

18. internationales forum des jungen films berlin 1988

31

38. internationale
filmfestspiele berlin

YEELLEN

Das Licht

Land	Mali 1987
Produktion	Les Films Cissé
Buch, Regie	Souleymane Cissé
Kamera	Jean-Noël Ferragut, Jean-Michel Humeau
Musik	Michel Portal, Salif Keita
Dekors und Kostüme	Kossa Mody Keita
Ton	Daniel Olivier, Michel Mellier
Schnitt	Andrée Davanture, Dounamba Coulibaly, Marie Christine Miqueau, Jenny Frenck, Seipati N'xumalo
Herstellungsleitung	Salif Traore, Youssouf Coulibaly, Kadiatou Konate, Tidiane Traore, Seydou Diallo
Darsteller	Issiaka Kane, Aoua Sangare, Niamanto Sanogo, Balla Moussa Keita, Soumba Traore, Ismaila Sarr, Youssouf Tenin Cissé, Koke Sangare
Uraufführung	8. Mai 1987, Cannes
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.66
Länge	105 Minuten

Originalfassung (Bambara) mit deutschen Untertiteln mit Unterstützung der Regierung von Mali, El Hadji Sekou Cissé, Ousmane Cissé, Air Mali, des Informations- und Kultusministeriums von Burkina Faso, des französischen Kultus- und Außenministeriums, Renn Productions, UTA; des WDR und Fuji (Tokio)

Zu diesem Film

YEELLEN schildert die Geschichte einer Initiationsreise, den Übergang vom Kind zum Erwachsenen, von der Unterwerfung zur Unabhängigkeit, von der Abhängigkeit zum Selbstbewußtsein. Nianankoro, ein junger Mann, soll das Wissen empfangen, das ihm die Beherrschung der ihn umgebenden Kräfte sichert, das Wissen, das die Bambara einander seit jeher von Generation zu Generation übermitteln. Der Vater kann es jedoch nicht ertragen, daß der Sohn ihm ebenbürtig wird. Damit der Sohn seinem mörderischen Wahn entgeht, schickt ihn die Mutter zu ihrem entfernt lebenden Bruder, der ihm das nötige Wissen vermitteln soll. Im Laufe der gefährlichen Reise erwirbt Nianankoro nach und nach die Grundelemente des höchsten Wissens und seiner Fähigkeiten, die er zur Konfrontation mit dem Vater, der ihm gefolgt ist, braucht.

Nie erliegt der Filmemacher aus Mali dem, was seine Stärke ausmacht: seinem Sinn für Schönheit

Von Serge Daney

(...) Der Film ist also die Geschichte einer Flucht (der des Sohnes) und einer Verfolgung (der durch den Vater) und schließlich einer Begegnung (am Ende). Das heutige Mali ist der Ort dieser zweifachen Suche. Der Busch, der uralte Busch, gefilmt wie noch nie, mit der ruhigen Evidenz eines Rossellini am Hof von Versailles, ist die Kulisse dieser ständig aufgeschobenen Begegnung. Mit seinen von einer Handvoll Krieger bewachten Dörfern, seinen Grenzstreitigkeiten (wie in den Western), einem Peul-König, der als einzigen Thron nur einen Schemel zu besitzen scheint, den ewigen bewaffneten Auseinandersetzungen zwischen den Peul und den Mandingue, dem Wassermangel, den Orten mit alten Namen, aus denen – rückwärts – Hunde, Albinos hervorkommen, Fetischpriester in Trance, die unter Bäumen Ränke schmieden, Geraune und Regeln.

Es reicht nicht aus zu sagen, daß dies alles – die ganze, noch so wenig bekannte, so lange den als 'geschichtslos' geltenden Völkern vorbehaltene afrikanische Geschichte – auf der Leinwand präsent ist, zum ersten Mal (mit Ausnahme des wunderbaren *Ceddo* von Sembene Ousmane). Man muß sagen, daß sie auf Anhieb präsent ist, auf natürliche Weise, ohne daß auch nur eine Einstellung damit verschwendet wird, die 'Kulissen aufzubauen'. Einfach nur eine Geschichte, die bereits im Gange ist, wenn der Film beginnt, und die der Film lediglich bis zu ihrer unmöglichen 'Lösung' begleitet. Filme, bei denen es um ein – riskieren wir das Wort – 'metaphysisches' Thema geht, verlieren nie Zeit damit, in Gang zu kommen und den Zuschauer in die Situation einzuführen. Wenn Film eine universelle Kunst ist, heißt das, daß wir alle bereits 'mitten drin' sind. Daß wir dabei sind, von der wunderbaren Szene an, in der der Held und seine Mutter ernsthaft die Situation miteinander klären, in der die beiden Flüchtlinge beschließen, sich zu trennen, und die alte Frau ihrem Sohn, ohne die Stimme zu heben, Blasphemie vorwirft („Warum hat mein Vater mich gezeugt?“ begehrt Nianankoro auf, und indem er dies sagt, tut er, was man nicht tun darf: vor- oder zurückschauen).

Was das uns zwangsläufig Unbekannte (die Bambara-Religion) angeht, gibt uns Cissé zweimal drei eingeschobene Zwischentexte, ein knappes Resümee, das man sich vielleicht nach dem Film wieder in Erinnerung rufen sollte. Man erfährt dort, was Komo ist ('die Inkarnation des göttlichen Wissens' für die Bambara), was der 'Flügel des Koré' ist (Symbol der Schnelligkeit des menschlichen Geistes, die Waffe des Sohnes) und der 'Zauberstößel', die von zwei Sklaven getragene Waffe des Vaters, 'die dazu dient, Verlorenes wiederzufinden', ein alter Phallus, der sich in ruckartigen Bewegungen von Dorf zu Dorf bewegt. (...)

Es geht hier um etwas, das nur allzu leicht verkannt wird. Man braucht die kurze Geschichte des afrikanischen Films nur ein wenig verfolgt zu haben, um davon überzeugt worden zu sein: Weit davon entfernt, aus Tanz und Gesang zu bestehen, sind die afrikanischen Filme vor allem auf das Wort ausgerichtet, auf das Verbum (auf die 'performative' Dimension des Wortes, wie die Linguisten sagen). Das Bild kommt danach. Die Körper in den Bildern kommen danach, ganz erstaunt, daß sie in der eisernen Logik des Wortes gefangen sind. Selbst Sembene Ousmane bleibt, wenn er sich seinerseits über die Vergangenheit und die Mechanismen afrikanischer Macht beugt (*Ceddo*), diskursiv und

analytisch. Bisher war Cissé die einzige Ausnahme von der Regel. Selbst in 16 mm hatten seine Personen eine physische Präsenz, eine Anmut der Bewegungen und eine fließende Sinnlichkeit (*Der Wind*), wie sie anderswo unbekannt sind. Nicht Ästhetisierung der Welt oder ihre Verwandlung in Ansichtskarten, sondern die unmittelbare Einschreibung der Körper in ihre Umgebung, eine wechselseitige Zugehörigkeit des Menschen, der durch den Busch und durch die Einstellung 'Busch' im gleichen Rhythmus geht und immer mit einem Gedanken im Hinterkopf. So daß der Übergang vom 'Natürlichen' zum Übernatürlichen ohne Getrommel vonstatten geht, daß ein Blick genügt, um den Rivalen zu durchbohren oder die Frau zu besitzen und die Schönheit der Schauspieler (der junge Issiaka Kane, für den dies der erste Film ist, ist ganz einfach hervorragend), die Eleganz dessen hat, das sich selbst genug ist.

(...)
Serge Daney, in: 'Libération', Paris, 9. 5. 1987

Bericht über die Dreharbeiten

Von Edouard Waintrop

„Als ich heute morgen aufstand, fühlte ich mich ein bißchen unwohl. Aber wenn mein Kameramann morgen, frisch eingeflogen aus Paris, diesen Nebel sieht, wird er krank.“ Souleymane Cissé sitzt in dem Zementschuppen, der ihm als Büro dient, und ist unruhig. Ein Sandsturm, schlimmster Feind des Filmemachers, bläst über Mali. Sicht so gut wie keine, Himmel ockerfarben, die Straßen von Bamako bedeckt ein feiner gelber, mineralischer Staub, der in alles eindringt. Selbst die Haare der Vorübergehenden sind durch den 'harmattan' rot gefärbt. Seit zwei Jahren läßt sich der sudanesischer Winter durch diese Plage ankündigen, die früher nur die Südsahara und die Nordschleife des Niger-Flusses betraf, die Gegend von Timbuktu, der Stadt der geheimnisvollen Kurtisanen, und die tragisch ist für einen Landstrich, der unaufhörlich gegen Dürre und Nahrungsmangel zu kämpfen hat. (...)

Schon vor zwei Jahren hatte dieser Wüstenwind die ersten Dreharbeiten zu dem Film unterbrochen und Cissés Projekt zu einem Hindernisrennen gemacht. (...)

Die Dreharbeiten beginnen am 15. November 1984 in der Nähe von Bamako. Am 20. Dezember, nach einer Woche Sandsturm, werden sie abgebrochen. Ein katastrophaler Sandsturm, der länger als einen Monat dauert.

Im März 1985, als Cissé damit rechnet, seine Arbeit wieder aufnehmen zu können, stirbt plötzlich Ismaila Sarr, einer seiner beiden Hauptdarsteller, an einem Herzanfall. Niedergeschmettert muß der Regisseur die gesamte finanzielle Grundlage seines Films, sein Drehbuch und seine Darsteller revidieren. Während der sieben Wochen, die dem gelben Wind vorangingen, hat er 10.000 Meter Filmmaterial verbraucht, ungefähr ein Drittel seines Films, die nun praktisch verloren sind. Vor allem hat er YEELLEN um die Person des alten Sarr herum konzipiert. Er hängt an seinem Schauspieler und sieht nun alle seine Träume zerstört. Wie soll er ihn ersetzen? „Ich wollte auf jeden Fall einige Szenen mit Ismaila Sarr behalten, und wäre es nur, um ihm eine Hommage zu erweisen.“ Cissé überarbeitet sein Drehbuch und findet einen Trick, der es ihm erlaubt, drei Minuten von der Darstellung des alten Sarr zu behalten.

Sechs Monate lang zieht er kreuz und quer durch Mali, sucht Dorf um Dorf ab nach einem Hauptdarsteller und zwei oder drei anderen Personen, die ihm noch fehlen. Ein notwendiger Umweg in einem Land, in dem es keine professionellen Schauspieler gibt. „Ich mußte“, erklärt Cissé, „den seltenen Vogel finden, der der Rolle entspricht und gleichzeitig fähig ist, sie zu spielen.“ Es ist Cissé schon passiert, daß er den 'richtigen Mann am richtigen Ort' erst im letzten Moment fand. So hatte er bei *Finye* seinen Helden erst am letzten Abend vor Drehbeginn vor einem Nachtlokal der Hauptstadt gefunden, als das Technikerteam bereits an Ort und Stelle war. Bei YEELLEN müssen außerdem – eine zusätzliche Schwierigkeit – die tief-

gehenden Vorbehalte, die das Thema weckt, überwunden werden: „Man erzählt nicht jeden Tag aller Welt das Geheimnis unserer innersten Glaubensgewißheiten.“

Schließlich stößt Cissé seinen Zauberer auf. Ein Alter mit dem Namen Niamanto – 'Abfallhaufen', ein Name, den die Bambara oft ihrem Ältesten geben gemäß einem Sprichwort, wonach 'alles sich unter dem Abfallhaufen versteckt, aber der Abfallhaufen sich unter nichts versteckt', mit einem Wort, der Älteste ist verantwortlich für die ganze Kinderschar. Er überredet ihn, sich einen Bart wachsen zu lassen, macht eine Videoprobe, redet lange mit ihm, um ihm die Rolle zu erklären, die der Alte als Analphabet nicht lesen kann. Besessen von der Erinnerung an Ismaila Sarr, ist Cissé schließlich mit dieser Wahl zufrieden.

Nun muß erneut Material aufgetrieben und die Dreharbeit wieder aufgenommen werden. Das ist teuer. Im Oktober 1985 bekommt Cissé einen günstigen Zuschuß von der französischen Regierung. Für sein neues Team wünscht sich der Filmemacher junge Männer, von denen er sich eine bessere Anpassung an Afrika erhofft. Er nimmt Kontakt auf zu einem Kameramann, Jean-Noël Ferragut, „ein sensibler Typ, der wenig redete, wenig von der Kultur Malis wußte, bei dem ich aber eine Aufmerksamkeit spürte für das, was mich beschäftigte.“ Ferragut ähnelt Cissé, er ist ein Einzelgänger, macht nicht viele Worte. Er bekommt Blankovollmacht, den Kern des Teams zusammenzustellen.

Im Herbst 1985 können die Dreharbeiten zu YEELLEN erneut beginnen. Aber das heißt, die Rechnung ohne Afrika und das Pech zu machen.

Nachdem Jean-Noël Ferragut unter Schmerzen den Norden des Dogon-Landes und den Berg Hombori erreicht hat, eine Gegend ohne Trinkwasser und verseucht von gefräßigen Insekten, bekommt er ein Nagelgeschwür, das sich entzündet. Souleymane Cissé macht sich Sorgen: er weiß, wie schnell in diesem unwirtlichen Land aus kleinen Wehwehchen Krankheiten werden können. In aller Eile bringt er seinen Kameramann über mehr als fünfhundert Kilometer miserabler Pisten und holpriger Straßen nach Bamako und setzt ihn ins Flugzeug nach Paris. Am nächsten Tag bewahrt eine Operation in einem Pariser Krankenhaus den Unglücklichen vor einem Wundbrand.

Und wieder ist YEELLEN gefährdet. Sieben Wochen nach Beginn der zweiten Dreharbeiten ist der Film abermals vom Fluch verfolgt (dem Fluch der alten malinesischen Gottheiten?). Cissé gibt sich nicht lange der Verzweiflung anheim. Zurück in Paris montiert er alle gedrehten Szenen aneinander, mit dem Ziel, neue Geldgeber zu gewinnen, um den Film fertigzustellen. Die französische Regierung bezahlt das Labor. Die malinesische Regierung (obwohl immer mehr durch Verschwendung und Dürre ruiniert) interveniert erneut bei den Banken, damit Cissé ein Darlehen bekommt. Eine deutsche Fernsehanstalt (WDR) hat YEELLEN im voraus gekauft.

Die Unterbrechungen kosten viel Geld. Zum Glück haben die gemeinsamen harten Erfahrungen den Zusammenhalt zwischen dem Regisseur und seinen Schauspielern und Technikern stark gefestigt. Seine alten 'Schauspieler' haben den Filmemacher wie einen Sohn angenommen. Die französischen Profis haben ihre Vorurteile und Denkschemata aufgegeben und betrachten sich jetzt als Abenteurer im Dienst eines wunderschönen Projekts. Als Cissé 1986 erneut in den Kampf zieht, sind alle zur Stelle. Mit Begeisterung. Heute sind sie da oder werden unverzüglich eintreffen. Ferragut, Daniel Olivier (der Toningenieur) und ihre Assistenten werden für den Abend am Flughafen von Bamako erwartet. Alles stünde zum besten, hinge nicht dieser gelbe Nebel, dieser Saboteur, der Sandsturm, über Souleymane Cissés Haupt.

Sonnabend, 25. Oktober 1986: Dieser verfluchte Sandsturm hat letztlich nur wenig Schaden angerichtet. Er hat zwar Donnerstagsabend das Flugzeug aus Paris an der Landung gehindert, aber Freitag konnten Techniker und Material in der Hauptstadt von Mali von Bord gehen. Und heute morgen hat der Regen, um die Ängste wegzuwischen, den Himmel gereinigt und allen Sand aus der Luft an den Boden geklebt. Sofort hat Souleymane Cissé sein Lächeln und seine Schlagkraft wiedergefunden.

Umgeben von allen seinen Leuten (Assistenten aus Mali und Südafrika, Maschinisten aus Guinea, Technikern aus Burkina Faso und Frankreich) trifft er seine letzten Vorbereitungen vor seinem Aufbruch in den tiefen Osten. Unter den rund fünfzig Personen, die sich um den grauen Zementschuppen herum zu schaffen machen, ist auch Etienne Carton de Grammont, Cissés ehemaliger Kameramann (in *Baara* und *Finye*). Er wird in 16 mm und mit einem kleinen Team das Ende der Dreharbeiten zu YEELEN filmen.

Weiter weg, neben dem freien Gelände von Kibaru, wo die 101 aus Frankreich Ausgewiesenen noch von den Behörden kontrolliert werden und wo sonst Hunderte von Maliern, die aus Libyen, Saudiarabien und Algerien vertrieben und all ihres Besitzes beraubt worden sind, in der Sonne des Sahel sitzen gelassen werden, ohne Versorgung und ohne Wasser, diskutieren jetzt Darsteller mit Maschinisten. Awa Sangare, eine prachtvolle Frau von 23 Jahren, Darstellerin auch in *Finye*, bereitet sich auf ihre Rolle der Peul-Prinzessin vor. In einer dunklen Ecke sitzt ruhig und eindrucksvoll mit einer Brille auf der Nase Balla Moussa Keita, der Oberst aus *Finye*, in ein Buch vertieft.

Balla Moussa ist „ein Denkmal, ein Genie der Bambara-Sprache und mein Berater auf diesem Gebiet“, betont Cissé. „Man macht sich sein Wissen in diesem Land nicht genügend zunutze, und das ist tragisch. Er versteht es besser als jeder andere, sich von der Sprache der Straße inspirieren zu lassen, um neue Wörter und Wendungen zu schöpfen.“ Zur Zeit machen in Bamako seine neuesten Schöpfungen die Runde, die er in einer Rundfunkreklame für eine Spaghettimarkte verwendet hat. Balla Moussa Keita hat die Dialogentwürfe für YEELEN mit Cissé zusammen geschrieben und jedesmal das Drehbuch überarbeitet, wenn der Regisseur plötzlich eine neue Idee hatte. Eine alte Freundschaft. „Balla Moussa hat mich immer unterstützt“, erinnert sich Cissé. „Er hat mir geholfen in meinem Kampf, *Baara* allen Intrigen zum Trotz herauszubringen.“

In YEELEN verkörpert Keita einen Peul-Häuptling, dessen Reich regelmäßig von seinen Nachbarn überfallen wird, bis eines Tages ein geheimnisvoller, mit magischen Kräften begabter junger Mann in seine Hauptstadt kommt und ihn von seinen Feinden befreit. Der Dialogschreiber und Darsteller liebt den Film, und er macht keinen Hehl daraus: „Diese Geschichte, die Cissés Phantasie entsprungen ist, spielt vor zwei oder dreihundert Jahren. Es ist eine Rückkehr zu den Ursprüngen der afrikanischen Gesellschaft, mit einer ständigen Präsenz von Esoterik und Magie, die auch heute noch unser Alltagsleben stark beeinflussen. Das ist ein neues Thema für den malinesischen Film.“

Während einer seiner Assistenten die Autos zählt, hängt Souleymane Cissé seinen Gedanken und Sorgen nach. „Um die Geschmeidigkeit wiederzufinden, die meine 16 mm-Arbeiten kennzeichneten, brauchte ich mehr Mittel. Meine Beleuchtungsmöglichkeiten zum Beispiel sind zu begrenzt. Um Gegenlicht zu vermeiden, daß durch die vom Sonnenlicht überfluteten Naturschauplätze und durch die schwarze Haut entsteht, braucht man in Afrika paradoxerweise sehr viel mehr künstliches Licht als in Europa. Mit den Spots und Scheinwerfern, die ich habe, kann ich nur eine Fläche von fünf bis zehn Quadratmetern ausleuchten. Dabei brauchte ich 50 bis 100 m², um meine üblichen Kamerabewegungen zu entfalten. Der Film braucht das Licht wie der Mensch das Wasser.“

Einige hundert Meter von dieser kleinen, aufbruchbereiten Schar entfernt, im Gebäude des Nationalen Zentrums der Filmproduktion, macht sich manch Offizieller der malinesischen Filmproduktion seine Gedanken. In seinem Land hat Cissé, der einstige Augapfel des Zentrums, nicht nur Freunde. Offensichtlich finden Cissés Inanspruchnahme von ausländischen Finanzierungsquellen, sein Ausstieg aus dem offiziellen Dunstkreis, sein Wille, über die strikte Alltagsrealität hinauszugehen und auf technische Perfektion zu setzen, nicht immer einhellige Zustimmung. (...)

Sangha, 2. November 1986: Nachdem sie Mali, einen Schmetterling aus verbrannter Erde, zweimal so groß wie Frankreich, durchquert und einige Sequenzen in Mopti gedreht haben, dem Schnitt-

punkt der östlichen Volksstämme, der Stadt, bei der sich das innere Delta des Niger öffnet, haben Cissé und seine Begleiter das Land der Dogon erreicht. An diesem Morgen mußte der Filmemacher sich dem Zorn der Dorfältesten stellen. Zwei Frauen und ein Albino, 'unreine' Wesen, die zum Stab gehören, sind in einen heiligen Kreis eingedrungen. Ein Wort gibt das andere, hitzige Diskussionen. Lange Palaver, Cissés Anhänger am Ort setzen sich schließlich durch. Nachdem der Zwischenfall geklärt ist, kann der Regisseur an die Szenen denken, die er bei Tagesanbruch gedreht hat. Er ist zufrieden. Jetzt steht die Sonne zu hoch, ist zu gleißend, als daß man filmen könnte. Die französischen Techniker ruhen sich in dem schönen Lehmhaus von Germaine Dieterlen aus. Monsieur Dolo, der früher Koch bei Marcel Griaule (dem Entdecker der Dogon) und Jean Rouch war, dann bei 'Madame Ethnologin' und heute für die Franzosen von Souleymane Cissé kocht, bereitet einen 'fogno' (eine Art Couscous) zu. Einen frischen Ingwersaft trinkend, sind alle glücklich über den guten Verlauf dieser dritten Drehphase. Daniel Olivier, der Toningenieur, erzählt, daß ein alter Darsteller weinte, als er laut Drehbuch sterben mußte. „Souleymanes Schauspieler verirren sich manchmal zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Sie können das Drehbuch nicht lesen, da die meisten Analphabeten sind, aber wenn sie nach langen Erklärungen die Situation, die sie spielen sollen, verstanden haben, lassen sie sich voll darauf ein.“

Die größte Schwierigkeit für Ferragut und Olivier ist das Verfolgen der Handlung und der Dialoge in Bambara, einer Sprache, die sie nicht verstehen. Zum Glück haben sie jetzt den Vorteil, daß sie die Absichten des Regisseurs gut kennen.

Nach einer kurzen Mittagsruhe fahren gegen 16 Uhr alle per Auto an den Rand der eindrucksvollen Felswand von Bandiagara. Cissé inszeniert hier das donnernde Finale seines Films. Ein paar Schritte von dort entfernt leben die Dogon weiterhin in Dörfern; lange Zeit durch eine unüberwindliche Felswand gegen Invasionen (der Peul im Westen und der Sonrai im Osten) geschützt, sind sie heute von der Dürre, dem Exodus in die Städte und dem Tourismus bedroht.

Sobald diese Szenen im Kasten sind, wird Cissé in den Nordosten vordringen, zu den Hängen des Hombori-Berges, um einige Schnittbilder in einer noch unwirtlicheren Landschaft zu drehen. Es ist fast geschafft, Souleymane Cissé lächelt. Bald wird er nach Frankreich fahren, um YEELEN zu montieren. Es wird endlich Licht werden.

Aus: Libération, Paris, 6. 3. 1987

Souleymane Cissé über YEELEN

Das Licht

Wir mußten entscheiden, welche Art von Licht wir haben wollten, um die einzelnen Elemente des Films zur Geltung zu bringen. Das wichtigste dieser Elemente war die schwarze Haut in allen ihren möglichen Abstufungen, vom Schwarz zur Mischlingsfarbe. Ich habe mich also für ein sehr goldenes, sehr sanftes Licht entschieden, für das, was man goldgelb nennt. Es ist vor allem ein Morgenlicht, aber auch ein Abendlicht. Mittags sind die Kontraste viel zu stark, als daß man hoffen könnte, ein sanftes Licht zu bekommen. Sehr früh vor allem: wir standen äußerst früh auf und waren nach dem Drehen sehr müde. Wir weckten uns um drei Uhr, um das Drehen vorzubereiten und die Schauspieler einzuweisen, und fingen gegen fünf Uhr an.

Die Magie

Es ist sehr schwierig für uns, in einem Spielfilm die Magie durch Tricks wiederzugeben. Die Mittel dazu fehlen, und man muß sich mit der ganz alltäglichen Realität behelfen. Ich mußte zum Beispiel bestimmte 'phantastische' Szenen weglassen, weil sie mit dem mir zur Verfügung stehenden Mitteln nicht realisierbar waren. So war es bei meinem Film unmöglich, einen heftigen Wind zu zeigen. Man kann sich in Europa nicht vorstellen, welche Schwierigkeiten wir gehabt haben, um einen Stock durch die Luft fliegen zu lassen oder auch nur, um die Ankunft der Bienen in der Kriegs-

szenen mit den Peul zu simulieren. Was die ethnographischen Filme aus Europa angeht, so stimmt es, daß YEELEN zum Teil gegen sie gemacht worden ist. Ich wollte auf einen Blick von außen reagieren, auf den Blick von weißen Gelehrten und Technikern, auf einen fremden Blick, der manchmal dazu neigt, die Afrikaner zum Objekt zu machen, zu Tieren, die man in ihren etwas exotischen Riten zeigt.

Ich wollte den Ritualen ihren Reiz, ihre Schönheit zurückgeben. Bei der Komo-Zeremonie spielen Initiierte sich selbst. Das einzige, was zu tun war, war die Steuerung des Dialoges; ansonsten brauchte man sie nur ungehindert reden und sich bewegen zu lassen. Sie haben die Anwesenheit der Kamera nach sehr strengen Diskussionen mit ihren religiösen Oberhäuptern akzeptiert und sich uns dann mit viel Stolz und Offenheit zur Verfügung gestellt.

Die 'Schauspieler'

Hier habe ich lange gesucht, fast zehn Monate, bis ich den jungen Mann fand, der Nianankoro spielt. Ich fand ihn eines Abends bei einem Tanzwettbewerb zwischen Stadtvierteln in Bamako. Ich sah das Gesicht dieses Jungen, das so poetisch war: ich hatte den Eindruck, eine Bambara-Maske vor mir zu sehen. Für die Rolle des jungen Mädchens suchte ich eine echte Peul-Frau aus dem Busch mit ihren wilden und ungestümen Wesenszügen. Aber die Peul wollten nicht bei einem Film mitmachen: für sie war das gleichbedeutend mit Prostitution. Da fiel mir ein junges Mädchen ein, das eine Nebenrolle in *Finye* gespielt hatte und seiner Abstammung nach eine Peul war. Die alte Mutter fand ich einige Tage vor Drehbeginn in einem kleinen Dorf, dreißig Kilometer von Bamako entfernt.

Die Gewalt

YEELEN ist ein Film, der auf die Suche geht nach jenem Licht, ihm entgegengeht und es erkundet, das einzig und allein aus dem Zusammenstoß, aus der Gewalt hervorgehen kann. Es ist also eine Situation äußerster Spannungen, in der man ganz und gar durchgeschüttelt werden muß. Alles dort ist heftig, das Licht ist manchmal grell, vor allem die Männer können jählings Wutanfälle und sehr erregte Streitgespräche haben. Das ist zum Beispiel in der Szene der Fall, als sich die beiden Zauberer treffen: die Diskussion ist sehr heftig. Man kann es nicht wirklich erkennen, aber es handelt sich um die Begegnung zweier alter Magier, bei der die verbale und gestische Auseinandersetzung im Zentrum der Riten steht. In diesem Film habe ich ständig versucht, bei allem bis ans Ende zu gehen; das kündigt sich schon gleich zu Beginn an: „Erwarten Sie keine Geschenke, dies ist ein Film, der Sie weit fort führen wird ...“ Es ist ein in sich zerrissener Film.

Die Macht

Bei uns gehört das Wissen einer Gruppe, einer bestimmten Kaste: der Konflikt beginnt dann, wenn ein Außenstehender einen Zugriff auf dieses Wissen, diese Macht versucht. Die Inhaber dieser Macht, die diese um jeden Preis behalten wollen, versuchen oft, die Neuen, die Jüngeren, diejenigen, die danach streben, dieses Wissens teilhaftig zu werden, physisch zu eliminieren. Daher die Gewalt, die im Zusammenhang mit dem Wissen und der Magie ins Spiel kommt. Der Vater in YEELEN ist davon überzeugt, daß sein Sohn ihn überflügeln wird, und das kann er nicht ertragen.

Die Orte

Die Drehortsuche war von entscheidender Bedeutung, denn dieser Film konnte nicht ohne seine Schauplätze zustande kommen. Die ganze mystische Dimension entsteht aus der präzisen und gleichzeitig ständig wechselnden Lokalisierung. Dieser Ortswechsel des Blicks gibt dem Film seine 'Farbe', seine magische Bedeutung. Jeder Ort hat seine eigene Magie. Ich habe anderthalb Jahre gebraucht, um die Orte festzulegen und die Leute zu bestimmen, die sie bewohnen.

Der Reichtum

In Afrika „gibt es alles, aber nichts existiert wirklich“. Es gibt alles, weil es eine außerordentliche menschliche Leistungsfähig-

keit, eine kulturelle Leistungsfähigkeit gibt. Darin liegt ein ungeheurer Reichtum; manche versuchen, ihn zu leugnen, aber dennoch ist er eine Realität, die sich tief in der afrikanischen Kultur, in ihrer Mannigfaltigkeit, ihrer Tradition und ihrem Glanz niedergeschlagen hat, in all dem, was man beinahe im Rohzustand auch in YEELEN wiederfindet. Aber ich habe den Eindruck, daß diejenigen, die die Macht in Händen halten, sich dieser Lage der Dinge nicht bewußt sind. Sie unternehmen nichts, um diesen kulturellen Reichtum zu kanalisieren und aufzufangen. Als Malier spüre ich diesen kulturellen Schatz hinter mir, und in diesem Zusammenhang könnte ich mich niemals damit begnügen, auf die Schnelle einen x-beliebigen Auftragsfilm zu machen. Meine Pflicht ist es, mich in dieser Kultur zu verwurzeln, um sie teilweise übernehmen zu können.

Die Zeit

Persönlich träume ich vorerst nur davon, jedes Jahr einen Spielfilm drehen zu können, was zur Zeit keineswegs der Fall ist. Ich bin auf einen Film alle vier Jahre beschränkt, aber dann wird dieser Film auch wirklich zu einem 'Ereignis für mich selbst'. Er darf absolut nicht unbemerkt bleiben. Wenn ein Film abliefe, ohne die Zeit anzuhalten, hätte ich keine Rechtfertigung vor mir selber. Kino muß die Aufmerksamkeit fesseln können, und ich glaube ehrlich, daß das Kino sehr schnell einen großen Gewinn für die Entwicklung der afrikanischen Identität werden wird, daß die Regierungen es begreifen und sich auf einen gewissen stimulierenden 'Wettbewerb' hinsichtlich der Filmproduktion einlassen werden.

Charles Tesson, in: Cahiers du Cinéma, Paris, No. 402, Dezember 1987

Biofilmographie

Souleymane Cissé, geb. 21.4.1940 in Bamako, Mali, aufgewachsen in Dakar. Rückkehr nach Mali, als der Staat auf Grund der Spaltung der Föderation mit Senegal seine Unabhängigkeit erlangte. Seit frühester Jugend filmbesessen, organisiert Souleymane Cissé innerhalb von Jugendgruppen Filmvorführungen. Er will Filmvorführer werden und erhält von der Sowjetunion ein Stipendium für Moskau. Dort entdeckt er auch die Photographie. Nach seiner Rückkehr arbeitet er zunächst als Photograph und Filmvorführer. Bald bekommt er ein zweites sowjetisches Stipendium und studiert nun fünf Jahre an der Moskauer Filmschule WGIK. 1969 kehrt er nach Bamako zurück und wird vom Informationsministerium von Mali als Dokumentarfilmregisseur angestellt. 1968 drehte er seinen ersten Kurzfilm. YEELEN erhielt in Cannes den Prix de Jury 1987.

Filme:

- 1968 *L'aspirant*, 35 mm, s/w und Farbe, 20 Minuten
- Sources d'inspiration*, 35 mm, s/w, 20 Minuten
- 1971 *Cinq jours d'une vie*, 16 mm, s/w, 50 Minuten
- 1975 *Den Muso* (Das Mädchen), 16 mm, Farbe, 95 Minuten
- 1978 *Baara* (Der Lastenträger), 16 und 35 mm, Farbe, 90 Min. 2. Preis der Filmtage von Karthago 1978; 1. Preis des VI. Panafrikanischen Filmfestivals in Ougadougou 1979. Internationales Forum des Jungen Films 1979
- 1982 *Finye* (Die Zeit des Windes), 16 mm
- 1987 YEELEN
Preis der Jury, Cannes 1987; lobende Erwähnung der Ökumenischen Jury Cannes 1987

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)
druck: graficpress, berlin 31, detmolder str. 13