

internationales forum des jungen films

berlin
25.6. – 2.7.
1972

20

EMITAI

Gott des Donners

Land	Senegal 1971
Produktion	Films Domirev
Buch und Regie	Ousmane Sembene
Kamera	Georges Caristan
Darsteller	Ibou Camara, Ousmane Camara, Thérèse M'bissine Diop, Robert Fontaine, Michel Renaudeau
Uraufführung	Ziguinchor (Senegal), 13. Januar 1972
Format	35 mm Farbe
Länge	90 Minuten

Inhalt

Wir sind in Casamance im südlichen Senegal, kurz vor Ende des letzten Weltkrieges, beim Diola-Volk, das eine fetischistische Religion hat.

In diesen Jahren befand sich die Kolonialmacht Frankreich im Krieg mit dem Deutschland des Naziregimes. Jedes Jahr wurden mehr Schützen gebraucht, um gegen den Nazismus zu kämpfen. Um Soldaten zu rekrutieren, sind alle Mittel gut: Anwerbung, Entführungen, Hinterhalte. Familienväter müssen gefesselt auf dem Dorfplatz in der Sonne liegen, – so werden ihre Söhne, Nefen und Vettern gezwungen, sich den Militärbehörden zu stellen.

Eines Tages erhält der Oberst und Gouverneur der Region ein chiffriertes Telegramm aus Dakar mit folgendem Inhalt: "Mit allen Mitteln Reis für die Truppe auftreiben und zusenden, dringend".

Die 'Hörner', die 'Jagdtrompeten' und die 'Cabissas' der Diolas beginnen die 'Nachricht' zu verbreiten.

Der Oberst schickt eine Abteilung Soldaten, um den Reis einzutreiben. Die Frauen verstecken den Reis in den 'Sutus'.

Die Alten suchen den 'Heiligen Wald' auf, um die 'Bakins' um Rat zu fragen. Im Verlauf des Palavers treten Differenzen zutage. Angesichts der Dringlichkeit der Ereignisse beschließt Djimeko, Anführer der Fetischisten, zum Angriff überzugehen.

Schon beim ersten Angriff wird Djimeko verletzt. Die Kolonialarmee hinterläßt viele Opfer in den Reihen der Diolas.

Die Frauen werden als Geiseln verhaftet und der Sonne ausgesetzt.

Der Kommandant, der das Unternehmen leitet, gibt bekannt, daß das Dorf gegen eine Abgabe von 50 Tonnen Reis seine Freiheit wiedererlangen kann: das sind ungefähr 30 Kilo pro Einwohner.

Der verletzte Djimeko wird zum 'Heiligen Wald' zurückgebracht. Die Fetische verurteilen ihn wegen seiner Träumereien von Unabhängigkeit zum Tode; er stirbt. Der Rat der Ältesten beschließt, ihn gemäß dem Zeremoniell der Diolas zu begraben: in Ab-

wesenheit der Frauen, mit einem Tanz anstelle des Gebets.

Der Kommandant, der von einem eingeborenen Sergeanten unterstützt wird, unterbricht die Zeremonie. Er fordert die Ältesten auf, noch vor Anbruch des Abends den Reis abzuliefern: "Sonst lasse ich die Frauen ins Gefängnis werfen und das Dorf anzünden."

Die Ältesten kehren wieder zum 'Heiligen Wald' zurück und befragen den 'Bakin' wegen der Einsetzung eines neuen Anführers. Der 'Bakin' weigert sich, seine Zustimmung dazu zu erteilen, solange der Verstorbene nicht begraben ist.

Die Ältesten wissen nicht mehr, was sie tun sollen.

Die Frauen weigern sich, den Ort zu verraten, wo der Reis versteckt ist.

Die Soldaten zählen die Stunden und Minuten.

Der Krieg ist vorbei. De Gaulle wird der Nachfolger von Pétain.

Das kollektive Problem individualisiert sich.

Was tun?

Der Schluß des Films soll nicht im voraus erzählt werden.

Ousmane Sembène und der senegalesische Film Von Guy Hennebelle

Es ist vor allem und unbestritten Ousmane Sembène, der den senegalesischen Film begründet hat.

Er wurde 1923 in Ziguinchor in Casamance geboren und ist im Gegensatz zu vielen seiner Kollegen kein Intellektueller: "Ich habe in meinem Leben alle möglichen Berufe ausgeübt: Fischer, Maurer, Mechaniker. Ich bin zehn Jahre lang Hafenarbeiter in Marseille gewesen. Ich habe verschiedene Novellen und Romane geschrieben: *Schwarzer Hafenarbeiter*, *Oh Land, mein schönes Volk*, *Die Holzstückchen Gottes*, *Voltaïque*, *Der Harmattan*, *Vehi-Ciosane* und *Die Postanweisung*. Als ich mir darüber klar wurde, daß ich aufgrund des Analphabetismus, der in meinem Land herrscht, niemals die großen Massen mit meinen Büchern erreichen könnte, habe ich mich entschlossen, Filme zu machen. 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. Man kann feststellen, daß sich gegenwärtig zwei Richtungen im afrikanischen Film andeuten: einige werfen schon verstohlene Blicke auf das kommerzielle Kino, ich werde immer für ein parteiliches und militantes Kino sein. Zweifellos gehen meine Filme nicht so weit in der Entlarvung, wie ich gerne wollte: ich kann nicht umhin, im Rahmen zu bleiben und Kompromisse zu machen. Aber worauf es ankommt, ist, zu den Massen zu sprechen. Ich weiß, daß ich augenblicklich als Alibi diene, aber ich versuche, wenigstens den vorhandenen Spielraum zu benutzen." (Africasia, Paris, Nr. 52)

Wie in seinen Romanen und Novellen beschreibt Ousmane Sembène in seinen kurzen und langen Filmen wirkungsvoll die Schwierigkeiten der Menschen aus dem Volke: "Trotzdem behaupte ich nicht, daß man sich im sozialkritischen Kino einschließen sollte. Man sollte auch Liebesfilme drehen." In *Barom Sharrett*, 1963 gedreht, erzählt Sembène die Mißgeschicke eines liebeswerten Kutschers, der einen zweirädrigen, von einem Pferd gezogenen Karren fährt. In den Vororten von Dakar zahlreich vertreten, haben diese Barom Sharretts nicht das Recht, ins Stadtzentrum selbst zu fahren.

Der Film demaskiert anhand dieser Geschichte eine auf die Ausbeutung des Menschen gegründete Sozialordnung und liefert gleichzeitig ein Bild der verschiedenen senegalesischen Gesellschaftsklassen. *Barom Sharrett* ist ein bemerkenswerter Kurzfilm von bewundernswerter dramatischer Intensität. Im folgenden Jahr drehte Sembène *Niaye* (nach einer Novelle von Vehi-Ciosane), einen Film, der, wenn auch etwas konfus, die Heuchelei der traditionellen Stammeshäuptlinge und ihrer Verstrickung mit der Verwaltung in der Zeit des Kolonialismus bloßstellt.

La Noire de ...

1966 gelang Sembène mit *La noire de...* ein entscheidender Durchbruch, einem einstündigen, nach einer Novelle aus *L'Harmattan* gedrehten Film. Trotz einer etwas hektischen und ungeschickten Regie wies ihn dieser Film als einen Cineasten mit unbestreitbarem Talent aus. Und auch als einen zu fürchtenden Polemiker, der anhand eines authentischen Falles (der Selbstmord einer jungen Hausgehilfin aus Dakar in der Badewanne ihres französischen Arbeitgebers in Antibes) den Neokolonialismus, die neue afrikanische Bourgeoisie, eine bestimmte Form der technischen Hilfe und den schwarzen Sklavenhandel in jener modernisierten Form, deren man sich augenblicklich in Europa bedient, attackiert. *La Noire de...* erhielt den Jean Vigo-Preis in Frankreich und den Gold-Tanit in Karthago (Tunesien).

Le Mandat (Die Postanweisung)

Den Spezialpreis der Jury erhielt Sembène 1968 in Venedig für seinen weitaus vollendeteren Farbfilm *Die Postanweisung* (nach seiner Novelle gleichen Titels). Es handelt sich um den ersten Film der Filmgeschichte in der Ouolof-Sprache. Er stellt eine exzellente Anwendung des ästhetischen und politischen Programms dar, das sich Sembène gesetzt hat: Filme zu machen, die gleichzeitig 'spektakulär' und didaktisch sind. Es ist die genaue Schilderung der trübseligen Erfahrungen von Ibrahima Dieng, einem Analphabeten und Bigamisten aus Dakar, dem es nicht gelingt, an die Zahlungsanweisung zu kommen, die ihm sein Neffe aus Paris (wo dieser Straßenfeger ist) geschickt hat. Anhand dieser alltäglichen Anekdote denunziert Sembène erneut die Diktatur, die die Mächtigen und Gebildeten über die Massen ausüben, die sie mit dem Mittel der herrschenden Ideologie verdummen und degradieren.

Taw und EMITAI

L'Afrique littéraire hat in Nr. 7 eine lange Unterhaltung mit Sembène über *Barom Sharret*, *Niaye*, *La Noire de...* und *Le Mandat* veröffentlicht. In dem hier folgenden Interview spricht der Autor über seine letzten Filme: *Taw* und *EMITAI*.

"*Taw* ist ein Kurzfilm, um den mich der Ökumenische Kirchenrat (USA) gebeten hat. Da man mir volle Freiheit des Ausdrucks garantiert hatte, akzeptierte ich.

Es ging bei diesem Film darum, das Problem der Jugend in Dakar auszusprechen, aus ihrer Sicht die Bilanz von 10 Jahren Unabhängigkeit zu ziehen. Ich saß ziemlich in der Klemme zu Beginn, denn ich bin kein Dokumentarist, und ich glaube nicht sehr an das, was man *Cinéma-Vérité* (oder *cinéma direct*) nennt. Ich habe meinen Auftraggebern zwei Projekte angeboten: das erste betraf das Problem der jungen Mädchen, die nach alter afrikanischer Tradition nur den Sexus verkörpern und für die es sich folglich nicht lohnt, etwas zu lernen; das zweite Projekt betraf das Problem der jungen Leute. Letzteres wurde akzeptiert. *Taw* (das ist ein Vorname und bedeutet 'der Älteste der Familie') beschreibt den Tageslauf eines jungen, zwanzigjährigen Arbeitslosen, 30 Minuten lang, in Farbe und auf 16 mm. Der 'Held' besitzt einen Schulabschluß, schafft es aber trotzdem nicht, eine Anstellung zu finden: die Hälfte der jungen Männer in Dakar ist heute tatsächlich ohne Arbeit. Um die Länder der Dritten Welt zu bezeichnen, greift man manchmal auf den Ausdruck von Pierre Moussa 'Die proletarischen Nationen' zurück. Ich meinerseits lehne diese Benennung ab, die die Tatsache verschleiert, daß in

Schwarz-Afrika heute Bourgeoisien bestehen, deren Merkantilismus weitgehend dem des Imperialismus gleichkommt. Angesichts dieser Situation hält sich Taw an die Werte der Vergangenheit, die für ihn wie ein Rettungsring sind. Er besitzt nichts und hält die ihn umgebende Welt für verdorben. Die jungen Leute in seiner Situation übertragen leicht den Groll gegen eine ungerechte Gesellschaft auf ihre eigene Frau. Wenn sie nicht Alkoholiker sind, sind sie durch ihre Form der Religion um den Verstand gebracht, einer Religion, die übrigens wirklich Opium fürs Volk ist, wie es Marx sagt. Das heißt, statt auf der Erde für die Errichtung einer besseren Welt zu kämpfen, verlieren sie sich in dem Traum eines hypothetischen Glücks. In meinem Film ist der Held nicht mehr gläubig, er liebt das Spiel, den Tanz...

Frage: Er scheint auch entpersonalisiert.

Sembène: Seine Kultur hat nicht mehr viel mit Afrika zu tun: sie ist ein Abklatsch der westlichen Kultur. Die Zeitschriften und Zeitungen, die er liest, sind französisch. Seine Bekannten sind zum größten Teil in Frankreich, als Straßenfeger. Es ist sein Schicksal, daß es ihm nicht gelingt, die Ursache für die Situation, in der er sich befindet, richtig zu analysieren. Die einzige Möglichkeit, die sich ihm anbietet, ist die, als Hafearbeiter zu arbeiten. Aber um in den Hafen von Dakar zu gelangen, muß man 100 Franc CFA (Francs Communauté Francophone Africaine: Währungseinheit der französischsprachigen Staaten Afrikas, A.d.R.) bezahlen! Er bittet seine Mutter um das Geld: da sie keins hat, bringt sie ihm – höchstes Sakrileg! – die Hose ihres Mannes, damit er sie verkauft und so die notwendige Summe auftreibt. Man muß natürlich das Symbol verstehen, das den Verkauf dieser Hose begleitet: es ist eine ganze Welt, die sich hierbei bitterster Schmach unterworfen sieht. Taw trifft, als er das Vaterhaus mit der wertvollen Hose verläßt, auf seine Verlobte, die schwanger ist und sich gerade zu einer Untersuchung begibt. Sie gibt ihm die 100 Franc, die ihr Busgeld darstellten: "Du brauchst es nötiger als ich; immerhin habe ich ja Zeit, ich kann genauso gut zu Fuß gehen!" Taw begibt sich also zum Hafen, zahlt die Eintrittsgebühr, doch es ist zu spät, es gibt keine Arbeit mehr! Ergebnislos kehrt er mit einem Kameraden zurück, der ihm verspricht, auf alle Fälle den Chef für die Arbeitsaufnahme zu bestechen, damit er am nächsten Tag unter den glücklichen Auserwählten erscheine, denen man irgendeine Arbeit überträgt. Taw trifft dann einen 'Bana-Bana' (einen fliegenden Straßenhändler), der ihm bis zu 600 Franc CFA für die Hose anbietet, aber Taw (der dafür nur 100 erhofft hatte) kann sich in einer plötzlichen Aufwallung von Stolz nicht entschließen, die väterliche Hose zu veräußern. Dann versinkt er in Träume über die letzten zehn Jahre, die verflossen sind. Er sagt sich, daß es nur drei Wege in diesem Land gibt, sich am Leben zu erhalten: man muß Polizist, Spitzel oder ... Abgeordneter der Nationalversammlung sein! Auf dem Rückweg trifft er wieder seine Verlobte, die 2000 Franc CFA von ihm verlangt, um vom Arzt verordnete Medikamente zu kaufen. Die zwei jungen Leute streiten sich, Taw sieht wirklich nicht, wie er diese Summe beschaffen soll. Zuhause trifft er seinen Vater, der sich wundert, ihn mit seiner Hose zu sehen. "Ich habe sie trocken lassen, wegen der Feuchtigkeit", antwortet die Mutter. Unvermutet tritt die Verlobte von Taw ein, mit ihrem dicken Bauch: "Mein Vater hat mich aus dem Haus gejagt!" Taw nimmt die Herausforderung an und erklärt: "Sie ist meine Frau". Zusammen mit ihr verläßt er das väterliche Haus. Es ist Nacht, aber die Lichter der Stadt, in der sie sich verlieren, sind vielleicht ein Hoffnungszeichen... Ohne Zweifel werde ich das Thema von *Taw* wiederaufnehmen und daraus einen langen Film machen.

Frage: Wie sind Sie dazu gekommen, *EMITAI* zu drehen?

Sembène: Zum Teil, weil ich die Stadt verlassen wollte, denn ich hatte *Le Mandat* und teilweise auch *La Noire de...* (ebenso wie meinen Kurzfilm *Barom Sharrett*) in Dakar gedreht. Zum anderen war ich an der Geschichte von An Sitoué, einer senegalesischen Heldin (die Franzosen nennen sie Aline Sitoe) interessiert, die während des zweiten Weltkrieges den Kampf gegen die Kolonialtruppen geführt hatte: diese hatten den Befehl, fünfzig Tonnen Reis pro Dorf zu requirieren, was ungefähr dreißig Kilo pro Kopf entspricht.

Aber bei meinen Nachforschungen wurde mir klar, daß die Legende zu schön war. So schön, daß es schwierig war, sich wahrheitsgemäße Informationen zu beschaffen. Und dann machte mich der Mystizismus der An Sitoe krank. Also habe ich mich entschlossen, die Hauptrolle wegzulassen. Aber ich habe die Idee, den Film bei den Diolas zu drehen, beibehalten. Es herrscht eine zu starke Tendenz vor, nur von der Bevölkerung in der Hauptstadt zu sprechen.

Frage: Auf welchen genauen Zeitpunkt läßt sich Ihr Film datieren?

Sembène: Mein Film spielt während des Zweiten Weltkrieges und zwar zu jener Zeit, als Pétain durch de Gaulle abgelöst wurde. Der Film macht deutlich, daß das für die Afrikaner 'Jacke wie Hose' war. Nach 1945 fanden die Massaker von Thiaroye in Senegal, von Grand-Bassam in der Elfenbeinküste, von Sétif in Algerien und die von Madagascar statt usw. Diese Aufstände in Schwarzafrika hatten die Abschaffung der Zwangsarbeit zum Ziel. Sie nahmen im allgemeinen ihren Ausgang bei den Bauern. Unter de Gaulle änderten sich nur die Methoden: das höchste Ziel war auch weiterhin die Aufrechterhaltung des Kolonialreiches. EMITAI (der Name bedeutet 'Gott des Donners') erzählt vom Widerstand eines Dorfes in Casamance (Senegal) gegen ein Schützenregiment, das auf Befehl des Gouverneurs der Provinz Reis beschlagnahmen soll. (...) Nach den Ereignissen, die der Film berichtet, wird bekannt, daß ein gewisser General de Gaulle (zwei Sterne) den General Pétain an der Spitze Frankreichs abgelöst hat. Auf die Haltung der Franzosen hat dieses Ereignis keinerlei Auswirkung: sie verlangen den Reis nach wie vor.

Frage: Wie haben Sie den Film gedreht?

Sembène: Ich habe das Drehbuch dreimal umgeschrieben. Im letzten Stadium habe ich mich für die drei Einheiten entschieden: die des Ortes, der Zeit und der Handlung.

Ich hatte kein genaues Drehbuch, nur einen Entwurf von ungefähr zwanzig Seiten. Mein Team war sehr klein. Ich wurde außerdem durch das Fehlen eines Assistenten behindert. Die Drehzeit betrug sieben Wochen, verteilt auf ein Jahr im Dorf Dimbéring. Der senegalesische Kameramann Robert Caristan übernahm die Aufnahmen.

Frage: Wie haben Sie die Mitarbeit der Dorfbewohner erreicht?

Sembène: Wir haben außerhalb der Ernte-Saison gedreht (denn während dieser Periode ist es unmöglich, Männer und Frauen aus ihrer Arbeit zu reißen). Es gab zu Anfang ein bestimmtes Mißtrauen, denn die Dörfler fürchteten, nicht bezahlt zu werden. Nach und nach wurde die Zusammenarbeit sehr gut. Die Frauen konnten das Drehbuch nicht, aber sie waren intelligenter als die Männer. Ich erklärte ihnen die Situation je nach Bedarf. Die Sprache hat mich etwas behindert: ich spreche zwar Ouolof, Bambara oder Mandingue, verstehe aber ziemlich wenig Diola. Es gab keine professionellen Schauspieler, außer Thérèse M'bissine Diop (die die Hauptrolle in *La Noire de...* verkörpert hatte) und Robert Fontaine (einer der zwei Franzosen, der andere war Michel Renaudeau, der Fotograf von Beruf ist). Dimbéring ist ein halb islamisches, halb christliches Dorf, aber der Fetischismus besteht dort im Grunde weiter. Ich muß präzisieren, daß ich die Gebräuche der Dorfbewohner, ihre Ängste und Sitten, nur annäherungsweise wiedergegeben habe. Die Diolas glauben an eine Vielzahl von Göttern. Diese Götter können sich selbst in kleine untergeordnete Götter unterteilen. Wenn man mit einem Gott nicht zufrieden ist, kann man ihn wechseln! Als die Diolas mich dabei sahen, ihre Fetische zu verrücken, waren sie nicht sehr begeistert, aber ich erklärte ihnen, daß ich, was mich betraf, eine Sonderabmachung mit den Fetischen besaß, die mir ausnahmsweise gestattete, so zu handeln... Die Diolas haben keinen Friedhof. Sie beerdigen ihre Verstorbenen irgendwo, denn sie sind gewohnt, mit dem Tod zu leben. Sie lieben es, für den Tag ihrer Beerdigungsfeierlichkeiten ihren ganzen Reichtum aufzuwenden. Wenn jemand stirbt, bahrt man seinen Leichnam auf, dem die Frauen Luft zufächeln, um ihn gegen die Fliegen zu schützen; es finden Gelage und Ausschweifungen statt. Diese Zeremonien habe ich aus Respekt vor den Diolas nicht filmen wollen. Vor der Beerdigung findet ein

Dialog mit dem Toten statt, der von vier Männern getragen wird. Wenn sie vorangehen, heißt das, daß die Antwort zustimmend ist, wenn sie rückwärts gehen, daß sie ablehnend ist, und wenn sie stehen bleiben, daß er zögert. Diese Litanei hat im allgemeinen die Aufgabe, den Zorn des Toten zu besänftigen. Bei der Darstellung dieser Dinge habe ich mich sehr bemüht, nicht in Folklore zu verfallen. Ich wollte darlegen, daß diese Praktiken Teil einer 'Kultur' sind. Viele Afrikaner werden diesen Film nicht verstehen, denn sie sind nicht Diolas. Ich bin entschlossen, ihn so, wie er ist, vorzuführen, in Diola, mit französischen (oder englischen) Untertiteln: es ist unmöglich, diese Leute französisch (oder englisch) reden zu lassen, das würde falsch klingen. Ich hatte fünf Stunden Filmmaterial. Nach der Montage hat der Film nun die Länge von einer Stunde und fünfzig Minuten.

Frage: Wie groß ist der autobiografische Anteil in EMITAI?

Sembène: Das ist schwer zu sagen. Ich habe gesehen, wie Leute in der Art rekrutiert wurden, wie man es zu Anfang des Films sieht: durch Entführung. Ich selbst bin damals senegalesischer Schütze gewesen, aber aus 'freiem Antrieb' (wenn ich so sagen kann: ich war fünfzehn Jahre alt und hatte keine andere Wahl, um zu leben). Die Tatsache, mich eines Abends als Pétainist schlafen zu legen und am nächsten Tag als Gaullist aufzuwachen, hatte mich überascht! Wir verstanden davon überhaupt nichts.

Frage: Sie zeigen in EMITAI anschaulich, daß in diesem Fall die Religion einen Teil der Kultur des Volkes darstellt und es also richtig ist, sie als einen Faktor des Widerstandes gegen den kolonialistischen Besatzer hervorzuheben. Ist Ihre Haltung dazu nicht manchmal ambivalent in bestimmten Einstellungen des Films?

Sembène: Ich respektiere jeden Glauben, meine aber persönlich, daß die Religionen, alle Religionen, Opium sind. Wie ich schon oft gesagt habe, bin ich Marxist und Atheist. Ich glaube, daß zum Zeitpunkt des passiven Widerstandes gegen die Kolonialherrschaft die Religionen als Zuflucht gedient haben, und daß sie in bestimmten Fällen die Flamme des Widerstandes erhalten haben. Aber in meinem Film führen die Fetische eher auf den Weg der Resignation. Die Frauen, die an ihrem Reis hängen, sind es, die am tapfersten Widerstand leisten, ohne Bezug zur Religion. Ich bin gegen diejenigen eingestellt, die ein idyllisches Bild Afrikas vor der Kolonisation zeichnen. Es ist nicht wahr, daß Afrika vor der Ankunft der Europäer ein wunderbarer Kontinent war. Aber es ist wahr, daß sie in einer bestimmten Weise die Situation verschlimmert haben. Zur Kolonialzeit war es eine gute Taktik, alle unsere Übel dem Kolonialismus zuzuschreiben, denn der grundlegende Widerspruch bestand zwischen Kolonialisten und Kolonisierten. Heute besteht er zwischen dem Volk und der örtlichen Bourgeoisie, die mit dem ausländischen Imperialismus verbunden ist. Ich versichere Ihnen, es gibt immer noch Gegenden in Afrika (die Namen nenne ich nicht), wo man die Steuer wie zu Zeiten des Kolonialismus cintreibt. Im Verlaufe einer Reise in ein afrikanisches Land, dessen Namen ich nicht sagen werde, wurde ich vier Tage wegen 'betrügerischer Einwanderung' eingesperrt: mit mir waren zwanzig Arbeitslose im Gefängnis, weil sie die Steuer nicht hatten bezahlen können! In meinem Film zeige ich, daß es an den Männern und Frauen liegt, ihr Geschick zu bestimmen, und nicht an den Göttern. In gewisser Weise richtet sich mein Film auch gegen die 'Négritude', die eine ideologische Mystifikation ist. EMITAI ist aber auch ein Film, der sich für eine volkstümliche Kultur einsetzt. Das ist heute in Schwarzafrika ein überaus wichtiges Ziel, wo die herrschenden Klassen sich vorwiegend aus dem zusammensetzen, was ich 'mongoloide Kinder des Imperialismus', kulturelle Bastarde nenne. Das sind Franzosen oder Engländer mit schwarzer Haut. Ich möchte einen Film über diese Leute, diese Bourgeoisie machen, aber... dies ist ein gefährliches Unternehmen!

Frage: Sie zeigen in Ihrem Film zwei Typen französischer Offiziere: einen Legionär und einen Kommandanten der Kolonialarmee.

Sembène: Mit Absicht. In Wirklichkeit gab es keine Legion in Senegal. Wenn ich trotzdem einen Legionär in EMITAI auftreten lasse, geschieht das im Hinblick auf das übrige Afrika, vor allem

auf den Maghreb, wo die Legion in der bekannten Art und Weise gewütet hat. Bedenken Sie, daß der Kommandant der einzige Franzose in seiner Gegend war. Trotzdem bewegte er sich frei und in aller Ruhe: und zwar deshalb, weil man nicht wagte, einen Weißen zu töten. Elf Jahre nach der Unabhängigkeit gibt es ein Dorf, in dem ein Platz immer noch den Namen des einzigen Weißen trägt, der in Senegal seit der Eroberung getötet wurde! Das Dorf von An Sitoe, Efof, wurde dagegen dem Erdboden gleich gemacht.

Frage: Was halten Sie von der Einstellung der europäischen Kritik zum afrikanischen Kino?

Sembène: Ich habe mich einmal in Karthago heftig gegen die europäische Kritik und die 'Diktatur', die sie auf den afrikanischen Leser ausübt, gewendet. Ich glaube jetzt, daß ich einen Fehler gemacht habe. Das Problem, denn es gibt eins, resultiert aus der Tatsache, daß es mit wenigen Ausnahmen kaum afrikanische Kritiker gibt. So ergibt sich eine Art von Vasallentum der afrikanischen Meinung gegenüber französischen Zeitungen und Filmzeitschriften, die man wie das Evangelium verehrt... oder wie den Koran. Offensichtlich ist das nicht die Schuld der Europäer, sondern die der Afrikaner. Es müßte eine afrikanische Kritik neben der europäischen etabliert werden, damit das Bewußtsein der Afrikaner von der europäischen Kritik nicht mehr vernebelt werden kann.

Frage: Ihre Pläne?

Sembène: Ein episches Fresko über 'Samory', den Helden des Widerstandes gegen die französische Kolonialherrschaft. Aber ich möchte, das dies eine Koproduktion der Länder der O.E.R.S. (Organisation der Anliegerstaaten des Senegalflusses) wird, denn der Film soll fünf Stunden dauern."

Zum Neorealismus

Wie wir schon in dem Kapitel, das der Ästhetik des afrikanischen Films gewidmet ist, erklärt haben, steht das Werk von Ousmane Sembène in einem neorealistischen Rahmen, der an die italienische Schule der fünfziger Jahre erinnert.

Diese Verwandtschaft darf nicht zu eng gefaßt werden, denn es ist evident, daß seine Filme in keiner Weise die einfache Folge von unverändert übernommenen Anleitungen sind. Es ist eher die intellektuelle und künstlerische Bemühung Ousmane Sembènes als der von ihm verwendete Stil, der eine Art von Neorealismus entstehen läßt.

Diese Tendenz war seit *Barom Sharrett* offenkundig geworden. Sie hatte sich in *La Noir de...* verfestigt und in *Le Mandat* weiterentwickelt: einem Film von größerem ästhetischen Reichtum, der klar die Regiemittel dieses für die Gefühle seines Volkes so empfindlichen Cineasten zu Tage treten läßt. Aber es ist die marxistische Variante des Neorealismus, der man Ousmane Sembène zurechnen muß: die metaphysischen Reflexionen eines Cineasten wie Fellini in *La Strada* zum Beispiel sind ihm völlig fremd.

Außerdem enthält der 'Neorealismus' dieses Cineasten, der sich an ein analphabetisches Volk wendet, eine ganz deutliche Nuance von Didaktik. Man denke an das Ende der *Postanweisung*. Aus dieser Haltung erklärt sich wahrscheinlich der relative Schematismus (der noch durch eine ziemlich holperige Schauspielerführung verstärkt wird) eines Films wie *La Noire de...*: alles erscheint hier so, als ob Sembène mit diesem Film (dem einige ungerechterweise einen umgekehrten Rassismus unterstellt haben) brutal die Maske abgeworfen hat, die in seinem Land die fundamentale Fremdheit der Beziehungen zwischen Senegalesen und Franzosen verbirgt.

In den Filmen Ousmane Sembènes läßt sich also die Bemühung erkennen, eine möglichst abrupte Änderung in der Mentalität der Zuschauer zu provozieren. Das ist die besondere Eigenschaft seines Neorealismus.

Diese Bestrebung findet man auch in *Taw*. In *EMITAI* scheint es, als ob Sembène eine lyrische Dimension angestrebt und diese nicht ganz erreicht habe. Dieses nationale Heldengedicht ist ein guter Film, von dem man jedoch behaupten kann, daß er zwischen zwei Stilen schwankt.

Trotzdem läßt die Einheitlichkeit, die sein Werk charakterisiert, vermuten, daß Ousmane Sembène in seinen Filmen mehr und mehr eine typisch senegalesische Dimension herausarbeiten wird, daß er einen ebenso spezifischen Stil wie den des Cinema novo in Brasilien entwickeln wird; verglichen mit den Filmen des Cinema novo hat das Werk Sembènes noch den Vorteil, von einer zusammenhängenden und klaren politischen Position auszugehen.

Guy Hennebelle: *Les Cinémas Africains*, Paris, 1972, S. 202 ff.

Zur Parallelveranstaltung im 'Arsenal'

LE MANDAT (Die Postanweisung)

Senegal 1968. Produktion: C.F.F. Paris / Films Domirev, Dakar. Buch und Regie: Ousmane Sembène. Kamera: Paul Soullignac. Darsteller: Madamadou Gueye (Dieng), Ynousse N'Diaye (1. Frau), Issa Niang (2. Frau), Serigne N'Diaye (Isman), Serigne Sow (Maissa), Moustapha Touré (Ladenbesitzer), Modoun Faye (Briefträger), Farba Sarr (Makh), Moussa Diouf (Neffe), Christophe Doulabia (Wasserhändler)

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welschstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30