

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 31 (1989)
Heft: 168

Artikel: Überlegungen zum afrikanischen Film : Blickvermeidung und Blickschärfung
Autor: Witte, Karsten
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867331>

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: 06.01.2026

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

Blickvermeidung und Blickschärfung

Woldemar kehrt aus London nach Berlin zurück und berichtet den Barby-Schwestern von einer Sightseeing-Tour. Sein Bericht aus Westeuropa wird überboten, denn Armgard und Melusine scherzen über ein Revue-Theater Unter den Linden. Dort zeige man «Die Mädchen von Dahomey», eine Nummer über die sagenhaften Amazonen des westafrikanischen Königreiches (die heutige Volksrepublik Bénin). Diesen Hinweis auf den exploitable Showcharakter des Exotischen findet man, zum politischen Höhepunkt des kaiserlich deutschen Imperialismus in Westafrika, in Fontanes Roman «Der Stechlin».

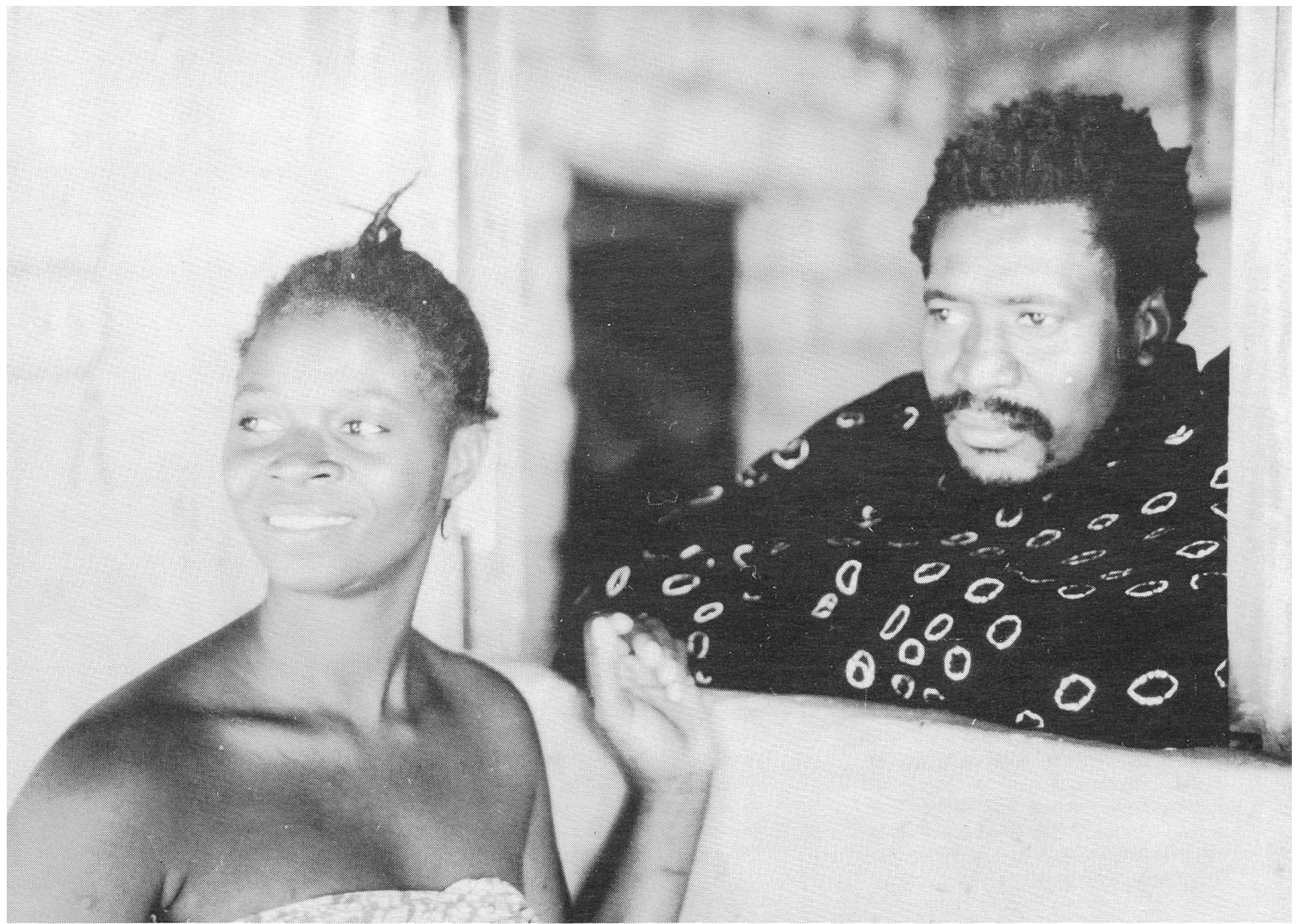
Klaus Kinski in der Rolle des brasilianischen Sklavenhändlers en gros namens Felix de Souza trainiert auf dem Platz vor der alten portugiesischen Festung Elmina (im heutigen Ghana) die weibliche Palastgarde des Königs von Dahomey. Die Amazonen sind in massenhafter Formation angetreten, so, als habe Leni Riefenstahl aus dem Off einen deutlichen Wink gegeben. Später werden die ghanaischen Statistinnen sich lachend und singend nicht nur dem Sklavenhändler andienen, sondern, vermeintlich «ungeniert», sich der Kamera andrängen, um die sie sich unbekleidet scharen müssen. Postkoloniale Bilder im zeitgenössischen Film COBRA VERDE von Werner Herzog, die noch die sexuelle Attraktion kolonialisieren, fungieren, um den Schauwert «Afrika» zu erhöhen. Nichts hebt Herzogs Film von der gehemmten Schaulust der Forschungsreisenden zur Kolonialzeit ab, die Berichte lieferten wie «Afrika, nackt und angezogen» oder «Dunkel lockender Erdteil». Die Kritik aus afrikanischer Sicht an COBRA VERDE, ich zitiere aus der Ghanaian Times vom 6. Februar 1988, ist ein Defensivakt, der ästheti-

sche Bedenken an die ökonomische Bilanz verkauft, denn es stand die Beteiligung der koproduzierenden GFIC (Ghana Film Industry Corporation) auf dem Spiel. Immerhin räumt die Kritik ein, dass dem Regisseur von der Regierung des Landes Mali die ursprünglich erteilte Dreherlaubnis für den Film entzogen worden sei. Das Drehbuch bedeute einen «insult to the black race».

Der Verdacht wird ausgeräumt, indem die Kritik an den Bildern durch die pure Begeisterung über die Produktion des Films, in der Afrikaner sichtbar werden, überformt wird. Wie sehen Europäer afrikanische Filme, wie sehen Afrikaner *ihre* Filme, ist die Frage, der folgende Überlegungen anhand von Filmen aus Kamerun, Ghana, Senegal, Elfenbeinküste und Mali gelten. Durchaus kulturpolitische Intention ist es dabei, den eurozentrischen Blick und die fast schon gentechnisch verankerte Kodifizierung von Hollywood-Normen im westlichen Wahrnehmungsapparat ein wenig zu schwächen; lernen Filmhistoriker doch gerade mühsam und zögernd, die Geschichte des japanischen Films als ein Europa nicht-kompatibles Wahrnehmungssystem zu begreifen. Hintangestellt bleiben, fürs erste, spezifische Formen der Distribution und Rezeption von afrikanischen Filmen in Afrika. Insofern wird der Paradigmenwechsel nicht radikal vollzogen, wenn er nur auf Differenz und Bildwechsel beharrt. Auch wird der Produktionszusammenhang von politischer Geschichte und der Ausbildung von Genres nicht vertieft (warum zum Beispiel dominiert in den frankophonen Ländern der Spielfilm, während im anglophonen Bereich der Dokumentarfilm Fuss fasst, wohingegen in Afrikas lu-

sophonen Ländern – Angola, Mozambique – genreunspezifisch eine vorhandwerkliche Produktionsstufe: ethnographische Filme von Europäern vorherrschend sind). Claire Denis, langjährige Regieassistentin von Wim Wenders, die zur französischen Kolonialzeit im muslimischen Norden Kameruns aufwuchs, debütierte bei den Filmfestspielen in Cannes 1988 mit ihrem Spielfilm CHOCOLAT. Darin erzählt sie die Geschichte der behüteten Sozialisation eines sechsjährigen Mädchens, das als Tochter des Verwaltungsoffiziers zwischen dem französischen Milieu (das Haus) und der geheimen Komplizenschaft zum schwarzen Hausboy (die Erfahrung des Landes, der Weite) in extreme Zuneigungen eingespannt wird. Was das Kind sieht, wird gelenkt durch die Aufmerksamkeit auf den Diener. Beider Wahrnehmung verbindet das Staunen, das Schweigen, das Nichtfassenkönnen dessen, was sie sehen. Diese Aussen-seiter gehen ein Blick-Bündnis ein, das beiden einen Zuwachs an Erkenntnis gibt.

Die Plansequenzen der Kamera binden die Schönheit des Landes, den Schock des Verhaltens der Besatzer in eine Bewegung ein. Die Minimalisierung der Unruhe schafft eine Maximierung der Spannung zwischen Behüten und Aufdecken. Das ist die Strategie des Films: aus dem Off reicht ein schwarzer Arm den Kaffee an den Tisch der Weissen. Ein weisser Kopf hebt oder wendet sich nicht, der Wunsch wird von den Lippen, nicht von den Augen abgelesen. Die Wahrnehmung von Schwarzen durch die Weissen (es sind die fünfziger Jahre vor der Unabhängigkeit der Staaten Afrikas) ist eine Verweigerung, ein intentionales Übersehen.



Nichtafrikanische Filme sind bloss visuell schnell, dafür musikalisch furchtbar langsam. Lehrsatz daraus wäre: eine neue Priorität der Sinne untereinander zu erkennen und anzuerkennen.

In Konsequenz hiesse das womöglich: afrikanische Filme sind nicht vom Bildrhythmus, sondern vom Tonduktus her montiert.

Die Wahrnehmung von Weissen durch die Schwarzen hingegen ist ein allmähliches Erkennen, ein gezügeltes Schweigen aus Machtlosigkeit. Aber in diesem Arsenal werden unzählige Gesten und Blicke gesammelt, aus denen sich für die Zeit der Unabhängigkeit eine neue geschärfte Wahrnehmung armieren lässt. Schliesslich deutet die Funktion der hier verwandten Plansequenzen auf einen ästhetisch wie politisch fließenden Übergang, ein Schwenk, der beide Wahrnehmungsstrategien (die Blickvermeidung wie die Blickschärfung) auf einen fälligen Bildwechsel hinlenkt. (Im übrigen hat sich die kamerunische Koproduktion von CHOCOLAT gegen diesen Titel gewandt und stattdessen HOME vorgeschlagen.)

Die Architektur, Plastik und Literatur Afrikas sind zweitausend Jahre alt, seine Kinematographie zählt erst zwanzig Jahre und datiert mit staatlicher Förderung erst seit den Tagen der Unabhängigkeit. Der Senegalese *Sembène Ousmane* (auch ein bedeutender Realist afrikanischer Literatur) präsentierte 1963 auf dem Festival in Tours seinen Film BOROM SARRET; in Venedig 1988 wurde sein Film LE CAMP DE THIAROYE gezeigt. Ousmane ist ein Pionier des afrikanischen Erzählkinos, das er mit klassenspezifischen Portraits aus der Epoche der Dekolonisierung beliefert. Sein Kino liegt auf progressistischer Linie, die einerseits die Verbürgerlichung der politischen Kader, andererseits das Festhalten an animistischen Traditionen bekämpft. Der Regisseur gilt als der bekannteste Repräsentant schwarzafrikanischer Kinos: deshalb sei an dieser Stelle vom unbekannten Nachwuchs die Rede, der zudem überwiegend nicht mehr an den Filmhochschulen in Moskau, Havanna, Paris oder München ausgebildet wurde, sondern der bislang einzigen Filmakademie Westafrikas, dem NAFTI (Natio-

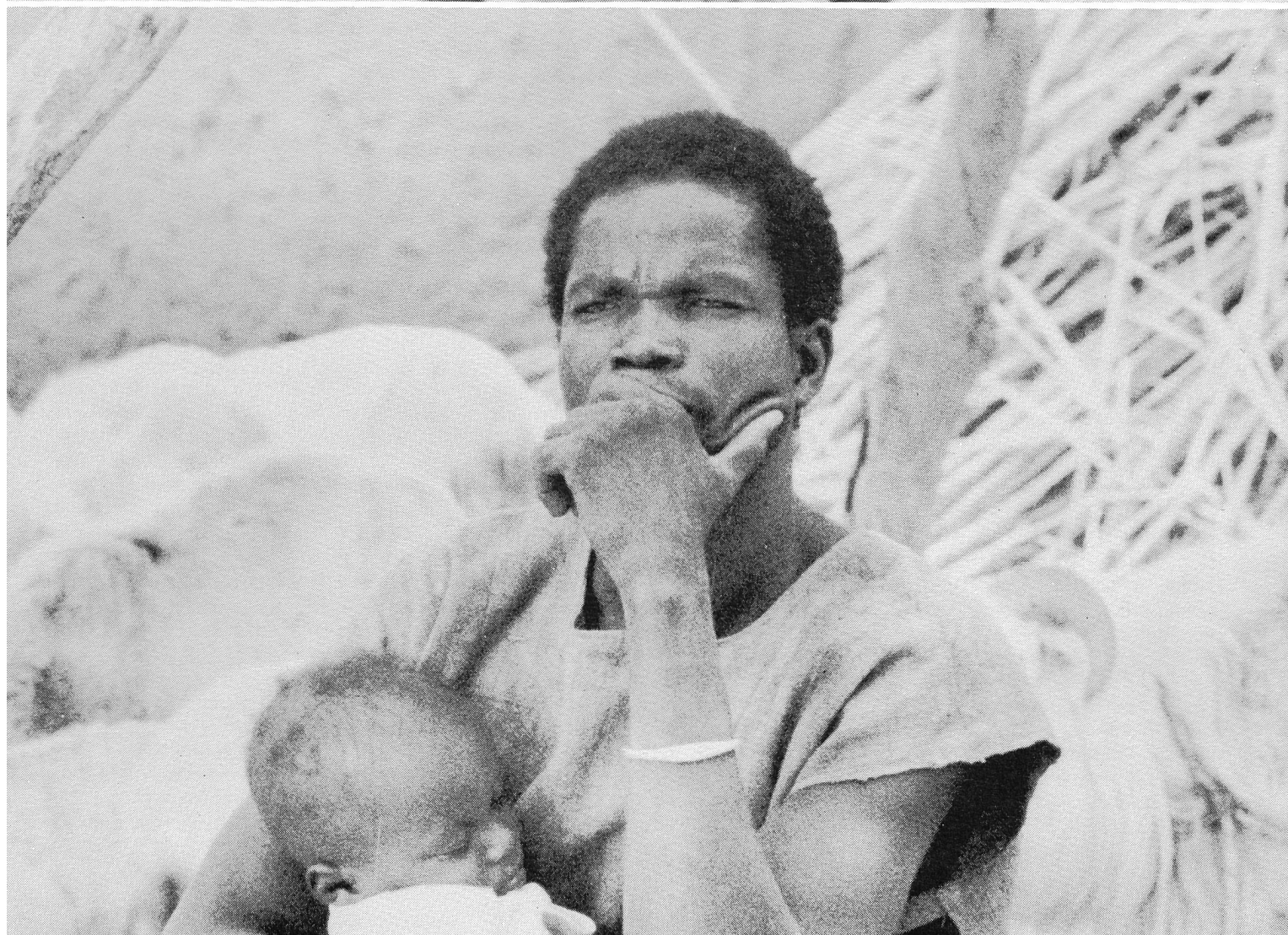
nal Film and Television Institute) in Ghanas Hauptstadt Accra. In den Leitlinien zur Ausbildung heisst es, sich gegen den eurozentrischen Blick abgrenzend: «His / her orientation as an African is not disturbed by direct alien cultures or values which tend to subvert creative identity and individual selfconfidence».

Als der mauretanische Regisseur *Med Hondo* seinen historischen Spielfilm SARAQUINA dem Widerstand einer Königin gegen die Kolonialherren widmete, erklärte er auf dem «forum» der Berlinale 1987: «Unser Kontinent hat die reichsten Bodenschätze und dennoch die ärmsten Bewohner. Was uns fehlt, sind die Minen der Imagination, aus denen wir Bilder unserer Geschichte gewinnen.» In welchen Bildern bekundete sich afrikanische Identität, Selbstvertrauen in die Kraft der eigenen Geschichte? Zumeist in jenen Filmen, die sich autonome Traditionen noch nicht durch die internationalen Koproduktionen enteignen liessen. Die autonome Tradition, die es in allen Medien der Kunst Afrikas zu beachten gilt, ist die Oralität von Kultur, der Ereignischarakter des Erzählens, zu dem sich die soziale Gruppe eines überschaubaren Zusammenhangs (zum Beispiel Dorfbewohner) um einen *griot* (das heisst Erzähler, Magier, Eingeweihter, Sänger, Musikant) versammelt.

Im ghanaischen Film NO TEARS FOR AMANSE des Regisseurs *Sam Aryeetey* (von 1965) wird eine solche Erzählsituation ausdrücklich als Rahmen abgebildet. Aus dem Kreis der Versammelten heraus wird ein kombiniertes Stück Musik-Theater geboten, das auf europäische Wahrnehmung ebenso naiv wie brechtisch gebrochen wirkt: Jeder Mitwirkende ist Zuschauer, der vom Film virtuell die Bannzone verletzt und ins Parkett zum dort versammelten Publikum sieht. Die Mitwirkung des Publikums im Saal bei Vorführung des Films gleicht einer gleitenden

Imitation des Geschehens, das kommentierend begleitet und überboten wird. NO TEARS FOR AMANSE ist eine Komödie aus dem Alltag der Landbewohner. Der Titelheld scheint todkrank und will, bekundet er, nicht unter der Erde, sondern an einem Baum begraben werden. Trauernd muss nun der Sohn das Feld bebauen. Die Ernte wird ihm aber entwendet. Der auferstandene Titelheld verzehrt die fremden Früchte allein am Feuer. Nichts muss er mehr teilen. Der Sohn will den Erntedieb fangen, indem er auf dem Feld einen Menschenfetisch mit Klebstoff bestreicht. Amanse bleibt an diesem Fetisch kleben. Kein Überreden in keiner Sprache, ob Ghâ, Akan, Fanti oder Haussa, Englisch, Französisch oder Deutsch hilft zur Ablösung. Bei Tageslicht wird der scheintote Egoist an der Schandsäule dem sozial korrigierenden Spott der Allgemeinheit ausgesetzt.

So einfach die Struktur des Komödieschemas erscheint, so polyphon sind hier Gesten und Töne im dramaturgischen Wechsel gesetzt. Das Genre des Films wäre mit Musical oder Komödie unzureichend beschrieben. Ebenso zutreffend könnte die Bezeichnung Lehrstück oder Fabel sein. So ungeübt unsere Wahrnehmung auf afrikanische Kultur ist, so un gelenk klingen auch die Hilfskonstruktionen, mit denen wir Inkommensurables, um dem die Differenz auszutreiben, rhetorisch zudecken. Im Film FAD JAL (1979) der Senegalesin *Safi Faye* (die beim Ethnographen Jean Rouch in Paris und in afrikanischen Feldstudien ausgebildet wurde) scheint der ethnographische Erkenntniswert der gleichsam dokumentarischen Schilderung von der Veränderung im dörflichen Leben für Ungeschulte nicht fassbar zu sein. Archaisch inszeniert wirkt der Beginn: der Grossvater sitzt unter einem gigantischen Baum, die Enkel hören ihm zu. Der Stamm faltet sich in Form von Elefantenhaut zu Nischen, in denen



die jungen Zuhörer sozialen Exempla des richtigen und falschen Verhaltens lauschen.

Im Verlaufe eines Rechtsstreites um einen schmalen Streifen Grundbesitz, der nicht bebaut wird, lautet ein entscheidendes Argument: «Ein Feld, auf dem ein Huhn ist, ist kein Feld mehr, sondern eine Wohnung.» Das klingt sehr komisch, das ist sehr ernst. Im Zyklus der Arbeit an der Ernte schliesst sich die Erfahrung des Alltags, der unmerklich sich im Verlauf des Films verändert, der scheinbar monochrom und mutmasslich monoton dahinfließt. Hätten wir das Huhn auf dem Feld rechtzeitig erkannt, wäre die Monotonie der Phänomene nicht mehr dieselbe gewesen. Was in der Differenz abzulesen ist, liegt in der kulturellen Autonomie der Afrikaner beschlossen. Die Differenz, das ist die Vorstellung von Zeit, die durch kein Montagegesetz elliptisch gerafft, zu Sprüngen verleitet, zu Blöcken verdichtet wird, sondern als Verlaufszeit des Erzählens wieder eingesetzt wird. Nicht die Beschleunigung der Zeit (kein ästhetisch, sondern ökonomisch induziertes Gesetz europäischer Kunst: kraft Taylorisierung in den zwanziger Jahren), sondern die Einsetzung von Realzeit wäre hier ein Schlüssel zum Verständnis afrikanischer Filme.

Ein ghanaischer Regisseur erklärte mir: Eure Filme sind bloss visuell so schnell, dafür musikalisch furchtbar langsam. Lehrsatz daraus wäre: eine neue Priorität der Sinne untereinander zu erkennen und anzuerkennen. In Konsequenz hiesse das womöglich, annähernd gesagt: afrikanische Filme sind nicht vom Bildrhythmus her, sondern vom Tonduktus her montiert. Belegbar ist diese Hypothese durch eine Äusserung des senegalesischen Regisseurs *Ababacar Samb Makharam*: «Je me suis fâché avec ma monteuse française qui ne voulait pas suivre mes directives: mes sources culturelles ne sont pas l'art grec, mais les masques nègres. J'ai aussi tenu compte de la tradition orale africaine. Ce qui explique, par exemple, la longueur de mes plans.»¹ Lange Einstellungen und Oralität stehen in einem bedingenden Verhältnis zueinander, das allerdings die Grundregeln normativer Montagekunst im Film in Frage stellt. Etwaige Analogien zu avancierten Regisseuren in Europa wie Angelopoulos oder Straub / Huillet sind nichtig im Augenblick, fragt man nach Herstellungsweise und Funktionsform in deren Filmen.

Das narrative Kino ist in Afrika kein metaphorischer Hilfsbegriff, sondern

oft nur eine in die avancierte Form übersetzte und gerettete Fortsetzung oraler Überlieferung. Der Film *DJELI* (1981) des Ivorers *Fadika Kramo-Lanciné* nennt sich im Untertitel *CONTE D'AUJOURD'HUI*: Erzählung von heute. Der Konflikt entzündet sich an der Vorherrschaft der Tradition in einem muslimischen Dorf des Nordens der Elfenbeinküste. Ein Student, eine Studentin wollen heiraten. Der Mann stammt aus einer Djeli-Familie (Eingeweihte), die Frau aus einer Mandingo-Familie (Nicht-Eingeweihte). Die Tradition bildet im Einspruch der Alten die Tautologie aus, Tradition sei Tradition. Aber politisch fand ein Machtwechsel statt: der Statthalter der Religion muss seine Entscheidungsbefugnis an den Unterpräfekten abgeben. Dem Heiratsbegehren der jungen Leute steht nichts mehr im Wege, ausser der folgenden hochgradigen Kodifizierung ihres Ehelebens. Im Masse wie europäisch-westliche-amerikanische Filme von der Tradition des Einstellungswechsels im narrativen Fluss bestimmt sind, sind afrikanische Filme von der Tradition des Tons, der Sprache bestimmt. Dialoge bestehen teilweise aus Sprichwörtern. So wird die dramaturgische Situation, in der man Gefahr zu unterlaufen hätte, mit kodifizierten Sätzen bezeichnet, die etwa lauten: «Man lächelt dem Kaiman zu, wenn er schon unsere Finger im Maul hat.» Oder: «Wenn man Fleisch hat, geht man zu dem, der Feuer hat.» Ich vermute, die in unseren Ohren klingende Ambivalenz wird in afrikanischer Wahrnehmung eindeutig bestimmbar sein. Die technisch avancierten Mittel, die in *DJELI* zum Einsatz kommen: wie ausgiebige Zooms und «frozen frames», bezeugen nur eine aufgesetzte Modernität in der Darbietung, keineswegs ein Abweichen vom narrativen Diskurs. Dieser Beitrag *DJELI* ist ein mediokres Zeugnis des formenreichen ivorischen Kinos, dessen Sprache nichts anderes als einen Aufruf artikuliert, sich aus den Gesetzen altafrikanischer Tradition zu lösen. Afrikanische Filme zehren wesentlich von ihrer Appellfunktion. «Sinn und Zweck der Kunst in Afrika ist es nicht, Abbild einer Götterwelt oder auch einer Priesterwelt – oder gar einer herrschenden weltlichen Macht – zu sein, sondern: zur Sicherung des Lebens unmittelbar Wirkung auszuüben. Um dies leisten zu können, muss die Kunst ihrem ganzen Wesen nach wirksam sein. Sie muss etwas von derjenigen Kraft enthalten, die nach aussen wirkt», schrieb Werner Schmalenbach, in «Zur Ästhetik schwarzafrikanischer Kunst».²

Gelingen kann die Sicherung des Lebens in den Zeichen der Kunst nur, wenn die Bilder der Geschichte erkannt und gesichert werden. Hegels Diktum, Afrika sei ein geschichtsloser Kontinent, wirkte verhängnisvoll in der Anschauung von afrikanischer Kunst. Die Tradition oraler Überlieferung wurde noch einmal im Vorspann zum senegalesischen Film *FAD JAL* beschworen, wo es hiess: «Un vieillard qui meurt est une bibliothèque qui brûle.» Im Film *A DEUSE NEGRA* (DIE SCHWARZE GÖTTIN, 1978) gibt die afrikanische Gegenwart den Auftrag, nach der Epoche brasilianischer Geschichte zu forschen, die zum Zwangsexil der Afrikaner wurde, bis Brasilien zu Ende des 19. Jahrhunderts die Sklaverei abschaffte und einen Menschen schinder wie *Cobra Verde* arbeitslos machte. Ein guter Teil der Freigelassenen kehrte auf den alten Kontinent zurück. Zu dieser Produktion des Regisseurs *Ola Balagun* wirkten Nigeria und Brasilien zusammen. Die brennenden Gegenwartsprobleme von Lagos wie Rio werden ausgeblendet. Nach einer Tele-Einstellung auf die nigerianische Metropole sieht man einen jungen Mann aus Lagos mit seinem Fotoapparat durch die «favelas» von Rio streichen. In der Armut regiert die Güte: ein Grossvater nimmt sich des Fremden an, dessen Enkelin führt ihn ins Dorf Esmeralda, in dem sein Vorfahre einst versklavt wurde. Der Ahne war ein Held und Freiheitskämpfer gegen die brasilianischen Haziendaherren; der Nachfahr ist ein Träumer, der aus einer Ohnmacht in die Reinkarnation fällt. Fünfzig Minuten des Films gelten der Gegenwart, zwanzig Minuten der Vergangenheit. Das Erwachen des Nigerianers wird durch die Liebe einer Brasilianerin bewirkt. Die Gegenwart birgt das Versprechen, mittels einer neuen Ehe zwischen den Kontinenten eine bessere Geschichte für die Zukunft zu erzeugen.

Der bloss schattenhafte Umriss der individuellen Charaktere wird ausgeglichen durch die Deutlichkeit sichtbarer sozialer Formen. Der afro-amerikanische Kult des *candomblé*, der Ritus in der Trance, der prophezeienden Geisterstimmen in der Phase der Reinkarnation, die modernen Tanzgruppen in der Samba-Schule von Rio und Bahia, das Zuckerrohrschneiden der alten Sklaven in der Rückblende beanspruchen mehr Filmzeit als die individuelle Handlung um den an sich kaum signifikanten Helden. Sie nehmen deren (Handlung), dessen (Helden) Platz ein. Die Differenz zum eurozentrischen Code bestünde in einer kleinen Auf-

Die Repräsentanz einer durchgehenden Bewegung in der ästhetischen Organisation des Raumes wird im afrikanischen Film höher bewertet als die Vereinzelung. Das Referenz-System afrikanischer Filme ist die Totale, das des europäisch-amerikanischen Films die Grossaufnahme.

merksamkeitsverschiebung. Die scheinbar langatmigen, für einige auch langweilig wirkenden Kollektiv-Szenen zeigen, dass die Verankerung des Einzelnen im Sozialen die Handlung repräsentiert. Die Gewichtsverlagerung, dieser Prioritätenwechsel in dem, was Aktion ausmacht, wäre zu lesen als intentionale Bewusstseinslöschung vom Individuum, das Europa und Nordamerika so heilig und teuer ist. Als Hubert Fichte auf einer seiner Forschungsreisen in Brasilien einer Darbietung des Trance-Kultes beiwohnen durfte, notierte er, auch er, der in die Differenz doch Eingeweihte: «Ein bisschen langweilig für den Neuankömmling – für den Kenner vom Understatement des Orthodoxen. Die Götter zögern herabzusteigen. Dann wenig spektakuläre Ekstasen.»³ Die Gleichförmigkeit einer Erscheinung, einer filmischen Bewegung wird mit Langeweile korreliert, woraus sich der Umkehrschluss ergibt, dass die Wirkung Nicht-Langeweile mit dem raschen, akzelerierten Formenwechsel korreliert ist.

Bildtheoretisch ausgedrückt: die Repräsentanz einer durchgehenden Bewegung in der ästhetischen Organisation des Raumes wird im afrikanischen Film höher valorisiert als die Vereinzelung, als die Fragmentierung des Blicks auf etwa ein Ding-Detail oder den Aspekt, den Ausschnitt eines mimisch-gestischen Ausdrucks. Schematisiert, um eine Tendenz zu bezeichnen: das Referenz-System afrikanischer Filme ist die Totale, das des europäisch-amerikanischen Films die Grossaufnahme. Herrschte hier das Pathos der Innerlichkeit (Grossaufnahme, emotionale Konflikte, Schuss-Gegenschuss-Auflösung), so dort: das Pathos der Äusserlichkeit (Totale, soziale Konflikte, Gruppenbilder statt Individuum). In dem nigerianisch-brasilianischen Film *A DEUSE NEGRA* gibt es eine einzige Grossaufnahme: nämlich von der titelgebenden schwarzen

Göttin als Filigran, als Amulett, als Antlitz. Zur Schlusseinstellung des Films verschmelzen in weicher Unschärfe die Schichten von Geschichte und Gegenwart, von Kunst und Konflikt zu einem rätselhaften Bild der Statik.

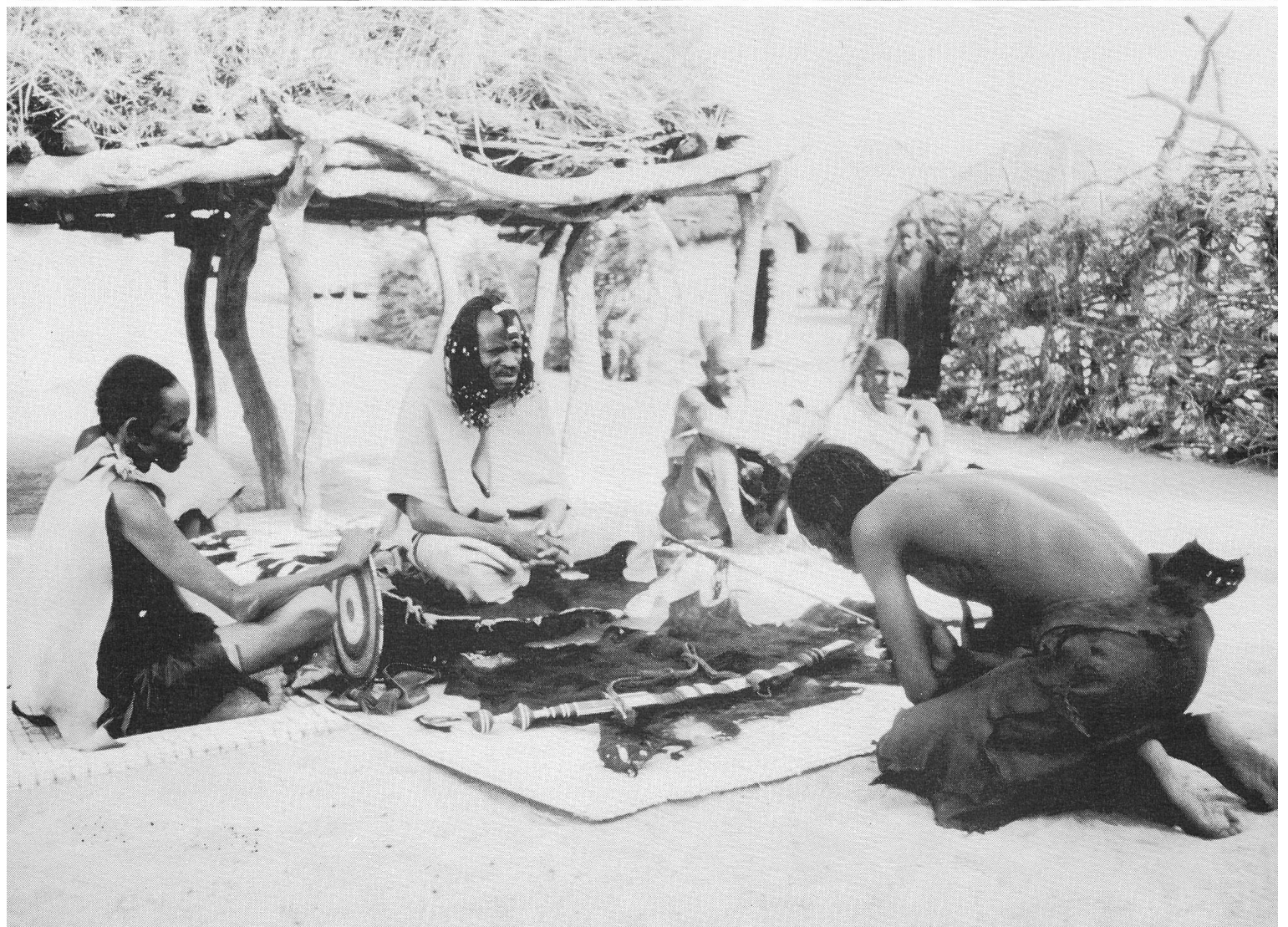
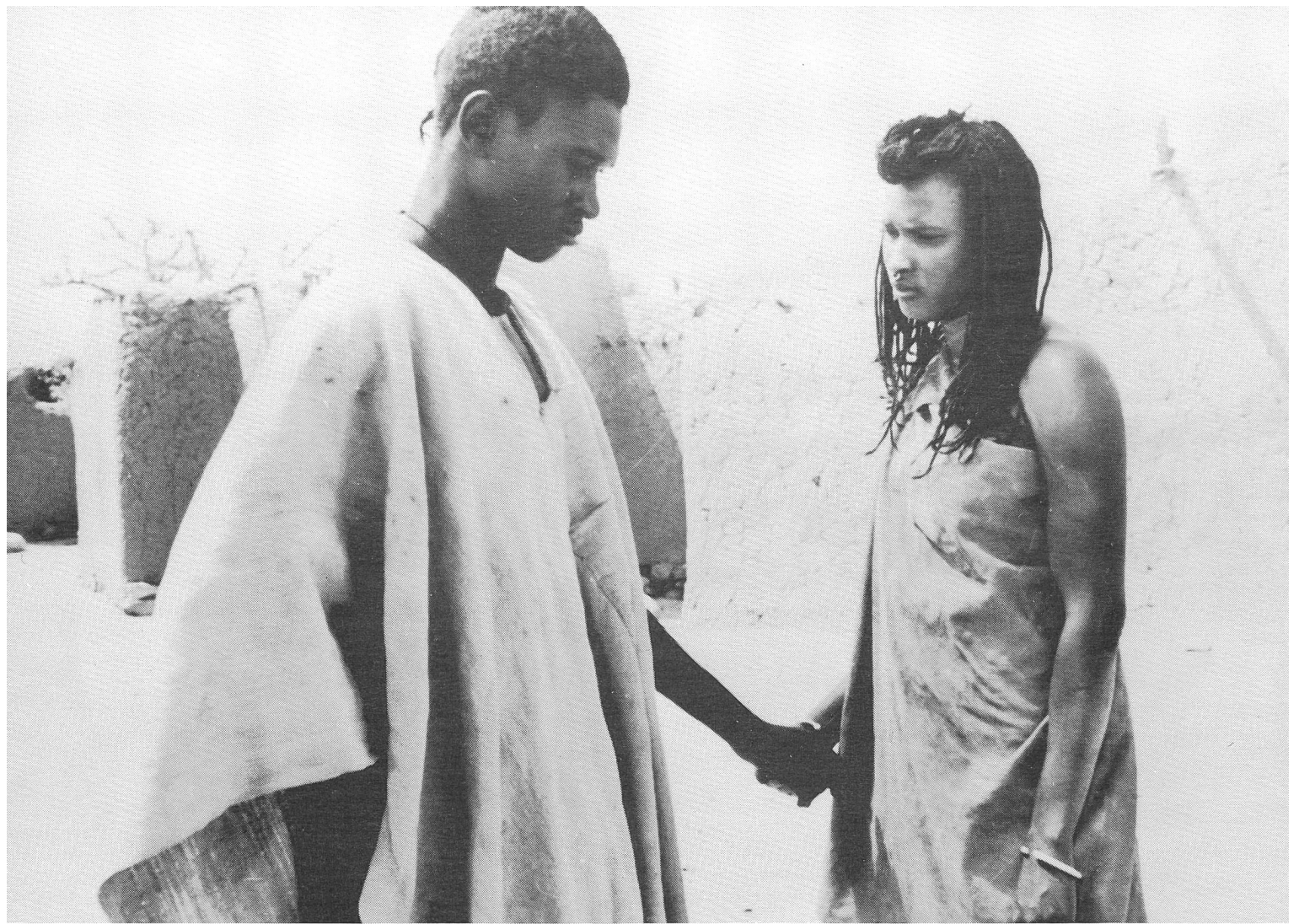
Noch einmal muss ich, da es filmwissenschaftlicher Grundlagen zum afrikanischen Film ermangelt, Anleihen bei der Kunstgeschichte machen, die eine Erkenntnis virtueller Analogie lieferte. Werner Schmalenbach, der sich seit dreissig Jahren mit diesem Thema befasst,⁴ schrieb: «Dass afrikanische Plastik sich fast immer in einem Status grosser Ruhe verhält, scheint ihrem Dynamismus zu widersprechen. In Wahrheit aber ist dies geradezu dessen Voraussetzung. Körperliche Aktivität, also die Darstellung agierender, auch szenisch miteinander agierender Menschen, ist so selten, dass man sie bloss als Ausnahme zu notieren hat. (...) Zur Ruhe der afrikanischen Figuren gehören Eigenschaften wie Frontalität und Symmetrie.»⁵

Stellte der Film *A DEUSE NEGRA* die mythisierte Form einer Rückkehr in afrikanische Geschichte dar, so wagt sich der Film *SAARABA* an die demythisierte Rückkehr eines in Europa erzogenen Afrikaners in eine ihm entfremdete Gegenwart. Der junge Senegalese *Amadou Saalum Seck*, an der Hochschule für Fernsehen und Film in München ausgebildet, legte hier in Koproduktion mit dem Kleinen Fernsehspiel des ZDF seinen Abschlussfilm vor, der am 2. Februar 1988 gesendet wurde, doch bis zu diesem Herbst in seinem Ursprungsland keinen Verleih gefunden hat. Die Widmung des Films *SAARABA* (der Titel ist die vereitelte Verheissung einer Utopie) gilt dem Hauptmann Thomas Sankara (das ZDF schreibt für den französischen Rang des «capitaine»: «Kapitän», als gäbe es in der Sahelzone eine Marine). Diese Widmung ist eine politische Hommage an den im Putsch ermordeten Präsidenten von Burkina Faso (das

ehemalige Ober-Volta), der für die radikale Erneuerung westafrikanischer Politik eine grosse Hoffnung darstellte... Nach siebzehn Jahren kehrt der Senegalese Tamsir in die Heimat zurück. Sein Pass ist abgelaufen. Der Onkel des Heimkehrers will ihn im Büro unterbringen, der aber kehrt ins Dorf seiner Familie zurück und legt die europäische Kleidung ab. Dem sterbenden Vater vertraut er sein Credo an: «Ich möchte mich von den Irrtümern der Weissen fernhalten und *meine* Tradition erforschen, aber die Technik der Weissen ist unabdingbar an unser Jahrhundert gebunden.» Der Vater antwortet mit einer Weisheit der Ahnen: «Es ist besser, seiner Epoche als seinem Vater zu ähneln. Ein Zwilling deines Vaters wirst du nie.» Es gibt keinen Weg zurück in die Tradition, es gibt nicht einmal einen autochthonen Weg. Die Generationsgenossen des Tamsir wissen keinen Ausweg. Sie dealen mit Medikamenten, kiffen und solidarisieren sich oberflächlich mit ihren Märtyrerbrüdern in den Gefängnissen von Südafrika. Die Intellektuellen unter ihnen hören schwarze Musik aus der Karibik und stellen neben die Schallplatten das Buch «L'Afrique» von Leni Riefenstahl...

SAARABA, der den Weg ins Paradies weisen sollte, ist das Dokument einer politischen Desillusionierung. Wo die einheimische Tradition zur Folklore verkam, jedweder individueller Protest verhallt, die Korruption der Gefühle triumphiert, sucht der Heimkehrer einzig die Allianz zum Dorfaussenseiter, der ihn auf dem Motorrad nicht ins Paradies, sondern in den Tod fährt. *SAARABA* ist eine geduldige Überprüfung des Grundgefühls der Entfremdung, die innen und aussen herrscht. Die gegenwärtige Lage, die Seck aufzeigt, ist prekär und haltlos. Wieder werden Figuren nicht in individueller Vertiefung, sondern in sozialer Breite als Teil ihres umfassenden Familien-





verbundes vorgestellt, doch sind die Bande zerrissen. Narrativ bestimmt ein gedehnter Duktus diesen Film, der einzelne Szenen, die dramaturgisch Höhepunkte sind, der Realzeit annähert. Der Film, der sich der Publikums-erwartung von der Appellfunktion verweigert, ist eine rückhaltlose Bestandsaufnahme der Generation der heute Dreissigjährigen, von denen die Kraft zur politischen Erneuerung in Westafrika nicht erwartet wird. Diese Erwartung hingegen erfüllt der Regisseur *Souleymane Cissé* aus Mali, dessen überragend innovativer Film *YEELEN* (DAS LICHT) den Spezialpreis der Jury in Cannes 1987 erhielt, auf Festivals in Locarno und Berlin gezeigt wurde und seit kurzem in den west-deutschen Kinos zu sehen ist. Wie der Filmhistoriker Férid Boughedir in seinem Aufriss: «20 Jahre afrikanisches Kino»⁶ schrieb, «sprengt Souleymane Cissé die geläufigen Codes des Kinos von innen heraus auf, um die eigenen zu schaffen. Diese Filme, die Fragen stellen ohne jemals Schlussfolgerungen aufzudrängen, haben keine wirklichen Helden, es sei denn einfach Leute. (...) Die Kraft der Filme von Souleymane Cissé kommt ohne Zweifel aus der Tatsache, dass er einer der ersten afrikanischen Filmregisseure ist, die keine Rechnung mit Europa zu begleichen haben. Diese Abrechnung fehlt in allen Filmen. Sie sind vielmehr eine direkte Auseinandersetzung mit der eigenen Gesellschaft auf der gegenwärtigen Stufe ihrer Entwicklung. (...) Vielleicht wird aus dieser unabhängigen Spur das beste afrikanische Kino von Morgen entstehen: ein Kino, das jenseits der andauernden Konfrontation Afrika-Okzident, Tradition-Modernität sein wird.»

Der Film *YEELEN* zeigt eine scheinbar zeitlose Agrargesellschaft am Beispiel des Volkes der Bambara in Mali. Der dramaturgisch treibende Vater-Sohn-Konflikt treibt hier nicht Charaktere, sondern Eigenschaften und Verhaltensmuster aus: wie dem Vater der Zorn, so ist dem Sohn die Angst, und beiden die unablässige Verfolgungsbewegung zugeordnet. Über die Herrschaft animistischer Religion hinaus führt der Film den Diskurs der vier Elemente: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Das irrationale Eingreifen des Animismus zwingt die Regie dazu, die Irrealität der Dinge real zu zeigen. Das gelingt durch Beschwörungen, Gebete und Verwandlungen als Akt, in die Natur verwandelnd einzugreifen. Der Ansturm der Sinne wird als Dematerialisierung ins Bild gebracht. Der Farbe der Natur ordnen sich assimilierend die Farbe der Haut, der Kleidung un-

ter. *YEELEN* hat ein Geheimnis, das es nicht preisgibt. Denn die Sprichwörter der Männergeheimbünde der Eingeweichten finden eine bildliche Entsprechung nur als Evokation, als Andeutung, in der sich, vermutlich, der Entwurf zu einer Kosmogonie verbirgt. Die Eroberung des Landschaftsraumes erfolgt einzig durch horizontale Schwenks: nur, wenn dem Vater wie dem Sohn magische Eigenschaften für einen Augenblick der Auseinandersetzung um die Herrschaft verliehen werden, erfolgen vertikale Schwenks entlang den Personen und ihren Zauberstäben.

Der Gehalt dieses Films ist kaum zu erschliessen, es sei denn man stünde ethnologisch in der Tradition der Bambara (wie es die in Abidjan lehrende Romanistin Madeleine Borgomano versuchte, der ich den theoretischen Zugang zum afrikanischen Film verdanke). In europäischen Mustern gedeutet, handelt es sich in *YEELEN* um einen pikaresken Erziehungsroman, dessen Erziehungsfelder Strassen und Wege sind. Ein Unschuldiger zieht aus in die Welt, um mit dem Auszug das Bewusstsein von Schuld oder Schuldfähigkeit zu erlernen. Aber diese Einordnung in europäische Muster, eine Kritik bemühte den Topos des Ödipalen, ist genauso verhängnisvoll neokolonialistisch wie Pasolinis emphatische Studie, die er als Film *APPUNTI PER UNA ORESTIADE AFRICANA* (1969) nannte: Junge Studenten aus Uganda sollten in einem Spielfilmprojekt die griechische Orestie nachspielen; ihr Schwarzsein sollte als Versprechen auf archaische Exotik gelten, die nicht ihr Afrikanertum, sondern vielmehr das Wilde der griechischen Barbarei bezeugte.

Vielmehr geschehen in *YEELEN* Zeichen und Wunder, die ihre Basis nicht im Filmtrick haben, sondern im Fetischismus. Der junge Mann, der in die Welt zur Wanderschaft auszieht, verhext seine Häsher, die ihn zu Unrecht als ordinären Viehdieb verdächtigen. Der Beschuldigte kann sich bewähren, indem er weitere Zeichen seiner Wundertaten setzt. Nicht die geringste Leistung ist es, ethnische Kluften zu überwinden: auf magische Weise, die keiner visuellen Deformation bei ihrer Einführung bedarf. In diesem Film herrscht viel Helle, aber wenig Klarheit. Der Diskurs gilt dem Licht, nicht den Metropolen. Das Agens der Handlung ist die Quintessenz, die über den Elementen liegt. *YEELEN* ist ein Film, der seinen Diskurs nicht *über* Afrika führt, sondern *mit* dem Kino. Sein Titel heisst *DAS LICHT*. Seine Inszenierung ist die organisierte Verteilung des

Lichts, die Teilung in Helle und Dunkelheit, in artikulierte und nicht-artikulierte Töne, die das Aufkommen des Lichts am Horizont begleiten.

Die Montage verletzt alle Regeln der Schuss-Gegenschuss-Dramaturgie.

Sitzen Mutter und Sohn zu Beginn des Films sich gegenüber, um über den rächenden Vater zu reden, dann erfolgt in der inneren Organisation der Einzelkader keine Zuwendung der Personen zueinander. Vielmehr richten die sich frontal ins Publikum und im schroffen Winkel von neunzig Grad von ihrem Gesprächspartner ab, zu dem die Montage eine glaubwürdige Bildachse bilden müsste.

In den innovativen Filmen Afrikas geht es nicht mehr um die Einspiegelung von Welt, sondern um die Schaffung einer Welt, wie sie noch kein Zuschauer je gesehen hat. Der Film wird, wie die avancierte afrikanische Literatur von Thiong'o bis Adiaffi, eine kosmogone Arbeit, die mit einer neuen Imagination auch eine neue Wahrnehmung schafft. Es ist an Europa, von Afrika zu lernen, seine Sinne in eine andere Richtung zu lenken. Zulange haben diese Sinne sich in ihrer Selbstermächtigung als kleine «Theoretiker» (Marxens Pariser Manuskripte, neu aufgelegt durch Alexander Kluge) behauptet, ohne je ins Terrain Vague einer Fremderfahrung sich zu wagen, das diese Theoretiker aus dem Häuschen: ins Freie brächte. Der afrikanische Film lehrt die europäisch kodifizierte Theorie vom Film wenn nicht das Fürchten, dann doch das Zweifeln. Und der systematisierte Zweifel ist (erinnere ich mich einer Formulierung aus Ernst Blochs Tübinger Einleitung in die Philosophie): der wichtigste Stachel des wissenschaftlichen Fortschritts.⁷ ■

Anmerkungen:

¹ Zitiert nach: Pierre Haffner, *Essai sur les fondements du cinéma africain*. Abidjan / Dakar 1978, Seite 99

² Zur Ästhetik schwarzafrikanischer Kunst. Katalog zur Frankfurter Ausstellung, Sommer 1988, München 1988, Seite 15

³ H. Fichte, *Xango, die afroamerikanischen Religionen*, Frankfurt a. M. 1981, 2. Auflage, Seite 10

⁴ vergleiche sein Buch *Die Kunst Afrikas*, Basel 1953

⁵ Zur Ästhetik schwarzafrikanischer Kunst. (op cit. Seite 19)

⁶ deutsche Übersetzung in: *Journal Film*, die Zeitschrift für das andere Kino, Heft 14, April / Juni 1987, Seite 9

⁷ E. Bloch, *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Band 1, edition suhrkamp 11, Frankfurt a. M. 1963, Seite 24 f