

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

Artikel: Und sie drehen doch...
Autor: Bosséno, Christian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931990>

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: 12.01.2026

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

Christian Bosséno

Und sie drehen doch ...

Überblick über das Filmschaffen im frankophonen Afrika

1955 drehte der Senegalese Paulin Soumanou Vieyra an der Filmhochschule IDHEC den vielbeachteten Kurzfilm «*Afrique-sur-Seine*». Die Geburt des schwarzafrikanischen Spielfilms wird aber meist um 1962 ange setzt, mit «*Borom Sarret*», dem Kurzfilm des senegalesischen Schriftstellers Ousmane Sembène.

Seither haben sich über 250 «Besessene» (von denen einige nicht über ihren Erstlings film hinausgekommen sind) mit mehr oder weniger Erfolg in der Siebenten Kunst versucht. Mehrere hundert Filme sind entstanden, darunter über 150 Langfilme, zum grössten Teil Spiel filme. Das scheint wenig für einen ganzen Kontinent und einen Zeitraum von 25 Jahren. Aber es ist dennoch eine beachtliche Produktion, gemessen an den enormen Schwierigkeiten, mit denen in Afrika jeder Filmemacher zu kämpfen hat.

Ein Kino ohne Publikum?

Diese Filmproduktion (zu der auch ausgesprochen misslun gene Filme gehören) enthält eine ganze Reihe erstklassiger Werke, zum Beispiel «*La Noire de...*» (1966), «*Xala*» (1974/ ZOOM 24/75) und «*Ceddo*» (1976) von Ousmane Sembène, Senegal; «*Touki-Bouki*» (1973) von Djibril Diop-Mambety, Se negal; «*Cabascabo*» (1968) von Oumarou Ganda, Niger; «*Wênd Kûuni*» (1982, ZOOM 1/85) von Gaston Kaboré, Burkina-Faso;

und «*Finyè*» (1982, ZOOM 5/85) von Souleymane Cissé, Mali.

Film als Industrie braucht eine Infrastruktur, Kapital und einen Markt, was in Afrika alles nur ungenügend vorhanden ist. Vor allem die Länder der frankophonen Zone profitierten von einer gewissen Filmförderung von seiten Frankreichs. Die afrikani schen Regisseure anerkennen denn auch die in dieser Hinsicht grossartigen Verdienste des leider verstorbenen Jean-René Debrix vom französischen Ministère de la Coopération. Doch grundsätzlich können sie nur auf sich selbst, auf ihre grenzüber schreitende Solidarität zählen.

Paradoxe Weise unternahm ausgerechnet Burkina-Faso (früher Obervolta), eines der ärmsten Länder überhaupt (Nr. 196 auf der 203 Länder zählenden Weltrangliste nach Bruttosozial produkt), 1969 einen sehr mutigen Vorstoß: Erstens wurden sämtliche Kinos in Burkina verstaatlicht. Zweitens wurde das Panafrikanische Filmfestival von Quagadougou (FESPACO) ins Leben gerufen, eine mit den Filmtagen von Karthago (Journées Cinématographiques de Carthage, JCC) alternierende Biennale: Ort der Begegnung, des Austausches und der Aus einandersetzung der Filmschaf fenden mit Kollegen, mit der Kritik und – vor allem – mit ei nem grossen Publikum. Das FESPACO, diese «*Semaine de bonheur*» für das nach eigenen Bildern hungrige afrikanische Publikum, ist das einzige Festi val, an dem die gesamte schwarzafrikanische Produktion zu sehen ist. Eine budgetmässig bescheidene, aber äusserst heterogene Produktion: billige, sklavisch die ausgeleierten Mu

ster westlicher Actionfilme imi tierende Streifen; daneben un beholfene, aber originelle Filme; und dann und wann ein wahres Meisterwerk.

Hoffnungen und Enttäuschungen

1970 entstand die Fédération Panafricaine des Cinéastes (auf grosse Hoffnungen folgten Des illusionierung und dann ein neuer Aufschwung). 1980 kauf ten afrikanische Staaten das Verteilernetz der französischen Firma UGC auf, die den Verleih im französischsprachigen Teil von Schwarzafrika praktisch monopolisiert und den Markt mit filmischer Billigware über schwemmt hatte, und gründeten das «Consortium Interafri cain de Distribution Cinéma graphique (CIDC)».

Doch das Erbe des Kolonialis mus, die willkürliche Aufteilung Afrikas in künstliche, nun eifersüchtig auf ihre Unabhängigkeit bedachte Staaten, hat zu einer extremen Abkapselung beson ders der grossen und dünnbe siedelten Länder geführt.

Es ist betrüblich, dass afrikanische Filme in Europa und na mentlich in Frankreich nur sehr selten – und dann meist im kleinen Kreise – gezeigt werden. Viel schlimmer ist jedoch, dass in Afrika selber der afrikanische Film nicht vor sein eigenes na türliches Publikum gelangen kann, trotz der – noch viel zu zaghaf ten – Anstrengungen des CIDC, dem durch die gegensei tigen Berührungsängste der einzelnen Staaten die Hände gebunden sind.

Ola Balogun hat in zehn Jahren etwa zehn Spielfilme reali siert und damit als einziger eine einigermassen normale Karriere genossen. Doch sein Land, Ni geria, stellt mit 90 Millionen Ein wohnern auch einen rentablen Markt dar und ist die grosse

Christian Bosséno, Paris, ist Mitglied des Re daktionskomitees der monatlich erscheinenden französischen Filmzeitschrift «LA REVUE DU CINÉMA», Paris.

Ausnahme innerhalb des über weite Gebiete entvölkerten Kontinents.

Baloguns Filme sind in der Yorubasprache gedreht, schliessen an einheimische kulturelle Traditionen an und verarbeiten volkstümliche Themen; sie haben viel Erfolg. Aber das ist eben ein Sonderfall. Désiré Ecaré brauchte zehn Jahre (1973–1983), um «Visages de femmes» fertigzustellen. Und das Meisterwerk «Touki-Bouki» des Senegalesen Djibril Diop Mambety, 1973 entstanden,

kam in Frankreich erst 1986 in den kommerziellen Verleih!

Einerseits das grosse Stillschweigen, andererseits immerhin Festivals wie JCC, FESPACO, MOGPAFIS in Mogadiscio, Trois Continents in Nantes, Amiens und andere, wo solche Filme «entdeckt» werden, das Publikum begeistern und Kritikerlob einheimsen; Retrospektiven wie Beaubourg oder das Festival der Völker in Florenz; Patenschaften wie zwischen FESPACO und dem Festival «Contre le racisme et pour

l'amitié entre les peuples» in Amiens; vereinzelte Vorführungen am Fernsehen; und schliesslich die lokal beschränkte, aber wichtige Basisarbeit, die von Kulturzentren, nichtkommerziellen Spielstellen und Filmclubs geleistet wird.

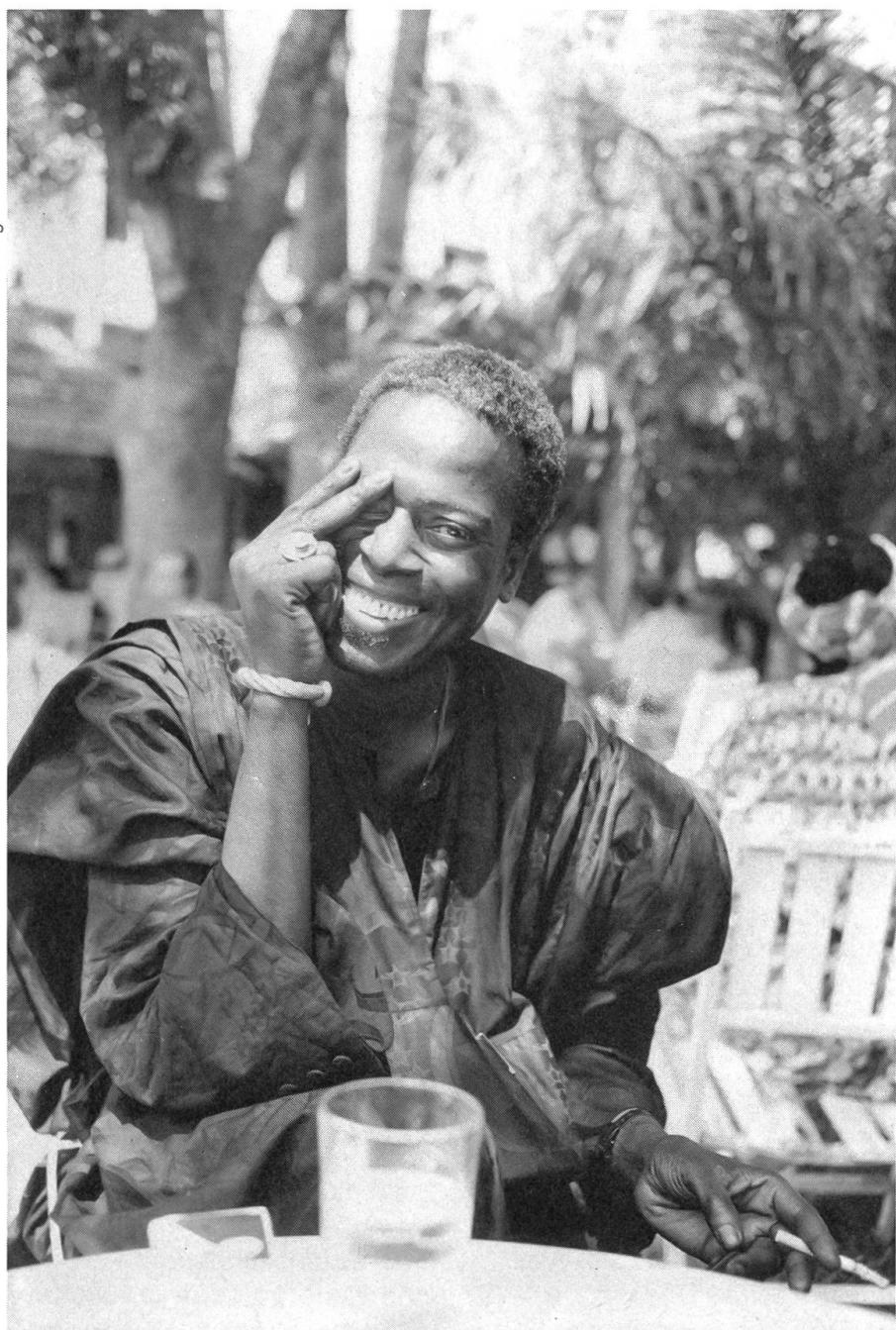
Kino und kulturelle Identität

«Es ist an der Zeit, dass wir beginnen, Afrika zu besingen», deklarierte Désiré Ecaré. Um die europäische Okkupation zu rechtfertigen, baute der kolonialistische Film mittels Karikaturen und Stereotypen ein völlig verzerrtes Bild Afrikas auf. Mustapha Diop bringt im Katalog des XXII. Festivals der Völker in Florenz (1981) ein Zitat aus der Zeit der Jahrhundertwende von Colonel Marchand, (Eroberer von Oubangui und einer der gefeierten Begründer des Kolonialreichs): «Der komische Film hat den Vorzug, diese Primitiven zu entwaffnen und sie zum Lachen zu bringen; er ist die ideale Eroberungswaffe in Afrika.»

Ein konstantes und zentrales Anliegen des jungen afrikanischen Films ist es, den Afrikanern zu helfen, ihre Identität zurückzugewinnen und zu den kulturellen Werten der afrikanischen Zivilisationen, die lange als «wild» abqualifiziert wurden, zurückzufinden.

Mit «Ceddo» (Senegal 1976) drehte Ousmane Sembène einen exemplarischen Film über die Ceddo, d. h. jene, die Widerstand leisten, die stets Widerstand geleistet haben. Er macht darin keine historische Rekonstruktion, behandelt keine festumschriebene historische Epoche, sondern zeigt all das, was von aussen kam und in die ur-

Bild: Ingall Snitt



Djibril Diop-Mambety, Filmmacher aus Senegal.



«Ceddo» von Ousmane Sembène (Senegal 1976).

alte bäuerliche Kultur Afrikas einbrach: Sklavenhandel, Alkohol, Waffen, Handel und vor allem die Verkündigungsreligionen Islam und Christentum. In einer eindrücklichen Szene des Films werden alle Dorfbewohner vom Imam und seinen Scherzen zusammengetrieben und kahlgeschoren. Sie erhalten mohammedanische Vornamen, müssen also ihre eigene Identität aufgeben. Doch die Ceddo widersetzen sich...

Die grösste Tragödie Afrikas war der Sklavenhandel, an dem sich auch lokale Machthaber beteiligten. Die grausamen, massiven Deportationen schwächten den Kontinent auf

Jahrhunderte und entvölkerten weite Landstriche. Über dieses Thema hat der mauretanische Regisseur Med Hondo ein erstaunliches Fresko in Form einer Musiktragödie geschaffen, «West Indies Story/Les nègres marrons de la liberté» (1979). 1986 stellte der Tunesier Taïeb Louhichi seinen zweiten Spielfilm auf Gorée fertig, jener Insel vor Dakar, die einst den Holländern als Drehscheibe für den Handel mit dem «Ebenholz» diente.

Ousmane Sembène plant einen grossen Film über eine Episode aus der jüngeren Geschichte, über den Widerstand des Almamy Samori Touré, den Führer im Kampf 1888–1898 gegen die englischen und französischen Kolonisatoren in Westafrika. «Emitaï» (1971, ZOOM 5/86) ebenfalls von Sem-

bène, behandelt die Revolte der Diolas, ausgelöst durch die exorbitante Reissteuer, welche die Franzosen während des Zweiten Weltkrieges erhoben.

Der junge Schriftsteller Kitia Touré macht in «Comédie exotique» (Elfenbeinküste 1985) deutlich, wie dringlich die Rückgewinnung der eigenen Kultur ist. Er spricht Ausländern, die die Ahnenkulte nicht respektieren, jegliches Recht ab, afrikanische Riten zu beschreiben und zu beurteilen.

Besinnung auf traditionelle Werte

Die afrikanische Identität bestätigt sich auch in ihrem eigenen Ehrenkodex, einer durch die mündliche Tradition vermittelten und in die Tiefe der Vergangen-

heit zurückreichenden Lebenshaltung. «*L'exilé*» (Niger 1980) des verstorbenen Oumarou Ganda (Darsteller des «Ray Sugar Robinson» in «Moi un Noir», 1958, von Jean Rouch) spielt auf einer zeitlosen, fruchtbaren Insel und hat die Unverbrüchlichkeit des Ehrenwortes zum Thema.

Ähnlich wie das Ehrenwort bestimmt die Würde, der Mut (*jom* auf Wolof) das Verhalten der Menschen in Westafrika, und der *griot* ist der Hüter der traditionellen Weisheiten und Werte. Während eines Streiks erzählt der *griot* die Geschichte des Fürsten Diéré, der, um 1900, sich lieber das Leben nahm als sein *jom* zu verlieren («*Jom*» von Ababacar Samb-Makharam, Senegal 1981). «*L'exilé*» und «*Jom*» weisen auf die wichtige Funktion der traditionellen Erzähler hin. Eine altüberlieferte Geschichte kann der Gegenwart als kulturelle Orientierung und Verhaltensanleitung dienen.

Der neueste Film von Souleymane Cissé aus Mali, «*Yeelen*» (Das Licht 1986, nach enormen Schwierigkeiten fertiggestellt), steigt hinab zu den Wurzeln der afrikanischen Kultur. Er handelt von einem Vater, der magische Fähigkeiten besitzt und seinen Sohn als Konkurrenten hartnäckig verfolgt. Dieser entdeckt allmählich, dass auch er über okkulte Kräfte verfügt. Die lange Jagd des Vaters nach seinem Sohn quer durch ganz Mali führt zu einer Entdeckung der tiefsten und geheimsten Schichten der malischen Kultur. Am Schluss des Filmes wird die Magie für das gemeinsame Wohl nutzbar gemacht.

Bereits im vorhergehenden Film «*Finyè*» (Der Wind 1982), der an sich in der Alltagsrealität des Stadtlebens von Bamako spielt (Korruption und Studentenrevolte), verweist eine sehr schöne Sequenz auf die animistischen Wurzeln der malischen

Kultur. Zwischen dem Grossvater, der sich den Studenten anschliesst, und seinem Enkel besteht ein tiefes Band, während die Vätergeneration verständnislos bleibt. Die Kontinuität ist gewahrt.

Afrikanität – Modernismus

Die Vermischung von traditioneller Kultur und dominierender importierter Kultur bringt Stress, Entwurzelung und Konflikte hervor, verstärkt noch durch die Emigration (ein weiteres Hauptthema des afrikanischen Films) und dem damit verbundenen naiven Traum von der grossen Befreiung. «*Touki-Bouki*» von Djibril Diop-Mambety (Senegal 1973) ist ohne Zweifel der verrückteste, wichtigste und aussagekräftigste Film über diesen Konflikt mit dem Ungestüm und der Impulsivität einer respektlosen Jugend.

Ein bevorzugter Bereich der Auseinandersetzung ist auch der Konflikt zwischen traditioneller und westlicher Medizin. In «*Kodou*» (Niger 1971) von Abacar Samb-Makharam wird ein neurotisches Mädchen nach einer erfolglosen westlich-psychiatrischen Therapie einer traditionellen Behandlung unterzogen, die sich vielleicht als wirksamer erweist. «*Le médecin de Gafiré*» (Niger 1984, ZOOM 5/86) von Mustapha Diop endet vereinfachend (doch ist der Film formal sehr überraschend) mit einem fraglosen Triumph der traditionellen Verfahren und der übernatürlichen Kräfte.

In «*Adja Tio*» (Elfenbeinküste 1980) von Jean-Louis Koula wird das Loblied des westlichen «*Fortschritts*» (Justiz, Medizin, Agrikultur) gesungen. Dagegen treten «*La chapelle*» (Kongo 1980) von Jean-Michel Tchissoukou, «*Notre fille*» (Kamerun 1980) von Daniel Kamwa und

«*Un homme, des femmes*» (Senegal 1980) von Ben Diogaye Beye, für Afrikanität ein (Familienzusammenhalt, Rückkehr zur spezifisch afrikanischen Sexualität, Verurteilung der Frauenemanzipation im westlichen Sinn).

«*Djeli*» (Elfenbeinküste 1980) von Fadika Kramo-Lanciné ist da sehr viel differenzierter, befürwortet grundsätzlich Afrikanität, verurteilt aber das Fortbestehen des Kastenwesens in der modernen Gesellschaft, das die Heirat eines jungen Paares unmöglich macht.

Zum (unerschöpflichen) Thema Afrikanität-Modernismus gehören auch «*Femme, villa, voiture, argent*» (Niger 1972) von Mustapha Alassane, «*Xala*» (Senegal 1974) von Ousmane Sembène, «*Le Wazou polygame*» (Niger 1973) von Oumarou Ganda, sowie «*Visages de femmes*» (Elfenbeinküste 1985), Dé-siré Ecarés mutiges Plädoyer für die Frauenemanzipation (vor allem für das Recht auf Liebe und gegen die Ausbeutung).

«*An be nodo/Nous sommes tous coupables*» (Mali 1980) von Falaba Issa Traoré kämpft gegen religiöse Tabus wie zum Beispiel die Verstossung unehelicher Kinder. Dieser Film – einer der sehr seltenen afrikanischen Filme, die das Thema der unglücklichen Kindheit in den Städten aufgreifen – wirkt wie ein Verzweiflungsschrei.

Safi Faye rollt in «*Kaddu Beykat/Lettre Paysanne*» (Senegal 1975) eine genaue und intime Chronik des Dorfes ihrer Kindheit auf (Zusammenkünfte unter dem Palaverbaum, traditionelle Medizin, Verlobungen). Zugleich aber entlarvt sie die Schädlichkeit der neokolonialistischen Agrikultur, der Erdnuss-Monokultur, die zur Entwertung der Tauschwaren, zur Verarmung der Bauern und schliesslich zu Importabhängigkeit und Landflucht führt. Der

Safi Faye, Filmemacherin aus Senegal.



aus dem Zusammenbruch der bäuerlichen Ökonomie und dem Einbruch der Konsumgesellschaft resultierende Gegensatz Stadt/Land wird in afrikanischen Filmen immer wieder aufgegriffen. «*Jours de tourmente*» (Burkina Faso 1983) von Paul Zoumbara fordert eine Ablösung der althergebrachten Ordnung durch ländliche Kooperativen am Beispiel eines traditionellen Dorfes im Sahel. Ein ähnliches Thema hat der kamerunische Film «*Les coopérants*» von Arthur Si Bitz, 1982, in dem junge Universitätsabsolventen in den Busch gehen, um den Bauern bei der Modernisierung zu helfen.

Eine eigene Sprache finden

Die Filmsprache ist ein Mittel des Ausdrucks der eigenen Kultur. Obgleich die afrikanischen Regisseure noch nicht immer eine eigene Sprache gefunden haben, da sie sich in der Mehrzahl an das dominante westli-

che Kino anlehnken, so existiert in der afrikanischen Kultur doch ein Reichtum von eigenständigen Konzeptionen von Raum, Zeit und Rhythmus, die allmählich auch im Film zum Ausdruck kommen, Filme wie «*Ceddo*», «*Finyè*», «*L'exilé*», «*Jom*» und «*Wênd Kûuni*» distanzieren sich von westlichen Codes und nehmen die traditionelle Erzählung als narrative Basis. Ein origineller Versuch ist «*Naïtou*» (Guinea 1982) von Moussa Kemoko Dia-kité, in atemberaubendem Rhythmus getanzt und gesungen von Ballettruppen der Volksrepublik Guinea.

Die zornigen jungen Regisseure wenden sich gelegentlich gegen die Väter, theoretisieren die Sehnsucht nach Afrikanität und formieren sich zu Gruppen mit bizarren Namen wie «*Soleil vert*» und anderen. Diese bilderrührmerische Attitüde macht die Älteren zwar lächeln, doch sie hat ihren Impetus. Es ist aber noch zu früh, um darüber zu urteilen.

Zum Schluss dieses unvoll-

ständigen Überblicks möchte ich ein von Ousmane William Mbaye inspiriertes ästhetisches Plädoyer zitieren (Auszug aus «*Unir-Cinéma*» № 104, November-Dezember 1981, Saint-Louis, Senegal): «Die Kamera muss ein Senegalese sein, das heißt ein Wesen, das sich wie ein Senegalese bewegt, das senegalesisch sieht, von einem senegalesischen Standpunkt aus. So wird sie ganz am Boden sein, um jemanden, der am Boden sitzend isst, zu filmen. Sie soll sich an die Stelle einer Person begeben und ihre Gesprächspartner und ihre Umgebung von ihrem Standpunkt aus betrachten. Wir müssen die Technik 'Schuss-Gegenschuss' aufgeben, die ein Individuum isoliert und überhöht und stattdessen das *diakalo* verwenden, ein neues Editionsverfahren, mit dem ein Individuum in der Kollektivität gezeigt werden kann und das einen Dialog mit der rein senegalesischen Tradition zulässt, nach der Sprache und Rede ausschließlich Mittel des gesunden Menschenverstandes und der Weisheit sind, also Mittel, die jedem Individuum zustehen, wenn es richtig in die Kollektivität eingebettet wird.

Als Kontrast dazu können wir die Methode «Schuss-Gegenschuss» stets und ohne weiteres benutzen, um zum Beispiel zwei Personen oder zwei Gruppen zu zeigen, die in Opposition zueinander stehen. In dieser Art sind noch viele Einstellungen in ihrer Wertigkeit zu erproben, etwa eine, die man *tana* (Fuss) nennen könnte, mit einer extrem niederen Kameraposition, aus der nur die Füsse eines Menschen gefilmt werden.

Lacht nicht, das haben nicht wir erfunden: In der senegalesischen Tracht spielen die Knöchelringe und die Hennafärbung eine grosse Rolle, wir dürfen das nicht übergehen. Wenn man genau überlegt, wird man

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, erfiederisch, 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 Chérias 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 Kulturministerium 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.