Licht und Schatten

Autor(en): **Bräunlein, Peter G.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **49 (1997)**

Heft 11

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-932077

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Licht und Schatten

Seit rund 40 Jahren realisieren Afrikanerinnen und Afrikaner in ihrer Heimat und in der Diaspora Filme. Die Produktionsumstände sind nach wie vor schwierig, doch sind die Leinwandwerke mittlerweile so vielfältig und facettenreich wie der Kontinent.

Peter G. Bräunlein

Was ist das «Afrikanische» am afrikanischen Film? Selbst wenn man den arabisch dominierten Norden des Kontinents ausklammert (wo es zumindest in Ägypten seit Jahrzehnten eine boomende und in Europa kaum wahrgenommene Filmkultur gibt), ist Afrika politisch, sozial und historisch mit über 40 Staaten, hunderten von Ethnien und Kulturen weit uneinheitlicher als Europa.

Dabei wurden in vielen afrikanischen Ländern ausser oft stark propagandalastigen Dokumentarfilmen für das nationale Fernsehen bis heute kaum Filme gedreht. Ausserdem werden viele afrikanische Filme lediglich an Festivals gezeigt. Der mauretanische Regisseur Abderrahmane Sissako etwa wurde in einem Jahr an über 30 verschiedene Festivals in der ganzen Welt eingeladen, sein dort gezeigter und in den höchsten Tönen gelobter Film «Octobre» (1993) wurde jedoch kein kommerzieller Erfolg.

Die Anfänge

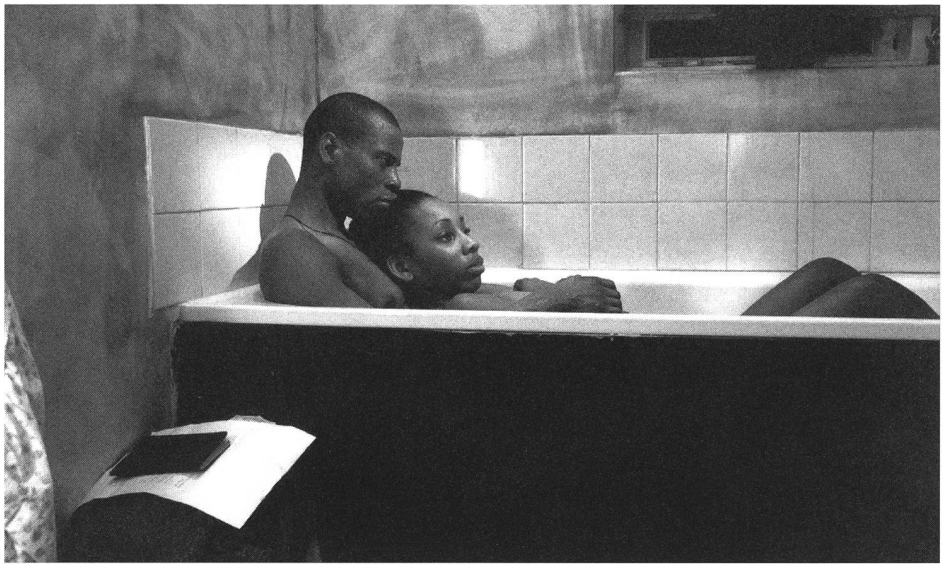
Wann ist das afrikanische Kino entstanden? Auch hier fällt die Antwort schwer. Zählen etwa die von der britischen Kolonialverwaltung seit Mitte der dreissiger Jahre produzierten Filme dazu? Mit afrikanischer Beteiligung (vor allem von Schauspielern und Technikern) wurden Filme mit Titeln wie «An African in London» oder «Leprosy» gedreht. Mit ihnen sollte Afrikanerinnen und Afrikanern in ästhetisch einfachsten Formen die Überlegenheit der westlichen Kultur demonstriert werden.

In Ghana und Nigeria begann die eigene Filmproduktion mit von den Briten zurückgelassenen Studios und Geräten. Gedreht wurde anfangs durchaus nach der kolonialen «Dampfhammerästhetik». Mittlerweile stammen allerdings einige der wenigen kassenfüllenden afrikanischen Filme – wie die Komödie «Love... Brewed in the African Pot» (1981) des Ghanaers Kwaw-Paintsil Ansah – aus dem ehemals englischen Westafrika. In Nigeria orientieren sich kommerziell erfolgreiche Regisseure wie Ola Balogun stark an Hollywoodmustern, vermischen diese aber mit populärem Theater in afrikanischen Sprachen und geben gelegentlich noch einige Elemente des indischen melodramatischen Films dazu.

Wurde in den ehemaligen britischen Kolonien nach der Unabhängigkeit zumindest an die frühere Produktion angeknüpft, brach sie im ehemaligen Belgisch-Kongo (das spätere Zaire und die heutige Demokratische Republik Kongo) mit der Selbständigkeit 1960 – mangels erfahrenen einheimischen Personals – fast völlig zusammen. Und bis heute gibt es dort eine Filmproduktion bestenfalls in Anfängen und dann vor allem mit ausserhalb Afrikas lebenden Regisseuren.

In den früheren portugiesischen Kolonien förderten die Kolonialherren das Kino kaum. Doch im Rahmen der angolanischen und mosambikanischen Befreiungsbewegungen entstanden mit Hilfe engagierter ausländischer Regisseurinnen und Regisseure etliche Filme. Nach der Unabhängigkeit entwickelte sich in Mosambik aus dem Engagement von Jean-Luc Godard, Jean Rouch und Ruy Guerra (Leiter des nationalen Filminstituts, ein Vertreter des brasilianischen Cinema novo) für kurze Zeit eine lebendige, politisch engagierte Filmkultur. Sie brach aber mit dem Zerfall des mosambikanischen Staates im Bürgerkrieg ab den achtziger Jahren wieder zusammen.

In den ehemals französischen Kolonien, aus denen heute 80 Prozent aller afrikanischen Filme kommen, wurde 1934 ein Dekret erlassen, nach dem jeder Film von der



«One Sunday Morning» von Manu Kurewa (Grossbritannien 1996)

Kolonialverwaltung genehmigt werden musste. Zwar konnten Ethnologen wie Jean Rouch in Afrika Filme drehen, aber der erste afrikanische Absolvent einer französischen Filmhochschule, der Senegalese Paulin Soumanou Vieyra, musste «Afrique sur Seine» (Ko-Regie: Mamadou Sarr, 1955) in Paris zu realisieren. Erst nach der Unabhängigkeit wurden afrikanische Produktionen mit staatlichen Mitteln aus Frankreich gefördert – mit dem Hintergedanken, dadurch den Einfluss zu wahren. Eher unbeabsichtigt wurde so vor allem mit französischen Geldern eine afrikanische Filmkultur ins Leben gerufen – und bis heute mit am Leben erhalten.

Fernsicht

Die eigentliche Geburtsstunde des afrikanischen Kinos schlägt mit Ousmane Sembènes kurzem Spielfilm *«Borom sarret»* (1963). Er handelt von einem Fuhrmann, der es wagt, die Grenze zwischen dem Dakar (Hauptstadt Senegals) der Reichen und dem der Armen zu überqueren. In seinem sozialkritischen Film hatte Sembène damit eines der bis heute wichtigsten Themen des afrikanischen Kinos etabliert: der – wenn auch in «Borom sarret» noch sehr zurückhaltenden – Protest gegen soziale Ungerechtigkeit.

Zugleich wird durch Sembènes ersten Film deutlich, dass «der afrikanische Film» nur aus der Fernsicht von Europa und Nordamerika ein einheitliches Ganzes bildet: In «Borom Sarret» erscheint ein Griot, der afrikanische Geschichtenerzähler und Repräsentant der Tradition, als korrumpiert. Dagegen vertritt der Griot in Filmen vieler afrikanischer Kollegen Sembènes – etwa in Kramo-Lanciné Fadikas «Djéli» (1981) oder in Ababacar Samb-Makharams «Jom ou l'histoire d'un peuple» (1981) – die Würde alter afrikanischer Existenzformen. Und die Macher dieser Filme sehen es als ihre Hauptaufgabe an, Afrikaner zu einer Bejahung ihrer eigenen alten, vom Kolonialismus in den Dreck gezogenen Kultur und Geschichte zu führen.

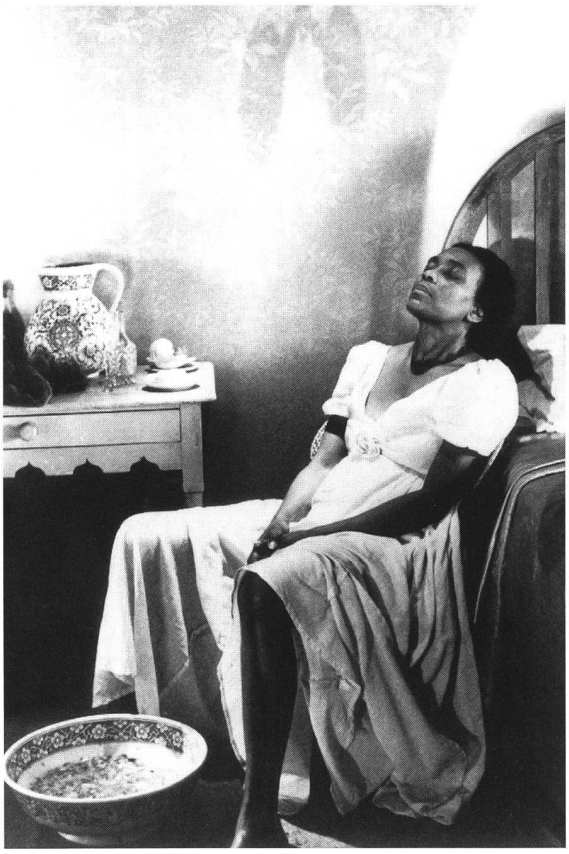
Der Bezug auf traditionelle Mythen ist in vielen neueren Filmen sogar noch komplexer. Souleymane Cissé etwa geht es in seinem am Filmfestival von Cannes ausgezeichneten *«Yeelen»* (1987), einem ästhetischen und inhaltlichen Meilenstein des afrikanischen Kinos, weder um eine Denunziation verrotteter afrikanischer Traditionen noch um die Glorifizierung vorkolonialer Lebensweisen. Im von der Auseinandersetzung zwischen einem Vater und seinem Sohn handelnden Film bezieht sich Cissé zwar auf mythologische Vorstellungen der Bambara-Religion und entwirft eine für ein westliches Publikum faszinierende Bilderwelt, doch zugleich bezeichnete der Malier «Yeelen» als «seinen bisher politischsten Film».

Interpretationen

Cissé wollte damit die Vorstellungswelten seines Publikums in eine emanzipatorische Richtung in Bewegung setzen, ohne dabei offen didaktisch zu sein. Zugleich schützte sich der Regisseur durch eine symbolisch gesättigte Bildsprache vor dem Zugriff der Zensur. Dagegen sind romantisierende Interpretationen westlicher Kritiker, nach denen es Cissé – und mit ihm vielen anderen afrikanischen Filmschaffenden – um eine «Rückkehr zu den Quellen» oder um die Darstellung einer harmonischen Beziehung zwischen Mensch und Natur gehe, nur zu häufig schlicht fehl am Platz. Tatsächlich sehen sich die meisten afrikanischen Regisseurinnen und Regisseure – wie auch die meisten afrikanischen Schriftsteller – als eine Art Lehrer.

Der im Pariser Exil lebende Mauretanier Med Hondo etwa schreibt über seine Absichten und seine Vorgehens-

«Flame» von Ingrid Sinclair (Zimbabwe 1996)



«Dreaming Rivers» von Martina Attila (Grossbritannien 1988)

weise beim Drehen von *«Les bicots-nègres, vos voisins»* (1973) ganz im Sinne etwa der Ästhetik des frühen Brecht: «Ich fragte eine (in Paris lebende) Gruppe von arbeitenden Immigranten (aus Afrika), ob sie mit mir (beim Drehen eines Filmes über ihre Probleme) zusammenarbeiten und auch im Film auftreten würden. Das war nicht immer einfach. Wir redeten und organisierten Treffen. Ihr Vertrauen war notwendig, und es konnte nur ein wirkliches Vertrauen sein, denn ich sagte ihnen ganz am Anfang, dass ich einen Film machen würde, der weder zu ihrem noch zu meinem blossen Vergnügen gedreht werden würde. (...) Meine Absicht war es, jede Form von revolutionärer Mystik zu vermeiden. (...) Ich ging allein von der Kraft des Bildes aus: Solide recherchierte Tatsachen sollten nicht hinter stilistischen Effekten verschwinden.»

Med Hondo musste die finanziellen und technischen Probleme bei der Produktion afrikanischer Filme selber erfahren. An «Les bicots-nègres, vos voisins» drehte er dreieinhalb Jahre, für den thematisch ähnlichen *«Soleil ô»* (1969) benötigte er anderthalb Jahre. Die Uraufführung von «Soleil ô» fand in einem französischen Kino mit 64 Sitzen statt, Kinobesitzer und Verleiher standen Hondos Film voller Misstrauen gegenüber. Fast noch schwieriger ist die Situation für afrikanische Filmschaffende, die in ihren Heimatländern arbeiten. Wer nicht über eigene Mittel verfügt, erlebt das Auftreiben von Produktionsgeldern als Langzeithürdenlauf, der weit mehr Zeit und Nerven erfordert als die tatsächliche Produktion, die schon durch Amateurschauspieler, technische Probleme und das Klima nicht gerade einfach ist. So bekannte Filmemacher wie Med Hondo und Ousmane Sembène konnten deshalb jahrelang keine Filme drehen.

POLITISCHE BRISANZ

Die Zimbabwerin Ingrid Sinclair musste das Kapital für die Herstellung von *«Flame»* (1996) bei über zwanzig europäischen und afrikanischen Geldgebern organisieren. Kurz vor der Fertigstellung setzte der einflussreiche Verband der Veteranen (des Bürgerkriegs gegen das weisse Minderheitenregime Rhodesiens) eine Beschlagnahmung des Filmes durch. Der Grund: Im aus weiblicher Sicht erzählten Film über den zimbabwischen Befreiungskampf wird eine junge Freiheitskämpferin von einem Mitkämpfer vergewaltigt. Im Vergleich zu Hollywoodproduktionen wird diese Episode sehr zurückhaltend in Szene gesetzt, trotzdem reichte ihre Existenz in Zimbabwe aus, um den Vorwurf «subversiver Informationen und pornografischer Szenen» zu begründen. Während der Film in Südafrika für volle Häuser sorgte, wurde er im Ursprungsland verboten. Erst nach einer breiten und hitzigen öffentlichen Debatte wurde er freigegeben. Lediglich in einer Hinsicht hatte die Regisseurin Glück: In Südafrika und in Zimbabwe gibt es, anders als in vielen

«Taafe fanga» von Adama Drabo (Mali 1997)

Staaten Westafrikas, zumindest in den grösseren Städten eine halbwegs funktionierende Kinolandschaft.

Ein politisch ebenfalls brisanter Stoff hat der aus der Demokratischen Republik Kongo (vormals Zaire) stammende Bakupa Kanyinda Balufu in *«Le damier»* (1996) aufgegriffen. In einer witzig inszenierten Parabel über die Hybris und die Einsamkeit absoluter Macht nimmt der in Paris lebende Regisseur den vor einigen Monaten gestürzten Machthaber Sese-Seko Mobutu aufs Korn: Ein Präsident auf Lebenszeit hat genug davon, immer wieder gegen Dummköpfe Dame zu spielen. Als der Diktator schliesslich einen ebenbürtigen Gegner gefunden hat, hält dieser sich anfangs zurück. Erst allmählich weist er den Tyrannen in seine Schranken und wird prompt zum Minister ernannt. Doch nur kurz danach meldet der staatliche Rundfunk, dass der neue Minister angeblich an einem Herzversagen gestorben sei.

Vielfalt

Stillere und manchmal beinahe sentimentale Töne schlägt Abderrahmane Sissako im Dokumentarfilm *«De Rostow à Luanda»* (1997) an. Der Regisseur variiert hier ein bei afrikanischen Filmschaffenden beliebtes Thema: die Suche nach der Vergangenheit. Zu langsamen Kamerafahrten und oft fast schon philosphischen Reflexionen aus dem Off sucht ein Mauretanier nach seinem angolanischen Freund, mit dem er in der ehemaligen Sowjetunion studiert hat. In Interviews mit langen, ruhigen Einstellungen wird – mosaikartig aus verschiedenen Perspektiven – die koloniale Vergangenheit und die gegenwärtige Bürgerkriegssituation in Angola rekonstruiert: subjektiv gebrochen und uneindeutig, ohne offenkundige Botschaft und mit wehmütiger Trauer über den Verlust der sozialistischen Utopie. Erfolg hat die Suche nach dem Freund am Ende erst in Europa. Zwar haben die Hauptfiguren ihre revolutionären Träume verloren, doch dafür ein geschärftes und zugleich skeptisches sozialkritisches Bewusstsein gewonnen – ein Schluss, der exemplarisch für viele afrikanische Filme der neunziger Jahre stehen könnte: individuell, aber nicht individualistisch, sozial engagiert, aber ohne revolutionäres Pathos, weder nostalgisch noch eskapistisch, sondern mit einem kritischen Blick auf die Vergangenheit, zu der man trotz aller Probleme steht.

Doch es gibt auch andere Stimmen, vor allem in der jüngeren Generation. Die 1962 in Burkina Faso geborene Fanta Régine Nacro etwa meint: «Es braucht dieses engagierte Kino. Doch es ist wichtig, das ganze kinematografische Terrain abzudecken – ob engagiert, phantastisch oder intellektuell. Es ist Platz für alle da. Ich für meinen Teil habe grosse Lust, mich dem Imaginären zu widmen. Ich will nicht, dass man sagt, nur weil ich Afrikanerin bin, soll ich engagiertes Kino machen.» Noch radikaler ist der in der senegalesischen Stadt Dakar arbeitende Bouna Medoune Seye, der sich als «Bilder-Mechaniker» und «Post-Zeitgenosse» sieht und ein spezifisch afrikanisches Kino ablehnt: «Kino ist überall dasselbe.»

Ebenso vielfältig wie Afrika sind mittlerweile auch afrikanische Filme: Dokumentarfilme zur Verherrlichung der gerade Herrschenden stehen neben sozialkritischen Werken, poetisch-nostalgisches Schwärmen neben kritischer Vergangenheitsaufarbeitung, Flucht aus der Gegenwart neben einer subjektiven Zeitanalyse, Kopie von Hollywoodklamauk neben formal anspruchsvollen Experimentalfilmen.

Peter G. Bräunlein ist Lehrer und freischaffender Autor mit dem Spezialgebiet afrikanische Kultur. Er arbeitet für die Zeitschriften «Afrika-Bulletin», «Der Alltag», «epd-Film» u.a.

Alle Bilder sind aus Filmen, die im Rahmen von Cinemafrica gezeigt werden.