

6. internationales forum des jungen films

berlin
27.6. – 4.7.
1976

28

MIRT SOST SHI AMIT

Ernte 3000 Jahre

Land	Äthiopien 1975
Produktion	Haile Gerima
Produktionsleitung, Regie, Buch, Schnitt	Haile Gerima
Kamera	Elliot Davis
Musikarrangement	Tesfaye Lema
Ton	Abdulahi Abdulhafiz
Tonmischung	Michael Moore
Tonmontage	Haile Gerima, Elliot Davis
Schnittassistentz	Phillip Kuretsky, Elliot Davis
Kameraassistentz	Bob Roth, Kasahun Tegegn
Tonassistentz	Mel Roseer, Alemseged Abraham
Darsteller	
Großmutter	Harege-Weyn Tafere
Vater	Melaku Makonen
Mutter	Kasu Asfaw
Sohn	Adane Melaku
Tochter	Worke Kasa
Kebebe	Gebru Kasa
Kuntu	Teshay Ejigu
Großgrundbesitzer	Neguse Hailu
Sein Sohn	Worku Tilahun
Gäste in der Kneipe	Yirga Melles, Gerima Taffere
Hirtenjungen	Moges Melaku, Nahusenay Gerima
Weitere Mitwirkende:	Abraham Mengesha, Kassahun Tegegn, Tege Melaku, Desta, Muche, Takele Taffere, Masresha Melaku, Eshetu Kebede, Daneal Asta, Almesegeged Abraha, Metiku, Mohammad, Eskinder Gerima.
Stimmen:	Getachew Kidane, Girma Belay, Getachew G. Mesk'el, Besrat Dilnesaw, Aster Teshome, Alem Work' Teshome, Tarik Abraha, Tesfu Gerima, Addisu Teshome, Lili Kebede, Berhane Tesfaye.
Uraufführung	5. 2. 1975, Pacific Film Archive, Berkeley, California
Format	16mm, schwarz-weiß
Länge	150 Minuten

Zu diesem Film

Der junge Äthiopier Haile Gerima gehört zu den ersten Film-Pionieren seines Landes. Hauptfigur seines Films ERNTE: 3000 JAHRE ist ein exzentrischer Großgrundbesitzer, der seine Landarbeiter und Angestellten einem Regime sadistischer Grausamkeit unterwirft. Ihm gegenüber steht die Gestalt eines Bauern, dem sein Land weggenommen wurde, der die Bevölkerung über ihre wahre Lage aufklären möchte und deswegen als 'Irrer' bezeichnet wird. Gerima stellt in seinem Film das gegenwärtige Leiden der äthiopischen Bevölkerung als das letzte Glied in einer Kette dreitausendjähriger Unterdrückung dar. Diese Perspektive erzeugt er durch moderne Methoden filmischer Montage. Zugleich analysiert er die Überreste, die der italienische Kolonialismus im Bewußtsein der Äthiopier hinterlassen hat.

Bericht von den Dreharbeiten

Von Elliot Davis

Wir fuhren nach Äthiopien, um einen 16-mm Dokumentar-Spielfilm zu drehen, in der Absicht, ihn für den Vertrieb in der Dritten Welt, vor allem in Afrika, auf 35 mm aufzublasen.

Unsere Darsteller waren keine professionellen Schauspieler, sondern Bauern wie jene, von denen unsere Geschichte handelt; Menschen, die täglich um ihr Überleben kämpfen und die möglicherweise diese ganze Filmarbeit für ziemlich närrisch hielten.

(...)

Haile Gerima brachte ein rassisch integriertes Team aus den Vereinigten Staaten mit, das am Ort mit zehn Äthiopiern zusammenarbeitete. Da die Leute in der Stadt, wo wir drehten, sahen, daß Äthiopier und Ausländer gemeinsam arbeiteten, entstand durch unsere Anwesenheit keine Beunruhigung.

(...)

Angesichts der Tatsache, daß wir mitten während eines militärischen Umsturzes drehten, war es uns in jeder Phase der Produktion vor allem darum zu tun, so rasch wie nur möglich den Film abzu-drehen.

Aus diesem Grunde mußte unsere Ausrüstung extrem beweglich und von geringem Gewicht sein, und oft gab das den Ausschlag, daß wir eine Szene drehen konnten, die wir sonst verpaßt hätten.

(...)

Von Anfang an experimentierten wir mit einer sehr riskanten Drehmethode: wir machten die Bauern zum Hauptkriterium für die Arbeit der Kamera. Der Film wurde nicht in einzelnen Einstellungen, sondern in Szenen gedreht. Die Kamera blieb so beweglich wie möglich, um jede Totale und jede Nahaufnahme möglichst in einer Einstellung aufzunehmen. Wir benutzten die Kamera in einer so unverdächtigen Weise wie möglich, indem wir vorwiegend aus niedriger Höhe filmten. Wir fuhren die ganze Zeit um die Bauern herum und gaben ihnen soviel Freiheit, wie wir nur konnten, d.h. wir versuchten, sie nicht fühlen zu lassen, daß sie eine Szene spielten. Wir versuchten, sie nicht zu stören, so daß sie ihre Arbeit verrichten konnten und dabei nicht belästigt wurden. (...)

Unsere Tiefenschärfe litt unter dem Umstand, daß Regenzeit war und die Tage bewölkt. Der Fokus-Ring war mit Entfernungsmarkierungen bedeckt, um jede nur mögliche unvorhersehbare Bewegung aufnehmen zu können. (...) Da das gesamte Material zur Entwicklung in die Vereinigten Staaten geschickt werden mußte, konnten wir während der Dreharbeiten keine Muster sehen, so daß wir

bis zuletzt nicht wußten, wie die Aufnahmen geworden waren. Das Prinzip der Nichteinmischung funktionierte sehr zufriedenstellend. Mit der langen Brennweite hatten uns die Bauern offensichtlich vergessen. So konnte sich Haile mit ihnen ohne technische Anweisungen verständigen, die sie aus der Beziehung zu ihrer Tätigkeit herausgerissen hätten. Das Tempo, das wir für Auf- und Abbau einhielten, sowie unsere große Mobilität, die uns in die Lage versetzte, rasch zum nächsten Aufnahmeplatz überzugehen, trug wesentlich dazu bei, die dramatische Atmosphäre zu erhalten. Die Bauern waren bei der Probeaufnahme gewöhnlich am besten, weil sie all ihre Intensität in die Szene einbrachten. Da sie oft nicht wirklich begriffen, wozu eine zweite und dritte Aufnahme gemacht wurde, gab es dann ein eindeutiges Nachlassen an Kraft und Spontanität – Qualitäten, die gerade wesentliche Komponenten des Realismus waren, den wir anstrebten.

(...)

Als wir schon über 3000 Meter abgedreht hatten, hätten wir beinahe das ganze Projekt abbrechen müssen. Wir drehten mitten in einem tobenden Fluß während der Regenzeit, in der es tatsächlich den ganzen Tag lang regnet. Wir hatten soeben eine Aufnahme des kleinen Hirtenmädchens beendet, das ertrinkt, als es versucht, eine der Kühe des Grundbesitzers zu retten, die vom Fluß ergriffen wurde. Plötzlich begannen drei unserer äthiopischen Freunde, die nicht viel englisch sprachen, am Ufer aufgeregt herumzuspringen und gellend zu schreien; sie machten uns Zeichen, daß eine Flutwelle unmittelbar den Fluß herunterkam. Wir waren gezwungen, mit hochgestreckter Hand die Kamera haltend, in der sich unsere ersten Aufnahmen befanden, ans Ufer zurückzuschwimmen. Nachdem wir die Ausrüstung getrocknet hatten, fuhren wir zum nächsten Aufnahmeort flußabwärts. Unglaublicherweise waren Kamera und Belichtungsmesser unbeschädigt geblieben.

(...)

In den verbleibenden Tagen erlebten wir den Höhepunkt der Effektivität unserer guerilla-artigen Produktionsweise. Unsere Probe sollte eine Szene werden, die sich gegenüber der Polizeistation abspielte. Dazu muß man sich vor Augen halten, daß wir uns mitten im militärischen Umsturz befanden und daß es bei den staatlichen Behörden ein ziemliches Durcheinander gab. Das wirkte sich jedoch zu unserem Vorteil aus, da niemand wirklich wußte, wer verantwortlich war und infolgedessen auch nicht erklären konnte, was erlaubt war und was nicht.

Alle wurden in unseren Landrover gestopft, der glücklicherweise alt war. Ein neuer Wagen hätte uns nur verdächtig gemacht, besonders da wir Ausländer waren. Als wir das erste Mal zur Polizeistation kamen, ließen wir die Bauern aussteigen. Mit der zweiten Tour brachten wir das Aufnahmeteam, das unauffällig wie eine Gruppe von Teenagern aussah. Dann fuhren wir den Landrover auf die Rückseite eines Hauses auf der gegenüberliegenden Straßenseite und luden unsere Ausrüstung ab. Der Fahrer hatte die Anweisung, in genau 15 Minuten zurückzukommen.

Wir hatten die Szene gerade einmal geprobt. Die Polizisten beobachteten uns angespannt und neugierig. Gerade sollte die Klappe fallen, da schlenderte einer von ihnen auf uns zu und fragte, wer wir seien. Da *Shaft in Africa* kurz zuvor in Äthiopien gezeigt worden war, erklärten wir, wir seien aus Hollywood. Damit schien die Neugier des Polizisten befriedigt, und wir drehten die Szene sehr zuversichtlich und genau so, wie wir es haben wollten. Danach luden wir unauffällig unsere Ausrüstung auf, stiegen innerhalb von einer halben Minute in den Landrover und gratulierten einander auf dem Wege aus der Stadt heraus.

Auszug aus: *Filming in Ethiopia, The Making of Harvest*, by Elliot Davis. *Filmmakers Newsletter*, April 1975, S. 18 ff.

Gespräch mit Haila Gerima

Von Viera Marques

Marques: Zu den interessantesten Dingen Ihres Filmes gehört die Person, die ich den Narren nennen möchte. Handelt es sich dabei um ein Paradigma, wie beispielsweise in der Linguistik, oder haben wir es hier mit einer in der äthiopischen Kultur populären Figur oder populären Rolle zu tun?

Gerima: Diese Figur haben offenbar alle Länder der Dritten Welt gemeinsam. Sie kommt auch in vielen Filmen vor. In den meisten repressiven, wirtschaftlich und politisch noch feudalen Gesellschaften stößt man auf gewisse Leute, die deshalb als irrsinnig oder verrückt gelten, weil sie jederzeit die Wahrheit sagen. In meinem Geburtsort, wo ich auch den Film gedreht habe, kenne ich zehn, elf Menschen dieser Art, die als Produkt einer repressiven Gesellschaft gelten können, die durch ihr Verhalten zeigen, was eine wirtschaftliche, soziale und politische Unterdrückung dem Menschen antut. Im Film habe ich verschiedene Aspekte dieses mir bekannten Menschentyps kombiniert.

Marques: Manche Zuschauer könnten Ihren Narren als ein Symbol für die gesellschaftliche Entfremdung begreifen.

Gerima: Ja, jedes gesellschaftliche System bewirkt bei bestimmten Menschen eine Entfremdung. Bei meinem Helden handelt es sich um einen ehemaligen Grundbesitzer, der während der italienischen Invasion zum Nationalisten wird. Nach dem Kampf gegen die Interventionen und nach dem Abzug der italienischen Kolonisten muß er feststellen, daß die Kollaborateure das Land regieren. Das zwingt ihn zu einer neuen Form menschlicher Beziehungen innerhalb der Gesellschaft, obwohl er gleichzeitig Produkt dieses Systems bleibt. (...)

Marques: Sind Sie in Ihrem Film auf der Seite des jungen Mannes oder von Kebebe?

Gerima: Dazu wäre Mehreres zu sagen. Zum einen bin ich im Kino ein Aktivist. Ich versuche, mein Können so einzusetzen, daß es der Bauernschaft dient. Ich stehe sozusagen in der Mitte und will erreichen, daß das Anliegen der unteren Klasse, der Bauern, im Film zum Ausdruck kommt. Gleichzeitig habe ich jedoch meine eigenen Erfahrungen und meine eigene geschichtliche Entwicklung. So sind die Personen in meinen Filmen entweder Menschen, die ich in meiner Jugend kennengelernt habe oder ich bin es selbst. Ich bin in dem Mädchen ebenso wie in dem Jungen oder in dem Narren. Nur so kann ich überhaupt schreiben. Das beruht auf meinen persönlichen Erfahrungen, denn die Gesellschaft, in die ich hineingeboren wurde, bestimmt und diktiert mir, was ich zu sagen habe. Würde ich mich nicht im Film artikulieren können, so hätte aus mir sehr wohl der Narr werden können, denn ich verfügte in meiner Jugend über viel Energie und wurde allgemein als Unruhestifter angesehen. Nachdem ich zum Film gefunden hatte, kehrte ich an meinen Geburtsort zurück. Die Leute dort sahen in mir nicht mehr jenen, den sie vor so vielen Jahren gekannt hatten – den Unruhestifter und Anarchisten. Plötzlich sehen sie vor sich einen Haile, der mit einem Apparat, einer Maschine zu ihnen sprechen will. Das interessiert sie sehr. Was ist mit Haile geschehen? Ich habe das Kino als Ausdrucksmittel gefunden. Deshalb stelle ich nun in dieser Form Dinge zur Debatte, die mir nicht ganz klar und real sind.

Marques: Hat für Sie der Film eher die Funktion einer Erinnerung an die Vergangenheit oder die einer Herausforderung der Zukunft? Sie sprechen über Ihre Erfahrungen, den Lebensstil in Ihrem Heimatdorf; das ist eher eine Erinnerung an die Vergangenheit, ein Friedhof des Gestrigen ...

Gerima: Nun, es gibt keine Zukunft ohne Vergangenheit, keine Gegenwart ohne die Vergangenheit. Jede Entwicklung geht auf irgendwelche Ursprünge zurück. Nur in wenigen Filmen wird wirklich an die Wurzel der Probleme herangegangen. Man nimmt ein heutiges Ich, ein heutiges Du und versucht das, was mit einem geschieht, psychologisch zu analysieren. Und man erfindet idiotische Philosophien, um das alles zu begründen. Dabei ist es für jede Generation unabdingbar, den historischen Prozeß einer Gesellschaft zu begreifen – also die Bewegung und das Tempo eines Systems. Und mir kommt es darauf an, die elenden Lebensbedingungen des äthiopischen Volkes festzuhalten. Dabei will ich aber nicht, daß mein Volk nur auf die Vergangenheit zurückschaut, sondern überlegt, wie der Weg vom Jetzt in die Zukunft verlaufen soll. Ich sage: Seit 3000 Jahren benutzen wir die gleichen Werkzeuge, die gleichen Küchengeräte und Produktionsmittel. Wir benötigen also eine gute Technologie, obwohl nicht jede Industrialisierung schon eine echte Entwicklung auslöst. Zur wichtigen Technologie gehören für uns Lastwagen und Traktoren, mit denen wir unser Land bestellen und für unser Volk mehr erzeugen können. Ich frage mich, warum es bei

uns immer noch Lebensmittelmangel, ja sogar Hungersnöte gibt. Sind wir faul, haben wir zu wenig gearbeitet? Warum verfügen wir nicht über die Vorteile der Technologie? Weil wir in der Vergangenheit von verschiedenen Ländern ausgebeutet wurden, die in Europa auf eine viel kürzere Geschichte zurückblicken als wir in unserem Land? Ich frage mich also immer wieder, wie der Weg jetzt weitergeht. Und eben deshalb müssen wir über die Vergangenheit Bescheid wissen, weil wir nur so die Gegenwart verstehen und unser zukünftiges Ziel erkennen können. (...)

Marques: Kann ich Ihren Worten entnehmen, daß Sie sich beim Filmen nicht als Lehrer verstehen, sondern – ja, als was?

Gerima: Ich glaube, daß ich selber noch lerne. Den Europäern ist die Technik des Films schon seit langem vertraut. Das trifft aber nicht auf die Dritte Welt oder auf unser Land zu. Ich habe noch viel zu lernen: Erstens muß ich wissen, welche Rolle der Film für unser Volk spielen kann, da ich jetzt das Handwerk kenne. Zweitens, gibt es eine spezielle Filmsprache, und wie kann man sie entwickeln? Und das heißt für mich, daß man sich nicht allein mit dem Filmmachen begnügt, sondern daß man den Film vorführt und dabei mit den Zuschauern diskutiert, damit man sich als Filmmacher weiterentwickelt. Das Problem im Westen besteht wohl darin, daß der Film nicht als Mittel, sondern als Zweck an sich begriffen wird und daß er sich deshalb nicht weiterentwickeln kann. Wozu stellt man denn einen Film her, ist man im teuersten Medium tätig, wenn man nicht kommunizieren, sich über etwas verständigen will? (...)

Marques: Um zu Ihrem Film zurückzukehren: ich habe bei Ihren Personen, bei Kebebe, der Mutter, dem Mädchen und auch bei den Schwestern eine große Würde des Verhaltens entdeckt. Da Sie sich mit den Gefühlen Ihrer Akteure identifizieren: wie ist es Ihnen bei den Aufnahmen gelungen, diese große Würde zu vermitteln. Ich denke beispielsweise an die Mutter, an ihr Schweigen. Wie konnte sie so königlich auftreten?

Gerima: Als ich mir die Geschichte ausdachte und das Drehbuch schrieb, habe ich immer an die westlichen Filme gedacht, in denen die Kamera auf die armen Leute herunterschaut. Man schaut auf sie herunter, und das ist eine Klassenfrage. Ich dagegen möchte die Perspektive so ändern, daß dabei die Würde oder auch die Verlorenheit eines Menschen sichtbar wird. Bei mir soll man auf den Grundbesitzer herunterschauen und zu den Bauern aufschauen. Außerdem will ich kein schnelles Agieren, ich will, daß die Darsteller langsam ihre Rolle begreifen können. Sie müssen die Chance bekommen, bei der Aneignung der Charakterzüge ihrer Rolle mehr von dem vermitteln zu können, wovon Sie eben gesprochen haben. Ich will sie nicht antreiben, sondern nur erreichen, daß sie langsam begreifen und erfühlen, was hier kommuniziert werden soll. Wichtig ist mir auch, daß die Arbeit der Bauern sichtbar wird, daß man ihre Tugend und Weisheit bei der Arbeit verständlich macht.

Marques: In Ihrem Film führen Sie eine dialektische Entwicklung vor. Auf der einen Seite stehen die Grundbesitzer und auf der anderen die Bauern. Und bei Ihrer dialektischen Konstruktion schließt der Film mit einer revolutionären Gegenwart. Wieso haben Sie sich nicht mit der einfachen Gegenüberstellung begnügt?

Gerima: Weil es hier um die Synthese des Klassenkampfes geht: die Entstehung eines neuen Gesellschaftssystems in Äthiopien. (...)

Marques: Unter welchen finanziellen und politischen Bedingungen haben Sie den Film ERNTE ... gedreht? Das war doch noch vor der Militärrevolution?

Gerima: Ich fuhr aus Amerika ab mit der Absicht, sofort mit den Aufnahmen zu beginnen. Als wir dann in London ankamen, war die Lage in meinem Land so kritisch, daß ich mit meinem Kollegen, dem Tontechniker, überlegte, ob wir nicht besser wieder nach Amerika zurückkehren sollten.

Schließlich kamen wir zu dem Ergebnis, auf jeden Fall zu fahren. Sollten wir den geplanten Film nicht machen können, so wollten wir einen Film über die Revolution drehen. Nach der Ankunft bemühten wir uns also um die Aufnahme genehmigung. Doch da das Gesellschaftssystem in Äthiopien bereits zerfallen war und man

die früheren Bürokraten schon verhaftet hatte, konnten wir unser ursprüngliches Vorhaben verwirklichen. Es gab keinen Vorgesetzten mehr, und falls es noch einen gab, so hatte er Angst, uns die Genehmigung zu erteilen, da er nicht wußte, wer wir waren. Nach meiner Meinung hätte ERNTE ... in den Monaten oder Wochen vor dem historischen Ereignis und auch in der Zeit danach nicht gedreht werden können. Daß er entstehen konnte, war ein Zufall der Geschichte. Möglicherweise drehe ich demnächst einen anderen Film, an dessen Drehbuch ich bereits seit 1970 schreibe. Er soll die Sklaverei in Amerika behandeln. Während der vielen Jahre, die ich mich in den Vereinigten Staaten aufgehalten habe, ist mir klar geworden, wie sehr die Kämpfe der unterdrückten Völker in der Welt voneinander abhängig sind. Deshalb wäre ich daran interessiert, einen Film über die Sklaverei auf den Plantagen zu drehen – aber nicht in Amerika, sondern in Afrika ...

Marques: Wie waren nun die finanziellen Bedingungen für ERNTE?

Gerima: Der Film war sehr billig. Für mich wäre es ein Verbrechen, auf einen Film viel Geld zu verwenden. Selbst wenn ich an das große Geld herankommen sollte, würde ich die Summe so aufteilen, daß daraus drei oder vier Filme gemacht werden können. Was ERNTE betrifft, so habe ich während meines Aufenthaltes in Amerika verschiedene Jobs gehabt und das Geld sofort auf die Bank gebracht. Außerdem hatte ich das Glück, daß mir das Haus, in dem ich wohnte, kostenlos zur Verfügung gestellt wurde, weil die Eigentümerin meine Arbeit mochte. Ich brauchte also keine Miete zu bezahlen, und konnte all mein Geld in den Film investieren. Außerdem habe ich bei Freunden Kredite aufgenommen – jeweils tausend oder zweitausend Dollar.

Marques: Ich hätte noch eine letzte Frage. Wir wissen und europäischen Intellektuellen möchten in Cannes, in Berlin oder auf den anderen Filmfestspielen etwas ganz Neues sehen. Und wir sind nun alle bei den Gesprächen hier zum Ergebnis gekommen, daß Ihr Film etwas völlig Neues enthält. Es wird hier ein neuer Afrikanismus dem Kolonialismus gegenübergestellt. Stimmen Sie dem zu?

Gerima: Da wären mehrere Sachen zu berücksichtigen. Zum einen bringt jedes gesellschaftliche System seine eigene soziale Kultur hervor. Die Leute verwechseln oft Kultur mit Tradition. (...)

In Afrika haben wir noch Feudalismus. Dort gibt es keine Flugzeuge und keine U-Bahnen, dort hat das Lebenstempo also viel mit diesem Wirtschaftssystem zu tun. Deshalb müssen Inhalt und Form eines Filmes übereinstimmen: Wenn beispielsweise ein Bauer in Afrika einen Berg besteigt, benötigt er dafür viel Zeit, denn es gibt für ihn dort ja keinen Sessellift. Das feudale Wirtschaftssystem hat sein eigenes Lebenstempo. Würde ich in Amerika einen Film drehen, so müßte er einen ganz anderen Rhythmus haben. (...)

Eure Filmmacher glauben nun, die Welt sei bereits urbanisiert und jedermann könne seine tiefgekühlte Fernsehmealzeit genießen. Wenn daher die urbanisierten Filmproduzenten ihre Streifen drehen, ignorieren sie meist den Rhythmus, das Lebenstempo der realen Menschen – sie wollen ihnen ihr Tempo aufzwingen. Ich dagegen möchte die vom Westen diktierte Art des Filmmachens aufsprengen. (...) Würde Afrika den kapitalistischen Weg gehen, so würde sich dies auch in unseren Filmen widerspiegeln. Bei Euch muß schon nach der ersten Filmmminute gezeigt werden, wie ein Flugzeug startet. Bei uns gibt es nur wenige Filme, in denen man sieht, wie ein Flugzeug aufsteigt. Hoffentlich habe ich damit Ihre Frage beantwortet.

Marques: Ja. Erlauben Sie mir noch eine Frage. Sie selbst verstehen sich doch als Medium zwischen der äthiopischen Kultur und der Weltkultur. Sie sind doch eher ein Medium als ein Interpret, oder?

Gerima: Nun, darüber sollen die Zuschauer befinden. Für mich gibt es sowohl eine nationale wie eine universale Frage. Ich glaube, daß meine Bemühungen direkt mit dem Kampf der Arbeiterklasse in Frankreich und in Amerika verbunden sind. Besonders in Amerika, denn die USA stellen heute für die Welt das größte Problem dar, weil sie eine sozialistische Entwicklung nicht hinnehmen wollen. Sie wollen andere Länder daran hindern, ihren eigenen Weg zu gehen. Deshalb ist es ein gefährliches Land. Zugleich glaube ich an den nationalen Kampf. Deshalb habe ich über Tradition gesprochen.

Ich wäre ja ein Narr, wollte ich mich in der westlichen Tradition ausdrücken, denn ich bin ja nicht in ihr aufgewachsen. Selbst wenn wir in Äthiopien technologisch den kapitalistischen Entwicklungsweg einschlagen sollten, muß unsere Tradition erhalten bleiben, denn sie hat etwas zu bieten, woran die Welt sich freuen könnte. Deshalb habe ich mich auch in meinem Film um die Tradition bemüht. Wie Sie sich erinnern können, zeige ich eine Frau, der die Haare abgeschnitten werden. Eines Tages wird es das nicht mehr geben, die meisten Menschen bei uns wollen nicht mehr glattrasierte Köpfe haben. Aber heute gibt es noch diese Sitte. Als ich dann das Problem analysierte, dachte ich mir, daß es doch wichtig sei, daß man im Film sowohl das abgeschnittene Haar wie den Kopf des Grundbesitzers zu sehen bekommt. Die Köpfe der beiden Leute sind nämlich ganz unterschiedlich: Der eine ist natürlich. Die Tochter hat das Haar abgeschnitten und es wird nachwachsen. Der andere ähnelt einer Wüste, denn auf dem Glatzkopf wird kein Haar mehr wachsen. In meinem Film bedeutet dies auf der symbolischen Ebene, daß seine Klasse zum Untergang verurteilt ist. Ich glaube nicht, daß man lange leben kann, wenn man noch an die Ausbeutung glaubt, denn die Welt hat sie nun einmal satt. Und darum geht heute der Kampf. Der äthiopische Grundbesitzer wird sterben müssen: auf seinem Glatzkopf wächst kein Haar mehr. Andererseits haben wir die halbnegative Sitte, sich die Haare abzurazieren. Aber wenn man den kahlgeschorenen Frauenkopf dem Kopf des Grundbesitzers gegenüberstellt, dann hat man zwei antagonistische Klassen und deshalb muß man beides zeigen.

Das tausendjährige Äthiopien

Von Louis Marcorelles

Man erwartete mit ein wenig Skepsis diesen im Sommer 1974 kurz vor dem Sturz des Königs aller Könige gedrehten Film. Haile Gerima, der Autor und Regisseur, lehrt zur Zeit an der schwarzen Universität von Washington. Er studierte Theaterwissenschaften in Chicago und machte sein Filmdiplom an der UCLA (University of California, Los Angeles), wo er die technischen Möglichkeiten fand, die ihm ermöglichten, seinen Film ERNTE — DREITAUSEND JAHRE, zu montieren. Für die sehr einfachen Dreharbeiten mit Originalton benötigte er zwei Techniker: Elliot Davis hinter der Kamera, Gerima am Tonband. Die Ergriffenheit, die der Zuschauer am Ende verspürt, erinnert ihn wieder an die Entdeckung des Films von Ousmane Sembene mit *La Noire de* oder an die Entdeckung von Med Hondo mit *Soleil O*.

Haile Gerima vermeidet insgesamt alle mit der Militanz und der Folklore zusammenhängenden Fallen. Er erzählt uns eine Geschichte, die zugleich sehr realistisch wie auch ins Extreme transponiert ist. Realistisch ist die Lage dieser seit Jahrtausenden ausgebeuteten Bauern dargestellt, die heute noch, in der Zeit, in der der Film gedreht wurde, wie Sklaven behandelt werden. Wir denken an einige Bilder des Brasilianischen Cinema Novo, an eine verzerrte Ordnung und ein 'Gottesgesetz', das den Menschen zermalmt, ohne daß er sich verteidigen könnte. Übertragen wiederum erinnert die Geschichte der Revolte dieses verrückten und klarsichtigen Bauern, der jede Ungerechtigkeit denunziert, an den Krieg gegen die Italiener, die dauernde soziale Ungerechtigkeit in Addis-Abeba. Am Schluß des Films läßt er ihn gegen den verhaßten Besitzer kämpfen, der ihm alles genommen hat.

Gerima verwendet in ERNTE: DREITAUSEND JAHRE für das, was man wohl seine Botschaft nennen muß, die ausgesuchtesten Mittel. Er vermischt auf bemerkenswerter Weise das Spiel eines Darstellers, seines früheren Lehrers in Äthiopien, der in der Rolle des Narren und Erben einer Tradition der gesprochenen Erzählung geschwätzig bis zum Exzeß ist, mit dem der Bauern, die — wie er versichert —, nie eine Kamera noch einen Film gesehen hatten. Da ist keine Spur von Neorealismus oder Volkstümelei, ohne aber auch in die Falle eines beruhigenden Ästhetismus zu gehen. Ein vielfältiger, vieltönender Handlungsablauf, schöne, aber nicht übertrieben schöne Bilder, eine durchdachte Montage, einige formale Ticks (manchmal) alle diese gewaltigen Qualitäten und einige

Fehler ergeben ein absolut einzigartiges Werk, sowohl in Hinblick auf den afrikanischen als auch den internationalen Film: eine rein afrikanische Sensibilität drückt sich mit einer Kraft und Originalität aus, die Rouch und seine Fabeln sowie Sembene und seine unveröhnlichen Forderungen in den Hintergrund zu rücken scheinen. Von Haile Gerima, der kein Blatt vor den Mund nimmt: "Die Filme der dritten Welt haben den Rhythmus bäuerlicher Gesellschaften. Das heißt, sie sind langsamer (als Hollywoodfilme). Es gibt Leute im Westen, die es richtig finden, diesen Rhythmus zu begreifen", erwarten wir, daß er endgültig in seine Heimat zurückkehrt. Man wird von diesem wichtigen Film noch sprechen.

Lous Marcorelles, L'Ethiopie millénaire à la Semaine de la critique, in: Le Monde, Paris, 19. Mai 1976, S. 21

Biofilmographie

Haile Gerima, geboren am 4. März 1946 in Gonder, Äthiopien, Sommer 1967 zum Studium nach Chicago, Goodman school of Drama, 1969 University of California, Los Angeles (UCLA).

Filme

1972 *Child of resistance*, Spielfilm, 47 Min.

1975 *Bush Mama*, 90 Min.

MIRT SOST SHI AMIT

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