

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Band:** 39 (1987)  
**Heft:** 20

**Artikel:** Die dynamische Kraft des Erbes  
**Autor:** Jaeggi, Bruno  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-931989>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 17.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

kontinent zuzuwenden und, über Exotiksehnsüchte hinaus, die Begegnung mit seinen Menschen, Kulturen, Sitten, Rhythmen, Sprachen und Problemen suchen, könnten daraus neue «Sehgewohnheiten» im Sinne einer Weltsolidarität und eines sich abzeichnenden Weltbewusstseins entstehen, auch wenn diese Werke vorerst einmal für die Afrikaner selbst produziert worden sind. (Filme aus Afrika, über Afrika, für Afrika wurde früher als Parole ausgegeben!)

Eine solche Sicht, die Afrika und seine Kulturleistungen als Teil eines grösseren Ganzen versteht, muss nicht, von wegen «Mitleid», «Nachsicht», «Herablassung» oder anderen humanitären oder paternalistischen Eigenschaften, unkritisch sein. Denn, «wer dem grausamen, imperialistischen Westen eine gerechte, lammfromme und unschuldige Dritte Welt gegenüberstellt, kommt nicht darum herum, die Entwicklungsländer zu Kindern zu erklären» (Klaus Kreimeier in «Geborstene Trommeln, Afrikas zweite Zerstörung», Frankfurt 1985).

Diese Haltung kritischer Solidarität – mit den Filmemachern und den Filmen – müsste aber ehrlicherweise mit einem gerüttelten Mass an europäischer Selbstkritik verbunden werden. Ganz allgemein deshalb, weil Afrikas «Geschichte der Unterentwicklung» (vgl. das gleichnamige Buch von Walter Rodney, 1972) von der Geschichte unserer Überentwicklung nicht losgelöst werden kann. Die Problematisierung unserer, sprich der französischen, der deutschen, der portugiesischen, aber auch der schweizerischen Beziehungen zur sogenannten Dritten Welt ist heute zu einer Herausforderung geworden, der man nicht mehr ausweichen kann. Abgesehen davon, dass viele der afrikanischen Filme von ih-

rem Thema her ohnehin einladen, die Präsenz Europas mit ihren kulturellen, wirtschaftlichen und psychologischen Aus- und Nachwirkungen zu «bedenken». Damit liegen die «entwicklungspolitischen» Bezüge zu den eigenen Verhältnissen auf der Hand. Für den vielgereisten «deutschen Afrikafilmer» Peter Heller beispielsweise (diese Bezeichnung wurde ihm in Kamerun zugelegt) sind sie derart gravierend und evident, dass er die Schlussfolgerung gezogen hat: «Unsere Entwicklung ist das eigentliche Thema». Solche Einsichten – oder sind es Absichten? – verändern festgefahrene Afrikabilder und verunsichern sie. Das kann der fälligen Begegnung förderlich sein. ■

Bruno Jaeggi

## Die dynamische Kraft des Erbes

### Zitate und Gedanken zum afrikanischen Kino zwischen Tradition und Zukunft

«Ich verstehe das nicht», sagte mir 1983 am 8. Panafrikanischen Filmfestival von Ouagadougou in Burkina Faso der stark an der Dritten Welt interessierte deutsche TV-Produzent und Filmemacher Joachim von Mengershausen, «ich verstehe das wirklich nicht: Da absolvieren diese Afrikaner eine Filmschule in Paris, Moskau oder Rom, und wenn sie wieder zuhause sind, vergessen sie alles, was sie gelernt haben – sie machen etwas ganz anderes. Das ist grossartig!»

Dieses «ganz andere» steht seit langem im Mittelpunkt afrikanischer Regiearbeit. «Unser

Kino muss ein volkstümliches Kino sein, das aber nicht in kommerzielle Vulgarität verfällt. Das heisst, es muss die Sprache des Volkes sprechen und die Themen widerspiegeln, die das Volk beschäftigen, damit sich das Volk in diesem Kino wiederfinden kann», sagte einer der wichtigsten Regisseure Afrikas, der Senegalese Mahama Johnson Traoré schon 1972, anlässlich seines Films «Lambaaye» (Dokumentation des Internationalen Forums des Jungen Films, Berlin). Und 1975 doppelte der senegalesische Filmpionier Paulin Soumanou Vieyra nach: «Das afrikanische Kino muss beginnen, ganz afrikanisch zu sein, und erst von dieser Situation aus wird es der Welt etwas anzubieten haben.» (Vieyra: «Le Cinéma Africain», Présence Africaine, Paris 1975.)

So beschwören denn seit den sechziger Jahren die meisten Filme jenes traditionelle Afrika, das sich auf seine eigene, vom Islam und besonders von den Weissen herabgewürdigte und selbst im Kern bedrängte Identität besinnt. «Die Traditionen, Gebräuche und Riten sind noch sehr lebendig, besonders im Landesinnern, das die wirkliche Bevölkerung Senegals beherbergt. Sie ist die wahre Wächterin unseres sozio-kulturellen Erbes. Und obwohl die Kolonisation einen Moment lang unsere traditionelle Ordnung oberflächlich stören konnte, haben die Fundamente wunderbar Widerstand geleistet» (Mahama J. Traoré, Retrospektive «Der Junge Film Schwarzafrikas», Mannheim 1969.)

### Vom ganzheitlichen Denken

Welches ist nun aber diese pauschal gefasste «afrikanische Identität», die immer wieder – gerade auch von den Zuschauern – gefordert wird?



Sie äussert sich in der ureigenen Art des Regisseurs und seiner Mitarbeiter, der Welt zu begegnen, sie zu ordnen, die Dinge in den Zusammenhang mit dem Ganzen zu stellen und zu interpretieren: mit konkreten, zugleich suggestiv-assoziativen Bildern, in denen sich Mensch und Universum gegenseitig spiegeln. Sie verbinden intuitiven und diskursiven Verstand, konkret Erfahrenes und geheimnisvoll übergeordnete Wirklichkeit. Die Trennung zwischen Beobachtetem und Gedachtem, Objekt und Subjekt wird aufgehoben; die Grenzen zwischen den Gegenständen scheinen zu verschwinden. Daher ist das linear Konstruierte, intellektuell Abstrakte den meisten afrikanischen Filmemachern und ganz besonders ihrem Publikum fremd.

Das ganzheitliche Denken der Tradition will direkt mitten in die Dinge vorstossen. Denn etwas erkennen heisst: innerhalb von etwas zu sein, es von innen heraus zu erforschen. Wenn man ausserhalb bleibt, kann man das wahre, entscheidende Wesen des betrachteten Faktums nicht erfassen. Es ist eine komplexe Ganzheit, in der alles wesenhaft und kausal zusammenhängt. Der Mensch gehört zu einer grossen organischen Ordnung, wie das Tier, die Pflanze, die ernährende Erde, wie der Gewitterregen oder der langsame Keimprozess der Saat. «Wenn es schlechte Zeiten gibt, so daher, weil diese Beziehungen verfälscht worden sind, sie ihre Harmonie und Übereinstimmung verloren haben», schreibt Alassane Ndaw in «La Pensée

**«Touki Bouki» von Djibril Diop-Mambety (Senegal 1973).**

Africaine» (Les Nouvelles Editions Africaines, Dakar 1983).

So erweist sich beispielsweise auch in Moustapha Alasanes «Toula ou le Génie des Eaux» (Niger 1973) das traditionelle Denken als Stärke: durch die jeden Zufall ausschliessende Frage nach den Ursachen menschlicher Not. Für die entsetzliche Dürre werden die Menschen selbst verantwortlich gemacht: Weil sie in den fetten Jahren zu gut gelebt und ihre traditionellen Pflichten vernachlässigt haben. Und in «N'dianguane» (Senegal 1974) von Mahama J. Traoré steht der Satz: «Die Trockenheit fällt nicht vom Himmel.»



Man versteht schwarzafrikanische Filme auch besser, wenn man sich daran erinnert, dass es in der Tradition Afrikas keine Kunst in unserem heutigen Sinne gibt. Jedes Zeugnis der Kreativität ist notwendiger und alltäglicher Teil einer gesamtgesellschaftlichen sozialen Einheit, Ausdruck der Harmonie im Kleinen. Nicht der autonome und subjektive Wert eines «Kunst»-Produkts, sondern sein Stellenwert innerhalb der von allen gelebten Kultur bestimmt das Werk des Einzelnen: das Ziel, eine von der Gemeinschaft benötigte und erwartete Aufgabe zu erfüllen. «Welche Funktion dem Werk auch immer zugeordnet war – eine wirtschaftliche oder religiöse –, niemals war das ästhetische Prinzip dabei Selbstzweck im Sinne von «l'art pour l'art», schreibt René S. Wassing in «Die Kunst des Schwarzen Afrika» (Office du Livre, Fribourg 1977).

Es ist daher nicht erstaunlich, wenn sich die Stellvertreterfunktion des in der afrikanischen Kultur dargestellten Faktums auch auf den Film überträgt: Auch ein filmisches Geschehnis oder eine Figur meint letztlich nie sich selbst, sondern Einsichten und Zusammenhänge von übergeordneter Bedeutung. Souleymane Cissés «Yeelen» (Das Licht, Mali 1987) bietet dafür das neueste Beispiel.

Dieser hier äusserst rudimentär skizzierte Hintergrund erklärt das Selbstverständnis des afrikanischen Regisseurs zwischen individueller Autorenschaft und integrierender Funktion in einer sozialen und kulturellen Ganzheit. Vergessen wir nicht, dass die alten afrikanischen Gesellschaften den grössten Teil ihrer Energie und Weisheit auf die Vervollkommnung der zwischenmenschlichen und sozialen Strukturen konzentriert haben. In diesem Gefüge ist die

Unabhängigkeit des Einzelnen nur dort möglich, wo sie von der Gemeinschaft geschützt und zum Gewinn aller mitgetragen wird. (Wir kommen im Zusammenhang mit Cheick Oumar Sissoko und Gaston Kaboré auf diesen Aspekt zurück.)

## Hohe Ansprüche

In den letzten Jahren hat sich gerade auch bei jungen Regisseuren das Bewusstsein gefestigt, «dass das afrikanische Kino nur möglich ist durch die

eigene, verwurzelte Identität eines jeden Regisseurs, durch die Eigenständigkeit, die Ausdruck der eigenen Kultur ist» (Med Hondo, 1983). Dieses unverwechselbare Profil allein gibt dem afrikanischen Film langfristig eine Chance – auch auf dem internationalen Markt.

Vor diesem formal und thematisch vielfältig tradierten und zugleich voll der Gegenwart verpflichteten filmkulturellen Hintergrund gewinnt Gaston Kaborés Forderung nach einer Filmwirtschaft, «in der das schöpferische Vermögen der eigentli-

### Haile Gerima

#### Kino als «Feuerstelle»

Der afrikanische Film sollte mehr erfinden als imitieren. Er sollte erfassen und interpretieren, Dialog sein und Beitrag zu einer Gesamtschau, er sollte Bedeutung geben, Klarheit schaffen und der Ausbeutung Afrikas, seiner Menschen und seiner Rohstoffe, entgegentreten und so unsere ganze grosse Kraft dahin lenken, unsere eigene Geschichte zu gestalten. Seitdem wir mit Europa in Berührung gekommen sind, war es uns auferlegt, Nationen ausserhalb von Afrika grosszumachen. Von nun an, in den kommenden Jahren, in jedem Lebensbereich, ist es unsere Aufgabe, Afrika zu bauen. Alle mit diesem gemeinsamen Ziel müssen von der Basis eines klaren, unabhängigen Denkens aus operieren und eine unabhängige Ästhetik von ausschliesslich nationalem Charakter schaffen. Als eine kollektive und kommunale Erfahrung wird sich Film fast überall in Afrika gut einfügen und mit den traditionellen sozialen und kollektiven Beziehungen vereinbar sein. Deshalb der Erfolg in Ländern wie Mozambique, Algerien und nun auch Angola, wo man mit diesem Potential des Kinos als einer kollektiven Erfahrung experimentiert. Die Visualität des Films und die Gruppenerfahrung des Zuschauens konstituieren einen Sammelpunkt und damit einen Ausgangspunkt für die Be-

wusstseinsförderung – Film als Feuer, um das sich die Menschen scharen wie in alten Zeiten um die Feuerstelle. So funktioniert Kino als wirksamer Katalysator, der den Dialog zwischen den Leuten in Gang bringt – und das auf natürliche Weise, da es dem (versammelnden, wärmenden, Gemeinsamkeit stiftenden) «Feuerstellenkonzept» vieler afrikanischer Gesellschaften entspricht. Die Tradition der Feuerstelle schuf Zeit und Raum für Beobachtung und kritische Analyse, wovon das ganze soziale Netz, auch die Künstler, profitierten. Es ist sehr angemessen, Kino auf diese Weise wahrzunehmen, als Symbol des Feuers – Mittelpunkt von Leben, Erde und Energie.

Kurz, ich plädiere für ein Kino, das unsere grosse Kultur und die lange Geschichte des Widerstandes aufnimmt und vertritt, ein Kino mit einer tiefen, realistischen, leidenschaftlichen Menschlichkeit, ein Kino der allumfassenden menschlichen Wahrnehmung. Ousmane Sembène, dessen Entwicklung untrennbar mit einer konkreten nationalen Erfahrung verbunden ist, betont stets die Brauchbarkeit des Films als Instrument der Erwachsenenbildung. Der afrikanische Film sollte so beschaffen sein, dass die Vorführenden in den Städten und Dörfern und wo immer Film gezeigt wird, die ganze Umgebung in ein Lernzentrum verwandeln müssen, in eine Schule für Leser und Denker, so dass ein menschlicher

che Rohstoff und die entscheidende Investition sein wird», ihre ganze Bedeutung. So verlangt Kaboré, der Regisseur von «*Wénd Kûuni*» (Burkina Faso 1982, ZOOM 1/85), der Generalsekretär der Panafrikanischen Cineasten-Vereinigung und während vieler Jahre Leiter der nationalen Filmproduktion sowie charismatischer Filmlehrer in Ouagadougou, ein Kino, das «so authentisch sein soll wie unsere Skulpturen, unsere Musik, Töpferei und andere Ausdrucksformen.» In diesem Kino soll «das Volk sich bis tief in

sein Inneres hinein wiedererkennen, seine tatsächlichen Hoffnungen und Emotionen, seine Fragen, seine Geistigkeit, seine individuellen und kollektiven Revolten, seine Ideale, seinen Sinn für die Geschichte, seine Vorstellung von der Welt» (FESPACO-Katalog 1985). Im Namen vieler fordert der Ghänese Abdul-Rahman Harruna Attah: «Wir, die Beethoven hören und Brecht lesen, müssen endlich lernen, welches *unsere* Realität und Kultur ist!» Und auf die vermischte urbane Kultur der Regisseure und die Ent-

fremdung angesprochen, meint Kaboré: «Wenn den Autoren wirklich an einem afrikanischen Film liegt, so ist es an ihnen, den Graben der Entfremdung aufzufüllen, indem sie sich bemühen, ihre eigene Kultur besser zu erfassen. Sie wissen ja nicht einmal, wer sie sind. Wenn sie diesen Weg zum Volk nicht gehen wollen, nun gut, dann brauchen sie auch keine Filme zu machen, das ist alles.»

Nicht das international standardisierte Kino, das alles zum uniformierten Konsumartikel erniedrigt, ist also gefragt, sondern eine Filmkultur, die es dem Zuschauer erlaubt, die Welt und die Mitmenschen besser zu verstehen. Immer wieder bekommt man von den Afrikanern zu hören, ihr Kino müsse den Menschen geistig, emotional und seelisch bereichern und verfeinern sowie dazu beitragen, seinen eigenen Alltag und Lebensanspruch besser und genauer zu erkennen. Dabei genügen ideelle Mittel freilich nicht. Dazu nochmals Kaboré: «Es kann kein nationales Kino geben, ohne dass die ganze Kette der Produktion, begonnen bei der Grundidee bis hin zur Verbreitung der Filme, beherrscht und kontrolliert wird mittels nationaler Kompetenzen.»

## Von der Chance ...

In Ababacar Samb Makharams «*Jom*» (Senegal 1982), einem der feurigsten Filme Afrikas, heisst es: «Meine Ohren vernehmen die Vergangenheit, und mein Mund wird zu jenen sprechen, die geboren werden.» Dies ist ein für das Kino Afrikas unaufdringlich programmatischer Satz, Leitmotiv für die Umsetzung der Tradition zur Zukunft. Denn so entscheidend die selbstbewusste Aneignung der eigenen Tradition auch sein mag: Sie darf nicht zum Mu-

Dialog entsteht, der Leuten aller Bildungsgrade offen ist. Genau das haben unsere Ahnen beim Feuer getan, am Herd, und deshalb existieren wir. Es ist unsere Pflicht, die Fackel dieses Denkens der nächsten Generation zu übermitteln. Das ist die erste Pflicht der Künstler und besonders der Filmemacher. Bewaffnet mit unserer Technik müssen wir an die Tür der weisen Männer und Frauen klopfen und hören und aufzeichnen, was sie zu sagen haben. Bevor ein Filmer eine einzige Einstellung dreht, soll er erst einmal Zuhörer und Fotograf sein, er soll der Gegenwart zuhören und sie fotografieren, er soll so viel wie möglich von unserer kulturellen und nationalen Essenz speichern und in Gedächtnisdatenbanken einlagern, er soll die Vergangenheit rekonstruieren und neuschaffen, er soll sich sternenfernen menschlichen Utopien nähern. Filmemacher sollen mit ihrer Technologie Licht in die Finsternis bringen und die Nacht zum Tag machen. Sie sollen die Symptome deformierten Menschseins – Lüge, Unehrllichkeit und Heuchelei – denunzieren, wie es unsere Alten in der Vergangenheit taten. Wie alle andern sollten wir in unseren Filmen unsere seelische und kulturelle Essenz erfassen und darstellen. Dass Sembène seine Filme in einheimischen Sprachen dreht, um afrikanische Gefühle und Gedanken auszudrücken, ist bereits eine politische und ästhetische Stellung-

nahme. Afrikanische Filmbilder in einer europäischen Sprache reden zu lassen, das macht einen sehr traurigen Kommentar zur heutigen Weltlage. Alle unsere nationalen Kulturen sind visuell und damit filmisch umsetzbar. Es ist nun die Sache der afrikanischen Filmer, aus ihrem schöpferischen Potential die angemessene eigene Filmästhetik zu entwickeln.

Wir hoffen für die Zukunft auf eine Welt, in der die Menschen aller Kulturen miteinander kommunizieren und einander verstehen können. Der Weg dahin lässt sich jedoch nicht finden, indem man die verschiedenen Kulturen nivelliert, auslöscht und durch eine einzige ersetzt, sondern er liegt in der gegenseitigen Kenntnisnahme von Kultur und Sprache. Bei der Arbeit für dieses unser Ziel sollen Rhythmus und Melodie jeder Nationalität, sei sie traditionell, modern oder futuristisch, völlig autonom sein, das ist sehr wichtig. Und die Medientechnologie soll allen Völkern gleich zugänglich sein, als ein weltweites Instrumentarium im Dienste der ganzen Menschheit. ■

Übersetzung:  
Mariann Lewinsky-Sträuli.  
(Auszug aus einem 1984 erschienenen Essay)

**Haile Gerima**, gebürtiger Äthiopier, ist Filmregisseur (u. a. 1974: «*Mirt sost shi amit*», 1975: «*Bush Mama*», 1982: «*Ashes and Imbers*») und Dozent an der School of Communications, Howard University, Washington (USA).



seumsobjekt erstarren. So sagt Souleymane Cissé zu *«Finyè»* (1982, ZOOM 5/85): «Wenn der Mensch sich nicht weiterbewegt, wird er von der Zeit eingewickelt, und er kann nie mehr aus ihr heraustreten. Er wird überholt, von der Zeit aufgezehrt. Während Jahrtausenden hat der Mensch seine Kultur, seine Tradition geschaffen und vorangetrieben. Unsere Aufgabe besteht darin, sie der Gegenwart anzupassen. Dies ist unser Problem. Es gibt nichts anderes, und darin liegt praktisch das Programm meines Films.» Gleichzeitig äussert sich Cissé, der für eine karthesianisch wissenschaftliche Öffnung plädiert, zum Erbe dieser Tradition, wo er von seinen Schauspielern spricht: «Das Gesicht ist für mich von grösster Wichtigkeit. Das hat wahrscheinlich mit meiner eigenen Kultur zu tun, denn ich bin ein besessener Mensch. Wenn ich zum Beispiel eine unserer Masken betrachte, durchdringt mich das in einer Weise – ich vermag dies gar nicht zu beschreiben. Ich verbringe Monate damit, meine Schauspieler(innen) zu suchen. Ich wähle sie nach der plastischen Wirkung aus, die ein wenig den Masken entspricht, die vor uns sind und von denen man glaubt, dass sie leben.»

Und Gaston Kaboré meint am Beispiel von *«Wënd Kûuni»*, der in der Zeit vor dem Erscheinen der Weissen spielt und Musik aus dem Mossi-Reich des 12. bis 14. Jahrhunderts verwendet: «Man darf nicht nostalgisch an eine Vergangenheit gefesselt bleiben, aber man darf sich auch nicht selbst zu einem Modernismus verdammen, in dem man seinen lebendigen Mittelpunkt und seine Seele verliert, die erlauben würden, den richtigen Weg zu finden. Es gibt fundamentale Dinge, die man zu bewahren versuchen muss: Sie

geben einem eine Identität. Darin liegt die Chance, weiterzukommen und es besser zu machen als jene, die uns die neue Entwicklung gebracht haben.»

### ... und von Gefahren

Diese Bezeugungen Cissés und Kaborés lassen sich in fast allen bedeutenden Filmen Schwarzafrikas überprüfen. Dies ist umso bemerkenswerter, als fast 90 Prozent der afrikanischen Langspielfilme Erstlingswerke sind! Daher ist das afrikanische Kino zwangsläufig ein Kino des dauernden Neubeginns. Darin liegt die Gefahr, dass es seine Fehler des Anfangs wiederholt, zumal sich viele Regisseure nur schlecht vorbereitet an die Inszenierung wagen, aus Angst, den abfahrenden Zug zu verpassen. In diesem stets wiederholten Aufbruch übernimmt jeder Autor grosse Verantwortung: gegenüber einem Volk, das ihm trotz bitterster Armut das Geld für Filme gibt, weil es dringend Bilder seiner eigenen Kultur verlangt.

So weigert sich selbst Kaboré, das afrikanische Kino gesamthaft zu analysieren. «Weil die Informationen sehr spärlich fliessen. Oft wissen wir nicht einmal, was sich in einem benachbarten Land tut. Es gibt ja nicht einmal eine afrikanische Filmzeitschrift. Eines der Hauptprobleme unseres Kinos liegt eben gerade darin, dass sich die überall gemachten Erfahrungen nicht als schöpferisches Kapital niederschlagen. Und zwar einfach deshalb nicht, weil unsere Filme nicht vertrieben werden. So gibt es keine Diskussionen, keine fruchtbare kritische Auseinandersetzung. Man wiederholt stets dieselben Fehler, Jahr für Jahr.» Zwangsläufig denkt man an Med Hondo, der vier Jahre zuvor, 1983, sagte:

«Die afrikanischen Völker kennen sich gegenseitig nicht, schlimmer, sie kennen ihre gemeinsame Geschichte nicht, wo doch das Kino das unübertroffene Mittel der Annäherung, der umfassenden Kenntnismahme und der Solidarität zwischen den Völkern wäre. Unglück dem Volk, das seine Geschichte nicht kennt! Es verdammt sich dazu, dieselben Tragödien wiederzuerleben» (Seminarbeitrag FESPACO 1983).

Der Neubeginn führt nur dort weiter, wo aus der Geschichte des afrikanischen Films gelernt wird. So hat der Malier Cheick Oumar Sissoko erst nach gründlicher Auseinandersetzung mit dem bisher in Afrika Geschaffenen sein Kinodebüt gedreht: *«Nyamanton»* (1986). Dieser Erstling wurde vom nationalen Filmzentrum Malis als mittellanger Dokumentarfilm bewilligt und klammheimlich als Langspielfilm gedreht, und er hat ganze 130 000 französische Francs gekostet: Nach zwei Wochen Spielzeit in Bamako war er bereits amortisiert!

### Formen der Kontinuität

Bei Sissoko und in der beispielhaft blühenden Filmkultur Burkina Fasos fehlt der Egoismus einzelner Filmemacher, die mit ihrem Ruhm liebäugeln. So will sich Sissoko nicht als Einzelgänger betrachten: «Denn da gibt es eine ganze Gruppe, die sich mit mir solidarisiert. Da wirkt folglich eine kollektive Kraft. Man muss sie nutzen und es anderen ermöglichen, ihre Filme zu machen.» Auch das spiegelt afrikanische Identität: Nicht an den Mythos des einzelnen Genies, sondern an das Vermögen des Volkes wird geglaubt. Oder wie Richard de Medeiros nach seinem Langspielfilm-Debüt *«Le nouveau venu»* (Benin 1976) sagte: «Wir

werden uns schlagen mit unserem eigenen Rhythmus. Und was ich für Afrika mache, mache ich auch in anderen, nicht filmischen Bereichen: als Professor, als Vater, als Herausgeber der einzigen Zeitschrift von Benin, als Leiter von Filmclubs usw. Ich erinnere mich an ein Partisanenlied, in dem es heisst, wenn du, mein Freund, fällst, tritt aus dem Schatten heraus ein Freund an deinen Platz. Ich mache einen oder zwei Filme, dann bin ich völlig am Ende, doch das ist nicht tragisch. Denn dann kommen andere junge Cineasten, die ebenfalls einen oder zwei Filme machen, und dann sind auch sie am Ende, und auch das ist nicht tragisch, denn dann kommen, für jeden einzelnen, wiederum neue Autoren.»

Der hochbegabte Gaston Kaboré seinerseits musste von seinen Freunden und Kollegen gleichsam dazu gezwungen werden, nicht nur stets anderen Cineasten zu dienen, sondern endlich auch seinen zweiten Spielfilm zu drehen: *«Bras de fer»*, die Geschichte eines traditionellen Bauern und eines intellektuellen Journalisten, die von der sich verbreitenden materialistischen Moderne ergriffen und zur gemeinsamen Revolte gezwungen werden. Der Film soll Ende 1987 entstehen, nach mühsamer Geldsuche und nachdem Kaboré, der nicht einmal sein Auto mit staatlichem Wasser wäscht, als Direktor der nationalen Kinematographie demissioniert hat. Auch *«Bras de fer»* nimmt Teil an der gesamt-afrikanischen Auseinandersetzung mit der sozialen, kulturellen und menschlich-ethischen Tradition im Sog eines kritisch hinterfragten Fortschritts.

Cissé seinerseits weist in *«Yeelen»* einer Zukunft den Weg, die den fruchtbaren Teil des alten Erbes bewahrt und zur Suche nach dem aufbricht, was

seit dem Ursprung und durch Machtmissbrauch verloren ging: in einer Fabel, die überlieferten Glaubensvorstellungen voller Magie, Mystik und Geheimnisse bis hart an die Grenze zum absoluten Tabu folgt.

Ein Beispiel fruchtbarer Akkulturation verspricht schliesslich das Projekt eines anderen Regisseurs: die afrikanische Version von Dürrenmatts *«Besuch der alten Dame»* in der Regie des Senegalesen Djibril Diop Mambety – volle 14 Jahre nach seinem letzten Film, dem legendären *«Touki Bouki»!* Hauptfigur wird die Prostituierte Linguere Ramatu sein: Linguere heisst «einzige Königin», und Ramatu ist ein roter Vogel aus der Legende Schwarz-Ägyptens, der geheiligt wird und die Seele der Toten verkörpert. Allein schon der Einführungstext Diop Mambetys ist, in seiner Symbolik, ein Stück heutiges altes Schwarzafrika. Er handelt von der Hyäne und heisst:

*«Die Hyäne ist ein Tier aus Afrika. / Sie ist von eigenartiger Wildheit. / Töten tut sie so gut wie nie. / Ihr Blutsverwandter ist der Aasgeier. / Sie versteht es, die Krankheit der andern / zu riechen und aufzuspüren. / Von da an folgt sie dem kranken Löwen / wenn es sein muss, eine ganze Jahreszeit lang. / Auf Abstand. Durch die ganze Sahelwüste. / Um dann, während einer Dämmerung, seine / sterbliche Hülle zu geniessen. / In aller Ruhe.»*

## Mit fremden Worten

Um die faszinierende und fruchtbare Orientierung afrikanischer Regisseure an ihrer eigenen Geschichte und Tradition braucht man sich offenbar keine Sorgen zu machen, zumal sie sich anderen Kulturen und einer eigenen Zukunft durchaus zu öffnen vermögen. Das Erbe wirkt als dynamische Kraft. Den-

noch fehlt es nicht an Selbstkritik. Auch dazu äussert sich Kaboré deutlich: «Unsere Kultur und Sensibilität ist noch nicht voll ins Kino eingebracht worden. Wenn man unsere Filme betrachtet, gewinnt man den Eindruck, dass sie versuchen, afrikanische Geschichten mit der Sprache der andern zu erzählen. So ist es: Da wird mit den Worten Fremder etwas erzählt, was einen selbst extrem berührt. Ich erinnere in diesem Zusammenhang gerne an Jean-Claude Carrière, der die verschiedenen Ausgangslagen des Autors gegenüber seinem Publikum unterscheidet. So erzählen die einen Geschichten, die sie kennen, einem Publikum, das sie ebenfalls kennt. Und andere erzählen eine Geschichte, die sie kennen, einem Publikum, das sie nicht kennt. Wieder andere erzählen Geschichten, die sie nicht kennen, einem Publikum, das sie nicht kennt. Und der Fall der Afrikaner und der Dritten Welt ganz allgemein liegt darin, dass da Autoren Geschichten erzählen, die sie *nicht* kennen, und zwar einem Publikum, das sie nicht *wiedererkennt!* Darin liegt das Drama des afrikanischen Regisseurs. Deshalb muss er lernen, sich selbst zu sein, bevor er beginnt, Geschichten zu erzählen!» ■

(Zitate ohne Quellenangabe stammen aus Tonbandaufnahmen von Bruno Jaeggi zwischen 1978 und 1987.)

### Foto-Reportagen und -Dokumentationen

zu Filmfestivals in Afrika und anderen Anlässen können Sie in Auftrag geben bei:  
Moussa Kanté, Photo-Reporter,  
B. P. 843, Nouakchott - Mauritanie, Tel. 531.01