

# 1 Einleitung

Diese Arbeit widmet sich dem senegalesischen Film. Sie legt ihren Schwerpunkt auf die Bedeutung der Musik und ihre Tragweite in den Filmen des senegalesischen Regisseurs Moussa Sène Absa, bei dem Musik sich nicht nur als Leitfaden beim Filmdreh, sondern auch als wichtigen Anteil des Films und der Filmhandlung versteht. Des Weiteren ist die gestaltende Rolle der Musik neben Ton, Text und Bild innerhalb des Mediums Film Gegenstand dieser Arbeit.

## 1.1 Stand der Forschung

Mit dem Thema Musik im Film haben sich bis jetzt viele Forscher auseinandergesetzt, wobei sie versucht haben, nicht nur ihre Geschichte und Nutzung im Film zu untersuchen, sondern auch aus den verschiedenen Funktionen der Musik im Film heraus theoretische Ansätze zu entwickeln. Dabei werden in erster Linie unterschiedliche Besonderheiten der Filmmusik in die Diskussion einbezogen, bevor dann auf die ästhetische Seite der Musik in der Filmwelt eingegangen wird. Sergej Eisenstein ist der erste, der, über seine Zusammenarbeit mit Sergej Prokofjew, Filmmusiktheorie in sein Schaffen einbezog, bevor andere Forscher wie Rick Altmann, Wolfgang Thiel, Michel Chion, Guoyi Liu u.a. ihre wissenschaftlichen Untersuchungen zu den ästhetischen Aspekten von Filmen publiziert haben (Liu 2010: 38).

Das Kino, als die siebte Kunstform bezeichnet, ist, wie Ballett, Theater und Film, seit langem ein Kernpunkt bei den Diskussionen um und über audiovisuelle Forschungen. Dabei wurde zunächst der Fokus auf andere filmästhetische Aspekte als auf die musikalische Ebene gelegt. Erst später haben sich Michel Chion, Guoyi Liu, Oliver Keutzer und Peter Moormann der Filmmusik gewidmet. Es ist ihnen gelungen, die unterschiedlichen Musikvarianten und deren Wirkungen im Film voneinander abzugrenzen und zu erklären. Afrikanische Filme wurden dabei jedoch nicht berücksichtigt.

Im afrikanischen Kontext haben sich bis jetzt wenige Forscher und Forscherinnen mit Film, Kultur und Musik oder Soundscapes auseinandergesetzt. Unter anderem thematisiert Claudia Böhme<sup>1</sup> (2018) Musik und Sound im afrikanischen Film anhand von einigen Regisseuren. Sie widmet sich in ihrem Beitrag dem Sound afrikanischer Filme und versucht dabei unterschiedliche Soundscapes und deren Bedeutung in den Blick zu nehmen. Folgende Punkte werden fokussiert: zuerst die Art und Weise, wie afrikanische Filmemacher Musik in ihren Filmen einsetzen, und dann die notwendigen Veränderungen, die über die Jahrzehnte den Sound mit der postulierten afrikanischen Oralität gekennzeichnet haben. In ihrer Untersuchung versucht sie zu zeigen, wie durch verschiedene Strömungen Sound

---

<sup>1</sup> Böhme, Claudia: „Musik, Soundscapes und Soundmix in afrikanischen Filmen.“ in Hentschel, Frank & Peter Moormann (H.g.): *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*. Wiesbaden: Springer, 2018.

---

produziert und rezipiert wird. Daneben soll die Hörbarkeit der Lebenswirklichkeiten in Afrika durch die jeweiligen ausgewählten Soundscapes gezeigt werden. Hinsichtlich der Geschichte des Sounds in Afrika hat sich Böhmer mit Filmen wie Djibril Diop Mambéty's *Touki Bouki*, Musa Banzis *Nsyuka* und Jean-Pierre Bekolos Werk beschäftigt.

Im Hinblick auf senegalesische Kinofilme bringen Mbye Boubacar Cham, Louis Ndong, Cheikh Anta Babou und Vlad Dima innovative Betrachtungswinkel in die Forschungsdiskussion ein.

Mbye B. Cham untersucht in seinem wissenschaftlichen Beitrag „Ousmane Sembène and the Aesthetics of African Oral Traditions“ (1982) in einer durchgehenden Linie die Ästhetik der afrikanischen Oralität, indem er sich auf Sembènes Romane und Filme stützt. Cham analysiert nicht nur die Romane und Filme, sondern beschäftigt sich intensiv weiterhin mit der Verwendung einer lokalen senegalesischen Sprache, die von spezifischen oralen „narratives“ (folktales) und von „wolofisiertem“ Französisch<sup>2</sup> geprägt ist. Dabei betrachtet sie Sembène nicht nur als ein „Griot-Erzähler“ oder Géwél, sondern auch als Schaffer einer besonderen afrikanischen kulturspezifischen Ästhetik als Originalquellen für seine Filme.

Louis Ndong<sup>3</sup> und Cheikh Anta Babou<sup>4</sup> untersuchen jeweils weitere wichtige Seiten des afrikanischen Films, indem sie sich intensiv mit der Sprache und deren Übersetzungsschwierigkeiten bei Filmuntertitelungen beschäftigen. Während Ndong (2014) anhand von Sembène Ousmanes Novelle *Niiwam* und ihrer gleichnamigen Verfilmung der Kerngeschichte des Kulturtransfers und den Differenzen zwischen der literarischen und der filmischen Übersetzung nachgegangen ist, thematisiert Babou (2016) seinerseits die Filmsprache und die Übersetzungsproblematik mit einem anderen Betrachtungswinkel. Hierzu verwendet er Djibril Diop Mambéty's Filme *Touki Bouki* und *Hyènes* als Untersuchungsgegenstand.

Ndong befasst sich mit einer vergleichenden Analyse der Übersetzungsvorgänge von Literatur und Film, die beide bei ihm als Medien interkultureller Kommunikation mittels der literarischen und/oder filmischen Übersetzung fungieren. Bei der Untersuchung hat er anhand von Sembènes *Niiwam* die möglichen Kanäle des Transfers kulturellen Wissens über das Medium der Sprache zeigen können, wobei die Dialoge (im Roman und im Film) als Grundlage der Analyse dienen. Dabei bleibt allerdings das Thema Musik bzw. die damit verbundene Bedeutung im Film bzw. in der Narration am Rande seiner Überlegungen.

Bei Babou wie auch bei Ndong geht es, wie bereits angedeutet, wiederum um die Übersetzungsproblematik von Filmen. Babou hat allerdings einen innovativen Forschungsweg

---

<sup>2</sup> Cham (1982: 25): Der Autor verwendet den Begriff „wolofied French“ in seinem Beitrag.

<sup>3</sup> Ndong, Louis: Kulturtransfer in der Übersetzung von Literatur und Film: Sembène Ousmanes Novelle *Niiwam* und deren Verfilmung *Niiwam. Der lange Weg*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2014.

<sup>4</sup> Babou, Cheikh Anta: *Die Spielfilme Touki Bouki und Hyènes des senegalesischen Regisseurs Djibril Diop Mambéty: Fragen der Übertragung und Übersetzung in Sprache und Bild*. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2016.

eingeschlagen, indem er mit der Terminologie „Filmsprache“ und „Bildsprache“ in Mambéty's *Touki Bouki* und *Hyènes* filmsprachliche Vermittlungskanäle in den Blick nimmt. Wichtig ist hier zu erwähnen, dass Babou zwar der Übersetzung von Liedern Beachtung schenkt, bei seiner Analyse aber eher daran interessiert ist, ob alle bedeutungsgenerierenden und kulturell geprägten Liedstücke in den Zieltext transportiert wurden, da bei der filmischen Übersetzung die Lieder meistens nur untertitelt werden können.

Mit dem Thema Film und Musik im Kontext des senegalesischen Kinos hat sich Vlad Dima<sup>5</sup> oberflächlich beschäftigt, indem er Djibril Diop Mambéty's Filmwerk als Untersuchungsgegenstand unter die Lupe nimmt. Anhand von *Le franc* (1994) wird Marigo als Hauptfigur dargestellt, dessen Leben mit der Musik verbunden ist, um mit der Verwendung eines traditionellen Musikinstruments (*Bóngó*) eine hübsche Frau zu verführen. Dabei wird die Verbindung zwischen Bild und Musik als Schöpfung eines neuen Narrativen im Film hervorgehoben. Dima erklärt hierfür, wie der Sound als audiovisueller Vermittlungskanal und narratives Mittel dem Filmbetrachter bei der Erschließung des Filminhalts und der damit verbundenen Botschaft hilft. Diesbezüglich versteht sich die Musik, so der Wissenschaftler, als Raumbezeichnung im Medium Film, wobei u.a. deren (extra)diegetische Funktion konsequent angesprochen wird. In seinen Überlegungen hat Dima die Funktionen der Filmmusik lediglich teilweise erfasst und dabei sogar versäumt, einen Bezug zu den traditionellen Gattungen senegalesischer Musikgenres sowie zu den häufigsten lokalen Musikinstrumenten herzustellen.

Meine Wahl der Autoren zum Forschungsstand lässt sich dadurch begründen, dass die oben erwähnten Autoren mehr Bezug zu meinen eigenen Fragestellungen haben. Der Fokus auf Böhme, Cham, Ndong, Babou und Dima problematisiert besser die Auseinandersetzung mit afrikanischen und insbesondere mit senegalesischen Kinofilmen. Die Logik ihrer Forschungsarbeiten zeigt nicht nur die Bewegung der Recherche über und um das afrikanische Kino, sondern aktualisiert die bisher gemachten Schritte, um die Dynamik des afrikanischen Kinos in der Ära des 21. Jahrhunderts ans Tageslicht zu bringen.

Von dem Regisseur Moussa Sène Absa oder seiner Art, Musik im Film einzusetzen, ist bislang kaum eine Spur in den Beiträgen zur Musik und Narration im Film im afrikanischen Film zu finden. Daher möchte ich mit der vorliegenden Arbeit dazu beitragen, diese Lücke durch die Betrachtung der bislang unerforschten Seite der Musik und deren Wirkung im afrikanischen Film, besonders in senegalesischen Spielfilmen, zu schließen.

Zudem gilt das Hauptaugenmerk der Arbeit der Musik und der damit verbundenen Narration im senegalesischen Film, wobei Moussa Sène Absas besonderer Einsatz mit Musik im Film (als Ton, Text und nicht zuletzt Narration) im Mittelpunkt steht.

---

<sup>5</sup> Dima, Vlad: *Sonic Space in Djibril Diop Mambety's Films*. Indiana: Indiana University Press, 2017.

---

## 1.2 Problematik und Forschungsziele

Dass in der Forschung zum afrikanischen Gegenwartsfilm, ganz besonders in Afrika südlich der Sahara, die musikalische Seite im Medium Film nahezu unerforscht geblieben ist, hat Johannes Rosenstein (2003) in seinem Buch „*Die schwarze Leinwand. Afrikanisches Kino der Gegenwart*“ angesprochen. Rosenstein setzt sich detailliert mit dem afrikanischen Kino der Gegenwart auseinander. In seiner angelegten Untersuchung analysiert er die Dramaturgie des Films im Allgemeinen, wobei er versucht, die Gemeinsamkeiten zwischen Oralliteraturen und Filmen hervorzuheben. Hinsichtlich des Themas Musik führt er jedoch keine tiefgreifende Analyse aus, obwohl er die Termini Musik und Gesang bzw. Musik und Tanz klarmacht. Die einzige musikalische Szene in Bezug auf das senegalesische Kino entnimmt er dem Film *Hyènes* vom legendären Djibril Diop Mambéty. In seinem hervorragenden einzigen Beispiel analysiert er die Musik als gestaltendes Filmelement. In dieser Szene einer rituellen Handlung, die eine symbolische Reinigung durch Tieropfer darstellt, wird die Komposition der Kostüme und der Landschaft durch die Musik zusammengebracht. Allerdings beschäftigt er sich aber nicht mit der Musik und deren wichtigen Rolle im Film. Inzwischen bietet das senegalesische Filmschaffen mit seiner neuen Dynamik im 21. Jahrhundert ein interessantes Forschungsgebiet, das innovative Perspektiven eröffnet.

Diese Arbeit möchte eine Forschungslücke schließen, indem durch die Analyse des Musikeinsatzes im Film das Schauen und Verstehen des senegalesischen Films vertieft werden kann. Die Musik wird nicht nur als Filmornament verstanden, sondern wird eingesetzt, um die Filmhandlung, die erzählten Geschichten und die jeweiligen Verhältnisse der Protagonisten im Filmraum entschlüsseln zu können. Die unterschiedlichen Musikarten in Moussa Sène Absas Filmwerk sollen identifiziert und analytisch geordnet werden, da gerade Moussa Sène Absa auf eine besondere Art Musik, Text, Melodie und Inhalt in seinem Film verpflichtet. Dabei sind durch die Musik und deren Inhalt die Kultur, Tradition und Sitten besser zu dekodieren, womit sich der Zuschauer die Besonderheiten der Fremdkultur über das Filmverstehen wahrnehmen kann. Demzufolge dient die Musik dazu, Raum, Zeit und Ort musikalisch mehr zu charakterisieren.

Das Verhältnis zwischen musikalischem Ausdruck und visueller Narration auf filmsprachlicher Ebene im Film ist bisher wissenschaftlich nicht genügend untersucht worden, insbesondere fehlen ausführliche Filmanalysen hinsichtlich dieser Fragestellung (Liu 2010: 38). Daher ist ein weiteres Ziel dieser Arbeit u.a., anhand eines konkreten Korpus Musik zu dekodieren und ihre Funktionen besser verstehen zu können. Dabei wird es weiterhin darum gehen, sowohl der afrikanischen als auch der nicht-afrikanischen Zuschauerschaft Vorschläge und Erklärungen anzubieten, die es ermöglichen, die Filmbotschaft mit Beteiligung und Hilfe der Musik adäquat verstehen zu können. Die vorliegende Arbeit zielt also darauf ab, dass anhand von traditionellen Gattungen bzw. Untergattungen die Musik (der Wolof und Griots) in senegalesischen Filmen wahrgenommen und besser verstanden werden kann.

### 1.3 Methodologische Vorgehensweise

Methodologisch wird in dieser Arbeit die Musik und ihr Einsatz im Medium Film analysiert. Dabei werden ausgewählte Szenen mit Hilfe der Wirkung der Musik (als Gesänge, Lieder, Melodien oder Texte etc.) kommentiert und analysiert. Die Musik wird ausgehend von den Theorien von Michel Chion, Guoyi Liu, Peter Moormann und Oliver Keutzer auf ihre Botschaften im Zusammenhang mit dem Filmdialog analysiert. Insbesondere werden die damit verbundene Kultur und Tradition untersucht. Hierzu werden Fallbeispiele aus den Filmen analysiert, um die Rolle und Tragweite der Musik zu zeigen, wobei Liedergattungen bzw. -Untergattungen aus der traditionellen oralen senegalesischen Gesellschaft Gegenstand der Analyse sein werden. Zudem wird die Tragweite der Musik in der Narration und deren Platz in der Filmhandlung mit Bezugnahme auf Kameraeinstellung, Schwenk und Bewegung in den ausgewählten Szenen untersucht. Im Hinblick darauf werden die Methoden der Filmanalyse und der Hermeneutik miteinbezogen. Es werden – bezüglich der im Film verwendeten Informationskanäle – sowohl das Akustische als auch das Narrative und nicht zuletzt das Visuelle untersucht und kommentiert.

### 1.4 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile, die sich durchgehend in einer Linie sowohl mit der Filmmusikforschung als auch mit dem Griot-Regisseur Moussa Sène Absa und seiner besonderen Verwendung von Musik im Film innerhalb des senegalesischen Filmmilieus beschäftigen.

Der erste, einleitende Teil ist speziell dem senegalesischen Filmemacher Moussa Sène Absa, seinem Filmschaffen und der Bedeutung der Musik in seinem Werk gewidmet.

Der zweite Teil beschäftigt sich mit den theoretischen Ansätzen, die meinen empirischen Analysen in meiner Dissertation zugrunde liegen. Dies soll einen Überblick über die Geschichte und die Entwicklung der Musik im Medium Film im Allgemeinen bieten. Dabei geht es darum, vor allem den Einsatz von Musik und deren ästhetische Weiterentwicklung in den ersten senegalesischen Filmen in den Blick zu nehmen. Hierzu werden zunächst Theorien der Filmmusik von Michel Chion, Guoyi Liu, Oliver Keutzer und Peter Moormann erörtert. Somit wird in einem weiteren Schritt auf die Kernbegriffe Narration, Narratologie, Narrativität, Musikdramaturgie und Polyphonie anhand von Monta Alaine, Manuel Gervink, Robert Rabenalt, Markus Kuhn, Fernand Hörner und Silke Lahn eingegangen.

Im abschließenden dritten Teil werden die ausgewählten Fallbeispiele aus den Filmen *Madame Brouette*, *Tableau Ferraille*, *Teranga Blues* und *Yoole* analysiert, damit die jeweiligen Kernpunkte der Theoriediskussion und die identifizierten Musikarten aus der senegalesischen Wolof- bzw. Griot-Gesellschaft Anwendung finden.



# Erster Teil: Der Regisseur und sein Oeuvre

## 2 Biographie und Filmschaffen bei Moussa Sène Absa

### 2.1 Moussa Sène Absa

Der senegalesische Regisseur Moussa Sène Absa gehört zu den afrikanischen Filmpionieren, die durch ihre Filme die afrikanische Filmlandschaft positiv und stark beeinflusst haben.



Foto 1: Moussa Sène Absa im Goethe Institut Dakar 2013

Geboren am 14. Februar 1958 im populären Viertel Colobane in der senegalesischen Hauptstadt Dakar, wurde Moussa Sène von seiner Mutter Absa Mboup erzogen. Da schon drei Tage nach seiner Geburt sein Vater gestorben ist, muss der kleine Moussa jahrelang zusammen mit seiner Mutter in Tableau Ferraille, einem populären Teil von Colobane, leben. Aus Liebe zu seiner Mutter Absa, deren

Vor- und Nachname Absa Mboup ist, trägt der Cineast zusätzlich zu seinem gebürtigen Vor- und Nachnamen Vorname (Moussa Sène) Absa als weiteren Zunamen. Sein Künstlername ist Moussa Sène Absa. Seine Kindheit verbrachte er einem von traditioneller Populärmusik stark geprägten Lebensmilieu unter Griots<sup>6</sup>. Schon der kleine Moussa zeigte ein großes Interesse an der damaligen, traditionellen, oralen afrikanischen Poesie. Seine Kindheit taucht immer wieder in seinem künstlerischen Leben auf, wozu er sich in einem Interview mit Françoise Pfaff (2010) wie folgt geäußert hat:

Je suis né dans une famille de griots. Tous les soirs les musiques amplifiaient l'espace. Les voisins venaient chanter avec mes oncles. J'ai grandi dans la musique, la narration, la poésie, au milieu de gens qui disaient des incantations et parlaient un wolof extraordinaire qu'on n'entend plus aujourd'hui ! La musique et les plages musicales que je crée maintenant c'est un peu ma mémoire d'enfant, c'est tous ces mots que j'entendais et qui me remplissaient complètement. Cela me faisait sortir dans une sorte d'extase ! (Pfaff 2010: 191).

Bereits im Alter von 14 Jahren faszinierte den jungen Moussa das Kino. Er besuchte das Gymnasium „Van Vollenhoven“ in Dakar (jetzt Lycée Lamine Guèye), wo er sein Abitur erfolgreich absolvierte. Danach studierte er Philosophie an der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Cheikh Anta Diop. Nach seinem zweiten erfolgreichen Studienjahr begann Moussa seine kreative Laufbahn am Theater. Er war zuerst

---

<sup>6</sup> Les géwél ponctuent grâce à leur savoir -les récits, la musique, les chants et la danse- la vie d'un individu, d'une famille ou de la communauté. Penna-Diaw (2016: 289).

als Schauspieler am „Théâtre Daniel Sorano“ in Dakar tätig, dann schuf er im Jahre 1991 das Theaterstück *La légende de ruba*, welches er selbst inszenierte. Nach einem Filmstudium an der Universität Paris II in Frankreich arbeitete er 1987 als Assistent des berühmten senegalesischen Regisseurs Djibril Diop Mambéty, von dem er viel lernte. Ein Jahr später realisierte Moussa Sène Absa in Paris mit *Le prix du mensonge* (1988) seinen ersten Kurzfilm (20 Minuten). Dieser in Paris mit Finanzierung der Gruppe „GREC“<sup>7</sup> gedrehte Kurzfilm wurde beim Filmfestival in Karthago ausgezeichnet und verschaffte ihm internationale Aufmerksamkeit. Seitdem drehte er mehr als ein Dutzend Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilme.

## 2.2 Filmschaffen bei Moussa Sène Absa

Moussa Sène Absas Filme sind in der afrikanischen (senegalesischen) Gesellschaft verankert. Alle seine Filme sind Meisterwerke, in denen die gesellschaftlichen und politischen Zustände nicht nur in Senegal, sondern auch in anderen Teilen Afrikas offengelegt werden. Die anvisierte Analyse ist daher von großem Interesse, da gezeigt werden soll, wie die soziokulturelle Dimension der Filme trotz der Kulturdifferenzen zwischen dem Ausgangs- und dem Zielpublikum (Afrika/Senegal und Deutschland) in der deutschen Übersetzung in Betracht gezogen werden müsste. Ein anderer Grund ist die Hybridisierung als Mischung von Kulturen, Themen, Figuren- und Szenendarstellungen bei Absas Filmen, die vor allem durch Musik als besonderem Akzent assoziiert mit Ästhetik und Schönheit der Bilder geprägt sind. Darüber hinaus veranschaulicht Moussa Sène Absa die Hybridität in seinem Filmschaffen ästhetisch durch eine Mischung von unterschiedlichen Farben im Dekor<sup>8</sup> etc. In dieser Hinsicht taucht die Hybridisierung als zunehmende Tendenz in der kulturellen Produktion wie eine Art Veranschaulichung und Lokalisierung der Kulturindustrie in Moussa Sène Absas Filmproduktionen auf. Von daher werden in der Arbeit diese Aspekte der kulturellen Hybridisierung unter die Lupe genommen und näher analysiert. Moussa Sène Absa selber als Regisseur behauptet: „[...] moi, mon cinéma c’est 80% de culture et de création.“ (Pfaff 2010: 200).

Ein bedeutungsvoller Faktor ist zudem, dass die meisten Filme Moussa Sène Absas nicht nur mit deutschen Übersetzungen versehen sind (wie beispielsweise *Madame Brouette* und *Yoolé* z.B.), um den Filmzuschauern aus dem deutschsprachigen Raum einen Zugang zur Thematik der Filme zu ermöglichen, sondern dass auch unterschiedliche Filmgenres bzw. Filmgattungen integriert sind, was eine differenzierte Darstellung der Filmästhetik begünstigt.

Moussa Sène Absas Gesamtwerk umfasst bis jetzt (Dezember 2023) etwa 14 Filme:

---

<sup>7</sup> Le Groupe des Recherches Cinématographiques.

<sup>8</sup> Moussa Sène Absa ist neben seinen Tätigkeiten (Regisseur und Filmproduzent) auch Maler.

*Le Prix du mensonge* (1988), *Ken Bugul* (1990), *Jaaraama* (1991), *Ça twiste à Popenguine* (1993), *Yalla Yaana* (1994), *Tableau Ferraille* (1997), *Jéf Jél* (1998), *Blues pour une Diva* (1999), *Ainsi meurent les anges* (2001), *Madame Brouette* (2002), *Ngoyaan* (2004), *Teranga Blues* (2006), *Yoole* (2011), und *Xale* (2022).

## 2.3 Bedeutung und Wirkung der Musik in seinen Filmen

J'ai toujours cherché un peu qu'est-ce que c'est la musique dans nos films. J'ai dit quelle est la musique dans le cinéma africain ? Est-ce que c'est, comme c'est souvent le cas dans tous les films occidentaux où la musique tu ne la vois jamais, tu l'entends quoi. C'est une musique comme ça pour aider les gens à percevoir l'émotion et c'est devenu des codes que les cinéastes africains ont utilisés. Ils utilisent les mêmes codes. Je me suis dit, moi : j'ai envie que la musique soit une partie de mon histoire.<sup>9</sup>

Das obige Zitat zeigt, dass Moussa Sène Absa eine neue Dynamik im Hinblick auf das afrikanische Filmschaffen bringt. So bemüht sich der senegalesische Regisseur, Innovationen einzubringen, um mit Musik anders und besser im Medium Film zu arbeiten. Dazu leistet er einen Beitrag zur Dynamik und Weiterentwicklung des westafrikanischen, besonders des senegalesischen Films. In seinem Werk schafft er viel Platz für die Musik, die nicht nur als Leitfaden beim Filmdreh dient, sondern in den meisten Szenen im Zentrum der Filmnarration steht. Darauf werde ich in dem analytischen Teil dieser Arbeit detaillierter eingehen. Wie er mit Filmmusik oder Musikfilm seine kinematographische Kreativität auf die Leinwand bringt, wird in den nächsten Zeilen erörtert.

In den meisten wissenschaftlichen Arbeiten um und über die Komponente Musik im Medium Film ist die Rede von Filmmusik. Die Musik wird in diesem Kontext nicht notwendigerweise als zentrales Element des Films oder des filmischen Raums wahrgenommen; vielmehr agiert sie als auditives Ornament, als akustische Grundlage einer visuellen Darstellung oder trägt zur atmosphärischen Gestaltung des Filmraums bei. Lamberts-Piel (2010) unterscheidet die Filmmusik von dem Musikfilm und liefert eine klare Unterscheidung zwischen den beiden Hauptelementen des auditiven Kanals im Medium Film. Er beschreibt die Filmmusik als eine Musik, die nach dem Bild komponiert wird. Für den Musikfilm sagt er, dass die Musik vor der Bildebene existiert und unabhängig davon im Zentrum des Films steht. Die On-Screen-Musik definiert er als „[e]ine Musik als tragende Tonsur [, die] dem weitgehend fertig gestellten Film in der sogenannten Post-Production-Phase hinzugefügt“ ist. (Lamberts-Piel 2010: 11). Die Off-Screen-Musik hingegen beschreibt er wie folgt: „Die Musik übernimmt eine Rolle im Film, die stellvertretend für alle anderen als die auf der Leinwand sichtbaren Sinneseindrücke steht.“ (Lamberts-Piel 2010: 11).

Beim senegalesischen Griot-Regisseur Moussa Sène Absa geht es vielmehr um den Musikfilm als um die Filmmusik, insofern er die Musik nicht nur vor der Dreharbeit

<sup>9</sup> Moussa Sène Absa im Interview, a.a.O.

schreibt und komponieren lässt, sondern sie als Hauptteil seiner Filme und als Stützsäule der filmischen Narration verwendet. Entweder nutzt er die Musik als eine Untergattung der Wolof-Gesellschaft, wie beispielsweise *Way/Woy*, *Jiin*, *Taasu*, *Xaxar*, ohne begleitende Musikinstrumente, oder er nutzt sie als *Zikr*, wobei die *Baay Faal*-Figuren spezifische Trommeln als Musikinstrumente spielen.