

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 28 (1976)
Heft: 9

Artikel: Wohin steuert das Filmschaffen Afrikas?
Autor: Eichenberger, Ambros
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933167>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.03.2025

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

Wohin steuert das Filmschaffen Afrikas?

Die Tatsache, dass das 5. panafrikanische Filmfestival, das im Februar dieses Jahres in Ouagadougou (Obervolta) zur Durchführung kam, in unseren Breitengraden – aus welchen Gründen auch immer – so gut wie gar nicht bekannt geworden ist, mag für die mangelnden und mangelhaften kulturellen Kontakte zwischen Europa und seinem afrikanischen Nachbarkontinent symptomatisch sein. Auch die spärlichen afrikanischen Filme, die Festivaldirektoren für ihre Programme einander abspenstig zu machen suchen, haben diesen gewiss notwendigen Kulturaustausch nicht wesentlich zu fördern vermocht. Nicht nur deshalb, weil sie an Festivals ein relativ kleines «elitäres» Kinopublikum erreichen. Auch darum, weil das Wissen um die Geschichte, die Anliegen, die Inhalte, die Zukunftschancen und die Schwierigkeiten ökonomischer, technischer und politischer Art weitherum fehlt, das einen fundierten Zugang zu dieser für uns fremden Welt möglich macht und eine entsprechend sach- und situationsgerechtere Beurteilung erlaubt. Die Folge davon ist, dass die afrikanischen Filme und ihre Autoren, bewusst oder unbewusst, immer noch stark mit den Standards und Kriterien der «weissen» Kinematographie gemessen werden.

Dieser verständlichen, aber immer weniger verzeihlichen Versuchung kann jetzt durch ein neues Werk von Paulin Vieyra* entgegengewirkt werden. Es dürfte sich dabei um die umfassendste Arbeit handeln, die bis jetzt über das afrikanische Filmschaffen auf den Markt gekommen ist. Ihr Verfasser ist geradezu prädestiniert, diese Fülle von Informationen über das Entstehen und die Entwicklung der siebenten Kunst in Afrika zu vermitteln. Nicht nur, weil er sie seit 1967 in mühsamer Kleinarbeit zusammengetragen hat, mehr noch, weil er selbst zu den Pionieren des afrikanischen Filmschaffens gehört. Anerkanntermassen dadurch, dass er im Jahre 1955 mit einem Kollegen aus Dahomey und einem weiteren aus seiner engeren Heimat Senegal den Kurzfilm «Afrique sur Seine» drehte. Dieser schildert das Leben von Schwarzafrikanern in Paris und wird heute, zusammen mit dem ersten schwarzafrikanischen Langspielfilm, «La noire de...» von Ousmane Sembene, der allerdings erst zehn Jahre später entstanden ist, als Auslöser und Startobjekt des afrikanischen Filmschaffens angesehen. Zu Recht, unter der Voraussetzung allerdings, dass man von der ägyptischen Filmproduktion absieht, deren Anfänge bereits auf das Jahr 1924 zurückzudatieren sind. Man darf das mit gutem Gewissen tun, weil kaum einer der jungen afrikanischen Cineasten sich in der kommerziell ausgerichteten, melodramatischen Traumfabrik der ägyptischen Filmproduktion wiedererkennen mag.

Das übrige, vor allem das schwarze, Afrika hat seine Kinematographie erst nach der ersten Unabhängigkeitswelle, also in den Jahren 1950–1955, entwickeln können. Dass diese Entwicklung sich in den einzelnen Ländern unter sehr verschiedenen Umständen und mit unterschiedlichem Erfolg vollzogen hat, ist mit ein Grund für die ebenfalls sehr unterschiedlichen Entwicklungsstadien des nationalen Filmschaffens in Afrika. Während es in einigen dieser jungen Staaten, nördlich der Sahara z. B. in Algerien und südlich davon in Senegal, bereits einen Grad erreicht hat, der dazu berechtigt, von einer nationalen Filmkultur zu sprechen, sind andere Staaten noch derart im Rückstand oder in den Anfängen stehengeblieben, dass die ganze Inventaraufnahme in einigen Sätzen erledigt werden kann. Das ist, nach Vieyra, mehr oder weniger für die zentralafrikanische Republik, Äthiopien, Gambia, Liberia, Uganda und Tanzania der Fall.

Ein Überblick aus persönlicher Kenntnis

Ob trotz oder wegen dieser grossen Unterschiede von einem *afrikanischen* Filmschaffen gesprochen werden kann? Vieyra rechtfertigt den Titel seines Buches eher

* Paulin Soumanou Vieyra, *Le Cinéma africain. Des origines à 1973*, Tome I, Paris 1975, Editions Présence Africaine, 444 Seiten, ill.

im zweiten Sinn, nämlich dahingehend, dass noch kein afrikanisches Land eine derart autonome und entwickelte Filmproduktion mit der dazu notwendigen Infrastruktur besitzt, dass Afrika jetzt schon – wie es Guy Hennebelle mit «Les cinémas africains en 1972» inzwischen getan hat – in ein nigerianisches, marokkanisches, kongolesisches usw. Filmschaffen ein- und aufgeteilt werden könnte. Sicher hat dabei auch der Gedanke – oder der Wunsch? – eine Rolle gespielt, dass es neben und in allen kulturellen und ethnischen Verschiedenheiten der Stämme und Regionen dieses Kontinents – näher zu bestimmende – allgemeine Merkmale gibt, die die beiden grossen kontinentalen Traditionen und Zivilisationen, die berbo-arabische und die negro-afrikanische prägen und in den Grundzügen auch im filmischen Dokument und Kunstwerk widergespiegelt werden.

Der Inhalt des Buches ist in drei Teile aufgegliedert. Der erste gibt, in alphabetischer Reihenfolge, einen Überblick über die Filme, die bis heute, d. h. bis 1973, in 36 afrikanischen Ländern entstanden sind. Dabei werden nicht nur die Inhalte nacherzählt; es wird auch versucht, die einzelnen Beiträge in den Gesamtzusammenhang hineinzustellen und entsprechend zu werten. Dem Umstand, dass Vieyra die meisten der Autoren und die Verhältnisse, unter denen sie zu leben und zu arbeiten haben, persönlich kennt, dankt man manches interessante Detail über die Entstehungsgeschichten dieser Filme, die in den meisten Fällen mit für uns unvorstellbaren Schwierigkeiten verbunden waren.

Positiv hat sich diese persönliche Kenntnis der Lage auch auf den zweiten Teil des Buches ausgewirkt, wo unter dem Stichwort «Quel cinéma africain?» so verschiedene Problembereiche wie Filmtechnik, Filmethik, Filmsprachen (in Afrika ein sehr «heisses» und drängendes Problem), Organisationsstrukturen (die noch weitgehend fehlen), Filmmusik, Filmschauspieler (die sich nicht mit komischen Rollen begnügen wollen), Filmpublikum (das durch gewisse Gattungen westlicher Filme verdorben wird), Filmkritik, Filmfestivals und Filmzensur angesprochen werden. Direkt oder indirekt mündet die Analyse dieser komplizierten und komplexen Sachverhalte immer wieder in die zentrale Frage ein: Wohin steuert das Filmschaffen Afrikas, bzw. wohin soll es steuern oder – von wem? – gesteuert werden?

Niemand wird darauf zum heutigen Zeitpunkt, wo fast alles in revolutionärer Gärung begriffen ist, eine fertige Antwort erwarten oder geben können. Dennoch hätte man gerne ein paar klärende Hinweise mehr gehabt. Schenkt man dem radikaleren Flügel der afrikanischen Cineasten-Generation Glauben und Gehör, so wird es ein politisches, polemisches und populistisches – aber kein pornographisches! – Kino sein. So ungefähr hat es auch Ousmane Sembene in seinem neuesten Interview mit der französischen Fachzeitschrift «Ecran» (1/76) charakterisiert.

Schrittmacher eines neuen afrikanischen Humanismus

Damit sind wichtige, aber vielleicht nicht *alle* Tendenzen und Meinungen signalisiert. Vieyra selbst scheint, nachdrücklicher noch als sein Landsmann Sembene, einem afrikanischen Humanismus das Wort zu reden, den der afrikanische Film nicht nur zu vermitteln, sondern auch mit zu entwickeln und zu fördern hat. Ja, es wird ihm nichts Geringeres als die Rolle eines Schrittmachers für einen neuen afrikanischen Humanismus zugewiesen. Das heisst, dass der Film im gigantischen Prozess der Suche nach afrikanischer Identität heute eine aktive, in sozialer kultureller und politischer Hinsicht bewusstseinsbildende Funktion zu leisten hat. Auffallend ist, wie stark Vieyra dabei die Eigenschaften des Films als Kunstwerk betont. Mit allen Folgerungen, die sich daraus hinsichtlich eines freien, kreativen, individuellen Schaffens ergeben.

Damit ist nicht gesagt, dass seine Kunstauffassung sich mit den europäisch-abendländischen Humanismusvorstellungen identifiziert, die der Verfasser während seiner Ausbildung in Frankreich kennen und zum Teil auch schätzen lernte. So sehr einerseits persönliche Wahrheitsfindung und freie Meinungsäusserung als unabdingbare

Voraussetzungen des künstlerischen Schaffungsprozesses gegen dirigistische Bevormundungen totalitärer Systeme befürwortet und verteidigt werden, so unvoreingenommen werden auch die Schwächen eines primär auf kommerzielle Erfolge hin ausgerichteten Filmschaffens in der kapitalistischen Welt durchschaut und an den Pranger gestellt. Gesucht wird auf angenehm differenzierte Weise und mit wohltuendem Verzicht auf jede superrevolutionäre Phraseologie jene goldene und «ideale» Mitte, die die Vorteile beider Systeme assimiliert, ohne ihren Nachteilen verhaftet zu sein. Gesucht wird der Weg, der den – harten – und spezifischen Gegebenheiten Afrikas, aber auch seiner Seele, seiner Lebensfreude und damit seinem Volk am besten entspricht, weil er es am ehesten seiner Selbstverwirklichung entgegenführt. Der dritte Teil bringt mit viel Mühe zusammengetragenes ausgiebiges statistisches Material zu diversen Stichworten, u. a. ein Autorenverzeichnis afrikanischer Cineasten und Filmtechniker, Angaben über die Kinodichte und ein Literaturverzeichnis zum afrikanischen Film. Viele dieser Informationen werden interessant, wenn man sie in Beziehung zueinander setzt. So kann man erfahren, dass Ägypten immer noch (1973) mehr Filme produziert (50) als alle andern afrikanischen Länder zusammen (20). Daraus geht hervor, dass der Anteil Afrikas an der durchschnittlichen jährlichen Weltfilmproduktion von etwa 3500 Streifen noch sehr, sehr bescheiden ist. Ähnliche Disproportionen würden sich ergeben, wenn man z. B. die Besucherfrequenz mit den einzelnen Kontinenten oder verschiedener Länder untereinander vergleicht und zur Feststellung kommt, dass jeder Afrikaner nur alle 8 Jahre einmal ins Kino geht. Nichts wäre indessen weniger am Platz, als auf Grund dieses – nicht unbedingt optimistisch stimmendem – Ist-Zustandes den Schwung und die Hartnäckigkeit zu übersehen, mit der Afrika, allen Schwierigkeiten zum Trotz, sich der siebenten Kunst



Soziale Dokumentation des afrikanischen Dorflebens: «Kaddu Beykat» von Safi Faye

zu öffnen begonnen hat. «Wir wollen Filme machen, selbst wenn wir dafür zu den Waffen greifen müssten». Von dieser Entschlossenheit afrikanischer Cineasten und den darin liegenden Möglichkeiten – der Ausspruch stammt von Ousmane Sembene – haben sich inzwischen auch Nicht-Afrikaner beeindrucken lassen. Sonst wären von sowjetischer Seite kaum 160 Afrikaner als Vertreter des Metiers an die letztjährigen Filmfestspiele nach Moskau eingeladen worden.

Auch Vieyra ist von den Zukunftschancen des afrikanischen Filmschaffens, seiner Sensibilisierungsaufgabe und seinen Wirkungen überzeugt. Er hat bereits die Fortsetzung seines Werkes, «Le Cinéma africain à partir de 1973», angekündigt: Im Wissen darum, dass diese zentrale Frage noch nicht endgültig beantwortet ist! Im Wissen aber vor allem auch darum, dass sie immer neu gestellt werden muss.

Ambros Eichenberger

FILMKRITIK

Ansichten eines Clowns

BRD 1975. Regie: Vojtech Jasný (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 76/122)

Hans Schnier, ein dreissig Jahre alter Clown und Komiker, der ins Saufen gekommen ist, hält Rückschau auf sein Leben und die Umstände, in denen dieses stattgefunden hat. Er erinnert sich an seine Schwester, die sich kurz vor Ende des Zweiten Weltkrieges, gedrängt von ihrer Mutter, «freiwillig» zur Fliegerabwehr melden musste und nicht mehr zurückkehrte. Sie lebt in seinem Gedächtnis im wahrsten Sinne fort, während die übrigen Familienmitglieder ihm wie entseelte Körper erscheinen: die Mutter mit ihrer unbewältigten und belasteten Vergangenheit, welche über eine versnobte Caritas den Weg ins Vergessen angetreten hat; der Vater, ein Grossindustrieller, der sich mit Geld und wirtschaftlicher Macht über seine Feigheit und Kommunikationsunfähigkeit hinwegtäuscht; der jüngere Bruder, der konvertiert ist, als katholischer Theologe eine Zukunft vor sich hat, aber über seinem Eifer die Beziehung zum Nächsten verliert.

Und Hans Schnier erinnert sich an seine Ehe mit Marie Derkum, die gar keine Ehe war, sondern ein in jugendlichen Jahren entstandenes Verhältnis, dem Zuneigung, vielleicht sogar Liebe zu Dauer verhalf. Sie ist weggezogen, hat den «fortschrittlichen» Katholiken Züpfner geheiratet. Der «Ehebruch» ist Anlass zum Einbruch von Schniers Karriere. Er steigt ab von den Bühnen grosser Theater auf die Bretter billiger Vorstadt-Tingeltangelbuden. Statt Kunst für Kulturbeflissene wird von ihm Entertainment für Zerstreuungssüchtige verlangt. Doch der künstlerische Abstieg ist für Schnier gleichzeitig ein Wandel von äusserlichem Glanz zur Verinnerlichung. Seine künstlerische, finanzielle und persönliche Not zwingt ihn zur Reflektion über sich und seine Umwelt. Er beginnt sich als Aussenseiter der Gesellschaft zu fühlen, als Unangepasster und als Nichtanpassungsfähiger. Sein Spiel als Clown – das ja immer die Aufdeckung menschlicher Unzulänglichkeit mit den Mitteln der Narrenfreiheit ist – trägt er aus dem aseptischen Raum des Theaters hinaus in die Welt und erfährt dabei, wie scheel die Gesellschaft reagiert, wenn ihre Fassade angekratzt wird.

Heinrich Böll bedient sich in «Ansichten eines Clowns» des Mittels der Rückblende. Es ermöglicht eine genaue Strukturierung des 1963 erschienenen Romans und damit die mühelose Differenzierung zwischen den verschiedenen Erzählebenen. Die Figur des Clowns, sehr vielschichtig dargestellt, wird dabei zum Katalysator für Bölls Kritik an einer bürgerlichen Gesellschaft der Nachkriegszeit, in der die Verquickung von