Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 20

Artikel: Zu spät für ein afrikanisches Hollywood
Autor: Boughedir, Férid
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931991

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

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

also noch weitere solche Einstellungen finden, um das Vokabular des internationalen Kinos zu bereichern.»

Der afrikanische Film hat das Unmögliche vollbracht: Er existiert. Er ist sprudelnd, unbeholfen, schäbig, erfinderisch, drängend, wertlos, genial, armselig, reich ... Höchst lebendig und – Fortsetzung folgt! ■

Übersetzung: Mariann Lewinsky-Sträuli
(Quelle: La Revue du Cinéma N° 424, Paris, Februar 1987)

Férid Boughedir

Zu spät für ein afrikanisches Hollywood

Geburt einer Befreiungsstrategie

Der Tunesier Tahar Chériaa, Begründer der *«Journées Cinématographique de Carthage»* schrieb 1967, ein Jahr nach der Entstehung dieses arabisch-afrikanischen Festivals: «Qui tient la distribution, tient le cinéma». Dieser Satz stand in einem denkwürdigen Untersuchungsbericht Chériaas zuhanden eines Unesco-Kolloquiums, das sich mit dem Einfluss der Filmdistribution auf die Filmproduktion befasste.

In diesem Bericht formulierte Chériaa aufgrund seiner fünfjährigen Erfahrung als Leiter des Filmdepartements im tunesischen Kulturministerum die seiner Meinung nach wesentlichen Faktoren, welche die Existenz eines lebensfähigen nationalen Filmschaffens verhinderten, obwohl sich die betroffenen afrikanischen und arabischen Staaten nach ihrer Unabhängigkeit um den Aufbau einer Filmindustrie bemüht hatten. Der oben zitierte Satz wurde zum Schlagwort. Denn bis anhin hatte man die Produktion als das wichtigste betrachtet und geglaubt, der springende Punkt seien die zu kleinen Budgets der noch im Aufbau begriffenen Länder. Chériaa aber kam zum Schluss, dass dieses teure Produkt Film nur dann rentabel sein könne, wenn man auch den Verleih – mit anderen Worten: den Filmimport und -vertrieb – beherrsche.

Drei Merkmale kennzeichneten zu jener Zeit den Filmmarkt in Afrika:

- Ausländische Firmen und ihre lokalen Mittelsmänner beherrschten direkt oder indirekt den Filmimport und -vertrieb. Einheimischen Filmen, die für sie eine Konkurrenz darstellten, wollten sie keinen Platz auf «ihrem» Markt einräumen. Länder, die Import und Verleih zu verstaatlichen gedachten, um einer nationalen Produktion Raum zu schaffen, wurden von den ausländischen Importeuren mit Boykott belegt. Eine Lösung war, zu verstaatlichen und den Boykott auf sich zu nehmen.
- Die nationalen Märkte dieser Länder sind (gemessen an der Anzahl Kinos) zu klein, um eine rentable einheimische Filmproduktion zu garantieren. Zusätzlich erschwerten die auf dem Filmsektor erhobenen hohen Steuern eine Rentabilisierung: Die Lösung hier war, die Steuern in den einzelnen Ländern zu reduzieren und einen genügend grossen Verleihmarkt zu schaffen, indem mehrere Länder ein gemeinsames Verteilernetz aufbauten. Dabei kann im jeweiligen Land die einheimische Produktion durch ein Präferenzsystem steuermässig begünstigt werden. So oder so: Wir waren und sind immer gezwungen, uns zusammenzuschliessen.
- Anders als allgemein angenommen ist Geld für die Filmproduktion in unseren Ländern vorhanden: das Geld nämlich, das unsere Millionen Zuschauer für ausländische Filme ausgeben und das bisher ins Ausland floss. Es genügte, einen Teil der Billettsteuer zur Unterstützung der einheimischen Filmproduktion abzuzweigen.

Diese Probleme (für die ich gleichzeitig die möglichen Lösungen angegeben habe) standen bei allen Zusammenkünften afrikanischer und arabischer Cinéasten im Zentrum. Seit 20 Jahren richten sich die Überlebensstrategien des einheimischen Filmschaffens darauf aus.

Das Fehlen protektionistischer Gesetze, eines wirklich funktionierenden Verleihmarktes und technischer Infrastrukturen in den meisten Ländern zwang die Filmemacher zum mühsamen Kleinkrieg im Alleingang. Sie finanzierten ihre Filme durch die Zusammenlegung staatlicher und ausländischer Subventionen. Niemand ausser dem Staat war in der Lage, den drei Problemen durch geeignete Massnahmen beizukommen. So wurde es zum Credo der Filmemacher, alle Hoffnungen auf den Staat zu setzen und den ausländischen Produzenten und Verleihern mit dem Schlachtruf «Verstaatlichung! Verstaatlichung!» entgegenzutreten. Was den Regierungen einst mit der Parole «Nationale Souveränität» recht gewesen war, war ihnen damit nur billig.

Der Grundgedanke ihrer Strategie war, dass die Lebensfähigkeit der Filmproduktion an diejenige der andern vier Bereiche – kommerzielle Auswertung, technische Infrastruktur, Ausbildung und Import/Verleih – gebunden sei. Da einzig der Staat in diese Sektoren eingreifen konnte, sah man in ihm fortan die gute Fee, die alle Wünsche erfüllt.

Verstaatlichung: kein Allerweltsheilmittel

In den vergangenen 20 Jahren haben verschiedene Regierungen, veranlasst durch die Filmschaffenden, die ihnen unermüdlich mit ihrem ewigen «Verstaatlichung!» in den Ohren lagen, mehr oder weniger weitgehende Massnahmen ergriffen, um ihre Filmmärkte besser zu kontrollieren oder die einheimische Produktion anzukurbeln. Doch was mussten die Cinéasten da feststellen?

In den Ländern, die diese Lösung (die vollständige Verstaatlichung der Bereiche Import, Verleih und Produktion) wählten (wie Algerien und Madagaskar), zeigte sich die unvermeidliche Kehrseite der Medaille in Form der Staatsbürokratie, durch welche sich die Regisseure nun durchkämpfen mussten, um einen Film realisieren zu können. Wenn der Staat alles bestimmt, wird er im schlimmsten Fall reine Propagandafilme verlangen. Im besten Fall toleriert er nur Filme, die der offiziellen Ideologie nicht widersprechen. In Madagaskar hatte die Eröffnung einer zentralen staatlichen Filmstelle zur Folge, dass die Produktion seit 1975 gänzlich zum Erliegen gekommen ist. In Algerien konnte ein Film wie *«Omar Gatlato»* von Merzak Allouache (1976, ZOOM 17/81) nur produziert werden, weil sein Drehbuch nach einer banalen Komödie aussah. Dieses Werk hat – oh Wunder – zur Entkrampfung der Richtung Planwirtschaft tendierenden Produktion beigetragen. Die Moral der Geschichte für die Filmschaffenden und – in diesem Fall – für Algerien war, dass nur ein Bereich unbedingt vom Staat kontrolliert und von einer staatlichen, also nicht den Gesetzen des Profits gehorchenden Stelle verwaltet werden muss: nämlich Import und Verleih. Damit wird der Vertrieb der einheimischen Produktion im eigenen Land sichergestellt. Hingegen kann die Produktion, der Bereich der freien Kreativität, zwar von einer staatlichen Stelle unterstützt werden, darf aber nicht Staatsmonopol sein. Denn die Produzenten (sehr oft sind das die Regisseure selber) sollen Filme in Freiheit machen können. Der Staat stellt den Vertrieb sicher (und hilft bei der Filmfinanzierung mit einem Prozentsatz der Kino-Einkünfte). Das letzte Wort spricht das Publikum. Man kann die neue Philosophie der afrikanischen Filmschaffenden dem Manifest von Niamey (März 1982) entnehmen und wie folgt zusammenfassen: Staatsintervention ja, Staatsmo-

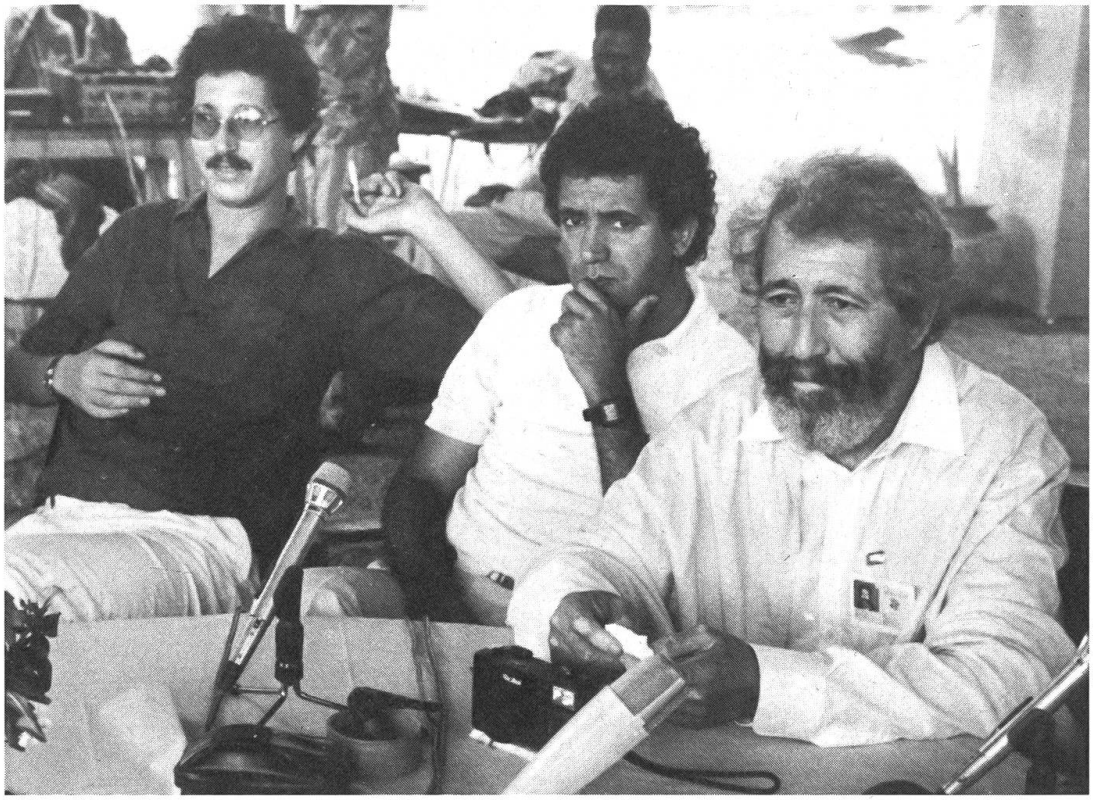


Bild: Moussa Kanté

Links unten: aus «Omar Gatlato» von Merzak Allouache (Algerien 1976). Rechts: Der Tunesier Tahar Chériaa (rechts), Begründer der «Journées Cinématographiques de Carthage».

nopol in allen Sektoren nein. Nebeneinander von Staat und Privaten bei Produktion und auch bei der kommerziellen Auswertung in den Kinos.

Deshalb hat zum Beispiel Senegal, wo seit 1974 ein staatliches Monopol für Filmimport und -verleih existiert, die Steuern im Filmsektor gesenkt, die Eröffnung neuer Kinos gefördert und kürzlich eine staatliche Produktionsgesellschaft gegründet, als Ergänzung zu den privaten Gesellschaften. Deshalb co-existiert heute in Burkina-Faso (früher Obervolta) das nationale Filmzentrum – das dank einer auf importierten Filmen erhobenen Gewinnsteuer die Eigenproduktion finanzieren kann – neben einer privaten Produktionsgesellschaft, der CINAFRIC.

Die Filmschaffenden sind heute der Ansicht, der Staat solle die Filmproduktion zwar unterstützen (indem er bei Finanzierung und Vertrieb behilflich ist und den Markt reguliert), sonst aber eher eine Schutzfunktion als die totale Kontrolle übernehmen.

Interessenkonflikt: überregionaler Vertriebsmarkt – nationales Filmschaffen

Der grösste Erfolg der von afrikanischen Cineasten betriebenen Befreiungsstrategie war wohl die Gründung des CIDC (Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique) durch mehrere westafrikanische Regierungen. Es gelang dem CIDC, das afrikanische Verteilernetz der französischen Firma UAC aufzukaufen, die bisher den Filmverleih in 14 französischsprachigen Ländern Schwarzafrikas praktisch monopolisiert hatte.

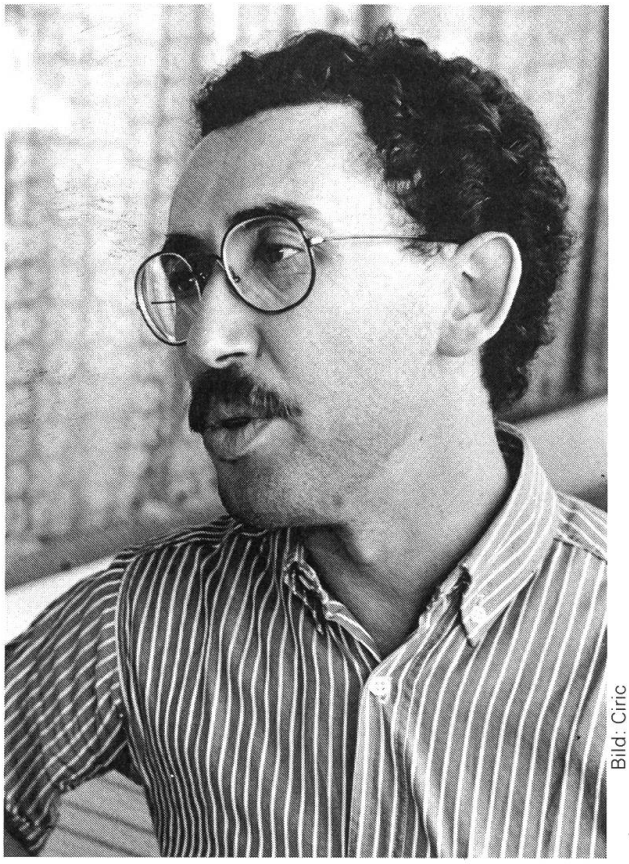
Zu den Zielsetzungen der CIDC gehörte die Schaffung eines gemeinsamen Marktes und seine Beschickung mit Filmen, die Einführung afrikanischer Filme auf diesem Markt, um ihnen einen rentablen Marktanteil zu sichern. Ein Teil der Einnahmen sollte über das ebenfalls halbstaatliche CIPROFILM (Centre Interafricain de Production de Films) der Produktion weiterer afrikanischer Filme zugutekommen.

Das CIDC nahm nach seinem Start im Jahre 1981 etwa 50 afrikanische Filme in Verleih und zahlte dafür beträchtliche Vorschüsse. Leider haben eine ganze Reihe von Schwierigkeiten das gute Funktionieren dieser Institution behindert:

- Die meisten Teilnehmerstaaten führten die zur Egalisierung dieses gemeinsamen Marktes notwendigen Steuerreformen im Filmsektor nicht durch.
- Die Mehrzahl der Teilnehmerstaaten zahlten ihre Beiträge an das CIDC nicht.
- Mangels einer staatlichen Billetausgabe in den meisten beteiligten Ländern konnten die Einspielergebnisse der afrikanischen Filme nicht eruiert werden.
- Viele private Kinobesitzer übernahmen afrikanische Filme, ohne sie zu zeigen, und programmierten weiterhin Karatestreifen oder indische Filme desselben «Blocks». Sie scheuten die

Anstrengung, ein Publikum aufzubauen für dieses neue Produkt, das der afrikanische Film paradoxerweise auf seinem eigenen Territorium darstellt.

- Selbst die staatlichen Vertriebsgesellschaften der Teilnehmerstaaten, die meist dem Handels- und Finanzministerium unterstehen und nicht dem Kulturministerium, nahmen einen rein kommerziellen Standpunkt ein und fanden den Profit aus ausländischen Filmen wichtiger als die Promotion des afrikanischen Films, den sie mehr als «kulturelles» denn als «kommerzielles» Produkt betrachten.
- Dennoch haben einige gut lancierte und programmierte afrikanische Filme alle Kassenrekorde ausländischer Filme übertroffen (zum Beispiel schlugen in der Elfenbeinküste «Le vent» und «Djeli» den Rekordhalter «Le Professionnel» mit J. P. Belmondo).
  Eigentlich befindet sich das afrikanische Kino heute an dem Punkt, wo das europäische «Cinéma d'Art et d'Essai» nach dem Weltkrieg stand: Es musste sich sein Publikum erst heranbilden, während heute die Werke von Fellini oder Bergmann auch in den grossen Sälen laufen.
- Das CIDC enttäuschte die Filmschaffenden, die auf rasche Erfolge hofften, und wurde 1984 wegen Zwistigkeiten unter den Teilnehmerstaaten stillgelegt.
  Zurzeit ist die Situation verfahren, und der Markt wird von der Schweizer Firma SOCOFILM mit amerikanischen Filmen überschwemmt – sie verleiht prinzipiell keine afrikanischen Filme, so gut sie auch sein mögen. Einmal mehr profitieren Ausländer von der Uneinigkeit der Afrikaner.



Férid Boughedir, Tunis, ist Filmpublizist, Drehbuchautor, Dozent am Institut de Presse de l'Université de Tunis und Regisseur (u. a. 1983: «Caméra d'Afrique», 1987: «Caméra Arabe»).

Bild: Ciric

Für eine veränderte Strategie

Die meisten der vor fünf Jahren in Niamey formulierten Ziele bleiben gültig. Die Cinéasten werden also weiterhin darauf insistieren, dass die Regierungen ein Minimum an protektionistischen Massnahmen ergreifen, um ein für die nationale Filmproduktion und die Qualität der Filme etwas günstigeres Umfeld zu schaffen; eine unbestreitbare historische und kulturelle Notwendigkeit. Andererseits ist es zweifellos angezeigt, im Lichte der bisherigen Erfahrungen die Optik etwas anzupassen.

Diese Optik war zu anfang rein ökonomisch: Wir waren davon überzeugt, dass es genügte, den Markt zu beherrschen, um in den afrikanischen und arabischen Ländern richtige Filmindustrien aufblühen zu lassen. Es hat sich jedoch herausgestellt, dass die Karten längst gespielt sind. Der Weltmarkt ist ausgesteckt, und es ist zu spät, um neue Superindustrien vom Typ des indischen Kinos (oder des ägyptischen aus der Zeit vor Einführung des Fernsehens) aufzubauen. Die kommerziellen Filmindustrien der Dritten Welt (Mexiko, Argentinien, Brasilien, Türkei etc.) sind alle in den fünfziger Jahren entstanden, also zu einer Zeit, als das Fernsehen dem westlichen Kinobetrieb mit einem Schlag die Hälfte des Publikums entzog und die Verleihkonzerne dazu trieb, systematisch in andere Länder auszuweichen, um rentabel zu bleiben. Das erst später entstandene afrikanische und arabische Kino hingegen wird sich wohl kaum je zu einer Superindustrie mit Supergewinnen auswachsen. Es wird auf lange Zeit hinaus ein Kino kleinerer, halbhandwerklicher Dimensionen bleiben und zwei Kategorien von Filmen hervorbringen:

- Kommerzielle low-budget-Filme mit einheimischen Stars, die auf den lokalen kleinen Märkten ihre Kosten einspielen.
- Autorenfilme, ebenfalls mit bescheidenem Budget reali-

siert, aber von hoher Qualität und deshalb geeignet, um an internationalen Festivals präsentiert zu werden. Von dort aus können sie in den alternativen Markt der Studiofilme und in die Fernsehprogramme gelangen, die je länger je mehr an neuen Produkten interessiert sind.

Es geht hier um diese letztere Art von Filmen. Glücklicherweise ist es möglich, dafür Subventionen zu gewinnen: von den eigenen Regierungen, weil es um Prestigevermittlung nach aussen geht; und vom Ausland, weil es sich um Unterstützung im kulturellen Bereich handelt.

Man darf sich keinen Illusionen hingeben, sondern muss sich darüber im klaren sein, dass der afrikanische und arabische Autorenfilm – wie der Autorenfilm überall – nie riesige Gewinne einspielen wird, aber dank der Summierung kleiner Einnahmen dennoch lebensfähig sein kann.

Das einheimische Filmschaffen in Afrika soll vom Staat Starthilfe bekommen, konkret: einen Teil der Einnahmen ausländischer Erfolgsfilme. (So wie in Frankreich Truffaut, Godard, Resnais und alle die jungen Filmemacher stets über das Centre National du Cinéma aus einem Prozentsatz der Einspielgewinne amerikanischer Filme finanziert wurden. Die Bundesrepublik Deutschland und andere Länder kennen noch eine ganze Reihe weiterer Subventionsmöglichkeiten.) Mit Hilfe der verschiedenen Subventionen und der Vorschüsse von seiten künftiger (in- und ausländischer) Verleiher kann das afrikanische Kino existieren. Wie bereits erwähnt, brechen einzelne afrikanische Autorenfilme alle Kassenrekorde. Ein grosses Glück, eine wunderbare überraschende Ausnahme. Darüber dürfen wir aber die Regel nicht vergessen: weiterkämpfen. Lasst uns unentwegt weiterkämpfen um bessere Produktions- und Vertriebsbedingungen für unsere Filme. Verlieren wir dabei aber nicht aus den Augen, dass in unseren Ländern die Zukunft des Filmschaffens im Kunsthandwerk des Autorenfilms liegt, ob es uns passt oder nicht. Für ein afrikanisches «Hollywood» ist es zu spät. ■

Übersetzung: Mariann Lewinsky-Sträuli

Al Imfeld

Viele Erwartungen in Afrikas Film

I.

Viele auch bei uns bestens bekannte afrikanische Schriftsteller möchten mit dem Film arbeiten. Einer davon ist *Meja Mwangi* in Kenia. (Von ihm liegen zwei Romane auf deutsch vor; beide in der Reihe «Dialog Dritte Welt»: «Nairobi, River Road» machte 1982 den Auftakt beim Peter Hammer Verlag zu dieser Reihe mit 40 Bänden; «Wie ein Aas für Hunde» macht nun im Herbst 1987 bei Lamuv Verlag den Neuanfang zur Fortsetzung dieser Reihe von Hammer-Lamuv und Unionsverlag.) Meja Mwangi sucht seit Jahren nach Geld und Möglichkeiten, um endlich mit seinen vielen und sehr bildhaften Stoffen einen Film zu drehen. Aber er «volontiert» noch immer: ein paar Male beim Fernsehen des Westdeutschen Rundfunks, dann als «Zusammentreiber» für die Statisten beim Grossfilm *«Out of Africa»*. Aber noch immer wartet er.

Dieses Jahr veröffentlichte er bei Longman Kenia einen 400seitigen Marathon-Thriller «Bread of Sorrow». Jeder, der diese Konstellation von Krimis liest, merkt, dass hier im Hinterkopf ein Film- oder Fernsehskript vorlag. Wer weiss, dass bei Meja Mwangi verschiedene unveröffentlichte hochqualifizierte Epen liegen, fragt sich, warum er so einen Volks-Wälzer schreibt. Ich weiss von Meja, dass es nicht die politische Einschüchterung und die Angst vor Repression ist. Er weiss, dass ihm im literarischen Feld bei vielen Kollegen ein solches Buch schadet. Aber ihm geht es um ein Publikum und seine Menschen. «Meine Menschen, mit denen ich meist zusammen bin und -lebe, kommen nie im Leben zum Kauf eines Buches. Und die meisten – ich wette, es ist nicht einer aus tausend – werden nie ein Buch lesen. Aber in den Film gehen sie. Der Film ist zu so etwas wie der Alkohol geworden: selbst wenn man kein Geld mehr hat, das Trinken und so auch das Hineinschleichen ins Kino gehen weiter.» Für Mwangi ist es längst klar: wer wirklich ans Volk herankommen will, der muss das in Afrika mit Film oder Theater tun.

II.

Einer der Hünen der afrikanischen Literatur, *Ousmane Sembène* (Senegal), hat die Möglichkeit und das Glück gehabt: Er wurde auch zum Filmklassiker. Sembène ist ein totaler Autodidakt; nicht einmal zur Schule ist er gegangen. Als Fischer verliess er Afrika und als Gastarbeiter begann er im Hafen von Marseille. Dann hat er vom Holzfäller bis zum Spengler alles gemacht. Erst die Gewerkschaft veränderte sein Leben. 1957 erschien sein erstes Buch,