

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 5

Rubrik: Filme aus der Dritten Welt

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: 18.04.2026

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

Aussagen zufolge, «tief beeindruckt». «Für mich das überzeugendste (Zukunfts-)Bild eines alternativen, brüderlichen Zusammenlebens, wie ich ihm in meiner bisherigen politischen Tätigkeit noch nie begegnet bin. In den Linkskreisen, in denen ich verkehrte», fährt sie fort, «redete man vorwiegend von Strukturen und Strukturreformen, vielfach sogar sehr autoritär und abstrakt. Das war enttäuschend! Was fehlte, war die Dimension einer menschlichen Ethik, die jede Politik zu ergänzen hat.» – «In der Befreiungstheologie», davon ist sie fest überzeugt, «gibt es verheissungsvolle Ansätze zu dieser neuen Synthese von Ethik, Politik und Spiritualität. Der Mensch lebt ja tatsächlich (nicht vom Brot allein!)»

Überzeugt hat Susan Getino, Soziologin und Medienschaffende, aber vor allem das gelebte Beispiel, die Praxis dieses ganzheitlichen Wirklichkeitsbezuges einer Basisgemeinde, wo Menschen verschiedener sozialer Schichten offenbar fähig sind, ihre Erfahrungen, auch die tieferen, miteinander zu teilen. Deshalb hat sie sich engagiert. Mit ihrer Person, aber auch mit ihrem fachlichen Können. Daraus ist vorderhand eine zweiteilige Videoproduktion von 110 Minuten entstanden mit dem hintergründigen Titel «*La palabra y el silencio*». «La palabra» spielt in letzter Hinsicht auf das Wort an, das nach christlicher Grundüberzeugung Mensch geworden ist, eine Glaubensaussage, die zu den tragenden Fundamenten der Befreiungstheologie gehört. «Silencio» hat mit dem Leiden vieler Basisbewegungen an der Kirche zu tun. Es verweist einerseits auf das (befristete) «Busschweigen», das von «Rom» (und zuvor vom erzkonservativen Kardinal von Rio de Janeiro) über Leonardo Boff verhängt

worden ist. Es erinnert aber zugleich auch an den Pastoralbesuch des gegenwärtigen Papstes in Nicaragua. Dort hat er, wie aus den Videobildern zu wiederholten Malen überdeutlich zu erkennen ist, seine unruhigen (sandinistischen) Zuhörer mit der Aufforderung «Silencio» zu beruhigen versucht.

Lokale Beschwichtigung oder universales Programm, «Gegenstimmen» zum Schweigen zu bringen? «Viele unserer Leute haben Mühe», fügt Susan Getino vieldeutig und sachlich hinzu. Und dann folgt der eindrückliche Wunsch: «Wir müssten mit dem Papst sprechen können wie mit unseren Priestern. Der Aufbau und das Einüben einer (Kultur des Andern) oder einer (Kultur der Toleranz), als Alternative zum herrschenden Egoismus und zum fast alles beherrschenden Konsum, machen das mehr denn je erforderlich!» ■

«La iglesia de los pobres»

«Wir möchten die verschiedenartigen Befreiungsprozesse in unserem Kontinent oder in unserer Region (marxistischer, sozialdemokratischer, nationalistischer oder christlicher Prägung) mit einer Serie filmisch zur Darstellung bringen. Dabei haben wir festgestellt, dass die wichtigste und überzeugendste Arbeit an der Basis von christlichen Gruppen geleistet wird. Deshalb werden wir den Teil über die Kirche (La Iglesia de los pobres) (Die Kirche der Armen) zuerst in Angriff nehmen. Der Kurzfilm (Camino de liberación) (Wege der Befreiung, erhältlich im SELECTA-Verleih, Freiburg) war sozusagen der (Vorspann) dazu.»

Fernando Espinosa
(Gruppe Chaski, Peru)

Josef Stutzer

Emitai

(Gott des Donners)

Senegal 1971. Regie:
Ousmane Sembene
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/49)

Ousmane Sembene ist einer der wichtigsten Autoren des schwarzafrikanischen Films und zugleich einer seiner Begründer, obwohl er erst mit 40 Jahren begonnen hat, Filme zu drehen. 1923 im Süden Senegals als Sohn eines Fischers geboren, war er zuerst selber Fischer, dann Schlosser und Maurer. Er meldete sich freiwillig als Soldat zur französischen Kolonialarmee. 1948 geht er nach Frankreich, arbeitet in einer Autofabrik, dann mehrere Jahre als Hafenarbeiter und aktiver Gewerkschafter in Marseille. Er beginnt zu schreiben. Fasziniert vom Medium Film und überzeugt, mit diesem Kommunikationsmittel eher die Massen zu erreichen, geht er 1961 nach Moskau an die Filmhochschule und studiert unter Donskoj und Sergej Gerasimow.

Nach Senegal zurückgekehrt, dreht er seinen ersten Kurzfilm «Borom Sarret» (1963), für den er mehrere Auszeichnungen erhält. Nach einem weiteren Kurzfilm, «Niaye» (1964), dreht er 1966 mit «La noire de ...» den ersten längeren Spielfilm Afrikas überhaupt. Darin erzählt er die Geschichte eines schwarzen

Dienstmädchens, das von französischen Entwicklungshelfern nach Europa mitgenommen wird. Allein in einer ihr fremden und feindlichen Umgebung, begeht sie Selbstmord. International bekannt geworden ist Sembene mit dem 1968 entstandenen «Mandabi» (Die Postanweisung, ZOOM 24/75). Ein Arbeitsloser verliert sich im Gestrüpp der senegalesischen Bürokratie beim Versuch, eine Postanweisung seines Neffen, der in Paris lebt, einzulösen. Doch die Konfrontation mit der Korruption löst in ihm und andern einen Bewusstseinsprozess aus; sie erkennen ihre Lage und beginnen sich zu wehren.

Nach einigen Kurzfilmen lässt Sembene sich mit dem 1971 entstandenen «Emitai» in zweierlei Hinsicht auf ein Experiment ein. Bis jetzt hat er sich mit der städtischen Gesellschaft filmisch auseinandergesetzt; nun geht er das erstmal aufs Land. Gleichzeitig nimmt er ein historisches Thema, ein Ereignis aus der neueren Kolonialgeschichte auf. Gegen Ende des Zweiten Weltkrieges wehren sich die Bewohner eines senegalesischen Dorfes gegen die massive Erhöhung der Reisabgaben; Frankreich steht im Krieg und braucht dringend mehr Nahrungsmittel. Angeführt wird dieser Widerstand von einer Frau. Sembene geht es nun nicht um eine mehr oder weniger wahrheitsgetreue Rekonstruktion dieses Ereignisses. Vielmehr baut er diese historische Anekdote zu einer parabelartigen Geschichte über Tradition und Moderne, über Widerstand, Resignation und Passivität aus. Im Zentrum steht dabei die Auseinandersetzung um die Funktion und die Bedeutung der (animistischen) Religion. Exemplarisch werden am Beispiel der Männer und Frauen zwei verschiedene Haltungen gegen-

über der religiösen und allgemeinen kulturellen Tradition demonstriert.

Die Männer ziehen sich angesichts der drohenden Gefahr der anrückenden Soldaten, die junge Männer zum Militär pressen und den Reis beschlagnahmen wollen, in den «Heiligen Wald» zurück, um zu beraten. Die Fetische müssen befragt, die Götter besänftigt werden; nichts kann ohne ihr Einverständnis unternommen werden. Nur einer, Dijmeko, der Chef des Dorfes, wehrt sich angesichts der Dringlichkeit gegen die Rituale. Die Götter haben bis jetzt geschwiegen, die Menschen müssen ihre Angelegenheiten selbst in die Hand nehmen. Er zieht in den ungleichen Kampf gegen die Soldaten und bleibt tödlich verletzt liegen.

In einer eindrücklichen, fantastischen Szene kommt es später im «Heiligen Wald» zu einem Zwiegespräch zwischen Dijmeko und den Göttern. In violettes Licht getaucht, tritt Emitai, der Gott des Donners, eine wilde, tanzende Stroh-puppe, auf und ruft Dijmeko zu, er sei gerecht bestraft worden für seinen Frevel an den Fetischen. Dijmeko richtet sich auf und rebelliert: «Wir haben uns korrekt verhalten, auch der Reis ist heilig und muss geschützt werden. Ihr Götter habt uns im Stich gelassen, ihr schweigt und helft uns nicht.» Dann bricht er tot zusammen.

Dieses «Gottesurteil» bestätigt die Ältesten in ihrer Haltung. Es gilt, die Götter zu besänftigen, sie mit Opfern gütig zu stimmen. Der religiöse Glaube lässt die Männer resignieren, die Situation als von den Göttern gewollt akzeptieren.

Anders die Frauen. Für sie ist der Reis «heilig». Sie schützen ihn und bringen ihn in ein Versteck. Selber schwach und wehrlos, werden sie von den Soldaten als Geiseln auf den

Dorfplatz getrieben, aber keine verrät das Versteck des Reises. In bedrohlichem Schweigen sitzen sie da, schützen die Mütter mit ihren Kindern vor der Sonne, teilen sich das spärliche Wasser. Sie singen und finden darin Kraft, eine Kraft, die die Soldaten verunsichert. Sie fügen sich zwar den Gewehrläufen, aber lassen sich damit nicht ihren Stolz und ihre Würde, die unter anderem auch in ihrem Gesang liegt, nehmen. Für sie sind Tradition, die gemeinsamen Gesänge, die gemeinsame Arbeitsquelle ihres Selbstvertrauens, ihrer Identität.

Der Schluss des Filmes zielt nochmals auf eine Darstellung dieser beiden Haltungen. Die Männer werden vom Kommandant der Truppe in ihrem Begräbnisritual für Dijmeko unterbrochen und gezwungen, die Leiche liegen zu lassen, bis der Reis gefunden ist. Wieder werden die Götter befragt, wieder schweigen sie. Resigniert bringen die Männer den Reis. Die Frauen schauen stumm zu. Da wird von einem Soldaten ein Knabe, der den Frauen Wasser bringen wollte, erschossen. Die Frauen durchbrechen den Kreis der Soldaten, tragen den Knaben zur Begräbnisstätte. Sie setzen mit Gesang und Tanz das Begräbnisritual fort, während die Männer, von den Soldaten bewacht, in langer Kolonne den Reis Richtung Stadt schleppen. Der Gesang der Frauen wird immer kräftiger, die Männer schrecken auf, erwachen und weigern sich, den Reis weiter zu transportieren. Die Soldaten erschossen sie.

Die hier versuchte Aufschlüsselung mag etwas didaktisch erscheinen. Das didaktische Moment ist aber auch ein zentrales Anliegen von Sembene. Er versteht Kino als «Abend-schule Afrikas», als Mittel der Bewusstseinsbildung, des Fortschritts. «Was mich interessiert,

ist, in meinen Filmen die Probleme zu behandeln, die sich meinem Volk stellen. Was ich will, ist, Film wie ein Mittel der politischen Aktion zu benutzen, ohne dabei andererseits in einen Agitationsstil zu verfallen: Der Film muss didaktische Züge besitzen und doch ein volkstümliches Schauspiel bleiben.»

Volkstümlich zu bleiben, ist Sembene in «Emitai» sehr wohl gelungen. Ausdruck dafür ist der langsame, «afrikanische», ja «bäuerliche» Rhythmus des Films. Erst irritiert, dann immer stärker fasziniert folgt man als europäischer Zuschauer der gemächlichen Kamerabewegung über die Reisflächen, durch das Dorf; lässt sich ein auf die langen Palaver; beschaut die ruhigen, intensiven Aufnahmen einzelner Gesichter oder Menschengruppen. Im Rhythmus besinnt sich Ousmane Sembene auf die orale Tradition, auf das bäuerliche Zeitmass und bekräftigt auch im Formalen seine zentrale Aussage: Es gilt, sich den eigenen Traditionen zu stellen, aber nicht darin resignativ sich einzukapseln, sondern sie so zu leben, dass man aus ihnen Kraft gewinnt, um frei und unabhängig zu handeln. ■

Bruno Jaeggi

Finyè

(Der Wind)

Mali 1982. Regie: Souleymane Cissé (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 86/84)

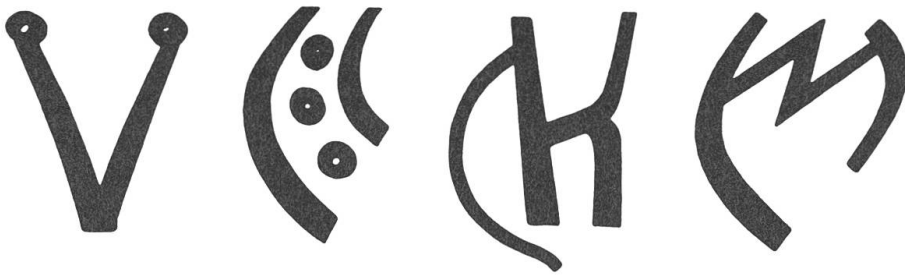
Mit «Baara» (ZOOM 1/80) stieg Souleymane Cissé 1978 aus der damals beherrschenden Thematik des schwarzafrikanischen Kinos – dem Konflikt zwischen Stadt und Land, Tradition und Moderne – aus. Er begann dort, wo Mahama J. Traorés «Garga m' Bosse» 1974 aufgehört hatte: in der sozialen Auseinandersetzung in der Stadt. «Finyè» setzt nun mitten in diesem explosiven Feld menschlicher, kultureller und gesellschaftspolitischer Widersprüche ein. Wie in seinem «Den Muso» (1975) und in «Baara» hat die äussere Autorität von Staat und/oder Familie mit der Tradition gebrochen: Sie spielt sich mit Willkür auf, weil sie im Grunde schwach ist,

keine Probleme mehr lösen kann. Die Macht legitimiert sich allein dadurch, dass sie existiert. Ihre Repression ist die perfekte Kopie weissen Herrschergebarens. Und vor diesem Hintergrund stellt «Finyè», mit dem Blick auf die Jugend und anhand städtischer Realitäten, die Frage nach dem Verhältnis zwischen altem Erbe, bewegter Gegenwart und erneuernder Zukunft: als Schlüsselwerk des schwarzafrikanischen Kinos – und als einer seiner künstlerischen Höhepunkte.

Der Titel des Films ist mit «Der Wind weckt die Gedanken der Menschen» zu übersetzen und wird in den alten Ideogrammen der Bambara geschrieben. Dies weist, wie Cissé verdeutlicht, dem Geschehen den Weg: «Ich verwende diese Ideogramme, um mich an die Studenten zu richten: Sie sollen sich wiederfinden, in dieser Richtung mit ihren Recherchen weitergehen. Denn wenn ein Mensch seine Identität verliert, verliert er alles. Oft sagt man,



Goundo Guissé (Batraou) und Fousseyni Sissoko (Bah).



Der Wind weckt die Gedanken der Menschen

die Afrikaner hätten keine eigene Schrift. Es ist nun an den Afrikanern, zu forschen und zu entdecken, was tatsächlich existierte. Wir gehen immer an dem vorbei, was uns eigen ist, weil man uns einem anderen Horizont zulenkt, der uns nicht entspricht, und deshalb fallen wir immer wieder in den Graben.»

In diesem Geschehen gewinnen alle Figuren ohne jeden Druck allegorische Bedeutung: so Batrou (Goundo Guissé), die Tochter des Militär-Gouverneurs Sangaré, und Bah (Fousseyni Sissoko), die sich trotz des Argwohns der Familien-Autorität über die soziale Kluft hinweg lieben; so Bahs Grossvater Kansaye (Ismaila Sarr), ein alter traditioneller Dorfchef, der einst über die Einhaltung der Riten und des Ahnenkults wachte, jetzt auf alle Ämter verzichtet und nur seine Ruhe, seinen Frieden will; so auch Sangaré (Bella Moussa Keita), der im Kampf gegen eine Studentenrevolte selbst Batrou verhaften lässt. Während sich die Konfrontation zwischen Vater und Tochter verschärft, gewinnt Kansaye neues Vertrauen in seinen inzwischen deportierten Enkel. In seinen magischen Zauberkleidern, dem Bubu, verlangt er bei Sangaré seinen Enkel zurück, nachdem ihm die beschworenen Ahnen nicht weiterhelfen konnten. Und am Schluss solidarisiert sich der Alte, den man vom Tode Bahs informiert hat, mit den Studenten in Aufruhr.

Diese geschmeidig und intelligent ausbalancierte Konstellation erlaubt es Cissé, Macht privat und politisch zu analysieren, den gesamtafrikanischen Film, ja die grundlegende Auseinandersetzung eines ganzen Kontinents entscheidend voranzutreiben: das Verhältnis zwischen einer scheinbar modernen Gegenwart, die bloss den Kolonialismus verlängert, und einer ursprünglichen Vergangenheit, die Widerstand leistet und zugleich den Schulterchluss mit der Jugend erwirkt.

Freilich hat sich dabei das Gewicht der alten Magie und Vorstellungen gewandelt. Die neuen Herren haben die Götter getötet, den Geist der Ahnen zerstört: Sie selbst sind die Dämonen, und gegen sie vermag die Kraft der Vorfahren nicht mehr anzukommen. Die Ahnen geben Kansaye daher nur den einen Rat: nach seiner eigenen Initiative zu handeln. Wenig später verbrennt er seinen Bubu: «Weil er erkannt hat, dass alles, was dieser an mystischen Kräften verleiht, nur ihm alleine nützt. Er lehnt sich gegen diesen sinnlosen Egoismus auf.» Denn schliesslich geht es weniger um ihn, der ohnehin bald sterben wird, als um Bah: Die junge Generation allein «kann die alten Werte in die Zukunft tragen. Andererseits lasse ich den Alten bewusst nicht sterben: Das heisst, dass die Tradition weiterlebt. Doch sie öffnet sich dem, was hier und jetzt geschieht. Kansaye muss sich

neuen Welten zuwenden, die ihn retten können: der Jugend. Denn schliesslich macht man ja alles dafür, dass es ein Morgen gibt.»

Damit fordert «Finyè» den entschlossenen Schritt Afrikas in die eigene Zukunft: mit der Würde und Kraft der ursprünglichen Identität, mit den Erfahrungen der Gegenwart und dem Potential der Jugend. Daher folgt der Film dem Satz: «Im Leben des Menschen gibt es immer einen Augenblick, wo man anhalten muss, um zu sehen, was getan worden ist und was zu tun bleibt.» Dazu Cissé: «Wenn der Mensch sich mit seiner Zeit nicht weiterbewegt, wird er von der Zeit eingewickelt, und er kann nie mehr aus ihr heraustreten. Er wird überrollt, von der Zeit vertilgt. Während Jahrtausenden hat der afrikanische 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. Es soll nicht geschehen, dass sich die Jugend auffressen lässt von einem System, das uns die Geschichte aufgedrängt hat und das unfähig ist, unsere Probleme zu lösen.»

Die Hoffnung auf eine zukünftige Gesellschaft, die sich, wie Cissé betont, der Wissenschaft öffnen muss und die dem einzelnen seine Reinheit und Würde wiedergibt, formuliert «Finyè» auch symbolisch. «Auf diese Reinheit verweist das Wasser: Das Kind, das noch so rein ist wie das Wasser, aus dem es steigt, scheint uns etwas vermitteln zu wollen. Wir erwarten viel von ihm. Doch was bereitet man für dieses Kind vor? Hier liegt die Hauptfrage, und deshalb habe ich den Film mit diesem Kind beendet. Ein anderes Symbol ist die Kale-

basse. Durch sie teilen sich die Menschen von Generation zu Generation mit. Im Film wird sie in den Fluss geworfen, sie treibt davon, einem anderen Horizont entgegen, um die Ideen und Gedanken der Menschen zu verbreiten.»

Mit diesen nahtlos eingefügten Symbolen verbinden sich scheinbar kleine, genau gesehene Details: soziale Gegensätze, Widersprüche und Spannungen, Formen des Misstrauens und verschiedener Konfliktlösungen, Kontraste in Licht, Dekor, Ambiance und Kommunikation oder auch einzelne Bilder wie jenes, das Kansaye mit seiner Giesskanne zwischen Hochspannungsleitungen zeigt. Noch zwingender als in «Baara» schafft Cissé ein Mosaik, in dem jeder einzelne Stein mit einem Ganzen zu tun hat, das erst im Entstehen begriffen ist, im Kopf des Zuschauers vollendet werden muss.

«Finyè» ist Ausdruck eines ganzheitlichen Denkens und einer Auseinandersetzung, die den afrikanischen Rahmen mit seltener Exaktheit wiedergeben und zugleich sprengen, ins Universelle vorstossen. Dabei erweist sich Cissé als Autor, der Kopf und Herz voll zusammenbringt, skeptisch die Gegenwart durchforstet und eine Vision skizziert, die weit über ideologisches Gerangel hinausgeht, ohne Metaphysik, zwingend in der Bildkraft, Realismus und Poesie, Sinnlichkeit und Allegorie in beispielhafter Weise verbindend. Gerade durch die Einheit von Gefühltem und Gedachtem schafft «Finyè» die Kraft, die vom Ganzen ausgeht und das Ganze wagt.

Cissés Überzeugung, dass eine Gesellschaft, die den einzelnen nötigt, korrumpiert und manipuliert, keine Zukunft hat, und seine Absicht, das Bewusstsein (auch) der Intellektuellen zu wecken, die «bei uns

verkleidete Europäer sind und noch nicht in die Tiefe der Probleme vorgedrungen sind», spiegelt sich auch in den prägenden Figuren des Films. «Das Gesicht ist für mich von grösster Wichtigkeit. Das hat wahrscheinlich mit meiner eigenen Kultur zu tun – denn ich bin ein sehr besessener Mensch! Wenn ich zum Beispiel eine Maske betrachte, durchdringt mich das in einer Art und 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, sie seien lebendig. Mit dem einfachen Bild eines Gesichts möchte ich darstellen, was ich im Herzen trage.» – (Die Zitate stammen aus Interviews und Pressekonferenzen, die ich 1982 in Cannes und 1983 in Ouagadougou mit dem Tonband aufgenommen habe.) ■

Bruno Jaeggi

Le médecin de Gafiré

Niger/Mali 1983.

Regie: Moustapha Diop
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/54)

Ein exemplarischer Fall: Zusammen mit seiner Frau und voller Widerwillen begibt sich ein in Frankreich ausgebildeter schwarzer Arzt, Karounga *Logo*, in den Busch, um dort, dem Auftrag der Behörden folgend, praktische Erfahrungen zu sammeln. Mit dem Paar dringt ein Stück fremder Moderne in ein

noch voll traditionsgebundenes Afrika ein: mit weissen Modezeitschriften und Musik von Radio France Internationale, mit Whisky und mit Wein für den Abendtisch. Auf den bourgeoisen Luxus der Stadt wollen die beiden «Zivilisierten» nicht ganz verzichten.

Karounga verweigert den alten Werten und ihren Symbolen den Respekt. Er lebt wie ein Weisser. Wortwörtlich geht er gegen die alten Bräuche vor, lehnt er rituelle Geschenke der Einheimischen von Gafiré ab. Von der überlieferten Heilkunde akzeptiert er allenfalls das Wissen von den Pflanzen; der Rest ist Scharlatanerie.

Die Alten des Dorfes sind beunruhigt. Sie haben schon Mühe genug, den Jungen den Khî zu erklären, eine mythisch-animistische Gottheit, und sie davon zu überzeugen, dass ein toter Vater in Gestalt eines Baumes leben und sehen kann. Sie werfen dem Arzt vor, das, was während vieler Epochen geschaffen worden ist, auf einmal zu zerstören.

Karounga nabelt sich vom Volk ab, weil er sein Prestige durch Distanz wahren will. «Das ist seine Art, sich einen Mythos zu schaffen, einen modernen Mythos, im Gegensatz zu den Naturheilern, die dafür ganz andere Methoden kennen. Denn auch die modernen, europäischen Ärzte «machen Kino», durch ihr Gehabe: damit die Kranken an die heilsame Überlegenheit glauben» (Moustapha Diop).

Ein solcher Naturheiler ist Ouba de Balba: Er wird zur grossen Herausforderung Karoungas, der seinem *Logos* vertraut. Daher will er den «Hexen-Doktor» entlarven. Doch aus dem vermeintlichen Triumph wird eine bittere Niederlage: Karounga, der seinen Gegenspieler demystifizieren will, erliegt selbst der Suggestivkraft Ou-

bas. Gedemütigt zieht er davon. Noch versucht er sich einzureden, einer Täuschung erlegen zu sein.

Diese eine Schlüsselszene des Films hat sowohl in Afrika wie auch in Europa für Verwirrung gesorgt, vereinigt doch Ouba in sich einerseits den Heiler und andererseits den Zauberer, den magisch-mystischen Medizinmann. Diop diskutierte sein Drehbuch mit «Wênd Kûuni»-Autor Gaston Kabore (Burkina Faso) und Mamadou Kaba (Mali), den Vertretern jener Länder, die seine Co-Produktion mittrugen. («Le médecin de Gafiré» wurde in Burkina Faso gedreht, weil es dort dank der neugegründeten «Filmfabrik» Cinafric sämtliches Produktionsmaterial gab.) Erst diese Diskussionen haben das «irrationale» Moment Oubas eingebracht: Weil dieses, so wurde argumentiert, in diesen Ländern tagtäglich als das Normalste auf der Welt praktiziert würde, und zwar mit Erfolg. «Zudem ist es», so Diop, «Karoungas eigener Blick, durch den wir Ouba so sehen, als ginge es nicht mit rechten Dingen zu. Gleichzeitig spielt Ouba seine wirksamen suggestiven Kräfte selbstsicher aus, in seinem eigenen «Territorium».

Jedenfalls ist Karounga tief verunsichert: Wozu hätte er denn so lange studieren müssen, wenn der «ungebildete» Ouba mehr vermag als er! Und bald geht er zum traditionellen Heiler, um sich in dessen Wissen initiieren zu lassen. Es ist dies eine lange Schule, in der viele Prüfungen innere Kräfte mobilisieren und stärken sollen. Er lernt die ganzheitliche Sicht auf Welt und Wissen; Ouba hält ihn dazu an, nicht immer zu fragen und verstehen zu wollen, sondern zuerst einmal zu lernen, vorwärtszugehen, sich anzustrengen: «Für jede Handlung, für jeden Zustand gibt es zehntausend Erklärungen. Warum

sich immer auf eine einzige beschränken?»

Nun will aber Karounga Oubas Wissen schriftlich festhalten, damit es allen dient und nicht verlorengeht; im Gegensatz dazu fordert Ouba, dass seine Heilkunst geheim bleibe und nicht ausformuliert werde, denn sonst würde sie ihre Wirkung verlieren. Als dann der Arzt dabei ertappt wird, wie er dennoch seine Initiations-Erfahrungen niederschreibt, vergiftet Ouba ihn und sich selbst.

Diese Geschichte wird in einer einzigen Rückblende erzählt. Offen bleibt dabei, ob Ouba und, vor allem, Karounga wirklich sterben. Ruhig im Duktus, bestimmt und geschmeidig in der Argumentation, oft auch tastend und nicht bis zum letzten Detail ohne Fehl und Tadel, verwebt Moustapha Diop zudem verschiedene parallele Handlungs- und Verhaltensstränge. So erweitern Sequenzen in Regierungskreisen den unmittelbaren Konflikt: Sie sollen, meint Diop, «ein Seitenhieb auf die schwerfällige Bürokratie sein, die eine echte Entwicklung hemmt oder abblockt», und zugleich haben sie auf jene Realität etwa in Mali, Senegal und (heute auch) in Burkina Faso zu verweisen, wo die traditionelle Heilkunst aufgewertet wird und wo ein «moderner» Arzt seine Patienten dem «Medizinmann» zuweisen kann, erfüllt dieser doch auch eine soziale und psychologische Aufgabe.

Auch Amza, Karoungas Gehilfe, bringt Neues ein in den Film. Er ist es, der am Anfang ungläubig vor dem Khî steht und hört: «Es braucht Zeit, um verstehen zu können. Zeit und Geduld.» Doch seine Liebes- und Lebenspläne drängen; er, der zwei Welten verbindet, glaubt nicht an die Möglichkeit einer harmonischen Koexistenz. Er sucht die Lösung schliesslich in der Utopie, im Traum.

Am augenfälligsten ist schliesslich die Entwicklung von Karoungas Frau, die sich bald ihrer auf Exotik-Look getrimmten Aufmachung entledigt, für Ouba und die Traditionen einsteht. Selbst aus dem Radio dringen nun plötzlich afrikanische Töne. Und dadurch wird die Geschichte des Films exemplarisch: «Von allem Anfang an ging es mir darum, die eigentliche Handlung auszuweiten zur Auseinandersetzung mit einer ganzen, introvertierten Kultur. Das heisst, ich wollte zeigen, wie sich das Alte dem Neuen verschliesst, um sich selbst zu verteidigen.»

In der ersten Drehbuchfassung freilich gebärt Karoungas Frau ihr Kind. Dieses findet dann, in einer symbolischen Sequenz, Aufzeichnungen seines Vaters, die es unter seiner Wiege versteckt: So sollte die Zukunft gesichert werden, das Ergebnis der historischen Begegnung zwischen Ouba und Karounga. Schliesslich hat Diop aber einen anderen Schluss gedreht, und auch dieser Schluss hat vielerorts irritiert. «Ich wollte die Frage offenlassen, ob Karounga geheilt wird und, wenn ja, ob durch traditionelle oder moderne Mittel. Auch der Tod Oubas ist nicht ganz sicher.»

Dennoch liegt die Interpretation nahe, dass beide Ärzte sterben und am Schluss, der zugleich am Anfang (auch des Films!) steht, durch eine Wiedergeburt in Gestalt Karoungas verkörpert werden. Das Dorf, das zuvor noch vor der «Verbindung zwischen Feuer und Wasser» gewarnt hat, begegnet dieser Wiederauferstehung mit Respekt und mit dem vielleicht zentralen Satz: «Jetzt hat der Schüler (Karounga) den Lehrer (Ouba) übertroffen.»

So wird denn «Le médecin de Gafiré» exemplarisch auch für die zukunftsweisende Synthese zwischen Neuzeit und Überlie-

ferung, Moderne und Tradition im heutigen Afrika: für jene wissenschaftliche Öffnung, die auch von anderen afrikanischen Cineasten in vollem Respekt für die eigene Kultur verlangt wird. Diese Synthese, diese Öffnung kann bei Diop nur Karounga erwirken. «Ouba hat nicht die Möglichkeit, die moderne Medizin zu assimilieren, ganz abgesehen davon, dass er nicht lesen kann. Der moderne Arzt dagegen hat die Mittel, sich in sein eigenes Erbe initiieren zu lassen.»

Die Zitate stammen aus Interviews, die ich 1983 in Ouagadougou und 1985 in Mannheim mit dem 1945 in Benin geborenen und in Niger domizilierten Moustapha Diop geführt habe. Diop hat sich nach einem offensichtlich verfrühten Debüt, «Synapse» (1969–74), in Paris (vier Jahre) und am Fernsehen Nigers (drei Jahre) ausgebildet. «Le médecin de Gafiré» ist sein erster Langspielfilm; er wurde 1985 mit dem Grossen Preis von Mannheim für den besten «Dritte Welt»-Beitrag ausgezeichnet. Dieses Jahr will Diop einen «wesentlich politischeren Film» drehen, «Mamy Wata», erneut in Afrika und in der Sprache der Bambara. ■

Robert Richter

Orinoko – Nuevo Mundo

Venezuela 1984.

Regie: Diego Rísquez.

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/55)

Schon in der formalen Ausgestaltung zeigt sich die experimentelle Eigenwilligkeit von «Orinoko – Nuevo Mundo», der zu den originellsten Filmen der Gegenwart zu zählen ist. Gedreht auf Super-8 und aufgeblasen auf 35 mm, verzichtet Rísquez' Film zudem völlig auf die verbale Sprache und schafft damit einen traumähnlichen Bilderreigen.

Im Zentrum steht der Fluss Orinoko, der als Zeuge verschiedener historischer und mythologischer Ereignisse das Leben der präkolumbianischen Ureinwohner geformt und später den europäischen Eindringlingen die Eroberung erleichtert hat. Rísquez lässt die Historie und die Mythologie in stark stilisierten, ins Irreale verzerrten Tableaus vorbeiziehen. Thematisiert sind Mythologie und Historie nicht als isolierte Bereiche wissenschaftlicher Beschäftigung, sondern in ihrer gegenseitigen Wechselbeziehung, in ihrer Abhängigkeit zueinander.

Im ersten Teil des Films zeigt Diego Rísquez eine Dorfgemeinschaft von Ureinwohnern irgendwo am Oberlauf des Orinoko. Mit einer einfühlsamen, sehr beweglichen Kamera beobachtet er das Alltagsleben dieser Menschen, zeigt ihre Lebenskultur von der täglichen Nahrungsbeschaffung bis hin zu sozialen und religiösen Ritualen. Deutlich wird in diesen Bildern, die sich betont dokumentarisch und authentisch geben, die harmonische Abhängigkeit dieser

Ureinwohner von der Natur und vom Orinoko.

Im Drogenrausch sieht der Schamane Yanomani die Ankunft Kolumbus' voraus. Die Inhalation von Yopo bewegt den Schamanen zu Schmerzensschreien, die zum zweiten Teil des Films überleiten. Diese Überleitung ist typisch für die Dramaturgie von Rísquez' Film. Während die Schmerzensschreie des Schamanen zu hören sind, wechselt das Bild auf einen indianischen Jäger mit Pfeil und Bogen. Das Bild verfolgt den fliegenden Pfeil und wechselt auf ein schmerzhaft starres Bild von Kolumbus (siehe Abbildung), der vor einem gemalten Meer posiert. Als Hutaufsatz dient ein Miniaturschiff, das zugleich auf dem gemalten Meer fährt.

Der zweite Teil des Films zeigt die europäischen Eindringlinge von Kolumbus über einen katholischen Missionar bis zu den wissenschaftlichen Forschern Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland. Daneben tauchen auch englische Piraten unter Sir Walter Raleighs Führung und der spanische Herrscher Antonio Berréu auf. Der Tropenwald wird durchquert, zerzaust und seiner Eigenständigkeit beraubt. Dem plötzlichen Bruch entsprechend, ändert der filmische Stil. Die harmonisch dynamischen Bilderfolgen machen fixen, grafisch vorgeprägten Bildern Platz.

Fliessend wechselt der Film schliesslich zum dritten Teil über, der die Synthese, die gewaltsam erzwungene Synthese zwischen europäischer und präkolumbianischer Kultur und Mythologie zu Bildern formt. Die stellvertretenden Figuren der europäischen Kultur und Gesellschaft mitsamt ihrer Mythologie und Ikonografie wird vom immensen Raum des tropischen Waldes aufgesogen und mit den vitaleren Mythologien der



Ureinwohner konfrontiert. Zwar unterliegen die Ureinwohner der physischen Kraft der Europäer, die psychische Identität aber vermischt sich mit der Sinnlichkeit der neuen Welt. Die Protagonisten der europäischen Invasion verlieren sich im Dikicht, werden selbst zu mythologischen Figuren.

Zu dieser zwingenden, organisch sich entwickelnden Synthese nicht fähig ist die Religion, das Christentum, das sich begreiflicherweise nicht mit den heidnischen Religionen vermischen kann. Es bleibt beim Schlagen und Geschlagenwerden.

Bei der Beschreibung der drei Entwicklungsstufen des Films mag der Eindruck entstehen, «Orinoko – Nuevo Mundo» verschliesse sich der Gewalt, die die Europäer den Ureinwohnern angetan haben. Dies ist keineswegs der Fall. Für Diego Rísquez ist die gewaltsame Invasion der Europäer, die Unterdrückung der dortigen Kultur und Lebensform nicht losgelöster Ausgangspunkt seines Interesses, sondern eine historische Tatsache, die Teil der Kon-

frontation der beiden Welten und Teil der nachfolgenden Synthese ist. Thematisiert ist die gewaltsame Unterdrückung in den Zeichen der Bilder. Der unerbittliche Kampf zwischen den Vätern zweier diametraler Kulturkreise wird erst durch die Umsetzung der Bilder im Kopf des Zuschauers ersichtlich.

Das Aussergewöhnliche an «Orinoko» ist seine kompromisslos experimentelle Form, die jeglichen analytischen oder ethnografischen Ansatz ablehnt. Das ethnologisch beobachtende Vorgehen und die historische Recherche nach Fakten, die irgendeine These belegen sollen, ersetzt Diego Rísquez durch einen sinnlichen Bilderreigen, der mittels wuchernder Poesie Geschichte und Mythologie ineinanderfliessen lässt und einander gegenüberstellt. Damit erreicht Rísquez eine Ebene der historischen Betrachtung, die den Kulturwandel über eine grössere Zeitspanne hinweg sichtbar macht.

Rísquez vertraut in seinem Film völlig auf die Wirkung der Bilder, ihrer Konfrontation unter-

einander und mit den Geräuschen. Verbale Sprache gibt es in «Orinoko» nicht. Sie wäre nur hinderlich, wäre hilfloses Vehikel. «Orinoko» ist als Traum konzipiert, und Träume überwinden die Schwere des Verstands, der verbalen Analyse. Ganz von alleine ergibt sich da die Parallele zwischen Traum und Mythologie.

Um so kräftiger und vitaler die Bilder, die Diego Rísquez bietet. Hochstilisierte, symbolbeladene und fixe Tableaus stehen ruhelosen, mit Handkamera aufgenommenen Stimmungsbildern gegenüber. Allen gemeinsam ist die Kraft des Dargestellten, der exzessive Drang nach Verbildlichung, der sich in der Kolonierung weiterzieht und an die Vitalität der tropischen Atmosphäre, ihrer Bewohner und temperamentvollen Kultur anknüpft.

Alles will Bild werden, alles soll visuell und sinnlich spürbar werden. Sogar die hitzige, vom tropischen Klima aufgestachelte Erotik fehlt nicht.

In der Vermittlung dieser Atmosphäre ist Rísquez ausserordentliche Nähe gelungen. Das liegt neben dem eigenwilligen Konzept der Erzählstruktur, die den Elementen der Handlung unmittelbaren Zugang zur formalen Umsetzung zugesteht, ebenso an der filmtechnischen Arbeitsweise. Gedreht auf Super-8 und aufgeblasen auf 35-mm-Material, setzt Rísquez das ruhelos vibrierende Farbkorn des groben Super-8 als impressionistisches Gestaltungsmittel ein, das die Hitze, Lebendigkeit und Feuchtigkeit des Orinoko-Gebiets in den Film einbringt. Zudem gelingt es Rísquez, mit dem Blow-up auf 35 mm die Körnung des Super-8 in Schärfe und Farbintensität wesentlich zu steigern. ■