

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 17

Artikel: Schwarzafrikanisches Kino
Autor: Jaeggi, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931558>

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>

Hesse-Rabinovitchs Film *«Geister und Gäste in memoriam Grand Hotel Brissago»*. In den Kulissen des ausgebrannten Grand Hotels lässt Isa Hesse vergangene Zeiten aufleben. Jo Mihaly, Künstlerin und jüdische Emigrantin mit Wahlheimat Ascona, erzählt aus der Erinnerung ihre Geschichte vom Grand Hotel, die Geschichte drumherum und der Welt. Künstler wie Tucholsky, Kästner, Ringelnatz und Leoncavallo leben über die Tonspur und in den inzwischen verkommenen, aber deswegen nicht minder fotogenen Kulissen auf. Neben Künstlern hausten auch Politiker wie Stresemann, Briand und Chamberlain im Grand Hotel. Soweit die Geister. Als Gast sinniert der Tessiner Architekt Mario Botta über die Vergänglichkeit architektonischer Werke, belebt der ehemalige Chef de cuisine, Angelo Conti Rossini, die Küche und nimmt Bestellungen für Geister und Gäste entgegen, und ein Zigeunermusik-Trio evoziert die Zeit nach den Stars, als Flüchtlinge und später Tramper im Grand Hotel illegalen Unterschlupf fanden. Neben Geistern und Gästen huschen Kellner, Zimmermädchen und Barkeeper durch die zerstörten Räume. Diese verschiedenen Ebenen aus Vergangenheit und Gegenwart werden zu einer konzeptlosen und streckenweise langfädigen Collage zusammengeschnitten und geben dem Werk etwas Schweres von der Art des Baus des Grand Hotels.

Doch noch Gegenbilder

Ein Zuckerchen unter den Schweizer Premierien war für mich *«Lüzzas Walkman»* des Bündners Christian Schocher. Lüzza (Thomas Pfister) arbeitet morgens im Stall, bringt dann die Milch ins Dorf runter und begibt sich zum Laaxer Skipara-

dies. Kamera und Lüzza in der Seilbahn stossen durch den grauen Nebel rauf ins dunkle Loch der Bergstation, wo Lüzza Skiliftsessel abwischt oder Kabinen überwacht, immer von der Musik aus seinem Walkman begleitet. Eines abends nach dem Besuch in der Bar steht draussen ein Zürcher Jeep. Die Verlockung ist zu gross, und ab gehts durch den Tunnel nach Zürich und dort gleich rein in die Szene. Schocher lässt Lüzza – wie 1981 den reisenden Krieger – Gassenvolk begegnen. Ein Penner, ein Junkie, ein Prediger oder Prophet, eine Dichterin, eine Magierin, ein Homosexueller und die Sängerin von Baby Jail führen Lüzza in mehr oder weniger improvisierter Art und Weise an den Puls der Stadt. Und während Lüzzas Bumerang kurz ins Bündnerland fliegt, bei seinem Elternhaus wendet und wieder nach Zürich zurückkehrt, entschliesst sich Lüzza allmählich zum Abschied von der Stadt. Zufälligerweise findet er den Jeep wieder und fährt zurück in das Grün seiner Heimat, wo ihn die Mutter mit freudigem Blick empfängt.

Wie schon in *«Reisender Krieger»* findet Schocher Bilder, die bisher noch nicht gesehen wurden: Die umnebelte Fahrt in der Seilbahn, die dokumentarischen Bilder in der Szene Zürichs: Ein Fixer, der seinen Stoff einkauft und sich ihn spritzt. Und nicht zu vergessen der Ausflug des Bumerangs. Die Frage stellt sich, inwiefern die dokumentarischen Bilder in Lüzzas Walkman nach einem Film wie *Reisender Krieger* legitim sind? Schocher ist seinem Stil treu geblieben und hat nochmals neue Bilder gefunden. Ob er eine zweite Reprise bringen könnte? Warum nicht, die Welt ist schnelllebig heutzutage. Sie hält genügend neue Bilder bereit. Man muss sie nur zu sehen wissen. ■

Urs Jaeggi

Schwarzafrikanisches Kino

Hätte nicht Trigon-Film im Marché die beiden in ZOOM schon besprochenen Filme *«Zan Boko»* von Gaston Kaboré (Burkina Faso) und *«Jom ou l'histoire d'un peuple»* von Ababacar Samb Makharam (Senegal) gezeigt, wäre die *«Afrikanische Woche»* im Rahmen des Filmfestivals von Locarno doch etwas gar dürftig ausgefallen. Den Anspruch, einen Gesamtüberblick zu vermitteln, erhob indessen die Festivalleitung nie. Ihr ging es mehr darum, Einblick in verschiedene Genres, Themen und Produktionsweisen zu vermitteln und die schwierigen Produktionsbedingungen des schwarzafrikanischen Filmschaffens zu analysieren. Obschon sich die Auswahl der Filme, von zwei Ausnahmen abgesehen, auf Herkunftsländer des frankophonen Teils von Afrika konzentrierte, vermochte die *«Afrikanische Woche»* die solchermassen gesteckten Ziele zu erreichen. Dazu trug nicht unwesentlich die Präsenz mehrerer Regisseure bei, die ihre Werke begleiteten und anlässlich eines dem schwarzafrikanischen Film gewidmeten Seminars wesentliche Informationen zur Produktions- und Distributionsproblematik des Films in Afrika beisteuerten.

Zur nicht gänzlich überraschenden Tatsache, dass das Filmschaffen aus sogenannten Entwicklungs- und Schwellenländern im Vormarsch ist und eine Kraft ausstrahlt, die man zur Zeit im europäischen und amerikanischen Film vergeblich sucht, bildete die *«Afrikanische Woche»* eine anschauliche Ergänzung. Das registrierte auch das überaus aufmerksame Festivalpublikum. Trotz der ungün-

stigen Programmierung – parallel zum ersten der täglichen zwei Wettbewerbsfilme – strömte es in Massen in die afrikanischen Filme, und mit fühlbarer Spannung folgten die etwa 8000 Zuschauer auf der Piazza Grande der Projektion von «Yaaba», obschon der Film von Idrissa Ouedraogo aus Burkina Faso in seiner Erzählweise und im Rhythmus der Montage nicht unbedingt den hier gängigen Sehweisen entspricht (vgl. dazu die ausführliche Besprechung in dieser Nummer). Besucherinnen und Besucher zeigten offensichtliche Freude am Entdecken von Bildern, die sich ausserhalb ausgetrampelter Pfade bewegen.

Verwurzelt in der Tradition und einer eigenständigen Kultur

Was den schwarzafrikanischen Film ganz allgemein auszeichnet, ist seine Eigenständigkeit sowohl in den Geschichten wie in der dramaturgischen Form

und Gestaltung. Die Geschichten sind die eigenen: die vom Dorf und seinem Alltag («Yaaba»); die von der Stadt, die immer weiter in die Landschaft hinauswuchert und Lebensgrundlagen zerstört («Zan Boko» von Gaston Kaboré); die vom Krieg gegen die Kolonialmacht und seinen Folgen («Mortu nega» von Flora Gomes); die von der schmerzlichen Erfahrung eines Mädchens an der Schwelle zwischen seiner Kindheit und der ganz und gar unheilen Erwachsenenwelt («Dunina» von S. Pierre Yaméogo). Die uralte Form des Geschichtenerzählens – in den afrikanischen Ländern, im Stammesverband wie in der Sippe, mehr als nur ein Mittel der Überlieferung, sondern recht eigentlich eine Lebensschulung und ein Vermittler sozialer, kultureller und religiöser Wertvorstellungen – hat im Medium Film eine neue Ausdrucksweise gefunden.

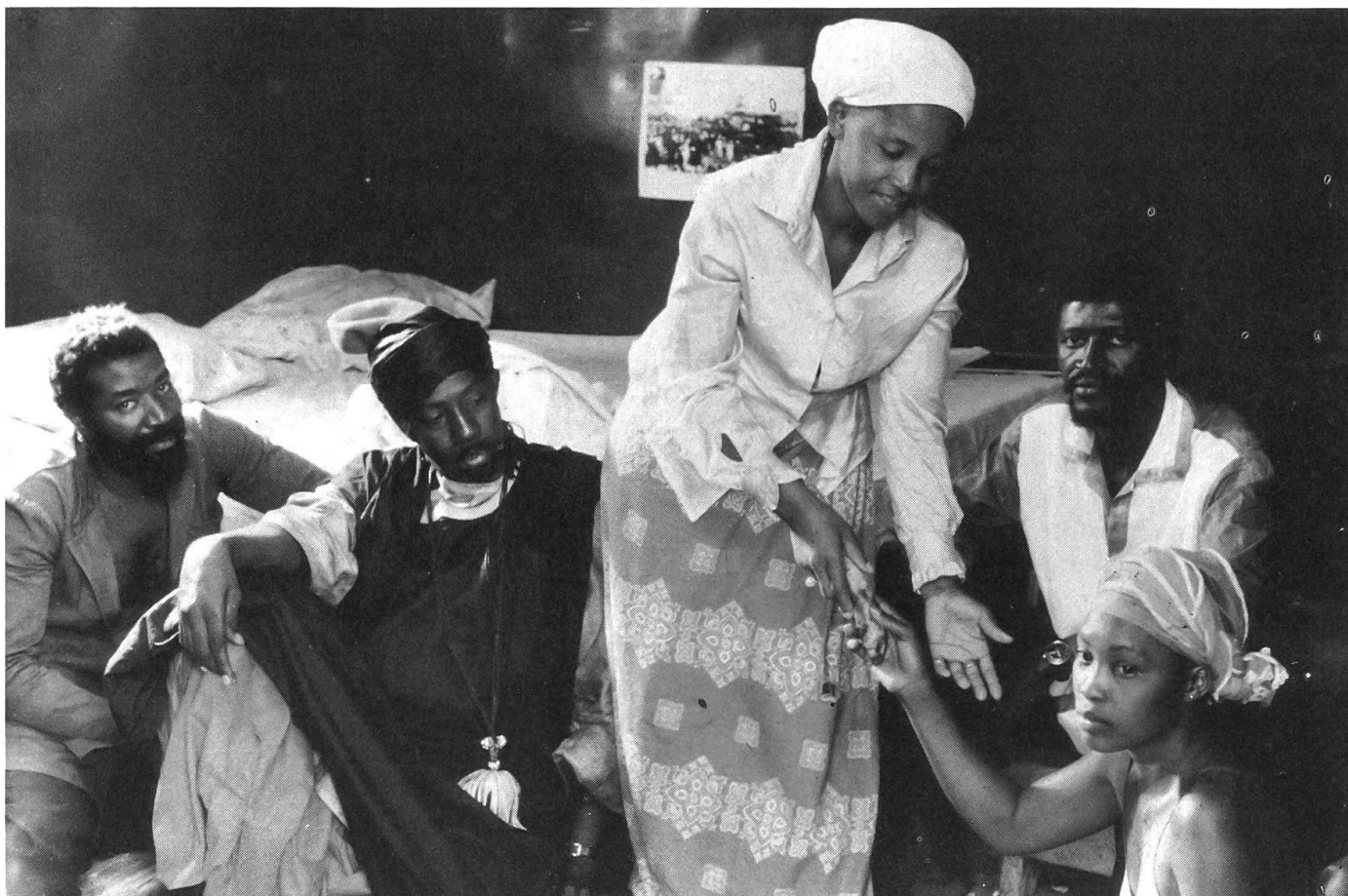
Das ist keineswegs selbstverständlich, ist doch das Kino in spät- und nachkolonialistischer Zeit, gewissermassen als eine

Importware der pseudokulturellen Art, zur Zerstreung der Massen über den Kontinent hereingebrochen. Die französisch- und englischsprachigen Länder Afrikas waren sozusagen das letzte Glied in der Auswertungskaskade der Filmindustrien westlicher Nationen – und später auch jener von Indien und Hongkong. Vorwiegend Filmschrott, d. h. das billige Illusionskino der seichten Gattung prägte (und prägt noch heute) die Sehweisen jener afrikanischen Bevölkerung, der sich ein Kinobesuch überhaupt erschliesst. Ihrer wirklichen Bedürfnisse trug der Filmimport nicht nur keine Rechnung, sondern er half mit, die eigene kulturelle Identität zu verschütten.

Der Geburt eines eigenständigen afrikanischen Kinos vor bald zwanzig Jahren musste deshalb notgedrungen eine Be-

Die Totale als tragendes Element der schwarzafrikanischen Bildsprache: «Zan Boko» von Gaston Kaboré (Burkina Faso).





sinnung auf die eigene kulturelle Identität, auf die eigenen Wurzeln, vorausgehen. Gaston Kaboré, dieses Jahr in Locarno als Jurymitglied zu Gast, hat dies einmal programmatisch zusammengefasst, in dem er ein Kino forderte, in dem «das Volk sich bis tief in sein Inneres wiedererkennt, seine tatsächlichen Hoffnungen und Emotionen, seine Fragen, seine Geistigkeit, seine individuellen und kollektiven Revolten, seine Ideale, seinen Geist für die Geschichte, seine Vorstellungen von der Welt» findet (Zitat nach Bruno Jaeggi, Berner Zeitung, 10. November 1987). In «*Wênd Kûuni*» (1982), seinem ersten langen Film, der in Locarno leider nicht gezeigt wurde, der aber hier erwähnt werden muss, weil er in der afrikanischen Filmgeschichte eine Schlüsselposition einnimmt, hat der heute 38jährige Regisseur seine Forderung geradezu exemplarisch dokumentiert. Im stummen Knaben,

der aufgehoben in einer Gemeinschaft, aber auch unter dem Eindruck eines schockierenden Ereignisses die Sprache wiederfindet, ist das Erwachen des seine eigene Stimme wiedererlangenden Kontinentes in einem grossartigen Sinn-Bild angelegt. Dies geschieht in einer durch und durch von allen kolonialen Einflüssen abgehobenen, ureigenen afrikanischen Umwelt, in der sich Mensch und Natur, Realität und Mythos, Alltag und Spiritualität zu einer Einheit verschmelzen, in der sich der Mensch als ein unlösbarer Teil einer universalen Schöpfung bewegt.

Entwicklung einer Filmsprache aus der oralen Überlieferung

Der Prozess der Ablösung vom Einfluss kolonialer Kulturen und ihren Nebenerscheinungen – er dauert durchaus auch heute

Die eigenen Geschichten erzählen: «Jom ou l'histoire d'un peuple» von Ababacar Samb Makharam (Senegal).

noch an – wird indessen nicht nur in den Geschichten der Filme manifest. Er schlägt sich auch in der Art, wie die Geschichten erzählt werden, nieder. Das narrative Kino Afrikas ist, wie der deutsche Filmpublizist Karsten Witte in der Locarno-Dokumentation «Films de l'Afrique noire» zutreffend schreibt, «kein metaphorischer Hilfsbegriff, sondern oft nur eine in die avancierte Form übersetzte und gerettete Fortsetzung oraler Überlieferung». Die Art des filmischen Erzählens ist im Grunde nichts anderes als eine Verlängerung der oralen Erzählkunst in das Medium Film. Die universale Gesamtschau der Dinge, das Aufgehoben-Sein des Menschen in einer Welt sowohl des Realen wie

auch des Mythischen – was nach afrikanischer Sicht nicht voneinander zu trennen ist, weil es sich gegenseitig beeinflusst – ruft nach einer neuen Filmsprache. Sie wird bestimmt von der Einsicht, dass alles eins ist, dass nichts voneinander getrennt werden darf.

So gesehen, ist die Sprache des afrikanischen Films eben nicht nur ein Bruch mit den Regeln «weisser» Filmkunst; nicht allein Abrechnung mit einer über Jahrhunderte erfolgten kulturellen Kolonisation, die im Film nur ihre Fortsetzung fand, sondern das Bemühen, für die eigenen Geschichten eine eigene Form zu finden. Es hat in dieser Form das dramaturgische Prinzip von Schuss und Gegenschuss seine ausschliessliche Gültigkeit ebenso verloren wie das dynamisierende Stilmittel der Fragmentierung des Bildes mittels Gross-, Nah- und Detailaufnahmen. Die Spannung der Bilder im afrikanischen Film entsteht durch die Organisation der Bewegung im Raum oder in der Gruppe. Deshalb sind Gross- und Detailaufnahmen nur selten anzutreffen und haben dann einen ganz besonderen Verweischarakter oder Symbolwert. Das tragende Element der schwarzafrikanischen Bildsprache ist logischerweise die Totale.

Dass die afrikanische Dramaturgie des Bildes – im Wechselspiel mit einem Montage-rythmus, der nicht nach der Massgabe des Augenkitzels künstlich erzeugt wird, sondern dem Lebensrythmus abgesehen ist – zunächst einmal gegen unsere von amerikanischen und europäischen Filmen geprägten Sehgewohnheiten «verstösst», liegt auf der Hand. Das hat die Filme aus Schwarzafrika über Jahre hinweg in den Verruf gebracht, langsam, bemüht träge, wenn nicht gar langweilig zu sein. Erst nach und nach – und nicht zuletzt als eine Ge-

genreaktion auf die Zerstückelung des filmischen Bildes in oft nur noch wenige Sekunden dauernde Sequenzen und fragmentarische Bildausschnitte, wie sie zum Konsumanreiz im Alltagsfernsehen praktiziert wird – haben wir gelernt, den Reichtum und die Kraft der Bilder im afrikanischen Film zu erkennen. Filme wie «Yaaba» oder «Zan Boko» werden deshalb für viele Europäer zu Entdeckungsreisen in eine neue und andere, aber keineswegs weniger kunstvolle Welt des Kinos.

Das «Erfinden» einer neuen und eigenständigen Filmsprache als eine mögliche Alternative zum europäischen und amerikanischen Film ist eigentlich umso erstaunlicher, als die Exponenten des schwarzafrikanischen Films ihre Ausbildung just nicht im eigenen Kontinent, sondern in Frankreich, Grossbritannien, in der Sowjetunion usw. absolviert haben. Es zeugt von ihrer Verwurzelung in den eigenen Traditionen und vom hartnäckigen Suchen nach der eigenen kulturellen Identität, dass sie der prägenden Beeinflussung durch ihre Ausbildung – mit Ausnahmen natürlich – nicht einfach erlegen sind. «Ich verstehe das nicht», sagte etwa der deutsche Produzent und Filmschaffende Joachim von Mengershausen, «da absolvieren diese Regisseure eine Filmschule in Moskau, Paris oder Rom, und wenn sie wieder zuhause sind, vergessen sie alles, was sie gelernt haben – sie machen etwas ganz anderes. Das ist grossartig!» (Zitat nach Bruno Jaeggi in «Films de l'Afrique noire».)

Produktions- und Distributionsprobleme

Vor Verallgemeinerung sei allerdings gewarnt: So wenig wie es einen einheitlichen schwarzafri-

kanischen Film – sondern Filme aus Senegal, Mali, Burkina Faso, der Elfenbeinküste usw. – gibt, so wenig gibt es eine einheitliche, verbindliche Filmsprache. Nichts dokumentiert dies deutlicher als etwa der bereits 1973 entstandene Film «*Touki-Bouki*» (*Die Reise der Hyäne*) des Senegalesen Djibril Diop Mambéty. Dieser Film – Erinnerung an eine ferne Jugendzeit in fast archaischer, aber von der neuen Zeit eingeholten Umgebung, der Konfrontation mit einer korrupten Bourgeoisie und dem Traum vom Exil in Frankreich in einem – hat in seiner Gestaltungsweise einen geradezu experimentellen Charakter und orientiert sich, ohne die eigene Tradition allerdings zu verleugnen, am intellektuellen Stil des brasilianischen «Cinema Novo». So wie die Themen der Filme von der Abrechnung mit der Kolonialzeit und ihren Spätfolgen über die Auseinandersetzung mit der Korruption einer neuen schwarzen Bourgeoisie bis hin zur Beschäftigung mit der eigenen Geschichte und ihrer Konfrontation mit dem Industriezeitalter variieren, so vielgestaltig sind auch die formalen Ausdrucksformen.

Natürlich ist die Vielfältigkeit des schwarzafrikanischen Filmschaffens zunächst einmal bewundernswert. Zu leicht wird dabei allerdings vergessen, dass sie auch Ausdruck der Isolation ist, in der sich fast jeder Filmschaffende befindet. Für einen Europäer, wurde anlässlich des Locarneser Seminars festgehalten, sei es in der Regel einfacher, afrikanische Filme zu sehen als für die Afrikaner. Ein Regiedebutant habe erfahrungsgemäss kaum mehr als zwanzig afrikanische Filme zu sehen bekommen, erklärte Djibril Diop Mambéty. Das Fehlen eines geeigneten Vertriebssystems trägt daran die Schuld. Dies hat nicht nur zur Folge,

dass der Gedankenaustausch unter den Filmschaffenden erheblich erschwert wird, es wird dadurch auch eine effiziente Verbreitung der Filme unter der Bevölkerung im eigenen Kontinent verhindert.

Aber auch auf der produktiven Seite gibt es gravierende Mängel. Ausser Burkina Faso verfügt kein schwarzafrikanisches Land über auch nur eine annähernd ausreichende Filmförderung. Die Schwierigkeit, Filmprojekte zu finanzieren, ist generell enorm gross. Kommt erschwerend hinzu, dass in ganz Schwarzafrika keine filmverarbeitenden Betriebe existieren. Laborarbeiten und die Herstellung von Kopien müssen in Europa in Auftrag gegeben werden, was für die devisenschwachen Länder eine schwere Belastung darstellt. Die afrikanischen Regisseure waren sich in Locarno einig, dass der Aufbau einer minimalen Infrastruktur für die Produktion, aber auch die Distribution unerlässlich ist. Ein solcher wird indessen paradoxerweise zum Teil gerade durch die Förderungspolitik des westlichen Auslandes verhindert, weil die gewährten Kredite nicht selten zweckgebunden sind. So richtet sie Frankreich immer wieder in der Form von Labor-krediten aus.

Dass bei den anhaltenden Schwierigkeiten, deren Ende vorläufig kaum abzusehen ist, die Koproduktion nicht nur innerhalb Afrikas, sondern auch mit europäischen Ländern eine zunehmend bedeutendere Rolle zu spielen beginnt, liegt auf der Hand. Für eine solche Zusammenarbeit plädierte nicht nur Gaston Kaboré, der in dieser Hinsicht bereits über einschlägige Erfahrungen verfügt und als Generalsekretär des Panafrikanischen Cineastenverbandes (FEPACI) die elementaren Interessen seiner Kolleginnen und Kollegen wahrnimmt, sondern

auch Djibril Diop Mambéty, der allerdings auch warnende Worte fand: Es dürfe dabei keine Professionalisierung im Sinne einer Verwestlichung des afrikanischen Films stattfinden; denn «wir wollen einen nützlichen Film, einer der uns dient».

«Yaaba» von Idrissa Ouedraogo, eine Koproduktion Burkina Fasos, Frankreichs und der Schweiz, darf in diesem Zusammenhang als ein in seinem Ergebnis erfreuliches Beispiel angesehen werden. Pierre-Alain Meier möchte ihm mit seiner Produktionsgesellschaft «Thelma» ein weiteres folgen lassen. Mambétys Projekt «Hyènes», eine zumindest im Drehbuchstadium hochinteressante afrikanische Version von Friedrich Dürrenmatts «Der Besuch der alten Dame», soll von der Schweiz mitproduziert werden.

Die Koproduktion mit schwarzafrikanischen Filmschaffenden kann dann fruchtbar werden, wenn sie nicht nur unter dem Aspekt eines wohl noch lange Zeit herrschenden produktiven Notstandes gewissermassen als Hilfeleistung für eine künstlerisch aufstrebende Filmkultur erfolgt, sondern im Zeichen eines zumal für uns bitter notwendigen kulturellen Austausches erfolgt. ■

Judith Waldner

Yaaba

Burkina Faso, Frankreich, Schweiz 1989
Regie: Idrissa Ouedraogo
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 89/268)

«Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben,...»; nein, viel Melodie tönt nicht, zählt man in Deutsch auf zehn oder weiter. Geradezu langweilig und eintönig klingt es sogar, hat man noch das Zählen der beiden Kinder in «Yaaba» im Ohr. Sie zählen, wie das Kinder wohl überall tun, um die Zeit zu messen, die gewartet werden muss, bis beim Versteckspiel gesucht, beim «Fangis» nachgerannt werden darf. Ihr Zählen in der More-Sprache ist wie ein Lied, eine Melodie voller verhaltener, leiser Poesie - Detail in einem Film voller verhaltener, leiser Poesie. So leise, dass hiesulande mediengewohnte Augen und Ohren (und wer hat die nicht) «Anlaufzeit» brauchen, um den Reichtum dieses Filmes zu sehen und zu hören.

«Yaaba» handelt in einem kleinen Dorf in Burkina Faso, erzählt in ruhigem Fluss verschiedene ineinander verwobene Geschichten aus dem dörflichen Leben. Geschichten, die früher begonnen haben, ohne dass im Film ihre Anfänge erläutert würden, Geschichten, die über den Film hinaus dauern – fast ist's,