

29. internationales forum des jungen films berlin 1999

36

49. internationale
filmfestspiele berlin

LA VIE SUR TERRE

Das Leben auf Erden / Life on Earth

Land: Mali/Frankreich 1998. **Produktion:** Haut et Court. **Co-Produktion:** La Sept/ARTE. **Buch, Regie:** Abderrahmane Sissako. **Kamera:** Jacques Besse. **Ton:** Pascal Amant. **Schnitt:** Nadia Ben Rachid. **Mischung:** William Flageollet. **Produzentinnen:** Caroline Benjo, Carole Scotta.

Mitwirkende: Abderrahmane Sissako, Nana Baby, Mohamed Sissako, Bourama Coulibaly, Keita Bina Gaoussou, Mahamadou Dramé, Moussa Fofana, Keïta Kagny.

Format: 35mm, 1:1.66, Farbe. **Länge:** 61 Minuten, 24 B/sek.

Sprachen: Französisch, Bambara.

Uraufführung: 21. 5.1998, Quinzaine des réalisateurs, Cannes.

Weltvertrieb: Celluloid Dreams, 24, rue Lamartine, 75009 Paris, Frankreich. Tel.: (33-1) 49 70 03 70, Fax: (33-1) 49 70 03 71.

Inhalt

Der in Mauretanien geborene Regisseur Abderrahmane Sissako fährt von Paris nach Mali, um im Dorf seines Vaters die Jahrtausendwende zu erleben. Er steigt auf ein Fahrrad, streift durch die Gassen, über die Felder und Plätze des Dorfes, trifft bei seinen Unternehmungen auf Nana, eine junge Frau, die – wie er – nur zu Besuch ist. Halb dokumentarisch, halb fiktiv schildert der Film das Dorfleben, dessen Alltag das Jahrtausendereignis kaum berührt, und reflektiert – aus dem off formuliert und durch Zitate von Aimé Césaire angereichert – die komplizierte Beziehung zwischen Europa und Afrika.

LA VIE SUR TERRE ist der dritte Film aus der Reihe 'Jahrtausendwende' ('2000 vu par ...'), die Caroline Benjo und Carole Scotta in Zusammenarbeit mit La Sept/Arte initiiert haben.

Hommage an Afrika

LA VIE SUR TERRE, entstanden im Rahmen der Arte-Reihe 'Jahrtausendwende', ist ganz einfach ein lebendiger Film. Mit 'ganz einfach' ist folgendes gemeint: Der Film ist durchtränkt von Arbeit, Zweifeln und infolgedessen phantastischen Momenten, Leichtigkeit und Poesie.

Auf einen Schlag werden wir nach Sokolo versetzt, in ein kleines Dorf in Mali, in eine afrikanische Welt, von der man auf einen Blick weiß, daß sich niemand oder fast niemand mehr für sie interessiert. Eine Herausforderung für Sissako, den einsamen Botschafter eines Kontinents, dessen Stimme und Bilder immer mehr verlöschen. Sissako rettete sich, stolz und entschieden, indem er einen Film auf seine Art machte: als Hommage an die Seinen, in dem er von der Rückkehr ins Land seiner Kindheit erzählt; mit Respekt für die anderen, uns andere, denen er die Welt beschreibt, wie es zur Zeit um sie bestellt ist (sehr schlecht), um sie schließlich mit einem ermutigenden Minnegesang zu preisen. So lautet die verborgene Philosophie dieses nachdenklichen Films: Das Beständige wird immer über das Vergehen der Zeit obsiegen.

Seine Begabung hat Sissako greifbare Bilder für diese schöne Idee eingegeben: so die im Verlauf des Films immer wiederkehrenden Momentaufnahmen von wichtigen häuslichen Aktivitäten (Arbeit

Synopsis

Mauritanian-born filmmaker Abderrahmane Sissako travels from Paris to Mali to spend time in his father's village during the transition to the new millenium. He gets on a bicycle, walks through the streets, crossing the fields and the village squares. During his exploits he meets Nana, a young woman who is also only here on a visit. Part documentary and part fiction, the film describes village life that is hardly touched by the arrival of the new millenium. It reflects the complicated relationship between Europe and Africa, using off-screen commentary and quotes by Aimé Césaire. LA VIE SUR TERRE is the third film in the series *Collection 2000 (2000 vu par ...)*, initiated by Caroline Benjo and Carole Scotta in cooperation with La Sept/Arte.

Hommage to Africa

LA VIE SUR TERRE, which was made for the Arte series *Collection 2000*, is quite simply a lively film. 'Quite simply' means connotes the following: the film is full of work, doubts and consequently it is full of fantastic moments, lightheartedness and poetry.

In a flash, we find ourselves in Sokolo, a small village in Mali, an African world no longer the focus of anyone's interest. It is a challenge for Sissako, lonely ambassador of a continent whose voice and images are increasingly fading away. Proud and determined, Sissako saved himself by making the film his own way: as a homage to his people in which he tells us about his return to the land of his childhood. Showing respect for the others, for us, he describes the present condition of the world (very bad), finally praising it with an encouraging love song. This thoughtful film has a message: continuity will always outlast the passage of time.

Sissako's talent has made it possible for him to transform his beautiful idea into concrete images. Again and again he shows scenes of important domestic activities (work in the rice fields, moments of reflection in the shade, a flirt with a beautiful girl) as well as symbols of modern life, such as transistor radios, tuned permanently to Radio France Internationale, and especially the village's telephone exchange, used by employees and clients like an electronic grape vine. There is no reason not to talk to someone who is far away as if he were close by. The telephone operator aptly expresses this with an aphorism: "Communication is a matter of luck. Sometimes it works, sometimes it doesn't..." The intention matters, the desire to get in touch with someone, even if the connection is bad.

LA VIE SUR TERRE has a similar effect on us. Its message comes from far away, yet, once heard, it is immediately plausible. LA VIE SUR TERRE begins and ends with the reading of a letter. Both letters signal communication. While the first letter, written by Sissako to his father, sounds

in den Reisfeldern, Denkpause im Schatten, Flirt mit einem schönen Mädchen) im Wechsel mit einigen symbolischen Nischen der Moderne: die Transistorradios, die auf das Programm von Radio France Internationale fixiert sind, und vor allem die Telefonzentrale des Dorfes, die Angestellte und Kunden wie einen elektrischen Flüsterbaum benutzen. Bloß weil der andere in der Ferne weilt, darf man nicht darauf verzichten, mit ihm zu sprechen, als sei er einem ganz nah. Der Telefonist bringt diese Überzeugung in einem Aphorismus zum Ausdruck: „Verständigung ist Glückssache. Mal klappt sie, mal klappt sie nicht...“ Es ist nämlich der menschliche Wille, der zählt, die Lust, mit jemandem in Kontakt zu treten, selbst wenn die Leitung gestört ist.

LA VIE SUR TERRE spielt mit uns auf die gleiche Weise. Seine Botschaft kommt von weit her, hat man sie aber einmal vernommen, dann leuchtet sie sofort ein. LA VIE SUR TERRE beginnt und endet mit dem Verlesen eines Briefes. Beide Briefe zeugen von Austausch. Aber während der erste, den Sissako an seinen Vater schrieb, eher pessimistisch klingt, ist der letzte, den ein Dorfbewohner diktiert, eine Danksagung an die Seinen für die Hilfe, die sie ihm zukommen lassen könnten. Was soviel heißt wie, wer sich im Kreise dreht, findet vielleicht auch einen Weg hinaus. Wenn alle mitmachen. Durch die bitteren Texte von Aimé Césaire erinnert der Film daran, daß es mehr gibt als Reis und Medizin, was man Afrika geben könnte, nämlich auch Ideen, Anteilnahme, politische Träume, soziale Utopien. Aber der Film predigt vor allem, in einer Umkehrung des berühmten Nord-Süd-Gefälles, daß es viel zu lernen gibt von einer Zivilisation, die auf so natürliche Weise die prächtige Gabe praktiziert: geben, was man hat, und nehmen, was man nicht hat. LA VIE SUR TERRE ist ein außergewöhnlicher Film, der uns seine humanitäre Hilfe anbietet.

Gérard Lefort, in: Libération, Paris, 22. Mai 1998

Interview mit dem Regisseur

Wie haben Sie reagiert, als Sie um Mitarbeit an der Reihe 'Jahrtausendwende' gebeten wurden, und zwar sowohl in Bezug auf den kollektiven Aspekt dieser Arbeit wie auch in Bezug auf das Thema: das Jahr 2000?

Zunächst habe ich mich gefreut, war glücklich darüber, bis mich dann sehr schnell ein Gefühl von Verantwortung überkam, als ich merkte, daß ich den Film über Afrika machen sollte, – es gibt nur einen afrikanischen Film in dieser Reihe –, die Situation war nicht leicht. Ansonsten läßt sich das Jahr 2000 wohl kaum ignorieren, aber je näher wir diesem Datum kommen, desto normaler ist es. Hier in Europa, wo man eine zyklische Vorstellung von Leben, Geburt und Tod hat, läßt sich das Jahr 2000 wie ein Neuanfang begreifen. Ich wollte mich, als Filmemacher wie auch als Bürger, so ehrlich wie möglich zum Thema Jahrtausendwende äußern und in diese Geschichte auch all die Fragen mit einfließen lassen, die sich mir stellen, wenn ich nach Hause komme oder wenn ich umgekehrt weit weg bin von meiner Heimat. (...) Jetzt, an der Schwelle zum Jahr 2000, bin ich überzeugt davon, daß es eine neue Generation gibt, die versucht, eine bessere Welt aufzubauen. Die zuendegehende Epoche hat meinen Kontinent traumatisiert, die Wunden sind noch nicht alle verheilt, und doch ist es wichtig, daß man von nun an beginnen kann, Neues aufzubauen, und zwar gemeinsam.

Dieser Film bewegt sich zwischen Fiktion und Dokumentation, zudem führt sich der Regisseur als Figur in den Film ein. Wie kam es zu dieser fast autobiographischen Verwicklung, dieser Rückkehr in die Heimat?

Ich habe eine Auffassung von meinem Beruf, die eine unentwegte

rather pessimistic, the last letter, dictated by a villager, is a 'thank you' to family members who have given him help. In other words, a person walking in circles might find a way out. If everyone pitches in. The film reminds us through Aimé Césaire's bitter texts that Africa might want to receive more than rice and medicine. There is also the need for ideas, empathy, political visions and social utopias. Most importantly, however, the film reverses the North-South divide, claiming that much can be learned from a civilization with a great natural talent: to give what one can give and to take what one doesn't have. LA VIE SUR TERRE is an extraordinary film which offers us its humanitarian help.

Gérard Lefort, in: Libération, Paris, May 22nd, 1998

Interview with the director

When you were asked to contribute to the collection 'Turn of the Millenium', what was your reaction, first, to the collective aspect of the project, and, second, to the theme of the year 2000?

My first reaction was joy, a feeling of happiness. But that was quickly followed by a sense of responsibility. I understood that I would be making, to some extent, THE film about the continent – there is only one African film in the collection – and that I would not be in an easy situation. The year 2000 is a date I've thought about for a very long time, but as it gets closer, it seems less real. But because we evolve here in Europe in a cycle of anniversaries, of birth and of death, the year 2000 could be conceived as a new beginning.

As a filmmaker and citizen who's been given the opportunity to express himself regarding the year 2000, I told myself that I had to speak as honestly as possible, in order to bring to the story all the questions I ask myself when I visit my country or when I'm far away from it and thinking about the continent. (...) Today, on the threshold of the year 2000, I have the optimistic conviction that there is a new generation trying to construct a better world. The century drawing to a close was terrible for my continent, and the trauma is still present, but the most important thing is that we can start to build from this moment on, together.

The film oscillates between fiction and documentary, and you involve yourself in it as a filmmaker who becomes a character in the film. Can you tell us more about what motivated this quasi-autobiographical involvement, this return to your homeland?

My notion of this profession revolves around continuous attempts at a quest for one self. The connection with a story for me is autobiographical. I go outside of myself, but I am the other. In the very beginning, this film was meant to be fiction. There was a script entitled, 'The Fall of Apollo'. But the more I went into it, the more I felt it was an abdication of responsibility, an escape from looking at the reality, and so we went in a totally different direction. Still today it's difficult for me to determine where in LIFE ON EARTH the fiction begins and the documentary ends. I don't ask myself the question. The aim was a film, at some moments fictional, at other moments documentary.

After abandoning the initial project, the second project

Suche nach sich selbst einschließt. Jede Geschichte trägt für mich autobiographische Züge. Ich gehe von mir aus, aber ich bin zugleich der andere. Zunächst sollte es ein Spielfilm werden; es gab ein Drehbuch mit dem Titel 'Der Sturz des Apollo'. Als das Projekt näher rückte, spürte ich immer deutlicher, daß ich damit der Wahrheit auswich, und wir schlugen eine ganz andere Richtung ein. Selbst jetzt weiß ich nicht, wo in LAVIE SUR TERRE das Dokumentarische anfängt und das fiktive Moment aufhört. Mir hat sich die Frage so gar nicht gestellt. Herausgekommen ist ein Film, der teils dokumentarisch, teils fiktiv ist.

Nachdem Sie Ihr erstes Projekt aufgegeben hatten, gestaltete sich das zweite sehr atypisch, denn es gab kein Drehbuch, und der Film wurde erst während der Dreharbeiten entwickelt.

Diese Herangehensweise ist nicht immer sinnvoll. Aber in diesem besonderen Fall, weil ich in Paris saß, war mir klar, daß mich die reine Fiktion von der Wahrheit entfernt hätte, und daß die tägliche Realität, das tägliche Licht sehr viel kraftvoller sind als alles, was ich mir hätte vorstellen können. Also habe ich einen Weg eingeschlagen, bei dem die Beschränkung das oberste Gebot war: ohne Drehbuch, mit einem kleinen Team und knapp bemessener Drehzeit. Die Beschränkung war Vorgabe, eine permanente Selbstbeschränkung, um den Film in einer Atmosphäre höchster Aufmerksamkeit für die Welt um uns herum entstehen zu lassen. Als die Idee entstand, meinen Vater zu besuchen, war die Vorgehensweise vorgegeben: weggehen, einen Schritt ins Unbekannte wagen. Auf einer Reise weiß man nie, was einen erwartet, das ist das Schöne daran, und man muß für alles offen sein. Jede Begegnung während der Dreharbeiten wurde in die Dramaturgie integriert. Zum Beispiel das Zusammentreffen mit Nana, der weiblichen Hauptfigur, war rein zufällig: sie fuhr mit ihrem Fahrrad mitten in eine Aufnahme. Davor gab es sie gar nicht. Nur eine vage Idee, daß eine Frau vorkommen sollte, mehr nicht. Ich glaube sehr an den Zufall, man muß die Gelegenheit ergreifen, wenn sie sich bietet. (...) In dem Maß, wie die Dreharbeiten vorangingen und ich spürte, was passieren würde, suchte ich die Leute aus in Bezug auf das, was ich schon hatte. Es gab immer Überraschungen. Eine Konstruktion, die für Improvisationen offen war. Es reichte einfach, 'da zu sein'.

Ihr Film hat eine politische Aussage. Die Passagen, die von Aimé Césaire stammen und den Film durchziehen, richten sich direkt an ein westliches Publikum.

Aimé Césaire hat mich fast mein ganzes Leben begleitet. Und noch ein Schriftsteller war für mich sehr wichtig: Frantz Fanon. Die Einleitung zu seinem Buch 'Schwarze Haut, weiße Masken' ist meinem Film sehr nah. (...) Mein Film richtet sich nicht ausschließlich an Europäer und Bewohner der westlichen Welt, er richtet sich an alle. Ich wüßte nicht, wie eine Annäherung möglich sein kann, solange man nur tadelt. Das sollte man um jeden Preis vermeiden. Ich will keine Schuld erzeugen. Ich bin Bürger dieser Welt und wende mich an diese Welt. Dennoch müssen bestimmte Dinge gesagt werden. Ohne die richtigen Fragen zu stellen, lassen sich auch keine Antworten finden. Ich persönlich finde, es fehlt am Willen, diesen Kontinent zu begreifen. Die Erklärungen sind häufig oberflächlicher Art, und man vergißt schnell, daß die Entkolonisierung erst fünfunddreißig Jahre her ist. Zuvor sind Dutzende Millionen Individuen verschleppt worden. Davon sind Traumata geblieben, schwere Verletzungen. Es ist wichtig, das anzuerkennen, um Verzeihung zu bitten, was in diesem Fall nie geschehen und nun zu spät ist. Das ist schade für Europa, denn das hätte heißen, 'zusammen eine neue Welt zu errichten'. Das hat nicht stattgefunden, ich bedauere das. Die Texte von

became very atypical, because there was no script, and the film was generated during the shooting. How is a film like that born?

This approach isn't always a valid one. It can't take the place of technique. But in this particular case, being in Paris, it was clear to me that pure invention would have taken me away from the truth, and that the everyday reality, the everyday light, was much stronger than anything I could have imagined. So, I took off in a direction in which the constraint was the primary lever: no script, a reduced crew, a tight shooting schedule. But from the moment of the initial idea of telling my father that I was coming to visit him, the structure existed: it was the idea of leaving, a step forward toward the unknown. A journey is always wonderful in the sense that one never knows what will come and one has to be open to whatever could happen. Every encounter during the shooting became a dramatic element. For instance, the meeting with Nana, the female character, was totally by chance: she came into a shot we were filming on her bicycle. Before that, the character didn't exist. There was a vague idea that there would be a woman in it somewhere, but nothing more than that. I believe in chance, in opportunities that should be seized. (...) As time went by, as I filmed and was sensing what was going on, I was choosing other characters within the framework of what I had already obtained. But it was always a surprise. The structure was open to continual improvisation. You just had to be there. *Your film is quite political. The excerpts from Aimé Césaire that punctuate the film are directed specifically at a Western audience. What is the message that you want to communicate?*

Aimé Césaire has been a support for me most of my life. He's an author that I read and re-read. But another very important author for the film was Franz Fanon. The introduction of 'Black Skin, White Masks' is very close to this film. (...) The film isn't directed at Westerners and Europeans of today, but simply at everyone. I don't see how an approach can be positive if it works with blame. That should be avoided at all cost. My objective is not to generate guilt. I am a citizen of the world and I am addressing the world.

Nevertheless, it's important that certain things be said, because from the moment the real questions are no longer asked, the solutions will never be found. Personally, I find there is a lack of will to simply understand this continent. The explanations are often rash, and we forget how recent decolonization is – 35 years – and before that there was a century of deportation of tens of millions of individuals. The effects were traumatic, a very deep wound. It's important, as it was done at a certain moment in history, to recognize this, to ask forgiveness, but that was never done, and now it's too late. It's too bad for Europe, because that would have meant saying, 'Let's construct a new world together'. But that didn't happen, which I regret, and it's also what these excerpts from Césaire are saying. You can't construct one thing by destroying another. (...)

There are two letters in the film that form a circle in the narrative, the one you send to your father and the one at the end of the film that a villager dictates to you. In this

Aimé Césaire drücken dieses Bedauern aus.

Es gibt zwei Briefe, die eine Art Kreis im Film schließen. Der erste stammt von Ihnen und ist an Ihren Vater gerichtet, der zweite wird von einem Dorfbewohner diktiert. Er dankt den Seinen, daß sie ihm Hilfe schicken. Wollen Sie damit für Entwicklungshilfe für die Dritte Welt und für Afrika insbesondere plädieren?

Die afrikanische Gesellschaft hilft sich gegenseitig, und dank dessen kann sie überleben. Eine wichtiges Prinzip. Aber die Hilfe spielt sich immer zwischen zwei Menschen ab. Ich helfe heute, weil man mir gestern geholfen hat. Als ich mit achtzehn Jahren nach Rußland ging, sagte meine Mutter zu mir: „Ich kann dir nicht sagen, was dich dort erwartet, aber denk daran, daß wenn dich jemand um Hilfe bittet und du hilfst ihm, er nicht derjenige sein wird, der dir beim nächsten Mal hilft.“

Produktionsmitteilung

Der Regisseur über seine Herkunft und seinen Film

Sokolo in Mali ist das Dorf, in dem mein Vater lebt. Ich habe dort nie gewohnt. Ich stamme aus Mauretania, wie meine Eltern, habe aber vor allem in Mali gelebt. Ich fuhr jedes Jahr nach Sokolo. Später habe ich in Mauretania gelebt, in der Sowjetunion Film studiert, dann bin ich nach Frankreich gegangen. Ich bin erst sehr viel später nach Sokolo zurückgekehrt und habe angefangen, mir Gedanken über dieses Land zu machen, denn Exil bedeutet Einsamkeit, und das ist eine Erfahrung, die einem sehr hilft, sich selbst und auch seine Herkunft zu verstehen. Aber besser ist es, wenn man sich dieser Erfahrung nicht völlig überläßt. Der Film sollte nicht wirklich den Charakter eines Aufschreis haben, aber ebensovienig wollte ich, daß man in eine Betrachtung der Dinge verfällt und das Wesentliche vergißt. Sokolo bedeutet nicht bloß Schönheit, ich mußte die Schönheit der Bilder und das Gewaltsame einer revolutionären Poesie zueinander ins Verhältnis setzen. Ich stamme aus einer Kultur, in der ich nicht zum Lesen angehalten worden bin, zumindest nicht bis zu meinem Weggang, und mein erstes Buch, das zufällig von Césaire stammte, hat mich dermaßen beeindruckt, daß es sich bis heute festgesetzt hat.

Die Zeiten sind nicht mehr die gleichen. Noch vor kurzem herrschten Verschleppung, Versklavung, Kolonisation, Entkolonisierung. Heutzutage gibt es einen Neuanfang, zumindest glaube ich das, in Sokolo wie anderswo, und darum meine ich, daß diese Stimme aus Sokolo auch hier zu hören ist, wenn der Zuschauer ihren Worten lauscht: ihre Sprache ist nicht revanchistisch, aber gegen das Vergessen gerichtet. Solange man nicht von der gemeinsamen Vergangenheit spricht, kann man sich auch keine Zukunft aufbauen. Zu verheimlichen, was sich auf dem afrikanischen Kontinent abgespielt hat, ist nicht konstruktiv. Man sollte das immer im Gedächtnis behalten. Césaire sagt, das große Drama für Afrika sei weniger sein später Kontakt mit dem Rest der Welt gewesen als vielmehr die Art und Weise, wie dieser Kontakt stattgefunden hat, nämlich zu einem Zeitpunkt, als Europa selbst in die Hände einiger skrupelloser Wirtschaftsleute gefallen war. Es war unser Pech, daß wir diesem Europa begegnet sind, weshalb wir heute auf den Knien liegen müssen. Europa hat uns bis heute nicht um Verzeihung gebeten. Ich frage mich, ob das nicht schade ist für Europa. Und dennoch stehen in Sokolo und in allen anderen afrikanischen Sokolos die Radios und anderen Kommunikationsmittel auf Weltempfang.

Man hat mir Vertrauen geschenkt, und ich konnte fünf Wochen in Sokolo drehen. Dort vertraute man mir ohnehin; diejenigen, die ich filmte, wußten, daß ich sie nicht verraten, erniedrigen würde. Filmen ist eine heikle Sache, und ich wollte die anderen zeigen,

letter the man thanks his relatives for sending him financial aid. Are you taking a stand with respect to aid to the Third World and to Africa in particular?

African society survives thanks to a form of continual mutual support and reciprocity. This approach is important. But mutual aid requires two people. I help someone today because someone helped me yesterday. When I left for Russia, I was 19, and my mother said to me: "You know, I have no idea about that place, and I can't tell you anything about what awaits you there, but each time someone is in need, give him help, but tell yourself that it will never be the person who is going to repay you."

Production notes

The director about his background and his film

Sokolo in Mali is the village where my father lives. I have never lived there. I come from Mauritania, like my parents, but I have mostly lived in Mali. Each year I visited Sokolo. Later I lived in Mauritania, then I studied film in the Soviet Union, afterwards I went to France. I returned to Sokolo much later, and began to think about this country. In exile you deal with a lot of loneliness which is a useful experience when trying to understand yourself and your origins. But it is better if you don't get absorbed into it altogether. It wasn't my intention that the film should be an outcry, but nor should it seduce the audience into a contemplative mode, forgetting what is really important. Sokolo doesn't only stand for beauty, but I had to relate the beauty of the images to the violence of Césaire's revolutionary poetry. I come from a culture in which I wasn't encouraged to read, at least not until I left. My first book, as it happened, a volume by Césaire, left a lasting impression on me.

Times have changed. Until just recently, there was abduction, enslavement, colonisation, de-colonisation. Now, there is a new beginning in Sokolo and in other places, at least that is what I think. I believe this voice from Sokolo can be heard here by an attentive audience. The language isn't revanchist, but is directed against forgetting. As long as one doesn't talk about a common past, one cannot build a common future. It isn't constructive to conceal what happened on the African continent. This ought to be remembered. Césaire says that Africa's tragedy didn't lie in its late contact with the rest of the world, but in the manner in which contact took place during a time when Europe had fallen into the hands of unscrupulous business people. It was our misfortune that we encountered Europe at this time and the reason why we are on our knees today. Until now Europe still hasn't asked for our forgiveness. I wonder whether this isn't a pity for Europe. And yet, radios and other means of communication in Sokolo and other African Sokolos are tuned to receiving the world's stations.

People put their trust in me, I was able to film in Sokolo for five weeks. The people I filmed knew that I wouldn't betray or humiliate them. Filming is a delicate matter, I wanted to show them without presenting them on a platter. Nothing was invented, for example, the visitors to the post office didn't know whether they would reach the other party on the telephone. They didn't know what would be said, and I certainly didn't know it either. I

wie sie sind, ohne jemanden vorzuführen. Nichts ist nur erfunden; zum Beispiel wußten die Leute, die zur Post kommen, um zu telefonieren, nicht, ob sie am anderen Ende der Leitung jemanden erreichen würden, auch nicht, was man ihnen sagen würde, und ich natürlich auch nicht. Ich bekam es im gleichen Augenblick wie die Kamera mit.

Die Fiktion ist in dem Maß gegeben, wie die Personen ausgewählt wurden: nach Alter, Geschlecht, Funktion. Einen Film machen, heißt für mich, ein Gefühl für das richtige Maß haben.

Elisabeth Lebovici, in: *Libération*, Paris, 22. Mai 1998

Über das Exil

Ich lebe seit langem im Exil, befand mich vielleicht sogar schon im Exil, bevor ich mein Land verließ. Ich glaube, ein Teil meines Selbst ist mir fremd: ich war schon auf Wanderschaft, bevor ich wegging, und nachdem ich wegging, bin ich weiter umhergezogen. Mich interessiert, auf Fremdes zuzugehen: sich auf die Suche zu begeben.

Ich habe meine Kindheit in Mali verbracht. Anschließend ging ich nach Mauretanien. Dort bin ich bloß ein Jahr geblieben, aber dieses Jahr war sehr wichtig für mich. Ich lebte mit meiner Mutter in einem Zimmer. Ich sprach weder Arabisch noch die mauretansische Sprache: die einzige Person, mit der ich in dieser Stadt reden konnte, war also meine Mutter. Ich beobachtete, da ich ja nichts verstand. Ganz allmählich fing ich an zu verstehen, was Ausdruck bedeutet, die Gesichter, was Schweigen heißt, eine fehlgeschlagene Geste... Ich ging oft in die sowjetische Botschaft, weil man nur da Tischtennis spielen konnte. Eines Tages meinte der Direktor zu mir, es gäbe auch Bücher bei ihnen, wenn ich wollte, könnte ich sie mir ausleihen. So habe ich die 'Brüder Karamasow' von Dostojewski entdeckt, auch wenn ich es nicht zu Ende gelesen habe, weil es ein wenig kompliziert für mich war.

Aber schon damals wollte ich Filme machen, um zu erzählen, was ich mit meiner Mutter erlebt habe. Ich hatte bereits einige Filme gesehen, aber ich wollte zeigen, was ich sah, ich wollte keine Geschichten erfinden. In Mauretanien achtete ich zum ersten Mal auf die Menschen; ich habe diese Geschichte von mir und meiner Mutter bisher nicht verarbeitet, aber das werde ich nachholen.

Als ich neunzehn Jahre alt war, ging ich mit einem Stipendium nach Rußland. Ein Jahr Sprachkurs, danach kam ich an die Filmhochschule. Die Kommission fragte mich, welchen Regisseur ich bevorzugen würde: Godard oder Truffaut. Ich antwortete, daß mir die Namen nichts sagen würden. Ich war erstaunt, mich unter den drei Auserwählten wiederzufinden (es hatten sich sechsundzwanzig Ausländer beworben). Vielleicht, weil ich auf keine ihrer Fragen eine Antwort wußte.

Abderrahmane Sissako, in: *Panoramiche*, Mailand 1998

Biofilmographie

Abderrahmane Sissako wurde am 13. Oktober 1961 in Kiffa/Mauretanien geboren. Er verbrachte seine Kindheit in Mali, studierte an der Filmhochschule Moskau und ließ sich anschließend in Paris nieder. Sein erster längerer Film, der Dokumentarfilm *Rostov-Luanda*, war auch auf der Kasseler Documenta 1997 zu sehen.

found out at the same moment as the camera.

Fiction is created by making a choice of characters and their age, gender and function. Making a film, for me, means to have the feeling for the right choice.

Elisabeth Lebovici, in: *Libération*, Paris, May 22nd, 1998

About exile

I have lived in exile a long time, maybe I was even in exile before I left my country. I believe one part of my self is strange to me: I was already on the move before I left, and after I left, I kept wandering. I am interested in encountering the unknown: to embark on a search.

I spent my childhood in Mali, then I went to Mauritania. I only stayed a year, but it was an important year for me. I lived with my mother in one room. I spoke neither Arabic nor the Mauritanian tongue. The only person I was able to talk to in this city was my mother. Since I didn't understand a thing, I observed. Gradually, I began to understand, the faces, the meaning of silences, the failed gesture... I often went to the Soviet embassy, the only place to play table tennis. One day, the director told me I could borrow books from their library. So I discovered 'The Brothers Karamazov' by Dostoevsky which I didn't finish because it was a little difficult for me.

But even then I wanted to make films to talk about my experience with my mother. I had already seen a few films, but I wanted to show what I had seen, I didn't want to invent stories. In Mauritania, I observed people for the first time. I haven't worked through the story of my mother and myself yet, but I will.

When I was 19 years old, I left for Russia on a fellowship. After a year of language studies, I attended film school. The committee asked me whether I preferred Godard or Truffaut. I said I didn't know either one. I was astonished to be amongst the chosen three (26 foreigners had applied). Perhaps because I didn't know how to answer any of their questions.

Abderrahmane Sissako, in: *Panoramiche*, Milan 1998

Biofilmography

Abderrahmane Sissako was born October 13th, 1961 in Kiffa/Mauritania. He spent his childhood in Mali, attended film school in Moscow at the WGIK, then settled in Paris. His first long film, the documentary *Rostov-Luanda*, was seen during the 'Documenta' in Kassel in 1997.

Films/Filme

1989: *Le jeu* (26 minutes). 1993: *Octobre* (37 minutes). 1994: *Molom, Conte de Mongolie* (artistic direction/künstlerische Leitung). 1995: *Le chameau et les batons flottants* (6 minutes) 1996: *Sabriya* (26 minutes). 1997: *Rostov-Luanda* (60 minutes). 1998: LA VIE SUR TERRE.