wir, dass hier eine mehrfach privilegierte und befangene Stimme repräsentiert.

Im Film wird davon ausgegangen, dass die bloße Auseinandersetzung mit marginalisierten Personen den eigenen Ort der Privilegierung neutralisiert. Demgegenüber hat die Filmemacherin Trinh T. Minh-ha festgestellt, dass ein selbstreflexiver Modus der Filmproduktion eine Dezentralisierung der Autorität des Filmemachers beinhaltet.¹⁸⁸ Stellt sich der Filmemacher etwa ebenso den Fragen der Protagonist*innen und dem Blick der Kamera, dann erfolgt eine Thematisierung seiner Position und es wird eine Uneindeutigkeit hergestellt zwischen dem Subjekt des Blicks und dem Subjekt, das diesem Blick freigegeben wird.¹⁸⁹ Die unhinterfragte Machtverteilung zwischen Protagonist*innen und Filmemacher*in kommt in „Epicentro“ nur für einen Augenblick in Bewegung, als der Filmemacher selbst kurzfristig im Bild erscheint. (Abb. 38)

„Epicentro“ als „hypnotizing creation of modernity“¹⁹⁰ ist scheinbar ideal dafür geeignet, die Nicht-Moderne zu untersuchen und dann dieses Wissen in einen „westlichen Kanon der Disziplin“¹⁹¹ einfließen zu lassen. Der Film reflektiert die Folgen des US-Imperialismus für Kuba, aber ignoriert dabei die eigene westlich bestimmte Position. Ein Augenblick der Wahrheit entsteht im Film, als ein Kubaner fragt: „Inwieweit ähnelt das Filmemachen dem Tourismus?“¹⁹² Ein dahingehender Diskurs hätte ein entscheidender Moment filmischer Aufarbeitung werden können, bleibt aber ohne Effekte.

„Als Dokumentarfilmer nimmt man im besten Fall nicht nur ein Foto weg, sondern man gibt den Personen [...] einen Moment der Existenz, ihre Stimme“,¹⁹³ so der Filmemacher Hubert Sauper. Doch die Protagonist*innen haben bereits eine Stimme. Sie werden allerdings in den hegemonialen Diskursen nicht gehört oder zum Schweigen gebracht. Der klassische, nicht dekolonisierte Dokumentarfilm ist Teil dieses Kanons hegemonialen Filmemachens. Es kommt daher vielmehr darauf an, neue Strukturen zu ermöglichen, in denen die Protagonist*innen sowohl selbst als auch selbstbestimmt sprechen können. Dies bedeutet einen Bruch mit der Apparatur des klassischen Dokumentarfilms, der geprägt ist von dieser kolonialen Praxis des Blickens (Abb. 39) und selbst ein Produkt historischer Bedingtheiten ist.

„Epicentro“ kritisiert die Respektlosigkeit der Touristen auf Kuba, die bis in fremde Wohnungen fotografieren,¹⁹⁴ aber vergisst dabei, sich selbst ebenfalls einer „Dekonstruktion zu unterziehen“. ¹⁹⁵ Doch je mehr der Dokumentarfilm mit seinen hegemonialen Stilmitteln bricht und sich auf selbstreflexive Weise erneuert, desto mehr ist er gegründet in Realität und desto gesellschaftlich relevanter ist sein Kommentar.

Alice Schwarzer (2022)

**„Nicht überall, wo Feminismus
draufsteht, ist auch Feminismus drin.“**

Hengameh Yaghoobifarah¹⁹⁶

00:04:46



40

01:09:22



41

01:36:25



42

Dieses Film-Portrait kreist weniger um die biografischen Elemente der Person als mehr um Alice Schwarzers Erbe im feministischen Kampf. Es ist dies ein kompliziertes Erbe und der Film eine ebenso komplizierte Hommage. War Schwarzer früher ein Idol des Feminismus, so steht sie heute vielfach in der Kritik wegen diskriminierender Aussagen und dem Festhalten an einem antiquierten Feminismus.

Zu Beginn des Films sehen wir Schwarzer auf einem Bus der Love Parade. (Abb. 40) Diese Darstellung verfälscht Schwarzers Feminismus, der migrantische Personen, nicht weiße Personen, Personen in Armutsverhältnissen, Transpersonen und Sexarbeiter*innen ausschließt.¹⁹⁷ Statt diese Kontroversen produktiv aufzunehmen und zu diskutieren, drängt der Film sie an den Rand und feiert Alice Schwarzer bedingungslos. So wird auch der Film Komplize im Kampf weißer Cis-Frauen, die bevormundend für andere diskriminierte Menschen sprechen. Im Gespräch mit Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir spricht Schwarzer über eine autonome Frauenbewegung, also eine Bewegung ohne Männerbeteiligung, wie sie klarstellt.¹⁹⁸ Denn Alice Schwarzer macht Frau-Sein vom Körper abhängig, nicht von der Identität. Sie propagiert so ein binäres Geschlechterverständnis, das nicht der Realität entspricht. Menschen mit männlichen biologischen Merkmalen, die sich aber nicht als Mann identifizieren, sind für Schwarzer trotzdem Männer. Transpersonen wird aus dieser Perspektive die Identität abgesprochen und schließlich werden sie so aus der feministischen Bewegung ausgeschlossen. Weißer Feminismus geht davon aus, dass die geschlechtliche Diskriminierung die Hauptform der Unterdrückung für alle Frauen sei, und zelebriert die Idee der Gemeinsamkeit aller Frauen.¹⁹⁹ Dabei werden Unterschiede zwischen Frauen unterschlagen, wenn diese etwa Sexismus und Rassismus ausgesetzt sind.

Auch Schwarzers antimuslimischer Rassismus findet im Film seinen Platz. „So wie manche kleine Türkin“ habe sie als Kind ausgesehen – so Schwarzer –, wenn sie eine Hose unter dem Rock trug, weil Hosen

für Mädchen nicht erlaubt waren.²⁰⁰ Von ihrer „Wahlfamilie“ aus Algerien holt sich Schwarzer die Legitimation, um eurozentrisch über den „Islamismus“ diskutieren zu können. „Islam“ und „MuslimInnen“ werden von Schwarzer in erster Linie als Problem und als „kulturfremd“ verortet.²⁰¹ (Abb. 41) Schwarzer wird etwa nicht müde, sexuelle Übergriffe von Ausländern zu referieren, wonach 95 Prozent der Täter angeblich muslimisch und marokkanischer bzw. algerischer Herkunft seien.²⁰² Woher Schwarzer diese Statistik bezieht, bleibt unklar. Tatsache ist, dass mit solchen Aussagen „Wahrheit“ zirkuliert wird, die dann als Grundlage für die Schlechterstellung von Muslim*innen in unserer Gesellschaft dient. Filmisch unterstützt wird Schwarzers Behauptung mit zuvor gezeigten Polizei-Notrufen, die auf die „kriminellen Ausländer“ hinweisen. (Abb. 42)

Die Deutungshoheit, die Schwarzer in vielen Fragen beansprucht, resultiert aus einer Überlegenheitshaltung und vermittelt nicht nur westlich geprägte Moralvorstellungen, sondern sorgt damit auch für eine „innere Kolonisation“, indem die koloniale Eroberung und Herrschaftssicherung über „andere“, kulturfremde Personen, wie etwa Muslim*innen, angestrebt wird.²⁰³ Die Erfahrungen von People of Color sind in Schwarzers Feminismus als wertlos kodiert, weshalb sie umso mehr „ins Zentrum dominanter Diskurse gerückt werden“ müssen.²⁰⁴ „Und deshalb überschneidet sich der weiße Feminismus mit der weißen Vorherrschaft, dem Klassismus und der Transphobie“, so Jacqueline Muthumbi, „weil es keine Analyse dieser Macht gibt und er in seiner Ausführung und seinen Zielen sehr singulär ist“.²⁰⁵

Durch die Ausblendung der vielen Konflikte, die Alice Schwarzers Erbe belasten, werden diejenigen, die sich dagegen wehren, zum Schweigen gebracht. Der Film inszeniert Alice Schwarzer kritiklos als Heldin und konstruiert daher implizit all jene, die von der weißen Mittelsstandsfrau abweichen, als „anders“. Der Film produziert so Differenz und legt damit die Grundlage für eine hegemoniale – von kolonialen Werten bestimmte – Filmpraxis.

Feminism WTF (2023)

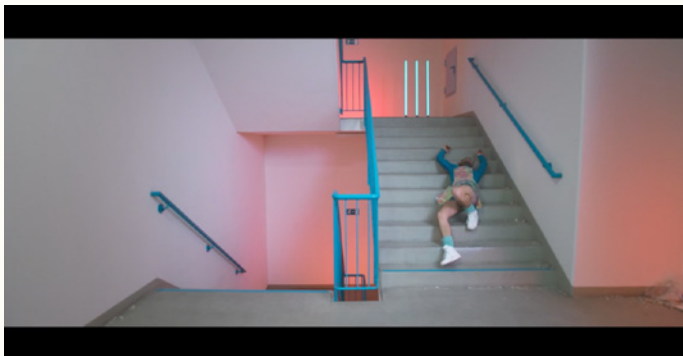
„Nobody’s free until everybody’s free.“

Fannie Lou Hamer²⁰⁶



00:21:24

43



00:05:16

44

„Feminism WTF“ anerkennt eine Vielfalt an Identitäten nicht nur, der Film feiert sie. Der Tenor des Films steht so in klarem Gegensatz zum weißen Feminismus-Diskurs, der insbesondere auch in den Forderungen nach mehr Beteiligung von Frauen in der Filmproduktion immer wieder aktiviert wird.

„Feminism WTF“ nimmt einen intersektionalen Feminismus in den Blick – der Film verbindet damit feministische und antirassistische Dis-

course. Um die Diskriminierung Schwarzer Frauen zu demonstrieren, prägte die Rassismusforscherin Kimberle Crenshaw vor rund dreißig Jahren den Begriff der Intersektionalität.²⁰⁷ Crenshaw beschrieb mit der Metapher einer „Kreuzung“, wie unterschiedliche Ungleichheitskategorien wie etwa „Rasse“, Klasse oder geschlechtliche Identität miteinander überlappen. Für eine feministische Bewegung ist es in diesem Sinne essenziell, die unterschiedlichen Kreuzungen von Diskriminierung anzuerkennen und insbesondere jene Menschen miteinzubeziehen, auf die mehrere Ungleichheitslinien wirken, weil sie etwa Sexismus und Rassismus gleichzeitig ausgesetzt sind. „Feminism WTF“ basiert in seinen Schilderungen und Performances auf diesem Gedanken der Intersektionalität und bildet in dieser Hinsicht einen Gegenpol zum klassischen Dokumentarfilm, der von der tendenziellen Entwertung nicht weißer Existenzweisen geprägt ist.

Expert*innen unterschiedlicher Disziplinen schildern in „Feminism WTF“ ihre Perspektive auf das Thema Feminismus, darunter die Politikwissenschaftlerin Nikita Dhawan, die Biologin Sigrid Schmitz oder die Pädagogin Emilene Wopana Mudimu. Es sprechen damit unterschiedliche – in der gesellschaftlichen Hierarchie ungleich positionierte – Standpunkte. So plädiert etwa Dhawan dafür, Sexismus, Rassismus und Kapitalismus gemeinsam zu analysieren.²⁰⁸ Der Film zeugt damit nicht nur davon, dass Geschlecht nicht die einzige Kategorie ist, die das Leben eines Menschen bestimmt, sondern ist auch eine implizite Kritik an der weißen Mittelstands-Frauenbewegung, die geprägt ist von der Ignoranz gegenüber den Realitäten nicht weißer Frauen und von Frauen aus Armutsverhältnissen. Weiße Feministinnen haben im hegemonialen Diskurs Deutungshoheit, so Emilene Wopana Mudimu.²⁰⁹ Der Film sabotiert dieses schiefe Verhältnis, indem nicht weiße Positionen Deutungshoheit beanspruchen und so in den weißen Feminismus-Diskurs intervenieren. Dementsprechend werden Raum und Person im Film auch als eine Einheit dargestellt. (Abb. 43) In den Tanzperformances, die immer wie-

der die Expert*innengespräche unterbrechen, wird Raum beansprucht, Raum verschafft und Raum genommen. (Abb. 44) Wie auch die in der Filmkulisse eingesetzten Farben veranschaulichen, findet Identität nicht auf zwei Polen statt, sondern auf einem Spektrum. Die Expert*innen zeigen so zunehmend Widersprüche des vorherrschenden binären Geschlechterverhältnisses auf.

Bei all seiner Kritik am weißen Feminismus-Diskurs wird der Film doch gleichzeitig durch einen weißen Blick reguliert. Er entspricht in dieser Hinsicht den Konventionen des klassischen Dokumentarfilms, etwa auch indem er in seinen Stilmitteln das unhinterfragte Machtverhältnis zwischen Filmemacher*in und Protagonist*innen bedient. Dieses Verhältnis wird nur in einzelnen Sequenzen kurzfristig irritiert, wenn die Stimme hinter der Kamera hörbar wird.²¹⁰ Allerdings bleibt der Platz des Sprechens nicht unbenannt, weil die Filmemacherin ihre Perspektive im Film als eine weiße definiert.²¹¹

Auch wenn „Feminism WTF“ von der Kritik gefeiert wurde und auf der Diagonale 2023 den Publikumspreis gewann, spricht es Bände, dass der Film von Teilen der österreichischen Filmszene weitgehend ignoriert wurde.²¹² Dies deutet auf eine privilegierte Abwehrhaltung hin, die es gewohnt ist, unbequeme Stimmen zu überhören, und zeugt letztlich davon, dass der Film erfolgreich im Diskurs interveniert hat.

Edelweiss (2023)

„How my words are interpreted,
the censorship of what I say, in
what context my art and my body
is displayed, I demand to have a
say in how this game is played.“

Edelweiss²¹³



01:21:41

45



00:09:43

48



00:07:19

46



00:11:48

47

„Edelweiss“ erscheint als ein Modell für eine selbstbestimmte Produktionsstruktur, wie sie in Österreich selten ist. Aussagekräftig ist, dass der Film nur eine kleine Förderung von kultura gemma! bezogen hat²¹⁴ – „Edelweiss“ befindet sich so außerhalb der klassischen österreichischen Film-Finanzierungsstruktur.

„Edelweiss“ stellt einen Bruch dar mit den traditionellen Mitteln des österreichischen Dokumentarfilms, der dem Publikum die Welt eurozentrisch aus einem Off erklärt. Der Film arbeitet so abseits der klassischen Stilmittel eines Dokumentarfilms, wenn sich die Filmemacherin etwa selbst thematisiert, sodass sie auch als Protagonistin wahrgenommen wird.

„Subalterner Aufstand“, so Gayatri Chakravorty Spivak, „[...] ist ein Bemühen, sich selbst in die Repräsentation einzubringen, und zwar nicht entlang der Linien, die von den offiziellen institutionellen Repräsentationsstrukturen vorgegeben werden.“²¹⁵ Dementsprechend hat der Film durch Brüche mit den Konventionen eines traditionellen Produktionskomplexes seine eigenen Strukturen geschaffen, um sich Gehör zu verschaffen und selbstbestimmt sprechen zu können. „Edelweiss“

kann so Raum schaffen für Perspektiven, die im hegemonialen Diskurs untergehen oder zum Schweigen gebracht werden. Denn diejenigen, die hegemonial als Opfer und Objekte repräsentiert werden, beanspruchen hier Subjektstatus und lehnen es ab, dass über sie und an ihrer Stelle gesprochen wird. Der Film repräsentiert damit eine Intervention in die hegemoniale Darstellung Schwarzer und migrantischer Menschen in Österreich.

In Interviews und Performances teilen die Protagonist*innen ihre Erfahrungen mit dem Leben in Österreich und mit Rassismus mit. So verdeutlicht der Film etwa, dass „Hören“ hegemonial strukturiert ist und die Tendenz besteht, unbequeme Stimmen zu ignorieren: „I open my mouth and I say what I feel, white people hear me clear, act like that shit not even real.“²¹⁶

Der Film kann auch insgesamt als Taktik gelesen werden, mit Rassismus in Österreich umzugehen, denn die Kämpfe Schwarzer und migrantischer Menschen, die bis heute im Mainstream unsichtbar bleiben, werden hier in ihrer Vielfalt artikuliert. Ohne in einen Elendsdiskurs zu tappen werden auch die mentalen Effekte von Rassismus thematisiert, die in den hegemonialen Diskursen unterlaufen. (Abb. 45) Daneben unterzieht „Edelweiss“ auch Österreichs Heldeninventar und Erinnerungskultur einer notwendigen Kritik. (Abb. 46) Der Film verdeutlicht zudem, dass Unsichtbarkeit ein Privileg sein kann, wenn man etwa nicht ständig auffällt und beobachtet wird. Er steht somit in Gegensatz zu den Sichtbarkeitsdiskursen, die insbesondere in Zusammenhang mit marginalisierten Positionen im Film immer wieder aktiviert werden.

„Edelweiss“ definiert selbst, was es bedeutet, Österreicher*in oder Wiener*in zu sein. (Abb. 47) Der Film ist damit auch ein Sich-Hineinreklamieren in einen Raum, der einen als nicht zugehörig behandelt. Österreich ist nicht der friedliche Ort, wie er im Dokumentarkino oft in eindeutiger Abgrenzung zu Ländern des Globalen Südens gezeichnet wird. So wird Wien in „Edelweiss“ als ein Raum markiert, in dem Ras-

sismus und Ignoranz erfahren werden und der trotz dem Image der Metropole engstirnig ist.²¹⁷

Ein Panorama an Stimmen, Erfahrungen und Strategien verdeutlicht, dass Widerstand zwangsläufig eine Lebenshaltung Schwarzer und migrantischer Menschen ist, die in Österreich leben. Damit leistet der Film auch Pionierarbeit für eine antirassistische Filmpraxis, die sich selbstbestimmt Raum nimmt und jenseits von paternalistischen Stellvertreterdiskursen operiert.²¹⁸

Filme wie „Edelweiss“ sollten im Zentrum des kanonischen Filmmachens positioniert sein, nicht an dessen Rändern. Sie sollten an der Spitze der Förderstruktur platziert sein und nicht an deren Ende. „Edelweiss“ sollte wie die Blume Edelweiß behandelt werden, die als Symbol für Österreich betrachtet wird: „a protected treasure“. (Abb. 48)

VI. Epilog: Das Spektakel des „Anderen“

**„Sie können sich nicht vertreten,
sie müssen vertreten werden.“**

Karl Marx²¹⁹

Mit diesem Marx-Zitat beginnt Edward Saids bahnbrechendes Werk „Orientalism“,²²⁰ in dem er aufzeigt, wie Eigen und Fremd erzeugt und einander gegenübergestellt werden. Unter dem Begriff „Orientalismus“ versteht Said die westlichen Repräsentationen des Orients, in denen dieser als das „Andere“ und als das Gegenstück zu Europa bzw. dem „Westen“ inszeniert wird. Am Beispiel „Orient“ versus „Okzident“ verdeutlicht Said, wie eine Gruppe („Okzident“) den Glauben etablieren kann, dass die „andere“ Gruppe („Orient“) gelenkt und beherrscht werden müsse. Voraussetzung für die Schlechterstellung einer Gruppe gegenüber einer anderen sind die Prozesse des „Othering“. Das bedeutet, dass der Orient zuerst als fremd, exotisch, „anders“ und daher als bedrohlich konstruiert werden musste, bevor er unterworfen und besetzt werden konnte. Diese westliche Perspektive auf Länder Afrikas und Asiens hat bis heute ihre Spuren auch in Österreich hinterlassen. Entscheidend ist, dass der „Orient“, der untrennbar mit der Bedrohung durch den Islam verbunden ist, so nicht existiert, sondern von seinen Betrachter*innen konstruiert wird.²²¹ Das gemeinsame Menschsein wird in den Prozessen des „Othering“ ignoriert und die so als „anders“ konstruierten Gruppen konsequent problematisiert.

Entscheidend ist, dass Filme, die unreflektiert Themen wie Migration oder Rassismus behandeln, gesellschaftliche Differenzkonstruktionen in Umlauf bringen. Der Kulturtheoretiker Stuart Hall spricht über diese Repräsentationen von Differenz als dem „Spektakel des ‚Anderen‘“.²²² Weil die Unterschiede, die die „Anderen“ ausmachen, erfunden sind oder übertrieben inszeniert werden, spricht Hall vom „Spektakel“. „Was als anders, abstoßend, ‚primitiv‘, deformiert erklärt wird,“ so Hall, „wird gleichzeitig obsessiv und anhaltend genossen, weil es fremd, ‚anders‘ und exotisch ist.“²²³ Ausschlaggebend ist, dass die Fantasie bei diesen Konstruktionen von Differenz in die Realität interveniert. Es wird also das dargestellt, was selbst für wahr gehalten wird und auf den dominierenden gesellschaftlichen Diskursen beruht. Wenn etwa „Afri-

ka“ filmisch wiederholt als rotstaubiger Ort repräsentiert wird, in dem Hoffnungslosigkeit und „Ursprünglichkeit“ regieren, dann wird Differenz als Spektakel inszeniert. Zentral ist auch, dass diese Inszenierungen des „Spektakel des ‚Anderen‘“ gesellschaftliche Macht absichern. Denn Machtverhältnisse werden durch diese Darstellungen reproduziert oder überhaupt erst hervorgebracht.

Dieses „Spektakel des ‚Anderen‘“ ist in der Mehrzahl der untersuchten Filme in der einen oder anderen Form gegenwärtig. Weil in Österreich nie Prozesse der Dekolonisierung begonnen wurden, ist auch der österreichische Film von kolonialen Werten geprägt. Die Filmemacherin Weina Zhao spricht daher von der Notwendigkeit einer Dekolonisierung des österreichischen Dokumentarfilms.²²⁴ Geschieht diese Aufarbeitung und Selbstreflexion nicht, dann benutzt der Film die „Anderen“ lediglich für die eigene Geschichte und reproduziert damit bereits vorhandene gesellschaftliche Ungleichheiten. Diese Repräsentationen sind machtvoll, weil sie häufig die Legitimationsgrundlage für die Schlechterstellung bestimmter Gruppen bilden. So tragen die Darstellungen von „Afrika“ in den untersuchten Filmen dazu bei, dass Schwarze Menschen weiterhin als „anders“ betrachtet werden.

Es geht in diesem Band nicht nur um eine Kritik an der Art der Repräsentation, sondern auch um eine Diskussion darüber, warum Filmprojekte, die „othern“ und stereotypisieren, überhaupt realisiert werden. Werden etwa Themen wie Migration behandelt, die sich der eigenen Betroffenheitssphäre entziehen,²²⁵ dann ist diese filmische Auseinan-

Weil in Österreich nie Prozesse der Dekolonisierung begonnen wurden, ist auch der österreichische Film von kolonialen Werten geprägt.

dersetzung grundsätzlich problematisch. Strukturen müssen dann geschaffen und Prozesse in Gang gesetzt werden, deren Ziel eine Zusammenarbeit auf

Augenhöhe ist. Die Konsultation derjenigen, die im Film behandelt werden, ist dann das Minimum jeglicher Kooperationsgrundlage. Es geht hier insbesondere auch um die Frage, wie die Prozesse und Strukturen aussehen, die bestimmte Projekte gegenüber anderen begünstigen und ermöglichen. Die Mehrheit der untersuchten Filme reproduziert in diesem Sinne die Situation, die es einigen Wenigen ermöglicht, „[...] sich politisch zu artikulieren, die Anderen zu repräsentieren und sich damit Respekt und Geltung zu verschaffen“.²²⁶ Demgegenüber existiert eine Lücke, die Filme, die Rassismus aus einer Subjektperspektive thematisieren, vermissen lässt.

Die Machtasymmetrien im Film beginnen dabei mit dem Prozess des Abbildens jener, die selbst keinen Zugang zu den jeweiligen Repräsentationsmedien haben.²²⁷ Könnten „Joy“, „Adib Ghubar“, Farzat Jamil oder Magnus Ogbonna selbst einen kommerziellen Film in Österreich machen? Da sie einen prekären Aufenthaltsstatus haben oder als außerhalb der österreichischen Gesellschaft stehend betrachtet werden, sind sie eher dazu „geeignet“, dass Filme *über* sie gemacht werden. Dieser machtvolle Platz des Sprechens über die „Anderen“ wird dann von jenen eingenommen, die gesellschaftlich sowieso bereits mehrfach privilegiert sind. Dem Grundsatz, „neutral und objektiv“²²⁸ zu bleiben, folgend, bleibt der eigene Ort des Blickens unmarkiert und unschuldig. Diese Praxis findet ihren Ausdruck in undifferenzierten Auseinandersetzungen mit rassistisch diskriminierten Menschen und einer naiven Haltung gegenüber unterdrückenden Strukturen. Weil sich das „Othering“ auf die Produktion von Fremd und Eigen bezieht, muss der Film genau

Die Konsultation derjenigen, die im Film behandelt werden, ist das Minimum jeglicher Kooperationsgrundlage.

diese dominierende Achse der Interaktion hinterfragen, destabilisieren und auf den Kopf stellen.²²⁹ Denn die Teilung der Welt in binäre Gegensätze wie „wir“ versus „sie“, Moderne versus Ursprünglichkeit oder Barbarei versus Zivilisation bildet die Basis einer postkolonialen Narration, die das „Eigene“ positiv inszeniert und das „Andere“ kollektiv entwertet.

Es besteht die Tradition, dass weiße Filmmacher*innen in ferne Länder reisen, dort für einen Film recherchieren und dann dieses Wissen von dem jeweiligen Ort abziehen und den Film im Westen publizieren.²³⁰ „Es ist gar nicht angedacht, diese [Filme] am Drehort in Umlauf zu bringen“, so Anette Baldauf.²³¹ Es stellen sich die Fragen: Wer macht diese Filme? Für welches Publikum? Mit welchem Geld?²³² Die Filmmacher*innen treten dabei selbst gar nicht oder nur so in Erscheinung, dass sie selbst nicht als Protagonist*in empfunden werden. Eine Berücksichtigung der eigenen Position und Privilegierung bleibt dann aus, stattdessen werden koloniale Muster der Verobjektivierung der Protagonist*innen reproduziert. Diese sprechen dann immer nur aus einer Perspektive der Betroffenheit, nie aus einer des Expertentums.²³³ Das Resultat ist ein Machtungleichgewicht zwischen dem sicheren Blick hinter der Kamera und dem Subjekt, das diesem Blick freigegeben wird.

Die Produktionsstrukturen, die Filmschaffende in Österreich heute vorfinden, fördern diese weißen Geschichten über „Andere“. Dagegen zirkulieren zu wenig Filme jener Menschen, die täglich mit Rassismus konfrontiert sind und damit eine verwundbare Position in der Gesellschaft einnehmen. Statt ihre Sicht auf die Welt anzuerkennen und Ressourcen bereitzustellen,

Die Produktionsstrukturen, die Filmschaffende in Österreich heute vorfinden, fördern diese weißen Geschichten über „Andere“.

sodass diese Menschen sich filmisch ausdrücken können, werden sie von den traditionellen Produktionsstrukturen weiter ausgeschlossen. Dabei haben Filme auch erst dann einen Mehrwert, wenn sie von Subjekten handeln, nicht von Objekten. Das bedeutet, dass sich ein gesellschaftlich relevanter Film kreativ mit der Realität auseinandersetzt und nicht mit Fantasien, die sich jahrhundertlang in unser Gedächtnis eingebrannt haben.

Bei den Fragen des Machtungleichgewichts geht es nicht nur um die Repräsentation vor der Kamera, sondern insbesondere auch um Prozesse der Arbeitsteilung hinter der Kamera, nämlich um den gesamten Produktionszyklus.²³⁴ Wie wird produziert? Wer produziert? Wer wird gefördert? Für wen ist der Film gemacht?²³⁵ Häufig sind es Filme, deren Intention eine positive Message ist, die aber letztlich einer hegemonialen Repräsentationsgrammatik verpflichtet bleiben, weil sie den Prozess des Filmemachens nicht machtkritisch reflektieren. Denn problematisch ist, wenn die Narration eines Films in völliger Entsprechung mit den hegemonialen Herrschaftsverhältnissen angelegt wird, weil der Film dann Konstruktionen der „Anderen“ bekräftigt und hervorbringt.²³⁶ Filme aus dieser Perspektive anerkennen die Subjektpositionen der Protagonist*innen nicht, sondern konstruieren und beugen sie zugunsten der hegemonialen Erwartungshaltung an sie.²³⁷ Weil eine Repräsentation nie „perfekt“ sein kann, ist es wichtig, offen zu bleiben für Widersprüche und Uneindeutigkeiten und den Prozess der Repräsentation permanent einer Problematisierung zuzuführen.²³⁸ Letztlich muss ein Film auch einer fraglos schwierigen Situation der Protagonist*innen eine Perspektive jenseits von Hoffnungslosigkeit entgegensetzen können. Das stärkt die Menschen vor der Kamera und unterstützt ihre Position als Subjekte.

Außerdem muss das Feld des Filmschaffens für gesellschaftlich verwundbare und hegemonial zum Schweigen gebrachte Stimmen ge-

öffnet werden. Entscheidend ist, Mittel und Strukturen zur Verfügung zu stellen, sodass diese Menschen sich selbst repräsentieren können und nicht auf „Fürsprache“ angewiesen sind. Die Filmproduktion sollte ein Ort sein, der seine eigenen Funktionsprinzipien nicht einfach hin-nimmt, sondern sie kritisch hinterfragt. Dieser Anspruch impliziert auch das Nachdenken über sich selbst und das Bewusstsein, dass das Filmemachen kein unschuldiger Prozess ist, „denn das Sprechen der Einen wird durch das Schweigen der Anderen erst ermöglicht“.²³⁹

Das Feld des Filmschaffens muss für gesellschaftlich verwundbare und zum Schweigen gebrachte Stimmen geöffnet werden.

Schließlich gilt es auch zu berücksichtigen, dass Filme, die in einer Blase produziert und rezipiert werden, nur bedingt gesellschaftliche Relevanz haben. Diese Filme bilden dann letztlich die gesellschaftlichen Verhältnisse ab, wie sie sind, und haben daher kein Veränderungspotenzial. Werden im Gegenteil Mittel für rassistisch diskriminierte Menschen bereitgestellt oder wird aus einer Perspektive als Verbündete*r gesprochen, dann kann dies der Beginn eines Prozesses sein, der People of Color anerkennt und stärkt. Eine solche Perspektive ist dann auch unabdingbar mit der politischen Dimension des Filmemachens verbunden – einer, die das Potenzial der Veränderung in sich trägt.²⁴⁰ Österreich hat hier auch die Chance, sich international zu positionieren und die Diskurse mit einer emanzipatorischen, subjektorientierten Filmpraxis anzuführen.

VII. Quellenverzeichnis

i. Monographien

Adorno, Theodor W. (1975). „Gesammelte Schriften 9.2. Soziologische Schriften II. Zweite Hälfte“, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main.

Belikow-Hand, Irina (2017). „Der weiße Blick. Zur literarischen Visualität des ‚negro‘ vom Theater des Siglo de Oro bis zum spanischen Kinofilm im 21. Jahrhundert“, Dissertation: Osnabrück.

Davis, Angela Y. (2005). „Abolition Democracy. Beyond Prison, Torture And Empire“, Interviews with Angela Y. Davis, Seven Stories Press: New York.

El-Mafaalani, Aladin (2021). „Wozu Rassismus? Von der Erfindung der Menschenrassen bis zum rassistuskritischen Widerstand“, Verlag Kiepenheuer & Witsch: Köln.

Fanon, Frantz (1952/2008). „Black Skin, White Masks“, Translated from the French by Richard Philcox, Grove Press: New York.

hooks, bell (1992). „Black Looks. Race and Representation“, South End Press: Boston.

hooks, bell (1996, 2009). „Reel to Real. Race, Class and Sex at the Movies“, Routledge: New York, London.

Lorde, Audre (1984). „Sister Outsider. Essays and Speeches“, Vol. 10, Crossing Press: Berkeley.

Marx, Karl (1869). „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“, Zweite Ausgabe, Otto Weißner: Hamburg.

Müller-Uri, Fanny (2014). „Antimuslimischer Rassismus. Intro. Eine Einführung“, Mandelbaum Kritik & Utopie: Wien.

Phelan, Peggy (1993). „Unmarked. The politics of performance“, Routledge: London, New York.

Said, Edward. W. (1978, 1995, 2003). „Orientalism“, Penguin Random House UK: London.

Schaffar, Johanna (2008). „Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung“, Transcript Verlag: Bielefeld

Spivak, Gayatri Chakravorty (2008a). „Can the Subaltern Speak?“, in: Spivak, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation“. Mit einer Einleitung von Hito Steyerl, Verlag Turia + Kant: Wien: 17–118.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2008b). „Ein Gespräch über Subalternität. Mit Donna Landry und Gerald MacLean“, in: Spivak, Gayatri Chakravorty. „Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation“. Mit einer Einleitung von Hito Steyerl, Verlag Turia + Kant: Wien: 119–148.

Yanni, Dina (2012). „Gegenhegemoniale Bildstrategien? Eine Analyse migrantischer Repräsentationen im Dokumentarfilm und mögliche Lehren für eine alternative Filmpraxis“, Masterthesis, Donauuniversität Krems.

ii. Beiträge in Sammelbänden

Attia, Iman (2012). „Konstruktionen mit realen Folgen. Rassismus ist kein Vorurteil, sondern ein gesellschaftliches Machtverhältnis.“, in: Berliner Entwicklungspolitischer Ratschlag e. V. (Hg.). „Wer ändern einen Brunnen gräbt ... Rassismuskritik/Empowerment/Globaler Kontext“, Berliner Entwicklungspolitischer Ratschlag e. V.: Berlin: 12–13.

Baldauf, Anette; **Weingartner**, Katharina (2013). „Selbstreflexion und politische Verantwortung im neueren österreichischen Dokumentarfilm. Ein Gespräch zwischen Anette Baldauf und Katharina Weingartner“, in: Basaran, Aylin; Köhne, Julia B.; Sabo, Klaudija (Hgg.). „Zooming In and Out. Produktionen des Politischen im neueren deutschsprachigen Dokumentarfilm“, Mandelbaum Kritik & Utopie: Wien: 23–38.

Burton, Eric (2021). „Postkolonialismus“, in: Gräser, Marcus; Rupnow, Dirk (Hgg.). „Österreichische Zeitgeschichte. Zeitgeschichte in Österreich. Eine Standortbestimmung in Zeiten des Umbruchs“, Böhlau Zeitgeschichtliche Bibliothek, Band 41, Böhlau: Wien: 321–347.

Castro Varela, María do Mar; **Dhawan**, Nikita (2007). „Migration und die Politik der Repräsentation“, in: Broden, Anne; Mecheril, Paul (Hgg.). „Re-Präsentationen. Dynamiken der Migrationsgesellschaft“, IDA-NRW: Düsseldorf: 29–46.

Hall, Stuart (1989, 2012). „Die Konstruktion von ‚Rasse‘ in den Medien“, in: Hall, Stuart (Hg.). „Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1“, Argument Verlag: Hamburg: 150–171.

Hall, Stuart (2004). „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, in: Koivisto, Juha; Merckens, Andreas (Hgg.). „Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4“, Argument Verlag: Hamburg: 108–166.

Hamer, Fanny Lou (2013). „'Nobody's Free Until Everybody's Free'. Speech Delivered at the Founding of the National Women's Political Caucus, Washington, D.C., July 10, 1971“, in: Parker Brooks, Maegan; Houck, Davis W. (Hgg.). „The Speeches of Fannie Lou Hamer. To Tell It Like It Is“, University Press of Mississippi: Jackson: 134–139.

Minh-ha, Trinh T. (1993). „The Totalizing Quest of Meaning“, in: Renov, Michael (Hg.). „Theorizing Documentary“, Routledge: New York, London 1993: 90–107.

Muthumbi, Jacqueline (2023). „Feminismus und Rassismus“, in: Institut für Demokratie und Zivilgesellschaft (Hg.). „Wissen schafft Demokratie. Schwerpunkt Antifeminismus & Hasskriminalität“, Band 13, Jena, 198–209.

Sauer, Walter (2007). „Angelo Soliman. Mythos und Wirklichkeit“, in: Sauer Walter (Hg.). „Von Soliman zu Omofuma. Afrikanische Diaspora in Österreich 17. bis 20. Jahrhundert“, Studienverlag: Innsbruck, Wien, Bozen: 59–96.

Zaman, Nilima; **Noori**, Dunja (2023). „Ein (post)koloniales Erbe – über die Rassifizierung von Frauen in der Pornografie“, in: Institut für Demokratie und Zivilgesellschaft (Hg.). „Wissen schafft Demokratie. Schwerpunkt Antifeminismus & Hasskriminalität“, Band 13, Jena: 162–175.

iii. Onlinequellen

Alkin, Ömer; **Gözen**, Jiré Emine; **Pinkrah**, Nelly Y. (2022). „X. Kein Lagebericht. Einleitung in den Schwerpunkt“, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Band 14, 26-1, <https://www.degruyter.com/document/doi/10.14361/zfmw-2022-140103/html> (31.12.2023)

Angelou, Maya; **hooks**, bell (1998). „'There's No Place to Go But Up' – bell hooks and Maya Angelou in conversation“, in: Lion's Roar. Buddhist Wisdom for our Time, <https://www.lionsroar.com/theres-no-place-to-go-but-up/> (31.12.2023)

Austrian Films (2020). „Interview. ‚Utopie oder Dystopie liegen recht nah beieinander.‘“, Interview: Karin Schiefer, https://www.austrianfilms.com/interview/hubert_sauper/epicentro_DE (31.12.2023)

Bihibindi News (2016). „Who Taught You to Hate Yourself – Malcolm X“, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=sCSOIN_38nE (31.12.2023)

Bratić, Ljubomir (2008). „Zum politischen Antirassismus“, in: ig kultur Österreich, 16.10.2008, <https://igkultur.at/politik/zum-politischen-antirassismus> (31.12.2023)

Breuer, Ascan (2005). „Aufbrüche, Ausblicke und Stand-Punkte. Forst. Eine Un-Documentary“, in: Diagonale Dialog 2005 „Here to Stay“, <https://2005.diagonale.at/dia-log/main.jart@rel=de&reserve-mode=&wl3=1112815465617.htm> (31.12.2023)

BrückenWind (2020). „White Savior Complex“, 9.9.2020, <https://brueckenwind.org/bildungsarbeit/white-savior-complex-2/> (31.12.2023)

Cole, Teju (2012). „The White-Savior Industrial Complex“, in: The Atlantic, 21.3.2012, <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/03/the-white-savior-industrial-complex/254843/> (31.12.2023)

Cullari, Chris (2023). „Best Filmmaking Grants for People of Color“, in: Wrapbook, 16.8.2023, <https://www.wrapbook.com/blog/grants-for-people-of-color> (31.12.2023)

Diagonale (o. J.). „Bewegungen eines nahen Bergs. Spielfilm, AT/FR 2019, Farbe, 85 min., OmeU, Diagonale 2019“, <https://www.diagonale.at/filmarchiv/?fid=9477> (31.12.2023)

European Union Agency for Fundamental Rights (2023). „Being Black in the EU. Experiences of people of African descent“, https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra_uploads/fra-2023-being-black_in_the_eu_en.pdf (31.12.2023)

Filmgarten (o. J.). „Bewegungen eines nahen Bergs. Sebastian Brameshuber“, Festivals & Preise, <https://www.filmgarten.at/bewegungen/> (31.12.2023)

Foroutan, Naika (2020). „Rassismus in der postmigrantischen Gesellschaft“, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 42-44, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/23078/Foroutan-2020-Rassismus_in_der_postmigrantischen_Gesellschaft.pdf?sequence=1 (31.12.2023)

Gasser, Florian (2020). „In Österreich gibt es bis heute eine koloniale Denkweise“, Interview mit Walter Sauer, in: Die Zeit Nr. 26, 2020, Seite 18, https://wirtschaftsgeschichte.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/i_wirtschaftsgeschichte/Aktuelles/ZEIT_2020_26_10018.pdf (31.12.2023)

Grabher, Peter (2005). „Work in progress: Repressionen, Ermächtigungen und Widerstände. Filme, die wir nicht sehen können“, in: Diagonale Dialog 2005 „Here to Stay“, <https://2005.diagonale.at/dia-log/main.jart@rel=de&reserve-mode=&wl3=1109198589667.htm> (31.12.2023)

Gyamfi, Akua (2018). „#LFF2018 TBB Talks to competition winner Sudabeh Mortezaei, director of Joy a film about Nigerian sex trafficking ...“, in: The British Blacklist, 22.8.2018, <https://thebritishblacklist.co.uk/ff2018-tbb-talks-to-competition-winner-sudabeh-mortezaei-director-of-joy-a-film-about-nigerian-sex-trafficking/> (31.12.2023)

IMDb (1990–2023). „Borhanulddin Hassan Zadeh“, <https://www.imdb.com/name/nm10467129/> (31.12.2023)

Inou, Simon (2014). „Polizeigewalt gegen Afrikaner: Eine Chronologie“, in: Die Presse, 13.2.2014, <https://www.diepresse.com/474710/polizeigewalt-gegen-afrikaner-eine-chronologie> (31.12.2023)

Johnston-Arthur, Araba Evelyn (o. J.). „Rassismus ist gut integriert“, in: progress. Magazin der Österreichischen HochschülerInnenschaft, <https://www.progress-online.at/artikel/%E2%80%9Erassismus-ist-gut-integriert%E2%80%9C> (31.12.2023)

Jones, Abeni (2019). „The Connection Between Professional Sports And Slavery“, in: PushBlack, <https://www.pushblack.us/news/connection-between-professional-sports-and-slavery> (31.12.2023)

Kamalzadeh, Dominik (2016). „Safari: Der dicke Hals der Giraffe“, in: Der Standard, 16.9.2016, <https://www.derstandard.at/story/2000044442062/safari-der-dicke-hals-der-giraffe> (31.12.2023)

KinoCheck Indie (2018). „WELCOME TO SODOM Trailer German Deutsch (2018)“, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=UllmnygnYvQ> (31.12.2023)

Lodge, Guy (2018). „Film Review: ‚Angelo‘“, in: Variety, 29.9.2018, <https://variety.com/2018/film/reviews/san-sebastian-film-review-angelo-1202960000/> (31.12.2023)

Machold, Abi-Sara (2005). „Darstellungsform und Beherrschung. Repräsentation ist niemals unschuldig!“, in: Diagonale Dialog 2005 „Here to Stay“, 21.2.2005, <https://2005.diagonale.at/dia-log/main.jart@rel=de&reserve-mode=&wl3=1108908446511.htm> (31.12.2023)

Manhartsberger, Helena Lea (2016). „Jimmy Nelson meets Stuart Hall. Die Konstruktion des Anderen, sowie die (Re-)Produktion von Rassismus und Stereotype am Beispiel von Jimmy Nelsons Fotoprojekt Before They Pass Away aus Perspektive der Cultural Studies in Anlehnung an Stuart Hall“, Bachelorarbeit, Universität Wien, https://ipsum.at/wp-content/uploads/2020/06/Bakk_Manhartsberger_JimmyNelsonMeetsStuartHall_FINAL.pdf (31.12.2023)

Mou Poh à Hom, Kamden (o. J.). „AfrikanerIn sein in Österreich // Thema: g“, in: no-racism.net, <http://no-racism.net/article/1216/> (31.12.2023)

No-Racism.net (2005). „Das weblog Projekt der Diagonale 05“, 20.2.2005, <http://no-racism.net/article/1122/> (31.12.2023)

Nußbaumer, Johanna Marie (2018). „Antimuslimischer Rassismus und Ressentiments in Österreich. Eine Kulturanalyse“, Masterarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz, <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/2581326/full.pdf> (31.12.2023)

Ofoedu, Charles (2005). „Ghettoisierte Realitäten. A Picture says more than Words“, in: Diagonale Dialog 2005 „Here to Stay“, <https://2005.diagonale.at/dia-log/main.jart@rel=de&reserve-mode=&wl3=1108384432579.htm> (31.12.2023)

Österreichisches Filminstitut (2020). „Projektkommission. Entscheidungen über die eingereichten Projekte (selektive Förderung) werden von der Projektkommission getroffen“, <https://filminstitut.at/foerderung/projektkommission> (31.12.2023)

Ponger, Lisl (2005). „Aufbrüche, Ausblicke und Stand-Punkte. ‚Etwas Unsichtbares lässt sich ja nicht dekonstruieren.‘“, in: Diagonale Dialog 2005 „Here to Stay“, <https://2005.diagonale.at/dia-log/main.jart@rel=de&reserve-mode=&wl3=1112815465007.htm> (31.12.2023)

Plus (2019). „Joy‘ (2018) – Kritik“, in: Film plus Kritik – Online-Magazin für Film, Kino und TV, 17.1.2019, <https://filmpluskritik.com/2019/01/17/joy-2018-kritik/> (31.12.2023)

radio FM4 (2022). „Regisseurin Katharina Mückstein über ein halbes Jahr #metoo in Österreich“, 10.12.2022, <https://fm4.orf.at/stories/3029605/> (31.12.2023)

Roy, Arundhati (2004). „Peace & The New Corporate Liberation Theology“, 2004 City of Sydney Peace Prize Lecture, CPACS Occasional Paper No. 04/2, https://sydneypeacefoundation.org.au/wp-content/uploads/2012/02/2004-SPP_-Arundhati-Roy.pdf (31.12.2023)

Schafferhofer, Julia (2019). „Sozialdrama ‚Joy‘: Zunächst Opfer, dann Täterinnen“, in: Kleine Zeitung, 16.1.2019, https://www.kleinezeitung.at/kultur/kino/5561617/Ab-Freitag-im-Kino_Sozialdrama-Joy_Zunaechst-Opfer-dann-Taeterinnen (31.12.2023)

Schelander, Esther (2022). „MeToo in Österreichs Filmbranche. Viele schweigen aus Angst“, in: Deutschlandfunk Kultur, 18.8.2022, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/metoo-osterreich-film-100.html> (31.12.2023)

Scholl, Sabine (2020). „Völkerschau. ‚Vorgeführt und ausgestellt im Menschenzoo‘“, in: Der Standard, 5.1.2020, <https://www.derstandard.at/story/2000112892336/vorgefuehrt-und-ausgestellt-im-menschenzoo> (31.12.2023)

Sendung ohne Barrieren (2014). „Araba Evelyn Johnston-Arthur – Diskriminierung +UT“, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=5yrhUZcnPg4> (31.12.2023)

Spanbauer, Vanessa (2023). „Schwarzer Widerstand in Österreich gibt es nicht erst seit Black Lives Matter“, in: moment.at, 23.2.2022, <https://www.moment.at/geschichte-schwarzer-widerstand-politik-oesterreich> (31.12.2023)

Sportschau (2019). „Verarmte kenianische Läufer: Gewonnen und alles verloren, Sport inside“, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=FwCLgFW_Q2Q (31.12.2023)

SRF Kultur Sternstunden (2023). „Alice Schwarzer will die Prostitution verbieten – zu recht?“, Sternstunde Philosophie, SRF Kultur“, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=cx-MZ0-Fxy0> (31.12.2023)

Ulfat-Seddiqzai, Jasamin (2022). „Alice Schwarzer wird 80. Kein Vorbild für junge Migrantinnen“, in: Deutschlandfunk Kultur, 2.12.2022, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/alice-schwarzer-zum-achtzigsten-100.html> (31.12.2023)

Umeri, Dominic Mariochukwu (2005). „Work in progress: Repressionen, Ermächtigungen und Widerstände. ‚Don't let the system change you‘“, in: Diagonale Dialog, 28.02.2005, <https://2005.diagonale.at/dia-log/main.jart@rel=de&reserve-mode=&wl3=1109198589798.htm> (31.12.2023)

Wainaina, Binyavanga (2010). „Wie man über Afrika schreiben soll.“, in: Südwind Magazin, 28.3.2010, <https://www.suedwind-magazin.at/wie-man-ueber-afrika-schreiben-soll/> (31.12.2023)

Wiedemann, Felix (2021). „Orientalismus“, Version 2.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 19.5.2021, https://docupedia.de/zg/Wiedemann_orientalismus_v2_de_2021 (31.12.2023)

Wigger, Iris; **Hadley**, Spencer (2020). „Angelo Soliman: desecrated bodies and the spectre of Enlightenment racism“, in: Race and Class, 62(2): 80-107. <https://doi.org/10.1177/0306396820942470> (31.12.2023)

Williams, Zoe (2012). „Interview. The Saturday interview: Stuart Hall“, in: The Guardian, 11.2.2012, <https://www.theguardian.com/theguardian/2012/feb/11/saturday-interview-stuart-hall> (31.12.2023)

Yaghoobifarah, Hengameh (2016). „Hä, was heißt denn SWERF und TERF? Nicht überall, wo Feminismus draufsteht, ist auch Feminismus drin“, in: Missy Magazine, 1.12.2016, <https://missy-magazine.de/blog/2016/12/01/was-ist-denn-swerf-und-terf/> (31.12.2023)

Yanni, Dina (2016). „Perspektiven auf Rassismus im Film“, Österreichisches Filminstitut: Wien, http://media.difazaya.net/RassismusImFilm_DinaYanni.pdf (31.12.2023)

Yun, Vina (2021). „Filmstart. Weina Zhao: ‚Wir können unsere Geschichte selbst erzählen‘“, in: Der Standard, 30.8.2021, <https://www.derstandard.at/story/2000128850228/weina-zhao-wir-koennen-unsere-geschichte-selbst-erzaehlen> (31.12.2023)

iv. Beiträge in Zeitschriften

Chen, Nancy (1992). „‚Speaking nearby‘: A conversation with Trinh T. Minh-ha“, in: Visual Anthropology Review, Vol. 8, Nr. 1, Spring 1992: 82–91.

Crenshaw, Kimberle (1989). „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics“, in: University of Chicago Legal Forum, Issue 1, Article 8: 139–167.

Hall, Stuart (1989). „Rassismus als ideologischer Diskurs“, in: „Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften“ 178, 31. Jahrgang, Heft 6, November/Dezember 1989, aus dem Englischen von Nora Rätzel, Argument Verlag: Hamburg, Berlin: 913–921.

Johnston-Arthur, Araba Evelyn; **Görg**, Andreas (2000). „Campaigning against racism“, in: Kurswechsel. Zeitschrift für gesellschafts-, wirtschafts- und umweltpolitische Alternativen, 1/2000, „Antirassismus. Positionen und Widersprüche“: Wien: 21–32.

Moosavinia, S. R.; **Niazi N.**; **Ghaforian**, Ahmad (2011). „Edward Said's Orientalism and the Study of the Self and the Other in Orwell's Burmese Days“, in: Studies in Literature and Language, Vol. 2, Nr. 1: 103–113.

Rovine, Victoria L. (2022). „Pith and power. Colonial style in France and French West Africa“, in: Journal of Material Culture, Vol. 27(3): 280–312.

v. Gespräche

Amir, Fahim, Wien: 15.9.2023.

Gaberscik, Anna, Wien: 26.9.2023[a].

Mückstein, Katharina, Wien: 1.8.2023[a].

Zhao, Weina, Wien: 1.8.2023.

vi. Filme

Borgers, Nathalie (2019). „The Remains – Nach der Odyssee“, Navigator Filmproduktion, [Video Stream]: Kino VOD Club, 90 Minuten.

Brameshuber, Sebastian (2019). „Bewegungen eines nahen Bergs“, Ralph Wieser Mischief Films, David Bohun Panama Film, Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, [DVD]: Hoanzl/Der Standard/Filmarchiv Austria, Der Österreichische Film, Edition Der Standard, #332, 86 Minuten.

Derflinger, Sabine (2022). „Alice Schwarzer“, Derflinger Film, Mizzi Stock Entertainment, [Video Stream]: Kino VOD Club, 135 Minuten.

Diaz, David Clay (2021). „Me, We“, Coop 99 Filmproduktion, [Video Stream]: Kino VOD Club, 115 Minuten.

Gaberscik, Anna (2023b). „Edelweiss“, Through Our Eyes, Triangle Studio, [Video Stream]: Vimeo Private Link, 89 Minuten.

Gräffner, Barbara (2020). „The Secret of the Kenyan Runners“, Bonusfilm, [Video Stream]: Vimeo Private Link, 104 Minuten.

Markovics, Karl (2019). „Nobadi“, Epo-Film, [DVD]: Polar Film und Medien GmbH, 90 Minuten.

Mortezaei, Sudabeh (2018). „Joy“, Freibeuterfilm, [DVD]: Hoanzl/Der Standard/Filmarchiv Austria, Der Österreichische Film, Edition Der Standard, #328, 101 Minuten.

Mückstein, Katharina (2023b). „Feminism WTF“, La Banda Film, NGF Geyrhalterfilm, [Video Stream]: Vimeo Private Link, 96 Minuten.

Riahi, Arman T. (2017). „Die Migrantigen“, Golden Girls Filmproduktion, [DVD]: Camino Filmverleih, good!movies, 95 Minuten.

Sauper, Hubert (2021). „Epicentro“, Groupe Deux, KGP Filmproduktion, Little Magnet Films, [DVD]: Hoanzl/Der Standard/Filmarchiv Austria, Der Österreichische Film, Edition Der Standard, #358, 108 Minuten.

Schleinzer, Markus (2018). „Angelo“, Novotny & Novotny Filmproduktion, Amour Fou Luxembourg, Markus Schleinzer, [DVD]: Hoanzl/Der Standard/Filmarchiv Austria, Der Österreichische Film, Edition Der Standard, #352, 106 Minuten.

Seidl, Ulrich (2016). „Safari“, Ulrich Seidl Filmproduktion, Danish Documentary, [Video Stream]: Kino VOD Club, 91 Minuten.

Weigensamer, Florian; Krönes, Christian (2018). „Welcome to Sodom. Dein Smartphone ist schon hier“, Blackbox Film & Medienproduktion GmbH, [DVD]: Camino Filmverleih, good!movies, 92 Minuten.

Zhao, Weina; Benedikt, Judith (2020). „Weiyena – Ein Heimatfilm“, Langbein & Partner Produktion, [Video Stream]: Kino VoD Club, 96 Minuten.

VIII. Abbildungs- verzeichnis

Abbildung 1: Safari	38
Abbildung 2: Safari	38
Abbildung 3: Safari	38
Abbildung 4: Safari	39
Abbildung 5: Die Migrantigen	44
Abbildung 6: Die Migrantigen	44
Abbildung 7: Die Migrantigen	44
Abbildung 8: Die Migrantigen	45
Abbildung 9: Angelo	50
Abbildung 10: Angelo	50
Abbildung 11: Angelo	50
Abbildung 12: Angelo	51
Abbildung 13: Welcome to Sodom	56
Abbildung 14: Welcome to Sodom	56
Abbildung 15: Joy	62
Abbildung 16: Joy	62
Abbildung 17: Joy	62
Abbildung 18: Nobadi	68
Abbildung 19: Nobadi	68
Abbildung 20: Nobadi	68
Abbildung 21: Nobadi	69
Abbildung 22: The Remains – Nach der Odyssee	74
Abbildung 23: The Remains – Nach der Odyssee	74
Abbildung 24: The Remains – Nach der Odyssee	74

Abbildung 25: Bewegungen eines nahen Bergs	80
Abbildung 26: Bewegungen eines nahen Bergs	80
Abbildung 27: Bewegungen eines nahen Bergs	80
Abbildung 28: Bewegungen eines nahen Bergs	81
Abbildung 29: Weiyena – Ein Heimatfilm	86
Abbildung 30: Weiyena – Ein Heimatfilm	86
Abbildung 31: Weiyena – Ein Heimatfilm	86
Abbildung 32: The Secret of the Kenyan Runners	92
Abbildung 33: The Secret of the Kenyan Runners	92
Abbildung 34: The Secret of the Kenyan Runners	92
Abbildung 35: The Secret of the Kenyan Runners	93
Abbildung 36: Me, We	98
Abbildung 37: Me, We	98
Abbildung 38: Epicentro	104
Abbildung 39: Epicentro	104
Abbildung 40: Alice Schwarzer	110
Abbildung 41: Alice Schwarzer	110
Abbildung 42: Alice Schwarzer	110
Abbildung 43: Feminism WTF	116
Abbildung 44: Feminism WTF	116
Abbildung 45: Edelweiss	122
Abbildung 46: Edelweiss	122
Abbildung 47: Edelweiss	122
Abbildung 48: Edelweiss	123

IX. Quellennachweise

- ¹ Roy 2004: 1.
- ² Yanni 2016: 3.
- ³ Johnston-Arthur o. J.
- ⁴ Inou 2014.
- ⁵ Ebd.
- ⁶ Hall 2004: 109.
- ⁷ Attia 2012: 13.
- ⁸ Ebd.
- ⁹ Yanni 2016: 13.
- ¹⁰ Johnston-Arthur in: Sendung ohne Barrieren 2014, 00:03:37.
- ¹¹ European Union Agency for Fundamental Rights 2023: 27.
- ¹² Sauer in: Gasser 2020.
- ¹³ Burton 2021: 321.
- ¹⁴ Ebd.: 324.
- ¹⁵ Sauer in: Gasser 2020.
- ¹⁶ Burton 2021: 324.
- ¹⁷ Sauer in: Gasser 2020.
- ¹⁸ Burton 2021: 332.
- ¹⁹ Ebd.: 325.
- ²⁰ Scholl 2020.
- ²¹ Johnston-Arthur in: Burton 2021: 331.
- ²² Spanbauer 2023.
- ²³ Ebd.
- ²⁴ Inou 2014.
- ²⁵ Yanni 2016: 24.
- ²⁶ Adorno 1975: 275ff.
- ²⁷ Hall 1989: 913ff.
- ²⁸ Foroutan 2020.
- ²⁹ Said 1978, 1995, 2003.
- ³⁰ Davis 2005: 29.
- ³¹ Johnston-Arthur in: Burton 2021: 331.
- ³² hooks 1992: 115.
- ³³ Yanni 2016: 27.
- ³⁴ Ebd.: 28.
- ³⁵ Yanni 2012: 28.
- ³⁶ El-Mafaalani 2021: 142.
- ³⁷ Brati 2008.
- ³⁸ Johnston-Arthur, Görg 2000: 23.
- ³⁹ Ebd.
- ⁴⁰ Yanni 2016: 54.
- ⁴¹ El-Mafaalani 2021: 144.
- ⁴² Schaffar 2008: 58.
- ⁴³ Said 1978, 1995, 2003.
- ⁴⁴ Hall 2004.
- ⁴⁵ Yanni 2016: 83.
- ⁴⁶ Ebd.: 65.
- ⁴⁷ El-Mafaalani 2021: 143.
- ⁴⁸ Ponger 2005.
- ⁴⁹ Grabher 2005.
- ⁵⁰ Ebd.
- ⁵¹ Mückstein 2023a.
- ⁵² Schelander 2022.
- ⁵³ Mückstein 2023a.
- ⁵⁴ Schelander 2022.
- ⁵⁵ Ebd.
- ⁵⁶ Ponger 2005; Österreichisches Filminstitut 2020; Zhao 2023.
- ⁵⁷ Ponger 2005.
- ⁵⁸ radio FM4 2022.
- ⁵⁹ Ebd.
- ⁶⁰ Grabher 2005.
- ⁶¹ Cullari 2023.
- ⁶² Grabher 2005.
- ⁶³ Ebd.
- ⁶⁴ Ebd.
- ⁶⁵ Ebd.
- ⁶⁶ Ebd.
- ⁶⁷ Ebd.
- ⁶⁸ Umeri 2005.
- ⁶⁹ Wainaina 2010.
- ⁷⁰ Ebd.
- ⁷¹ Rovine 2022.
- ⁷² Kamalzadeh 2016.
- ⁷³ Seidl 2016: 00:17:05.
- ⁷⁴ Ebd.: 00:42:00.
- ⁷⁵ Ebd.: 00:50:29.
- ⁷⁶ Wainaina 2010.
- ⁷⁷ Seidl 2016: 01:24:21.
- ⁷⁸ Yanni 2016: 27.
- ⁷⁹ Seidl 2016: 01:16:18.
- ⁸⁰ Ebd.: 00:56:01.
- ⁸¹ Baldauf, Weingartner 2013: 36.
- ⁸² Ebd.
- ⁸³ Angelou in: Angelou, hooks 1998.
- ⁸⁴ Riahi 2017: 00:15:33.
- ⁸⁵ Ebd.: 01:30:44.
- ⁸⁶ Ebd.: 00:47:36.
- ⁸⁷ Ebd.: 01:30:44.
- ⁸⁸ Ebd.: 01:03:28.
- ⁸⁹ Fanon 1952, 2008: 2.
- ⁹⁰ Sauer 2007: 59.
- ⁹¹ Wigger, Hadley 2020.
- ⁹² Spivak 2008a.
- ⁹³ Schleizer 2018: 00:50:30.
- ⁹⁴ Ebd.: 00:27:58.
- ⁹⁵ Ebd.: 00:43:55.
- ⁹⁶ Lodge 2018.
- ⁹⁷ Schleizer 2018: 01:00:50.
- ⁹⁸ Judy Dash in: Machold 2005.
- ⁹⁹ DVD-Klappentext in: Weigensamer, Krönes 2018.
- ¹⁰⁰ Weigensamer, Krönes 2018: 00:02:20.
- ¹⁰¹ KinoCheck Indie 2018, 00:01:38.
- ¹⁰² Baldauf, Weingartner 2013: 34.
- ¹⁰³ Ebd.: 35.
- ¹⁰⁴ Mou Poh à Hom o. J.
- ¹⁰⁵ Baldauf, Weingartner 2013: 37.
- ¹⁰⁶ Umeri 2005.
- ¹⁰⁷ Ebd.
- ¹⁰⁸ Bihibindi News 2016, 00:02:25.
- ¹⁰⁹ Schafferhofer 2019.
- ¹¹⁰ Zaman, Noori 2023: 170.
- ¹¹¹ Ebd.

- ¹¹² Ebd.: 166.
- ¹¹³ Schafferhofer 2019.
- ¹¹⁴ Gyamfi 2018.
- ¹¹⁵ Schafferhofer 2019.
- ¹¹⁶ Mortezaei 2018, 00:31:33.
- ¹¹⁷ Ebd.: 00:31:33.
- ¹¹⁸ Gyamfi 2018.
- ¹¹⁹ Plus 2019.
- ¹²⁰ Ebd.
- ¹²¹ Stan Brakhage in: hooks 1996, 2009: 1.
- ¹²² Markovics 2019: 00:09:30.
- ¹²³ Ebd.: 00:09:37.
- ¹²⁴ Ebd.: 00:58:47.
- ¹²⁵ Winterson in: hooks 1996, 2009: 2.
- ¹²⁶ Amir 2023.
- ¹²⁷ IMDb 1990–2023.
- ¹²⁸ Yanni 2016: 53.
- ¹²⁹ Ebd.
- ¹³⁰ Borgers 2019: 00:03:10.
- ¹³¹ Ebd.: 00:02:26.
- ¹³² Yanni 2016: 53.
- ¹³³ Borgers 2019: 01:01:49.
- ¹³⁴ Yanni 2016: 34.
- ¹³⁵ Ebd.: 54.
- ¹³⁶ Foroutan 2020.
- ¹³⁷ Hall in: Zoe 2012.
- ¹³⁸ Diagonale o. J.
- ¹³⁹ Ebd.
- ¹⁴⁰ Belikow-Hand 2017: 288.
- ¹⁴¹ Ebd.
- ¹⁴² Siehe auch Brameshuber 2019: 00:34:24, 00:59:34, 01:07:30
- ¹⁴³ Ofoedu 2005.
- ¹⁴⁴ Ebd.
- ¹⁴⁵ Ebd.
- ¹⁴⁶ Hall 1989, 2012: 152.
- ¹⁴⁷ Filmgarten o. J.
- ¹⁴⁸ Ebd.
- ¹⁴⁹ Yun 2021.
- ¹⁵⁰ Zhao, Benedikt 2020: 00:34:34.
- ¹⁵¹ Ebd.: 01:06:56.
- ¹⁵² Ebd.: 01:09:00.
- ¹⁵³ Ebd.: 01:31:56.
- ¹⁵⁴ Yun 2021.
- ¹⁵⁵ Zhao, Benedikt 2020: 00:01:49.
- ¹⁵⁶ Breuer 2005.
- ¹⁵⁷ Ebd.
- ¹⁵⁸ Ebd.
- ¹⁵⁹ Zhao, Benedikt 2020: 00:12:43.
- ¹⁶⁰ Ebd.: 00:12:33.
- ¹⁶¹ Yanni 2016: 34.
- ¹⁶² Lorde 1984: 137
- ¹⁶³ Gräftner 2020: 00:05:20, 00:08:54, 00:11:18, 00:12:21, 00:23:06.
- ¹⁶⁴ Ebd.: 00:01:47.
- ¹⁶⁵ Ebd.: 00:02:27.
- ¹⁶⁶ Ebd.: 00:27:12.
- ¹⁶⁷ Jones 2019.
- ¹⁶⁸ Gräftner 2020: 00:11:35.
- ¹⁶⁹ Sportschau 2019.
- ¹⁷⁰ Gräftner 2020: 00:07:26.
- ¹⁷¹ Ebd.: 00:41:01.
- ¹⁷² Ebd.: 00:27:12.
- ¹⁷³ Cole 2012.
- ¹⁷⁴ Ebd.
- ¹⁷⁵ BrückenWind 2020.
- ¹⁷⁶ Cole 2012.
- ¹⁷⁷ Ebd.
- ¹⁷⁸ Ebd.
- ¹⁷⁹ Diaz 2021: 01:30:19.
- ¹⁸⁰ Ebd.: 00:16:09.
- ¹⁸¹ BrückenWind 2020.
- ¹⁸² Minh-ha in: Chen 1992: 87.
- ¹⁸³ Breuer 2005.
- ¹⁸⁴ Ebd.
- ¹⁸⁵ Austrian Films 2020.
- ¹⁸⁶ Ebd.
- ¹⁸⁷ Ebd.
- ¹⁸⁸ Minh-ha 1993: 100.
- ¹⁸⁹ Yanni 2012: 78.
- ¹⁹⁰ Sauper 2021: 00:01:57.
- ¹⁹¹ Baldauf, Weingartner 2013: 32.
- ¹⁹² Sauper 2021: 01:03:33.
- ¹⁹³ Austrian Films 2020.
- ¹⁹⁴ Sauper 2021: 01:00:41.
- ¹⁹⁵ Breuer 2005.
- ¹⁹⁶ Yaghoobifarah 2016.
- ¹⁹⁷ SRF Kultur Sternstunden 2023; Ulfat-Seddiqzai 2022.
- ¹⁹⁸ Derflinger 2022: 00:21:22.
- ¹⁹⁹ Muthumbi 2023: 203.
- ²⁰⁰ Derflinger 2022: 00:35:20.
- ²⁰¹ Müller-Uri 2014: 6.
- ²⁰² Derflinger 2022: 01:36:20.
- ²⁰³ Muthumbi 2023: 205.
- ²⁰⁴ Ebd.: 199.
- ²⁰⁵ Ebd. 200.
- ²⁰⁶ Hamer 2013: 134.
- ²⁰⁷ Crenshaw 1989.
- ²⁰⁸ Mückstein 2023b: 01:04:11.
- ²⁰⁹ Ebd.: 00:42:38.
- ²¹⁰ Z.B. ebd.: 00:44:59.
- ²¹¹ Ebd.
- ²¹² Mückstein 2023a.
- ²¹³ Gaberscik 2023b: 00:03:54.
- ²¹⁴ Gaberscik 2023a.
- ²¹⁵ Spivak 2008b: 145.
- ²¹⁶ Gaberscik 2023b: 00:00:49.
- ²¹⁷ Ebd.: 00:28:28.
- ²¹⁸ No-Racism.net 2005.
- ²¹⁹ Marx 1869: 89.
- ²²⁰ Said 1978, 1995, 2003.
- ²²¹ Nußbaumer 2018: 38.
- ²²² Hall 2004: 108ff.
- ²²³ Ebd.: 157.
- ²²⁴ Zhao 2023.
- ²²⁵ Alkin, Gözen, Pinkrah 2022.
- ²²⁶ Castro Varela, Dhawan 2007: 41.
- ²²⁷ Manhartsberger 2016: 12.
- ²²⁸ Yanni 2016: 34.
- ²²⁹ Moosavinia, Niazi, Ghaforian 2011: 105.
- ²³⁰ Baldauf, Weingartner 2013: 32.
- ²³¹ Ebd.: 31.

²³² Ebd.

²³³ Ebd.: 34.

²³⁴ Ebd.: 25.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Yanni 2012: 75.

²³⁷ Ebd.: 76.

²³⁸ Castro Varela, Dhawan 2007: 32.

²³⁹ Ebd.: 44.

²⁴⁰ Yanni 2012: 86.

