

Melanie Tissot

Mati Diop's *Atlantique* (2019): Ein unkonventioneller, weiblicher Blick auf Flucht und Migration

Le sujet de la migration est souvent abordé dans les films européens du point de vue de protagonistes masculins. Concernant le film *Atlantique* de la réalisatrice franco-sénégalaise Mati Diop, qui met en scène des femmes restées au Sénégal, cet article examine, à l'aide d'une combinaison de théories de *Gaze*, dans quelle mesure la (ré-)organisation des structures du regard ouvre une perspective féminine sur le sujet de la migration et crée de l'*agency* pour les protagonistes. Cette analyse permet de constater qu'*Atlantique* réunit à la fois les aspects centraux d'un *Female gaze* et d'un *Oppositional Gaze*, car la réalisatrice emprunte des voies non conventionnelles en termes de contenu et d'esthétique cinématographique, notamment en intégrant des éléments fantastiques et en mettant en scène la solidarité féminine ainsi qu'un message émancipateur.

1. Erfolg nicht nur im ‚Globalen Norden‘

Kaum eine andere Thematik ist in den öffentlichen Diskursen der europäischen Länder so präsent wie Flucht und Migration¹ und auch die frankophone kulturwissenschaftliche Forschung setzt sich intensiv mit diesem Themenkomplex auseinander. Auffällig ist in diesem Kontext, dass insbesondere bei der filmischen Darstellung von Flucht – sei es in Spiel- oder in Dokumentarfilmen – oftmals männliche Protagonisten im Vordergrund stehen.² Diese nehmen in den Filmen entweder die gefährliche Reise in Richtung ‚Globaler Norden‘ auf sich, werden also während des Migrationsprozesses in Szene gesetzt, oder sehen sich nach der Ankunft in ihrem Destinationsland mit der dortigen Gesellschaft und ihren Gegebenheiten konfrontiert. Zu nennen wären in diesem Kontext unter

¹ Bei den Definitionen der Begriffe ‚Flucht‘ und ‚Migration‘ beziehungsweise ‚Flüchtling‘ und ‚Migrant*in‘ herrscht wenig Einigkeit. Die Genfer Flüchtlingskonvention bezeichnet nur Personen, die konkret verfolgt werden, als ‚Flüchtlinge‘. Dagegen sieht das UN-Flüchtlingskommissariat UNHCR auch Menschen, die aufgrund von Kriegen und Hungersnöten fliehen, als Flüchtlinge an. Siehe dazu die Webseite des UNHCR: <https://www.unhcr.org/dach/de/services/faq/faq-fluechtlinge> [18.05.2024].

² Als Ausnahmen diesbezüglich wären zum Beispiel Filme zu nennen wie der Klassiker *La Noire de...* von Ousmane Sembène (1966) oder auch *Des Étoiles* von Dyana Gaye (2013), die beide Migration aus weiblicher Sicht thematisieren.

anderem französische Filme wie *Les Engagés* (2022) oder auch *La tête froide* (2023) sowie afrikanische Produktionen wie *La Pirogue* (2012) vom senegalesischen Filmemacher Moussa Touré. Nachdem auch die junge franko-senegalesische Regisseurin Mati Diop im Jahr 2009 in ihrem Kurzfilm *Atlantiques* den thematischen Fokus noch auf Migration aus männlicher Perspektive legte, nimmt sie in ihrem Film *Atlantique* aus dem Jahr 2019 nun einen anderen Blickwinkel ein. Kurz zusammengefasst erzählt ihr erster langer Spielfilm *Atlantique* diesmal „the story of Penelope, not Odysseus“ (Ide 2019), denn er handelt von der jungen Senegalesin Ada, die in den gleichaltrigen Bauarbeiter Souleiman verliebt ist. Dieser entscheidet sich nach ausbleibenden Lohnzahlungen mit weiteren Kollegen und Freunden über den Atlantik nach Europa zu migrieren. Der Film folgt jedoch Ada und ihren Freundinnen in Dakar, die mit diesem Verlust umgehen müssen und gleichzeitig tatkräftig ihre Zukunft planen. Dabei werden sie nachts immer wieder von den Geistern ihrer mittlerweile beim Versuch der Migration verstorbenen Angehörigen und Freunde heimgesucht, die bei ihrem ehemaligen Arbeitgeber Wiedergutmachung einfordern.

Premiere feierte *Atlantique* 2019 bei den prestigeträchtigen Filmfestspielen von Cannes. Dort war Mati Diop bezeichnenderweise die erste Schwarze³ Frau, die mit einem Preis – dem Grand Prix du Jury – ausgezeichnet wurde (cf. Richards 2019). Zudem lief der Film nicht nur in Ländern wie Frankreich, Belgien den USA und Großbritannien – also im ‚Globalen Norden‘ – im Kino, sondern wurde auch im Senegal gezeigt. Nach der nationalen Premiere im Grand Théâtre in Dakar, der hochrangige senegalesische Politiker beiwohnten, zeigte sich Diop erfreut, dass der Film auch bei dem von ihr anvisierten senegalesischen Publikum Anklang fand und betonte diesbezüglich: „Le film est aussi le regard d’une Africaine sur l’Afrique, bien que je ne suis pas seulement africaine mais franco-sénégalaise“ (Diarrassouba/Bakèla 2019).⁴ Demnach könnte man argumentieren, dass sich

³ Nach dem Glossar für diskriminierungssensible Sprache von Amnesty International wird ‚Schwarz‘ großgeschrieben, um darauf hinzuweisen, dass es sich hierbei um ein konstruiertes Zuordnungsmuster handelt. Somit markiert diese Schreibweise keine ethnische Zugehörigkeit, sondern viel eher eine von Rassismus betroffene gesellschaftliche Position. Im Folgenden wird demnach entweder ‚Schwarz‘ großgeschrieben oder der ebenfalls diskriminierungssensible Begriff ‚People of Color‘ (PoC) verwendet. Siehe dazu die Webseite des Glossars: <https://www.amnesty.de/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache> [10.06.2024].

⁴ Produziert wurde der Film neben großen französischen Produktionsfirmen wie *Arte France Cinéma* und *Canal+* unter anderem auch von *Frakas Productions*, die auf ihrer Webseite proklamieren, dass „Frakas Productions produit des longs-métrages de réalisateurs portant un regard critique sur la société.“ (Siehe Webseite <https://www.frakas.com>).

Diop unter anderem in eine dekoloniale (Film-)Tradition einschreibt, die sich seit den Unabhängigkeitserklärungen der ehemaligen Kolonien die künstlerischen Repräsentationen des afrikanischen Kontinents wieder aneignet (cf. Fouhba 2024, 88). Auch familiär existiert ein gewisser Bezug zu dieser cineastischen Tradition, da der Onkel der jungen Regisseurin der berühmte Filmmacher Djibril Diop Mambéty ist, der in seinem frühen Klassiker *Touki Bouki* aus dem Jahr 1973 bereits den Wunsch, nach Europa zu migrieren, thematisierte.

In einem anderen Interview zu ihrem Film *Atlantique* verriet Diop ferner, dass sie angesichts der Distribution des Films im Senegal, wo homosexuelle Handlungen unter Strafe stehen, eine Anpassung des Plots vorgenommen hatte: Die anfängliche Idee, die Protagonistin Ada als lesbische Figur zu inszenieren, hatte sie während des Produktionsprozesses verworfen (cf. Delvosalle 2019). Gleichwohl soll in diesem Artikel der Frage nachgegangen werden, inwiefern die Regisseurin in *Atlantique* durch unkonventionelle narrative sowie filmästhetische Verfahren eine neue, weibliche Perspektive auf die Migrationsthematik eröffnet, indem sie insbesondere durch die (Um-)Gestaltung der cineastischen Blickstrukturen Agency für die Protagonistinnen ermöglicht.

2. Ein unkonventioneller cineastischer Blick: *Female gaze* und *Oppositional gaze*

Um die genannte Forschungsfrage überprüfen zu können, soll im Rahmen der Analyse eine Kombination aus mehreren Theorien angewendet werden, die der Intersektionalität des Sujets gerecht werden, da Schwarze Frauen, die in *Atlantique* filmisch repräsentiert werden, oft nicht nur aufgrund ihres Geschlechts, sondern darüber hinaus auch hinsichtlich ihrer Hautfarbe marginalisiert werden.⁵ Genauer handelt es sich bei diesen theoretischen Konzepten um *Gaze*-Theorien, die alle in mehr oder weniger direkter Weise eine Reaktion auf Laura Mulveys *Male gaze* darstellen und dabei ihre Grundprämisse teilen: Filmische Blickstrukturen spiegeln gesellschaftliche Machtstrukturen wider und konstruieren diese

be/pr%C3%A9sentation [30.01.2025].) Des Weiteren beteiligte sich auch die senegalesische Filmproduktionsfirma *Cinekap*, die vor allem afrikanischen Filmen und Regisseur*innen eine Plattform bietet und sich darüber hinaus auch für die Ausbildung junger Afrikaner*innen im Rahmen der Filmindustrie einsetzt.

⁵ Selbstverständlich steht in diesem Artikel vor allem der Film als ästhetisches Medium beziehungsweise die symbolische Dimension der gesellschaftlichen Verhältnisse im Fokus, die nicht direkt gleichzusetzen ist mit den realen gesellschaftlichen Machtverhältnissen.

ihrerseits mit. Konkret sind mit dem Begriff der ‚Blickstruktur‘ dabei der entscheidende Kamerablick des Regisseurs/der Regisseurin, die innerfilmischen Blickrelationen zwischen den Figuren sowie der Blick des Publikums gemeint, die gemeinsam den sogenannten *Gaze* also den ‚filmischen Blick‘ konstituieren.

Als kontrapunktisches Konzept zur bekannten und viel diskutierten *Male gaze*-Theorie nach Laura Mulvey aus den 1980er Jahren wurde in den letzten Jahren der so genannte *Female gaze* theoretisiert. Bezüglich des Begriffs des *Female gaze* muss im Vorhinein angemerkt werden, dass dieses Konzept keinesfalls essentialistisch verstanden werden sollte, weshalb jeder – auch männliche Regisseure – einen solchen *Female gaze* innehaben können (cf. Brey 2010, 37).⁶ Iris Brey und Joey Soloway, die bis heute am ausführlichsten den *Female gaze* theoretisiert haben, streben nichts Geringeres an als eine „révolution à l'écran“ (id., 10). Konkret verstehen sie darunter nicht, wie manche annehmen könnten, eine Umkehrung des *Male gaze* durch die sexuelle Objektifizierung von Männerkörpern (cf. id., 11–12). Stattdessen schlagen Soloway und Brey vor, dass sich der *Female gaze* im Film unter anderem dadurch auszeichnen könnte, dass das Publikum zum Mitfühlen angeregt wird (cf. Soloway 2016; cf. Brey 2020, 39–40), dass eine bewusste, kritische Thematisierung des männlich-dominierten Blickregimes stattfindet (cf. Brey 2020, 78) und dass eine inhaltlich sowie filmästhetisch unkonventionelle, nicht-objektifizierende Darstellung von weiblichen Figuren, insbesondere bei Sexszenen, implementiert wird (cf. Soloway 2016; cf. Brey 2020, 77). Demgemäß strebt der *Female gaze* eine filmische Repräsentation an, die weibliche Agency und female empowerment ermöglicht.

Schon lange vor der Theoretisierung des *Female gaze*, aber ebenfalls in Relation zum *Male gaze*, entwickelte die Literaturwissenschaftlerin bell hooks⁷ ihr Konzept des *Oppositional gaze*, bei dem der Fokus weniger auf der Intersektionalitätsdimension *gender* sondern mehr auf dem Aspekt *race* liegt. Genauer bezeichnet sie als *Oppositional gaze* den Blick von PoCs, die sich durch einen solchen filmischen *Gaze* gegen rassistische, im kolonialen Diskurs verwurzelte Unterdrückungsstrukturen auflehnen, die auch in kulturellen Werken zum Ausdruck kommen können. Konkret kann dies laut bell hooks zum Beispiel durch eine Hinterfragung des (Kamera-)Blicks der Weißen (Männer) bezie-

⁶ In diesem Zusammenhang wäre möglicherweise zu diskutieren, ob nicht der Begriff eines *Feminist Gaze* angemessener wäre. Da sich in der Sekundärliteratur jedoch bisher der Begriff des *Female gaze* etabliert hat, werde ich diesen im Folgenden ebenfalls so verwenden.

⁷ In Gedenken an ihre indigene Urgroßmutter schrieb die Autorin ihr Pseudonym bewusst immer in Kleinschreibung.

ungsweise durch eine bewusste Thematisierung des vorherrschenden, meist westlichen Blickregimes gelingen (cf. hooks 1992, 116–117). Dabei sieht sie in der Erwidern des filmischen Blicks – deshalb der Begriff *Oppositional gaze* – einen Akt des Widerstandes gegen die historisch etablierten und weiterhin relevanten Unterdrückungsmechanismen, durch die PoCs nicht nur auf der Leinwand oftmals marginalisiert oder objektifiziert und exotisiert werden (cf. id., 116; 127). In diesem Kontext ist es wichtig anzumerken, dass sich bell hooks zwar insbesondere auf die Zuschauer*innen bezieht, die sich einen solchen *Oppositional gaze* zu eigen machen sollen, meines Erachtens kann ihr Konzept jedoch ebenso auf die Gestaltungsebene von audiovisuellen Werken bezogen werden, da sie ebenfalls davon spricht, dass Autor*innen und Regisseur*innen in ihren Werken eine, wie sie es nennt, „radical black female subjectivity“ (id., 48) entwickeln sollen, die Agency und Empowerment für PoCs schafft.

Insgesamt lässt sich bezüglich der beiden Konzepte demnach festhalten, dass sie beide darauf abzielen, etablierte rassistische und patriarchale Macht- beziehungsweise Blickstrukturen im Film (und in der Folge auch auf gesellschaftlicher Ebene) zu dekonstruieren und dadurch eine neue Art und Weise der cineastischen Inszenierung anzustoßen. In der folgenden Analyse werden die soeben vorgestellten *Gaze*-Theorien dementsprechend in Kombination angewendet, um eine intersektionale Perspektive auf die ästhetische Darstellung der Flucht und Migrationsthematik zu eröffnen.

3. *Atlantique*: Eine weibliche, afrikanische Gegenperspektive

3.1. Abkehr von typischen Topoi des (westlichen) Migrationskinos

Hinsichtlich *Atlantique* von Diop lässt sich zunächst konstatieren, dass der Film sich von vielen anderen cineastischen Werken über Flucht und Migration unterscheidet, da hier die „psycho-sozialen Folgen“ (Von Tschiltschke 2024, 141) der Migration im Heimatland thematisch zentral sind und nicht der Migrationsprozess oder die Migrierenden selbst. Als einer der Filme, der nebst anderen Themen ebenfalls die Auswirkungen der afrikanischen Emigration aus Sicht der im Heimatland Verbliebenen bespricht, kann in diesem Kontext der Film *Bamako* von Abderrahmane Sissako (2006) genannt werden. In *Atlantique* weicht insbesondere die räumliche Inszenierung vom Setting des ‚typischen‘ Migrationsfilms ab, denn der gesamte Film spielt ausschließlich in Dakar. Europa wird zur kaum Erwähnung findenden Peripherie (cf. *ibid.*). In diesem Zusammenhang

betonte Diop in einem Interview: „It was very important that my first feature would be engaged in Dakar because I felt that this was exactly where stories need to be told because there are not enough of them, and that the situation and the people I wanted to talk about were not represented – or told in a way that was not representative of reality“ (Quinlan 2019). Somit wendet Diop mit ihrem Film den cineastischen Blick bewusst ab von einer westlichen, eurozentristischen Perspektive und weist ganz im Sinne des *Oppositional gaze* auf das marginalisierende Blickregime hin, durch das PoCs oftmals kaum oder auf unangemessene Weise repräsentiert werden.

Die Abkehr von typischen Topoi des Migrationskinos beziehungsweise die Eröffnung einer Gegenperspektive zieht sich weiterhin durch den gesamten Film, unter anderem auch dadurch, dass ausschließlich PoCs auftreten und dass große Teile des Films in der senegalesischen Landessprache Wolof gehalten sind, was laut Pascale Molinier insofern einen dekolonialen Akt darstellt, als dass sich die Protagonist*innen des Films ihrer eigenen Sprache gegen die westliche Marginalisierung ihrer Perspektive auflehnen (cf. Molinier 2020, 204). So implementiert die Regisseurin im Sinne des *Oppositional gaze* inhaltlich konsequent einen unkonventionellen cineastischen Blick und hinterfragt implizit die dominierende westliche Perspektive nicht nur hinsichtlich der Migrations-thematik.⁸ Indem Diop dabei zudem „the actions of black women [...] as the driving force of the narrative“ (Gomes Ghil/Santos Alves 2023, 98) präsentiert, verleiht die Regisseurin ihren Figuren mit bell hooks gesprochen „black female subjectivity“ (hooks 1993, 48). Anders gesagt gewährt die Regisseurin ihren tatkräftigen, komplex gestalteten Protagonistinnen gemäß eines *Oppositional* als auch eines *Female gaze* folglich Handlungsmacht beziehungsweise Agency.

Ferner kann angemerkt werden, dass Diop in *Atlantique* nicht nur auf narrativer Ebene einen von der westlichen (Migrations-)Filmtradition abweichenden cineastischen Blick einnimmt, sondern darüber hinaus ermöglicht sie, meiner Meinung nach, einen solchen *Oppositional gaze* auch auf filmästhetischer Ebene. Während der Großteil der filmischen Produktionen einen realistischen Modus verwenden, um sich der Flucht- und Migrationsthematik anzunähern, weicht Diop in *Atlantique* von einer realistischen Inszenierung ab, indem sie

⁸ Auch auf Ebene der Genres konterkariert Diop die ‚typische‘ filmische Gestaltung von Migrationsfilmen, da sie in *Atlantique* zum einen Elemente aus Horrorfilmen, Ermittlungsfilmern sowie Coming-of-Age-Filmern kombiniert und zum anderen dabei zusätzlich Aspekte der afrikanisch-muslimischen Kultur (wie die Dschinns oder der Marabou) miteinfließen lässt. Zur Verflechtung der verschiedenen Genres siehe genauer: Von Tschiltschke 2024.

einige fantastische Elemente integriert: Über manchen Szenen des Films liegt ein geheimnisvoller Schleier beziehungsweise Nebel und die leitmotivisch rekurrierenden Sequenzen, die den Atlantik in meist statischen, langen Einstellungen zeigen, evozieren die unheimliche, mystische Anziehungskraft des Meeres (siehe Abb. 1).⁹ Kombiniert mit psychedelisch anmutenden, blau-grünen Lichtreflexen, die vor allem dann auftreten, wenn die Figuren von den Geistern ihrer Angehörigen besessen sind, schafft die Regisseurin in einigen Szenen eine suggestiv-gruselige Atmosphäre, die die Momente der Trauer beziehungsweise den Verlust der Protagonistinnen akzentuiert (siehe Abb. 2). Auf auditiver Ebene wird diese mystische Stimmung weiterhin durch den elektronisch eingänglichen Soundtrack von Fatima Al Qadiri verstärkt, die in ihrer Musik traditionelle und moderne Klänge vereint, weshalb Diop festhält: „I felt Fatima could translate the various dimensions of the film: the spirit world, Islamic culture, the place of women“ (Azimi 2019, s. p.).



Abb. 1: Nebel über dem Meer
(Diop 2019, 0'5,53)¹⁰



Abb. 2: Ada im Lichtermeer
(Diop 2019, 0'21,52)

Am auffälligsten im Hinblick auf diese Ästhetik, die das typische „visual regime“ (Adair 2022, 1) von westlichen Migrationsfilmen konterkariert, sind jedoch die weißen ‚Zombie-Augen‘, die dem Publikum vermitteln, wann die Frauen von den Geistern ihrer verstorbenen Angehörigen besessen sind (siehe Abb. 3).¹¹

⁹ Die Funktionen der häufigen Meer-Sequenzen in *Atlantique* sind vielfältig. Beispielsweise figuriert das Meer als Symbolisierung des Übergangs vom Leben zum Tod oder verstärkt die mystische Atmosphäre im Film. Genauer beleuchtet unter anderem Elisabeth Hodges die Signifikanz der Meer-Szenen in *Atlantique* (cf. Hodges 2024).

¹⁰ Filmsequenzen werden in der Form: 1 h'2 min, sec 35-43 angegeben.

¹¹ Die ‚Zombie-Aspekte‘ in *Atlantique* könnten ferner eine Anspielung darauf beinhalten, dass Migrant:innen in manchen Diskursen als ‚Zombies‘ angesehen werden, die den Westen ‚überrollen‘.

Diese ‚Zombie-Augen‘ starren in vielen Szenen direkt in die Kamera und erwidern somit den Blick der Zuschauenden beziehungsweise konfrontieren das Publikum mit seinem eigenen Blick.



Abb. 3: Der fordernde Blick der Verstorbenen (Diop 2019, 1'15,57)

Die Inbesitznahme der Frauen durch die Geister – beziehungsweise die islamischen Dschinns – verkörpert die Trauer der Protagonistinnen sowie die heim-suchende Omnipräsenz der verstorbenen Migranten. Auf diese Weise verleiht Diop den Migranten zum einen indirekt eine gewisse Agency, da sie mithilfe der Frauen Gerechtigkeit bei ihrem ehemaligen Arbeitgeber einfordern können, indem sie ihren zuvor ausgebliebenen Lohn verlangen (cf. Diop 2019, 0'51,5–30). Zum anderen könnte die Heimsuchung der Dschinns in diesem Zusammenhang als Akt des Widerstands beziehungsweise als Appell gegen das Vergessen der, wie Diop sie nennt, unsichtbaren „lost generation“ (Quinlan 2019), gelesen werden, die beim Versuch der Migration verschwindet. Im weiteren Sinne klingt hier neben dem tödlichen Schicksal vieler heutiger Migrant*innen meines Erachtens auch das Verschwinden versklavter Menschen in kolonialer Vergangenheit an, die ebenfalls vom Senegal aus in See stachen und nicht mehr zurückkehrten. Die leeren, blinden ‚Zombie-Augen‘ könnten dementsprechend andeuten, dass heute und gestern PoCs in der medialen, kulturellen Repräsentation oft unsichtbar bleiben und ihr direkter Blick in die Kamera könnte gemäß eines buchstäblichen *Oppositional gaze* damit die Aufforderung implizieren, dies zu erkennen und zu ändern. Insofern ermöglichen die fantastischen Elemente kombiniert mit der ungewöhnlichen Ästhetik in *Atlantique* einen Zugang zu Aspekten der Migrationsthematik, die in vielen anderen Filmen über das Thema unsichtbar bleiben, wodurch Diop im Sinne der *Gaze*-Theorien eine neue cineastische Sichtweise anstößt.¹²

¹² Ausführlichere Analysen zu den Geisterwesen und weiteren fantastischen Elementen in *Atlantique* siehe unter anderem Bennett/Marciniak 2022 sowie Calvet 2023.

Angesichts der beschriebenen Repräsentation von Untoten beziehungsweise Zombies, könnte jedoch auch die Frage aufkommen, ob diese Elemente den Film (für ein westliches Publikum) auch exotisch konsumierbar machen und so seine Subversivität unterlaufen wird. Zum einen muss diesbezüglich angemerkt werden, dass die Zombies nicht unbedingt exotistische Assoziationen evozieren, sondern möglicherweise eher als gängiges Element aus amerikanischen Horrorfilmen verortet werden. Dadurch knüpft *Atlantique* mit dieser Ästhetik zwar an westliche, genregebundene Sehgewohnheiten an, bricht aber gleichzeitig mit diesen, indem sie die Zombies subversiverweise in den Kontext eines Migrationsfilms transferiert, wo sie, wie erwähnt, als wirkungsvolle Metapher für die (Un-)Sichtbarkeit beziehungsweise den Schwellenstatus der migrantisches Figuren stehen.¹³ Zum anderen betont auch Von Tschiltschke, dass der Film exotistische Klischees vermeidet, indem Mati Diop keine kohärente Welt eines magischen Realismus inszeniert und damit der pauschalisierenden sowie exotisierenden Annahme entgeht, dass alle senegalesischen Figuren an übernatürliche und fantastische Phänomene glauben (cf. Von Tschiltschke 2024, 133).

Aus *Gaze*-theoretischer Sicht ließe sich darüber hinaus hinzufügen, dass laut Maria Root die Objekte des exotisierenden Blicks diesen nicht erwidern (cf. Root 1996, 45; zit. nach Huggan 2001, 14). Da die Zombie-Figuren in *Atlantique* jedoch ganz im Sinne eines *Oppositional gaze* den Blick des Publikums direkt entgegnen und somit wie zuvor eruiert Agency innehaben, entziehen sie sich auch durch ihre ermächtigende Inszenierung möglicherweise einer exotisierenden Lesart. Speziell im Hinblick auf die Agency der weiblichen Figuren könnte die Inbesitznahme ihrer Körper durch die männlichen Geister ferner als mangelnde Selbstbestimmung ausgelegt werden, im Folgenden soll jedoch aufgezeigt werden, inwieweit die Protagonistinnen dennoch selbstermächtigend in Szene gesetzt werden.

3.2. Weibliche Solidarität und (erotische) Agency

Neben einer unkonventionellen Repräsentation der Migrationsthematik war es der Regisseurin ebenso wichtig, dieses Phänomen aus genderspezifischer Sicht zu erzählen und dementsprechend weibliche Figuren gemäß eines *Female gaze* ins cineastische Blickfeld zu rücken. In mehreren Interviews betont sie diesbe-

¹³ In den letzten Jahren integrieren immer mehr Regisseur*innen (insbesondere im anglophonen Raum) genretypische Elemente aus Horrorfilmen um sich der Flucht- und Migrationsthematik anzunähern. Beispiele hierfür sind Filme wie *His House* von Remi Weekes (2020) oder auch *Nanny* von Nikyatu Jusu (2022).

züglich: „I wanted to tell the story from a feminine point of view“ (Ide 2019). Deshalb steht im Zentrum des Films die Gefühlswelt der Protagonistin Ada, die dem Publikum insbesondere durch wiederkehrende lange Großaufnahmen ihres Gesichts vermittelt wird. Darüber hinaus geben mehrere Szenen einen Einblick in die Gedanken- und Traumwelt der Frauen. Zum Beispiel vermittelt in einer Szene ein Voiceover mit Adas Stimme den Zuschauenden ausführlich, dass sie davon geträumt hat, dass Souleimans toter Körper von Fischern entdeckt wird (cf. Diop 2019, 0'27,50–59). Auf diese Weise gelingt es Diop, dass die Zuschauenden ganz im Sinne eines *Female gaze* mit den Protagonistinnen blicken und nicht nur auf sie und sich somit dem Gefühl des Verlusts, welches insbesondere Ada verspürt, annähern können.

Trotz der Trauer um die bei der Überfahrt Verstorbenen verfallen Ada und ihre Freundinnen jedoch nicht in Passivität. Sie beginnen im Gegenteil, sich eine neue Zukunft zu gestalten, beispielsweise indem Dior, eine der Freundinnen von Ada, selbstständig eine Bar am Strand führt. Ada selbst heiratet zunächst den reichen Omar, entscheidet sich dann aber doch gegen diese ‚Vernunftehe‘ und beginnt in der Bar ihrer Freundin zu arbeiten. Diop gelingt es in diesem Zusammenhang gemäß eines *Female gaze* die Diversität der weiblichen Erfahrungen im Senegal aufzuzeigen ohne generalisierende Klischees zu reproduzieren, indem sie eine Freundinnengruppe inszeniert, die verschiedene mögliche Lebensmodelle diskutiert und auslebt, wie die Selbstständigkeit oder auch die ‚traditionelle‘ Ehe.

Diese Agency beziehungsweise dieses female empowerment, das die Regisseurin mithilfe der unterschiedlichen weiblichen Charaktere in der Handlung verankert, äußert sich zusätzlich darin, dass die weibliche Solidarität in der Freundinnengruppe in vielen Szenen eine zentrale Rolle einnimmt (siehe Abb. 4). Ihre Freundinnen stehen Ada nicht nur am Tag der Hochzeit mit Omar bei, als sie Zweifel an der bevorstehenden Ehe äußert (cf. Diop 2019, 0'36,40–58), sondern verschaffen ihr auch einen für ihr finanzielles Auskommen nach der Trennung benötigten Job. Ganz im Sinne von bell hooks, die postuliert, dass „rarely, if ever, [...] any of us healed in isolation [because] [h]ealing is an act of communion“ (hooks 2000, 215), wird Ada von ihren Freundinnen zudem getröstet und aufgemuntert, als Souleiman nach Europa aufbricht (cf. Diop 2019, 0'26,10–59). Ein solch kollektiver Ansatz, der oft charakteristisch für *Female gaze* Filme ist, lässt sich darüber hinaus ebenfalls auf außerfilmischer Ebene beobachten, denn Diop beschreibt in Interviews, dass sie bei den Dreharbeiten Wert darauf gelegt hat, die Erfahrungen der jungen Laiendarstellerinnen, die im Senegal leben, stets miteinfließen zu lassen (cf. Kaganski 2019). Angesichts dieser Aspekte kann man meines Erachtens in *Atlantique* sowohl

zentrale Aspekte des *Female* als auch des *Oppositional gaze* realisiert sehen, da die Schwarzen Protagonistinnen nicht auf stereotype Weise, sondern viel eher als aktive, eigenständige und individuelle Subjekte inszeniert werden.



Abb. 4: Freundinnen unter sich
(Diop 2019, 0'35,43)



Abb. 5: Ada mit dem Geist von Souleiman
(Diop 2019, 1'37,0)

Ferner scheut sich Diop in *Atlantique* auch nicht vor dem Thema der weiblichen Sexualität, welches laut der Literaturprofessorin Ayo Coly im Speziellen bezüglich Schwarzer Frauen selbst im feministischen Kontext immer noch oft ein Tabuthema darstellt. Ihr zufolge ist dies eine Nachwirkung des (ehemaligen) kolonialen Diskurses, der insbesondere Schwarze Frauen systematisch auf ihre Körper reduziert und entmenschlicht, wodurch auch heute noch bei vielen eine gewisse Scheu besteht, bestimmte Aspekte ihrer Sexualität zu thematisieren. Deshalb plädiert Coly dafür, in Literatur und Film eine „african female sexuo-erotic agency“ (Coly 2019, 6) in Szene zu setzen, um ganz im Sinne des *Female* aber auch *Oppositional gaze* rassistisch-patriarchale Unterdrückungsstrukturen beziehungsweise Diskurse aufzulösen.

Eine mögliche Ausdrucksform dieser erotischen Agency lässt sich in *Atlantique* beispielhaft an der Sexszene beobachten, in der Ada mit einem Polizeibeamten schläft, der von dem Geist ihres auf der Flucht verstorbenen Freundes besessen ist, wodurch sie symbolisch wieder mit ihrem Liebsten vereint ist. Ada wird in der Szene gemäß eines *Female gaze* ohne voyeuristische oder objektifizierende Kameraeinstellungen – wie beispielsweise Close-ups sexualisierter Körperteile – gezeigt. Sie initiiert selbstbewusst den Liebesakt und dabei werden weniger die Körper als vielmehr die Emotionen der Liebenden durch mehrere Großaufnahmen der Gesichter beziehungsweise Augen in den Mittelpunkt gestellt (siehe Abb. 5). Wie bereits erwähnt, könnte man gegen eine solche emanzipatorische Interpretation der weiblichen Körpererfahrung in *Atlantique* einwenden, dass die Frauen in einigen Szenen von den männlichen Geistern besessen sind und somit keine Kontrolle beziehungsweise Agency über ihren

eigenen Körper haben. Dem kann meiner Meinung nach zunächst entgegnet werden, dass Ada in der Sexszene und auch in anderen romantischen Szenen gänzlich sie selbst ist. Weiterhin ist die Inbesitznahme der Frauenkörper seitens der Geister vorübergehend und darüber hinaus hat diese Heimsuchung, wie vorhin erläutert, symbolisches Gehalt inne, da sie die Omnipräsenz der verschwundenen Verstorbenen sichtbar macht (cf. Von Tschiltschke 2024, 139). Ferner suggeriert vor allem das Ende des Films eine deutliche emanzipatorische Botschaft.¹⁴

In der angesprochenen letzten Szene des Films sind für mich die zentralen Aspekte des *Oppositional* und des *Female gaze* in *Atlantique* emblematisch vereint: Nach der Nacht mit dem Geist von Souleiman, die sie in der Bar ihrer Freundin verbracht hat, blickt Ada in einen Spiegel und durch eine übergangslose Schnitttechnik daraufhin direkt in die Kamera (siehe Abb. 6). Ein Voiceover lässt uns während des langen Blicks, den sie gleichzeitig auf sich selbst im Spiegel aber auch in Richtung Publikum richtet, ihre Gedanken vernehmen: „Ada der die Zukunft gehört. Ich bin Ada“ (Diop 2019, 1’41,24). Mit diesen ermächtigenden Worten endet der Film auf einer optimistischen Note, die gemäß eines emanzipatorischen *Female gaze* die Signifikanz der weiblichen Subjektivität und Agency im Film und darüber hinaus zum Ausdruck bringt. Adas unverwandter Blick – ihr buchstäblicher *Oppositional gaze* – in die Kamera hinterfragt weiterhin sowohl die Sichtweise der Zuschauenden als auch den gestalterischen Kamerablick und lehnt sich damit, wie bell hooks es formulieren würde, in einem Akt des Widerstandes symbolisch gegen die Blick- beziehungsweise Machtstrukturen auf, denen PoCs inner- und außerfilmisch häufig ausgesetzt sind. Das Motiv des Spiegels, in den Ada schaut, kombiniert mit ihren optimistischen, selbstkonstituierenden Aussagen verweist dabei in einem weiteren Sinne möglicherweise auch auf eine Neukonstituierung der kulturellen (Selbst-)Repräsentation hin, die PoCs nicht nur im Rahmen der Migrationsthematik anstreben. Von Tschiltschke bezeichnet die Schlusszene folglich treffend als „Plädoyer für ein neues afrikanisches Selbstbewusstsein“ (Von Tschiltschke 2024, 138), das meiner Interpretation nach sinnbildlich für die Zukunft eines neuen, weiblichen, nicht rein westlichen cineastischen Blicks (auf die Flucht- und Migrationsthematik) stehen kann.

¹⁴ Die Sexszene kann meines Erachtens zudem als selbstbewusster ‚Befreiungsschlag‘ aus bevormundenden Vorstellungen hinsichtlich weiblicher Sexualität angesehen werden, die in *Atlantique* beispielsweise in der Szene thematisiert werden, in der vor der Ehe von einem Arzt untersucht werden soll, ob Ada noch Jungfrau ist (cf. Diop 2019, 0’58,2–57).



Abb. 6: Adas optimistischer Blick in die Zukunft (Diop 2019, 1'41,14–20)

Insgesamt lässt sich im Hinblick auf meine zentrale Forschungsfrage konstatieren, dass in *Atlantique* sowohl zentrale Aspekte eines *Female* als auch eines *Oppositional gazes* vereint sind, da die Regisseurin nicht nur inhaltlich unter anderem durch den Fokus auf Protagonistinnen im Senegal, sondern auch filmästhetisch insbesondere durch die fantastischen Elemente eine oppositionelle Sichtweise auf die Thematik der Migration eröffnet. Gleichzeitig stellt sie die individuelle weibliche Erfahrung, weibliche Agency und eine emanzipatorische Botschaft in den Mittelpunkt des Films. Folglich könnte man *Atlantique* attestieren, mehrdimensionale Unterdrückungs- beziehungsweise Blickstrukturen in Frage zu stellen und aufzulösen, wodurch der Film dazu beitragen kann, dass das Blickfeld auf die komplexe Migrationsthematik um intersektionale Perspektiven erweitert wird. Damit leistet Diop mit ihrem Film nicht zuletzt auch einen kulturellen Beitrag zur Diskursvielfalt zum Thema Flucht und Migration.

4. Bibliographie

4.1. Primärwerk

Diop, Mati (2019): *Atlantique*, Frankreich/Senegal/Belgien, Netflix.

4.2. Sekundärliteratur

Adair, Gigi (2022): „The Spirit of Migrancy: Mati Diop’s *Atlantique*“, in: *Studies in 20th & 21st Century Literature* 46/1, s. p.

- Azimi, Negar (2019): „Spirit Riders. A Conversation with Mati Diop and Fatima Al Qadiri“, in: *Bidoun*, 18.10.2019, <https://www.bidoun.org/articles/atlantics> [01.06.2024].
- Bennett, Bruce/Marciniak, Katarzyna (2022): „Fugitive Aesthetics. Echoes, Ghost Stories and Refugee Cinema“, in: *Third Text* 36/5, 455–476.
- Brey, Iris (2020): *Female Gaze. Une révolution à l'écran*, Les Feux, Éditions de l'Olivier.
- Calvet, Yann (2023): „Nos corps sans tombeaux... La spectralisation des migrants au cinéma“, in: *Double jeu. Théâtre/Cinéma* 19, 17–27.
- Coly, Ayo (2019): *Postcolonial Hauntologies. African Women's Discourses of the Female Body*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- Diarrassouba, Adiaratou/Bakèla, Dolores (2019): „Interview – Mati Diop, réalisatrice d'Atlantique: ‚les femmes de mon film sont des survivantes‘“, in: *L'Afro – news, enquêtes, reportages*, 02.10.2019, <https://lafrolesite.wordpress.com/2019/10/02/interview-mati-diop-realisateur-atlantique-depeindre-femmes-de-mon-film-sont-survivantes/> [05.06.2024].
- Delvosalle, Philippe (2019): „Les fantômes de l'Atlantique: interview de la cinéaste Mati Diop“, in: *Pointculture*, 28.11.2019, <https://www.pointculture.be/articles/focus/les-fantomes-de-latlantique-interview-de-la-cineaste-mati-diop/> [10.06.2024].
- Gomes Ghil, Roger/Santos Alves, Gabriela (2023): „Love and diasporas: women's anticolonial performances in Atlantique, by Mati Diop“, in: *International Journal of Arts and Social Science* 6/8, 93–101.
- Hodges, Elisabeth (2024): „Oceanic feeling in Mati Diop's *Atlantique*“, in: *French Screen Studies* 24/2, 1–18.
- Honoré Fouhba, Honoré (2024): „Le cinéma d'Afrique noire contemporaine: une impossible décolonisation?“, in: *Vestiges: Traces of Record* 10/1, 88–104.
- hooks, bell (2000): *All About Love: New Visions*, New York, William Morrow and Company.
- hooks, bell (1992): *Black Looks: Race and Representation*, Boston, South End Press.
- Huggan, Graham: *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, Routledge, New York.
- Ide, Wendy (2019): „Mati Diop: 'We're talking about a generation that has disappeared, and that necessarily haunts the living'“, in: *The Guardian*

- 20.10.2019, <https://www.theguardian.com/film/2019/oct/20/meet-the-new-directors-who-lit-up-the-film-festivals> [10.03.2024].
- Kaganski, Serge (2019): „Entretien avec Mati Diop“, in: *Dossier de presse*, Ennetbaden, https://www.trigon-film.org/de/movies/Atlantique/documents/Dossier_presse.pdf [11.03.2024].
- Molinier, Pascale (2020): „Le réveil des mauvaises filles“, in: *Multitudes* 2/79, 199–204.
- Quinlan, Caitlin (2019): „Holding Grace in Mystery: Mati Diop on Atlantics“, in: *Girls on Tops*, 29.11.2019, <https://girlsontopstees.com/blogs/read-me/holding-grace-in-mystery-mati-diop-on-atlantics> [10.03.2024].
- Richards, Kimberly (2019): „Mati Diop Wins Cannes Grand Prix, Making Festival History As A Black Female Director“, in: *Huffpost*, 28.05.2019, https://www.huffpost.com/entry/mati-diop-cannes-grand-prix-black-woman_n_5ced7a07e4b01f1875a5b66f [10.06.2024].
- Root, Maria (1996): *The multiracial experience: Racial borders as the new frontier*, Thousand Oaks/London/New Delhi, Sage Publications.
- Soloway, Joey (2016): „The Female Gaze“, in: *Toronto International Film Festival Master-class*, 11.09.2016, <https://www.toppleproductions.com/the-female-gaze> [05.03.2024].
- Von Tschiltschke, Christian (2024): „Migration als Phantasma. Mati Diop’s Atlantique (2019)“, in: Schuchardt, Beatrice/Struve, Karen (edd.): *Achsen und Spektren der Migration. In romanischen Literaturen und Bildmedien des 21. Jahrhunderts*, Paderborn, Brill Fink, 124–144.

4.3. Online-Ressourcen

- Webseite des UN-Flüchtlingshochkommissariats, FAQ Flüchtlinge: <https://www.unhcr.org/dach/de/services/faq/faq-fluechtlinge> [18.05.2024].
- Webseite des Amnesty International Glossars für diskriminierungssensible Sprache: <https://www.amnesty.de/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache> [10.06.2024].
- Webseite der Filmproduktionsfirma *Frakas*: <https://www.frakas.be/pr%C3%A9sentation> [30.01.2025].