

19. internationales forum des jungen films berlin 1989

22

39. internationale
filmfestspiele berlin

ZAN BOKO

Land	Burkina Faso 1988
Produktion	Gaston Kaboré
Regie, Buch	Gaston Kaboré
Kamera	Sekou Ouedraogo
Musik	Georges Ouedraogo
Ausstattung	Joseph Kpobly
Ton	Joanny N. Traoré
Script	Ouoba Motandi
Schnitt	Andrée Davanture
Darsteller	
Tinga	Joseph Nikiema
Nopoko	Colette Kaboré
Yabre	Célestin Zongo
Boy, Türsteher	Hippolyte Wangrawa
Tiraogo	Mady Pafadnam
Roger	Jean François Ouedraogo
Simone	Georgette Salambere
Der Minister	Jean-Modeste Ouedraogo
Der Fernsehdirektor	Jean-Pierre Guingahe
Hortense	Justine Kiere
Tibo	Michel Zoundi
Taiato	Fati Dakoure
Verantwortliche für die Grundstückaufteilung	Karin Zemane
Uraufführung	28. Oktober 1988, Karthago
Format	35 mm, Farbe
Länge	102 Minuten

Mit Unterstützung von
Société Nationale de Diffusion et d'Exploitation Cinématographiques; Centre Inter africain de Production des Films; Ministère de l'Information et de la Culture; Secrétariat d'Etat à la Culture; Direction de la Production Cinématographique (Burkina Faso) Ministère de la Coopération; Ministère des Affaires Etrangères; Ministère de la Culture; UNESCO (Frankreich)
Société C9I Communication (Belgien)
Channel 4 TV (Großbritannien)
Centro Orientamento Educativo (Italien)
WDR, Köln (Bundesrepublik Deutschland)

Über den Film

Der Film schildert den Niedergang eines Dorfes in Schwarzafrika, das einem sich ausbreitenden städtischen Ballungszentrum zum Opfer fällt. Eine ländliche Gemeinschaft, geprägt durch einen eigenständigen Lebensrhythmus und eine besondere Weltanschauung, wird gewaltsam auseinandergerissen und verliert ihre Identität.

Mit dem städtischen Universum, das sich dieser traditionsgebundenen ländlichen Gegend aufdrängt, entstehen neue Valeurs; die

sozialen Beziehungen verändern sich, das soziale Verhalten wird durch neue Faktoren bestimmt.

Der Film wirft einen zugleich einfühlsamen und kritischen Blick auf diese Gesellschaft im Wandel.

Aus dem Filmkatalog des Filmfestivals von Karthago 1988

Kritik

ZAN BOKO, der Gewinner des 'Silbernen Tanit' des Filmfestivals von Karthago, attackiert erstaunlich offen die Regierungspolitik der zwangsweisen Verstädterung von Dorfbewohnern sowie die Zensur der Medien in Burkina Faso.

Der Film des Regisseurs und Drehbuchautors Gaston Kaboré, Burkina Fasos avanciertem Filmemacher, wurde bereits vor vielen Jahren konzipiert und finanziert von eben jenen Institutionen (z. B. dem Informationsministerium), die er angreift. Dadurch übt er auf eindrucksvolle Weise Kritik an den politischen Gepflogenheiten eines sehr realen, konkret benannten afrikanischen Landes. Die Photographie ist ein weiterer großer Pluspunkt. Obwohl von eher gemächlichem Tempo, wird der Film alle Anhänger und Befürworter einer autonomen schwarzafrikanischen Kultur begeistern.

Der Film setzt ein mit idyllischen Szenen aus dem dörflichen Leben. Man sieht Landarbeiter auf den Feldern, Frauen mit großen Wasserbehältern auf dem Kopf; ein Kind, das zur Welt kommt. Und allabendlich treffen sich die Frauen zum Plausch, während die Männer sich um das Feuer versammeln. Eines Tages aber kommen aus der nahegelegenen Stadt Aufseher ins Dorf und versehen die Lehmhütten mit Hausnummern. Die Dorfbevölkerung ist beunruhigt, ein Regierungsvertreter verhindert den Bericht eines Reporters über die dortigen Wohn- und Lebensbedingungen.

Tinga (Joseph Nikiema) und seine Frau Nopoko (Colette Kaboré) ziehen in eine Betonhütte in Ougadougou, von wo aus sie Einblick in den Hinterhof eines von einem reichen Paar bewohnten Hauses haben. Diese wollen, daß Tinga ihnen sein an der Stadtgrenze befindliches Land verkauft, weil sie sich dort einen Swimming-pool bauen wollen. Er weigert sich beharrlich, doch mit Hilfe ihrer politischen Kontakte booten sie ihn aus.

Der Reporter, inzwischen Moderator einer Fernsehsendung, strahlt eine Live-Debatte über die Zwangsverstädterung aus. Tinga ist in der Sendung zu Gast. Einige Minuten später wird das Programm zensiert, die Sendung abgebrochen.

Die Bildqualität von ZANBOKO ist exzeptionell; die Aufnahmen sind sauber, scharf und sorgfältig kadriert. Jede Einstellung birgt eine moralische Lektion dieser humorvollen, freundlichen und friedliebenden Landbewohner in sich, die mit der Korruption der Stadt konfrontiert werden.

Yung, in: Variety, New York, 16. 11. 1988

Stadt und Land

ZAN BOKO, der zweite Spielfilm des hochbegabten *Wénd Kùuni* Regisseurs Gaston Kaboré aus dem westafrikanischen Burkina Faso, beschreibt mit sanfter Bestimmtheit und unheimlich entschiedener, ja unversöhnlicher Ruhe, wie die krebsartig wuchemde Stadt die Bauern, die seit Menschengedenken tief in ihrem

Stück Land verwurzelt sind, bedrängt und vertreibt. Mit einer selbst im schwarzafrikanischen Kino noch kaum je erlebten Sensibilität und Liebe beschwört Kaboré mit traumhaft stimmigen Bildern die Harmonie eines traditionellen Bauerndorfs: menschliche Beziehungen und Gesten von großer Würde und Innigkeit; Licht, Rhythmus und Lebensfülle in materieller Einfachheit. Pausen, Stille und Schweigen formulieren Unausgesprochenes; der Sinn für das richtige Wort im richtigen Moment erzeugt Spannung. Raum und Zeit sind als Ganzheit von den ideellen Werten des Alltags erfüllt, die jedem eine fast absolute Geborgenheit verleihen.

Doch eines Tages fahren - wie der Spähtrupp einer militärischen Invasion - Landvermesser auf. Sie sprechen nicht die Sprache dieser Bauern und sie sind mit seltsamen technischen Geräten bewaffnet. Jede Hütte des Dorfes erhält eine Nummer, wird dadurch, weithin sichtbar, gleichsam zur Zielscheibe einer anonymen, unangreifbaren Artillerie, die Haus um Haus zu Schutt und Asche zertrümmern wird. Diesem grausamen Ansturm der Moderne, die zum materialistischen Selbstzweck und absurden Mythos wird, vermag letztlich nur ein einziger Bauer, Tinga, und seine Familie zu trotzen. In einem einzigen Bild zeigt Kaboré Bruchstelle und Fronten zweier grundverschiedener Wertssysteme: Tingas noch unversehrter Hof endet an der modernen und hohen Fassade einer protzigen Villa, von deren Terrasse der reiche Herr siegessicher auf Tingas Welt hinunterschaut, die er seinem Besitz einverleiben wird, um dort sein rasengesäumtes Schwimmbassin einzurichten. Das Ansinnen seines mächtigen Nachbarn, der seinen Boy mit der Hupe seines Mercedes ruft, Tingas Land mit viel Geld zu erwerben, kann der Bauer nicht verstehen: Seine Erde, in der die Nachgeburt seiner Kinder vergraben wird (darauf verweist der unübersetzbare Titel ZAN BOKO), ist Heim seiner Vorfahren, Teil seines eigenen Seins und daher unverkäuflich. Besitz ist eine Frage ideeller, nicht materieller Werte. Auch auf einen Tausch läßt sich Tinga nicht ein. Unter dem Druck des Monstrums Stadt verläßt er den Ort seiner Vorfahren und Harmonie, ohne dafür auch nur einen Centime anzunehmen. Kaboré erzählt diese wunderschöne und zugleich bittere Fabel mit graziöser Überlegenheit und verquickt sie mit den brisanten Erfahrungen eines Journalisten, dessen Fernsehsendung über die Urbanisierung - unter Teilnahme Tingas! - nach Intervention der höchsten politischen Instanzen abgebrochen und durch das Feuilleton 'Goldene Träume' ersetzt wird. Obwohl Kaborés politischer Mut einem den Atem verschlägt, ist ZAN BOKO kein militantes Traktat: Dazu ist der Film viel zu dicht, zu rein, zu humorvoll, zu sehr auf die entscheidenden humanen und geistigen Werte ausgerichtet. Zudem liegen die Akzente auf Formen und Wesen der Kommunikation zwischen menschlichen Begegnungen, persönlich erlebten Zeugnissen und inhaltlosen Äußerungen der Moderne samt ihres Massenmediums Fernsehen. Und vor allem appelliert Kaboré an die Vorstellungskraft und Sensibilität des Zuschauers. Er macht mit beherrschten Tönen das innere Grollen einer gemeinhin verschwiegenen Tragödie hörbar. Er zeigt mit modernen Erzählstrukturen, wie sich ein katastrophales Gewitter zusammenbraut und was es anrichtet; den Moment des Gewitters aber braucht er erst gar nicht lange zu beschreiben. ZAN BOKO spielt im Herzen des Hurrikans, dort, wo alles still scheint. Da hält Kaboré selbst dann noch an seiner leisen Stimme fest, wo man laut schreien möchte.(...)

ZAN BOKO, kaum fertiggestellt und schon mehrfach international preisgekrönt, ist nicht nur ein Markstein der afrikanischen Kinogeschichte: Er ist auch ein Filmerlebnis ganz nach menschlichem Maß. Ein mit souveräner Leichtigkeit vorgetragenes Musterbeispiel für den immensen Reichtum all jener Autoren der Dritten Welt, die gegenüber einer blind und taub werdenden Moderne uns noch die Zeit geben, genau zuzuhören und zuzusehen, im oft beglückenden Gleichgewicht von Kopf und Herz. Bruno Jaeggi, in: Zoom, Nr.24, Zürich 1988

Burkina Faso und der Film

Burkina Faso, bis 1984 Obervolta genannt, ist rund siebeneinhalbmal größer als die Schweiz, unwesentlich größer als die Bundesrepublik Deutschland, zählt acht Millionen Einwohner (rund 90 Prozent sind in der Landwirtschaft tätig) und gilt als eines der zehn ärmsten Länder der Welt.

Als erste Nation Afrikas verstaatlichte das damalige Obervolta am 5. Januar 1970 sämtliche Kinos, die zwei französischen Monopolfirmen gehörten. Die so gegründete nationale Filmgesellschaft, die Société Voltaïque du Cinéma (SONAVOCI), zweigte 10 Prozent ihrer Einnahmen für filmische Aktivitäten ab: So entstand die finanzielle Grundlage zur Errichtung vieler neuer Kinos sowie für die ersten zwei Spielfilme, *Le sang des parias* (1972) von Djim Mamadou Kola und *Sur le chemin de la réconciliation* (1975) von René-Barnard Yonly. 1977 gründete Obervolta das staatliche Produktionszentrum, das Centre National du Cinéma (CNC), das bis 1987 von Gaston Kaboré geleitet wurde, sowie die von Studenten aus ganz Westafrika besuchte Filmschule, das Institut Africain d'Education Cinématographique (INAFEC), die 1987 - vorübergehend? - geschlossen wurde und deren berühmtester Professor Gaston Kaboré war. Fast alle neuen Autoren Burkina Fasos sind seine Schüler: unter ihnen Paul Zoumara (*Jour de tourmente*, 1983), Daniel Kollo Sanou (*Beogho Naba*, 1978; *Les Dodos*, 1980; *L'artisanat et son pays* 1984; und sein erster Langspielfilm, *Pawegoo*, 1983), Kalifa Emmanuel Sanon (erster Langspielfilm: *Desebagato*, 1987) und Mustapha Dao (*A nous la rue*, 1987). Auch der gute Beobachter Idrissa Ouedraogo erhielt durch Gaston Kaboré fruchtbare Möglichkeiten zur Entfaltung: Nach seinen bemerkenswerten Kurzfilmen *Poko* (1981), *Les Ecuelles* (1983) und *Issa le tisserand* (1985) schuf er 1986 seinen ersten Spielfilm, *Yam Daabo* (Die Wahl): mit drei Prozent jenes Budgets, das Med Hondo für den von Burkina Faso mitproduzierten Film *Sarraounia* (1986) brauchte. Inzwischen hat Ouedraogo seinen zweiten Spielfilm geschaffen: *Yaaba* (1989). Von Kaboré beeinflusst ist auch S. Pierre Yameogo: Von ihm stammt der 52minütige Spielfilm *Dunia* (1987). Als unabhängige Produktion entstand dagegen 1987 ein weiteres Debüt, der Langspielfilm von Sou Jacob und Jacques Oppenheim, *L'Histoire d'Orokia*. Gaston Kaboré seinerseits drehte zwischen 1977 und 1980 vier Kurzfilme, bevor er 1982/83 mit *Wënd Kùuni*, seinem ersten Spielfilm, auch international große Anerkennung fand.

Schließlich produziert das CNC jährlich eine Reihe zumeist sehr interessanter didaktischer Kurzfilme. Hier zeichneten sich, unter anderen, Idrissa Touré, Alphonse Sanou, Nissi Joanny Traoré, Augustin Roch Taoko, André Demba Hilou und Pierre Rouamba aus. Diese Beiträge sind vor allem für das Fernsehen bestimmt. Dagegen ist es um die vor 1982 aufgefundenen Regisseure Roch T. Taoko und Hamadou Ouedraogo still geworden.

Hunger und Kultur

Wie kommt dieses bitterarme Sahelland Burkina Faso, in dem Zehntausende hungern, zu einer so reichen und vielfältigen Produktion und Infrastruktur? Wie konnte und kann es sich dieses Land leisten, für fast das gesamte Schwarzafrika eine kulturpolitische Führerrolle zu spielen, mit einer Filmproduktion, die seit 1987 jene des riesigen Nigeria mit seinem großen Ölvorkommen quantitativ egalisiert und qualitativ deklassiert?

Entscheidenden Anteil an dieser fruchtbaren Entwicklung hatte der 1983 als Ministerpräsident verhaftete, dank einer Revolution drei Monate später zum Staatspräsidenten ernannte und am 15. Oktober 1987 von Soldaten seines Freundes und jetzigen Machthabers Blaise Compaoré ermordete Thomas Sankara. Der Ende 1949 geborene, charismatische Thomas Sankara war es denn auch, der 1984 das Land umtaufte: Aus dem Kolonialbegriff Obervolta (Volta = Entdecker!) wurde Burkina Faso.

Dieses Wortgebilde setzt sich aus dem Moré-Wort Burkina (Würde, Unbestechlichkeit, aber auch Erbe, Stammesgut) und der Dyula-Verbindung Fa (Vater) und So (Foyer, Heimat) zusammen. Der Name ist Programm und mit 'Heimat der Würde und der Unbestechlichen' (aber auch 'des Erbes') zu übersetzen. Die dritte Hauptsprache des Landes, jene der Peul (Ful), wurde zur Bezeichnung des Volkes berücksichtigt: bè heißt die Leute und führt zu Burkinabè, das auch als Adjektiv und Adverb dient.

Wie die Schulen, die das Bewußtsein für den großen Reichtum der eigenen alten Kultur zu schärfen haben, und wie die jährlichen nationalen Wettbewerbe für Musik, Tanz und Poesie spiegelte auch der Film unter Thomas Sankara die Kultur 'als edelsten Aspekt der Politik'; ohne Kultur, so hörte man in Burkina Faso immer wieder, gibt es keinen richtigen Weg in die Zukunft. Nicht umsonst erhoben sich Tausende, wenn - die Kulturhymne (!) erklang. Mitten in Ouagadougou hat man 1985 einen Platz nach den Filmschaffenden benannt und 1987 mit einem Denkmal eingeweiht. Ein einfaches Hotel-Restaurant taufte sich kurzerhand 'Wënd Kûuni'.

Natürlich konnte auch Sankara mit keinem Verfassungsartikel die Kontinuität der kostenintensiven Filmproduktion garantieren: "Mein Land ist ein Konzentrat aller Schicksalsschläge der Völker, eine schmerzhafteste Synthese aller Leiden der Menschheit", rief er, kurz vor seiner Ermordung, anlässlich der UNO-Generalversammlung aus.

Dennoch bekannte sich Sankara dazu, daß auch dann, wenn dem Land 200.000 Tonnen Lebensmittel fehlen, die Kultur eine 'unverzichtbare Nahrung für Geist und Seele bleibt'¹. Es gehe darum, das vom Ausland beherrschte Kino zurückzuerobern: "Wir sind uns bewußt, daß die Leinwand, die Kamera, der Film und die Botschaften, die sie vermitteln, ein kulturelles Universum, einen kulturellen Raum darstellen, den wir in Besitz nehmen müssen, wenn wir nicht wollen, daß er von anderen besetzt wird. Es ist wie im Krieg: Wenn wir ein Gebiet nicht halten können, erobert es der Feind."¹

Und im März 1987 konkretisierte Sankara seinen zwei Jahre zuvor formulierten Plan, ein Dorf der Cineasten zu schaffen: für alle Autoren Afrikas. Dieses Dorf soll durch eine öffentliche Spezialkasse finanziert werden, vielleicht auch durch zusätzliche Kinoprozente (sie betragen unter Sankara 15 Prozent). Sankara versprach sich von einem solchen Ort vertiefte Begegnungen. Und, vor allem: Dieses Dorf sollte ein Staat im Staate sein, ein autonomer, exterritorialer Ort für sich!²

Filmhauptstadt Ouagadougou

Es ist kaum anzunehmen, daß dieser Plan nach der Ermordung des ideenreichen Visionärs Sankara je verwirklicht wird. Aber an der Richtung von Sankaras Kultur- und Filmpolitik hat auch Blaise Compaoré bis heute nicht zu rühren gewagt. Ouagadougou bleibt so etwas wie die Hauptstadt des afrikanischen Kinos: Neben des seit 1969 alle zwei Jahre stattfindenden FESPACO (Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou) ist die über 250.000 Einwohner zählende Metropole Burkina Fasos auch Sitz des 1974 gegründeten CIDC (des freilich angeschlagenen Consortium interafricain de distribution cinématographique), der 1979 institutionalisierten CIPROFILM (Centre interafricain de production de film) und des Panafrikanischen Cineasten-Verbands (FEPACI), der durch seinen seit 1985 wirkenden Generalsekretär - Gaston Kaboré! - aus Lethargie und Verwahrlosung herausgerissen worden ist.

Und schließlich steht unweit von Ouagadougou die CINAFRIC; die einzigartige 'Kinofabrik' Afrikas, die sich von den Dreharbeiten in einem geräumigen Studio (200 m²) und draußen (8 Hektaren) bis zum Rohschnitt für die Herstellung der Filme anbietet. Einzig für die Laborarbeiten ist man weiterhin aufs Ausland angewiesen.

Vom Optimismus der Gründerzeit vor acht Jahren ist heute bei CINAFRIC allerdings nicht mehr viel zu spüren. Arbeiteten hier zuerst über 100 Leute, so sind jetzt noch ganze elf Angestellte beschäftigt, unter ihnen drei Wächter, ein Chauffeur, eine Sekretärin und der wohl wichtigste Mann, der tagtäglich die unbenutzten Apparate vom allgegenwärtigen Sand und Staub zu befreien hat. Noch standen, bei meinem letzten Besuch (1987), die Bauten von *Wënd Kûuni*, *Pawéogo* und *Desebagato* herum: der Materialbus kam vor kurzem aus dem Mali von Souleymane Cissé (*Yeelen*) zurück, um nach dem Senegal von Ousmane Sembène (*Camp de Thiaroye*) zu fahren. Während damals das rein private Unternehmen von der Regierung Sankara Subventionen erhoffte, gingen die wichtigen Aufträge für Co-Produktionen mit dem französischen Fernsehen (Antenne 2) massiv zurück.

Anmerkungen:

¹ T. Sankara: Pressekonferenz vom 2. März 1985 in Ouagadougou (nach Tonbandaufnahmen von Bruno Jaeggi)

² T. Sankara, Pressekonferenz vom 1. März in Ouagadougou (Tonbandaufnahmen von Bruno Jaeggi)

Gaston Kaboré und das afrikanische Kino: Das Drama des afrikanischen Regisseurs

Erst in jüngster Zeit stehen unter afrikanischen Filmemachern die Filmsprache und ihr Verhältnis zum Publikum ernsthaft zur Debatte: vor allem dank des ehrgeizigen *Yeelen*-Regisseurs Souleymane Cissé und des kritisch umsichtigen Gaston Kaboré, der unter anderem ausführt:

"Wenn den Autoren wirklich an einem afrikanischen Film liegt, so ist es an ihnen, den Graben zwischen dem breiten afrikanischen Publikum und ihnen aufzufüllen, indem sie sich bemühen, ihre eigene Kultur besser zu erfassen. Wenn sie diesen Weg zum Volk nicht gehen wollen, nun gut, dann brauchen sie auch keine Filme zu machen, das ist alles. Das Bewußtsein der eigenen Akkulturation sollte sie aber dazu bringen, in die eigene ursprüngliche Identität zu tauchen und Dinge zu schaffen, die in Dialog treten können mit der Bevölkerung, den Bauern, die sich freilich auch mit großer Geschwindigkeit verändern. Ich erinnere mich in diesem Zusammenhang gerne an Jean-Claude Carrière, der die verschiedenen Ausgangslagen des Autors gegenüber seinem Publikum unterscheidet. So erzählen die einen Autoren Geschichten, die sie kennen, einem Publikum, das sie ebenfalls kennt; und da erzählen andere Autoren eine Geschichte, die sie kennen, einem Publikum, das sie nicht kennt; wieder andere erzählen Geschichten, die sie nicht kennen, einem Publikum, das sie auch nicht kennt; und der Fall der Afrikaner und der 'Dritten Welt' ganz allgemein liegt darin, daß da Autoren Geschichten erzählen, die sie nicht kennen, und zwar einem Publikum, das sie nicht wiedererkennt. So ziehen Regisseure eine Geschichte aus der Schublade, um sie derart zu verändern, daß die Menschen, die diese Geschichte selbst realiter erleben, nicht mehr wiedererkennen können! Darin liegt das Drama des afrikanischen Regisseurs. Deshalb habe ich gefordert, daß er den Weg zurück geht, um zu lernen, sich selbst zu sein, bevor er beginnt, Geschichten zu erzählen."¹

"So lange diese kulturelle Identität fehlt", sagte Gaston Boré noch als Direktor der staatlichen Filmproduktion Burkina Fasos und als Lehrer der Filmschule INAFEC (Institut Africain d'Education Cinématographique), "lernen die Studenten bloß Filme machen, die den zahllosen Standard-Produkten der Industrienationen gleichen. Hätte man zum Ziel, lediglich eine Verlängerung all dessen zu sein, was weltweit entstanden ist, so könnte man sich die ganze Ausbildung schenken. Zudem neigt das heute dominierende Kino dazu, alles gleichzuschalten und zu uniformieren, und zwar sowohl auf der Ebene des filmischen Ausdrucks als auch in bezug auf die Thematik. Und dieses Kino unterdrückt und erstickt auch

das kinematographische Schaffen in Afrika. 99 Prozent der Filme, die bei uns gezeigt werden, haben absolut nichts zu tun mit der alltäglichen Wirklichkeit unserer Bevölkerung. So muß denn auch jede Schulung von Cineasten sich zwangsläufig Rechenschaft ablegen über diesen gegebenen Zusammenhang mit der kulturellen Unterdrückung."²

Ohne Identität keine Zukunft

"Ich halte eine Evolution für notwendig. Afrika kann nicht statisch bleiben. Aber man muß all das behalten, was positiv ist auf der Ebene der sozialen Werte und der tiefen Beziehung zwischen den Menschen. Dinge, die einen großen Platz haben in der traditionellen Gesellschaft. Sobald es eine gesellschaftliche Organisation gibt, entsteht zwangsläufig Gutes und Schlechtes. Aber in Afrika von heute haben unsere positiven Werte die Tendenz, sich viel schneller aufzulösen, als die Entwicklung einer positiven Anpassung vor sich geht. Man darf nicht auf nostalgische Weise an eine Vergangenheit gefesselt bleiben, aber man darf sich auch nicht in einem Modernismus selbst verdammen, in dem man seinen lebendigen Mittelpunkt und seine Seele verliert, die erlauben würde, den Weg zu finden. Es gibt fundamentale Dinge, die man zu bewahren versuchen muß: Sie geben einem eine Identität. Darin liegt die Chance, weiterzukommen und es besser zu machen als jene, die uns die neue Entwicklung gebracht haben."³

Gegenüber den Faktoren, die das afrikanische Kino bedrohen, gegenüber der ausländischen Bilderflut, der finanziellen Misere und der Unmöglichkeit, afrikanische Filme in Afrika effizient zu verbreiten, "gilt es eine Filmwirtschaft zu errichten, in der das schöpferische Vermögen der eigentliche Rohstoff und die entscheidende Investition sein wird." Auch deshalb wehrt sich Gaston Kaboré für ein Kino, "in dem sich das Volk bis tief in sein Inneres wiedererkennt, seine tatsächlichen Hoffnungen und Emotionen, seine Fragen, seine Geistigkeit, seine individuellen und kollektiven Ideale, seinen Sinn für die Geschichte, seine Vorstellung von der Welt."³ "Dieses Kino muß so authentisch sein wie unsere Skulpturen, unsere Musik, Töpferei und andere Ausdrucksformen."²

Und weiter konkretisiert Gaston Kaboré: "Es wäre absurd, wenn die afrikanischen Regisseure glaubten, daß es ein afrikanisches Kino geben könne, weil es anderswo auch existiert. Es kann kein nationales Kino geben, ohne daß die ganze Kette der Produktion, begonnen bei der Grundidee bis hin zur Verbreitung der Filme, beherrscht und kontrolliert wird mittels nationaler Kompetenzen. Auch der Techniker ist nicht einfach einer, der auf die Knöpfe drückt. Das hat mit Nationalismus absolut nichts zu tun. Aber es gibt in der Art der Zusammenarbeit entscheidende Beziehungen zwischen den einzelnen Gliedern der Filmequipe, Beziehungen, welche die gesamte kulturelle Identität des Werks bestimmen. Daher müssen auch sämtliche Techniker dazu beitragen, daß ein Film entstehen kann, der typisch ist für ein Volk und der eine ganz bestimmte Sensibilität ausdrückt."¹

Anmerkungen:

¹ Gaston Kaboré in einem Interview mit Bruno Jaeggi, Ouagadougou/Burkina Faso, März 1987

² Gaston Kaboré am Seminar 'Filmschulen in der Dritten Welt', Mannheim, Oktober 1984 (Tonbandaufnahmen von Bruno Jaeggi)

³ Gaston Kaboré in einem Interview mit Bruno Jaeggi, Nantes, November 1982

Biofilmographie

Gaston J.M. Kaboré, geb. 23. 4. 1951 in Bobo Dioulasso (Burkina Faso). Studium der Geschichte und des Films in Paris. 1977 - 1987 Direktor des Nationalen Filmzentrums (CNC) und Professor am Institut der Afrikanischen Filmhochschule (INAFEC). Seit 1985 Generalsekretär des Panafrikanischen Cinéastenverbands (FEPACI). Mitorganisator des Panafrikanischen Filmfestivals von Ougadougou (FESPACO).

Filme:

- 1977 *Je reviens de Bokin*, erster Film der INAFEC, 38 Minuten, Fiktionsfilm über die Ankunft eines Bauern in der Stadt
- 1978 *Stockez et conservez les grains*, didaktischer Film 22 Minuten
- 1979 *Regard sur le VI^e FESPACO*, 40 Minuten
- 1980 *Utilisation des énergies nouvelles en milieu rural*, Dokumentarfilm, 10 Minuten
- 1982 *Wënd Kùuni*, abendfüllender Spielfilm
- 1988 ZAN BOKO