

Ousmane Sembène

Moolaadé

Senegal, Frankreich 2004

Regie	Ousmane Sembène
Drehbuch	Ousmane Sembène
Kamera	Dominique Gentil
Schnitt	Abdellatif Raiss
Ton	Denis Guillerm
Musik	Boncana Maïga
Ausstattung	Joseph Kpobly
Koproduzent	Thierry Lenouvel
Produzent	Ousmane Sembène
Koproduktion	Direction de la Cinématographie Nationale Centre Cinématographique Marocain CinéTéléfilms Les Films de la Terre Africaine
Produktion	Filmi Doomirew Ciné Sud Promotion
Verleih	Stadtkino Wien

Darsteller	
Collé Ardo Gallo Sy	Fatoumata Coulibaly
Hadjatou Amsatou	Maïmouna Hélène Diarra
Söldner	Salimata Traoré
Ciré Bathily	Dominique T. Zeïda
Amath Bathily	Rasmané Ouédraogo
Älteste der Beschneiderinnen	Ousmane Konaté
Alima Ba	Mah Compaoré
Ibrahima Doucouré	Aminata Dao
	Moussa Theophile Sowie

Auszeichnung
Gewinner Un Certain Regard, Cannes 2004
Preis der Jury, Marrakesch 2005
Bester ausländischer Film, Vereinigung der Filmkritiker, USA 2004

35mm / Farbe / 1:1,66
Länge: 120 Minuten
Originalfassung mit deutschen Untertiteln

Die Moderne auf dem Prüfstand

Wir rechnen nicht mit Fabeln, wenn wir ins Kino gehen. Filme achten die Details von Zeit und Ort, von Kleidung und Brauch, von Figuren, die dieses und jenes tun. Und *Moolaadé*, das freimütige Shakespearesche Meisterwerk des 81-jährigen senegalesischen Regisseurs Ousmane Sembène ist auch fest verwurzelt in den spezifischen Eigenheiten von Djerissa, jenem Dorf in Burkina Faso, in dem der Film gedreht wurde. Zudem behandelt er ein Thema – die rituelle Genitalverstümmelung afrikanischer Frauen – das in letzter Zeit oft in den Schlagzeilen war. Doch *Moolaadé* wird mit einer Selbstsicherheit und Eindringlichkeit erzählt, die den Film weit über aktuelle Agitprop hinausheben. In seinem warm schlagenden Herzen geht es dem Film um den zeitlosen Kampf zwischen Männern und Frauen, oder genauer gesagt, zwischen den Mitgliedern jeder beliebigen Gesellschaft, die nach Macht und Kontrolle streben, und denen, die hegen und pflegen.

Zu diesen Altruisten zählt Collé Ardo, die Mutter Courage dieses Films. Sie ist von außen betrachtet keine sehr bedeutende Figur – nur die zweite Frau eines der wichtigeren Bewohner des Dorfs –, aber zu Beginn von *Moolaadé* flüchten sich vier Mädchen in ihr Haus, um einer Zeremonie der „Reinigung“ zu entgehen. Sie wissen, daß Collé diese Praktik ablehnt, weil ihre eigene Verstümmelung zum Tod von zwei Kindern bei der Geburt geführt hat; ihre einzige Tochter, Amsatou, ist eine der wenigen Frauen im Dorf, die nicht „gereinigt“ wurden. Collé spannt ein Seil über ihre Schwelle und verkündet „moolaadé“, das traditionelle Schutzrecht. Niemand darf die Mädchen anrühren, bis sie das Wort verkündet, das den Schutz aufhebt. Die Bemühungen, Collé zum Aussprechen des Wortes zu bewegen, werden das ganze Dorf in Aufruhr versetzen.

Die Sprache hat in *Moolaadé* ungeahnte Macht. Das Wort „Reinigung“ verschwört sich mit den scharlachroten Kleidern und den in Schlangenköpfen endenden Stäben der Salindana-Priesterinnen, um zu verbergen, was das Ritual tatsächlich ist: die ohne Narkose oder Sterilisierung durchgeführte Entfernung der Klitoris eines Mädchens, so daß sie keinen Genuß am Geschlechtsakt empfinden kann. Sembène formuliert es nie so kraß, er zeigt keine schockierenden Bilder. Er braucht es nicht zu tun. Genitalverstümmelung wird in 38 afrikanischen Ländern immer noch praktiziert. Das Publikum, für das *Moolaadé* bestimmt ist, weiß ganz genau, was „Reinigung“ bedeutet.

Collés Widerspenstigkeit reibt allmählich alle Dorfbewohner auf. Das Dorfoberhaupt, der Dougoutigui, hält die Angelegenheit anfänglich für einen „kleinen häuslichen Zwist“, doch schon bald sehen sich alle gezwungen, sich für eine der beiden Seiten zu entscheiden. Collés Ehemann Ciré bringt ihr im Stillen Verständnis entgegen, kann es sich jedoch nicht leisten, vor seinen Freunden das Gesicht zu verlieren; sein radikaler älterer Bruder Amath drängt ihn, Collé solange zu schlagen, bis sie das Wort sagt, das das Schutzrecht aufhebt. Die Priesterinnen sind eine unerbittliche und ständige Gegenwart; die beiden anderen Frauen Cirés, praktisch denkend die ältere, hitzig und zänkisch die junge, möchten, daß Collé sich nicht einmischt; die Mütter der Mädchen wollen ihre Töchter zurück. Doch Collé gibt nicht nach.

Sembène läßt den Konflikt mit unprätentiöser Genialität anschwellen, bis niemand mehr ignorieren kann, was auf dem Spiel steht: die Unterwerfung der einen Hälfte der Gesellschaft durch die andere. Es ist auch kein rein provinzieller Konflikt. Die Moderne selbst steht in *Moolaadé* auf dem Prüfstand – Ibrahima, der Sohn des Dorfoberhauptes, ein Pariser Geschäftsmann, der mit Seidenanzügen und einem Fernsehgerät nach Hause zurückgekehrt ist, muß sich entscheiden, ob er gegen den Willen seines Vaters eine unreine „balokoro“ wie Amsatou heiraten will. Die Männer drehen der Rebellion buchstäblich den Saft ab, indem sie ihren Frauen die Radios wegnehmen, die ihnen Nachrichten und neue Ideen von außen bringen; und der wachsende Berg von Apparaten auf dem Dorfplatz wird zum höhnischen, dunklen Zwilling der Moschee und zu einer bewußten Anspielung auf die Bücherverbrennungen der Nazis und andere Machtspiele.

Sembène, ein ehemaliger Gewerkschafter, Freiheitskämpfer und Schriftsteller, kennt seine Geschichte, zu einem großen Teil deshalb, weil er sie miterlebt hat.

Interview mit Ousmane Sembène

Nach über dreijähriger Tätigkeit hat Ousmane Sembène nunmehr die letzten Arbeiten an seinem Spielfilm *Moolaadé* abgeschlossen. Unmittelbar nach Fertigstellung des Films, am 11. April 2004, gab Ousmane Sembène mir in Rabat das folgende Interview.

Sie haben soeben die Arbeiten an Ihrem Film Moolaadé im Centre Cinématographique Marocain in Rabat abgeschlossen. Können Sie uns erzählen, was dieser Film für Sie – für Ihre Karriere, Ihr persönliches Leben – bedeutet?

Nein, ich weiß nicht, was mir das fertige Produkt als solches bedeutet. Ich kann Ihnen soviel sagen, daß der Film durch seinen Inhalt den zweiten Teil einer Trilogie darstellt, die für mich das ganz alltägliche Heldentum symbolisiert. Man weiß, daß Afrika heute von Kriegen heimgesucht wird, vor allem südlich der Sahara. Und wir leben da; das Leben geht schließlich weiter, mit unseren täglichen Verrichtungen, auf die die Masse gerne vergißt. Sie sind den Leuten nicht präsent. Man will uns einreden, daß wir „dahinvegetieren“. Doch für mich ist dieser im Verborgenen stattfindende Kampf, den alle Menschen überall zu führen haben, Heldentum im Alltag. Das sind die Helden, denen kein Land, keine Nation einen Orden verleiht... Ihnen wird kein Denkmal errichtet. Das symbolisiert für mich diese Trilogie. Zwei Filme habe ich bereits gemacht, *Faat Kiné* und jetzt *Moolaadé*, den dritten bereite ich gerade vor.

Was *Moolaadé* betrifft, so ist der Film in einem ländlichen Umfeld angesiedelt, in einem Dorf, das ein grünes Afrika symbolisiert. Dieses Afrika lebt zwar sein eigenes Leben, hat aber Kontakt zu „den anderen“. Es gibt also einige äußere Einflüsse, die es dem Afrikaner ermöglichen, sich selbst besser kennenzulernen. In *Moolaadé* geraten zwei Werte miteinander in Konflikt: Der eine Wert ist ein traditioneller, die Beschneidung der Frau. Er reicht lange zurück. In die Zeit vor Jesus, vor Mohammed, bis zu Herodot. Die Beschneidung ist eine Tradition. Sie wurde, meiner Meinung nach, als Wert eingeführt, um die Unterdrückung der Frau fortzusetzen... Der andere Wert ist so alt wie die Menschheit: das Recht, jene zu beschützen, die schwächer sind. Wenn diese beiden Werte aufeinandertreffen, sich überkreuzen, vervielfachen und kollidieren, liefern sie ein Bild unserer Gesellschaft: moderne Elemente und Elemente, die unsere kulturelle Grundlage bilden. Und dazu noch Elemente, die zum Oberbau gehören, insbesondere die Religion. Das sind die Wasser, die diese Gruppe, dieser Film, befährt.

Sie sagten, Moolaadé sei der afrikanischste Ihrer Filme.

Was ich damit meinte, ist, daß wir uns in diesem Film mitten im Fundament der afrikanischen Kultur befinden. Natürlich mit einigen Elementen von außen, aber der ganze Film ist innerhalb einer Sprache, einer Kultur samt deren Metaphern und Symbolen angesiedelt. Wir beobachten die Ankunft zweier fremder Elemente. Das eine ist ein ehemaliger Söldner. Er hat im Dienst der guten Sache bei allen Friedenstruppen gedient. Der andere, der Sohn des Dorfoberhauptes, lebt (im eigenen Interesse) im europäischen Exil. Für mich ist das ein sehr afrikanischer Film.

Von Ihrem ersten Roman an, „Le Docker noir“ (1956), dessen erstes Kapitel „Die Mutter“ übertitelt ist, haben Sie immer wieder die Frauen, den Heldenmut der afrikanischen Frau hervorgehoben. Warum taucht dieser Heroismus wie ein Leitmotiv in Ihrem ganzen Werk auf?

Ich sehe Afrika als Mutter. Der afrikanische Mann ist sehr mutterbezogen; er liebt seine Mutter; er schwört bei seiner Mutter. Wenn jemand seinen Vater beleidigt, kann der Mann das hinnehmen; wird jedoch die Ehre seiner Mutter verletzt, fühlt sich der Mann nicht würdig zu leben, wenn er sie nicht verteidigt. Gemäß unseren Traditionen hat ein Mann keinen eigenen Wert, er bezieht seinen Wert von seiner Mutter. Diese Auffassung ist älter als der Islam: die gute Ehefrau, die gute Mutter, die aufopfernde Mutter, die für Mann und Familie sorgt. Die Mutter verkörpert unsere Gesellschaft... Ich denke, daß die afrikanische Gesellschaft sehr mutterbezogen ist. Vielleicht ist das ein Erbe unseres vorislamischen Matriarchats. So wie ich es sehe, liebt jeder Mann eine Frau. Wir lieben die Frauen. Außerdem sind über 50% der afrikanischen Bevölkerung weiblich. Über die Hälfte der 800 Millionen von uns. Diese Kraft müssen wir für unsere eigene Entwicklung mobilisieren. Niemand arbeitet so hart wie die Frau auf dem Land.

Von den rund fünfzig Ländern Afrikas praktizieren heute 38 die Beschneidung. Warum fiel Ihre Wahl auf Burkina Faso und Djerisso, Sie hätten den Film auch anderswo drehen können. Warum Djerisso?

Ich hätte den Film auch anderswo drehen können, doch dann hätte ich diese Kulisse nicht gehabt, die ich suchte und nur hier fand. Ich suchte einfach nach einem Dorf, das meinen kreativen Vorstellungen entsprach. Warum sollte ich mir diese künstlerische Freiheit nicht nehmen? Ich bin tausende Kilometer gereist. Ich war in Burkina Faso, Mali, Guinea und Guinea-Bissau. Aber als ich dieses Dorf sah, sagte ich mir: Das ist das Dorf! Und es hat noch mehr: diese wie ein Igel aussehende Moschee mitten im Dorf, diese einzigartige Architektur. Diese Architektur wurde nicht von außen inspiriert, wir verdanken sie den Termiten, den Termitenhügeln, sie sind das Symbol von Moolaadé. Deshalb fiel meine Wahl auf Djerisso.

Sie haben oft gesagt: „Etwas zu erschaffen, ist für mich wie Kora spielen, dieses Instrument hat viele Saiten. Ich spiele es nach Gehör, wichtig ist, daß ich frei bin.“ Welche Befriedigung verschaffte Ihnen die Produktion von Moolaadé?

Die Erfahrung ist noch nicht abgeschlossen. Ich habe mit einem Team gearbeitet, das sich aus Menschen aus Marokko, Elfenbeinküste, Benin, Mali, Burkina Faso, Frankreich und Senegal zusammensetzte. Jetzt, wo wir den Film fertiggestellt haben, warte ich, wie mein Volk darauf reagieren wird. Und dann wird der Film nicht länger mir gehören. Die Freuden und Schwierigkeiten, die unangenehmen und angenehmen Dinge, die ich während seiner Entstehung erlebt habe, werden bei der ersten Vorführung von mir abfallen. Trotz meines Alters schaue ich nur nach vorne, und ich würde mir wünschen, daß es ein zeitloser Film wird.

Sie hätten die Postproduktion auch in Europa, in Frankreich, machen können. Warum dann Rabat, warum Marokko?

Es ist nicht das erste Mal, daß ich in Marokko arbeite. Ich habe bereits die ganze Postproduktion für *Faat Kiné* in Marokko gemacht – den Schnitt, den Ton, etc... Ich bin stolz darauf, sagen zu können, daß Moolaadé auf dem und aus dem afrikanischen Kontinent gewachsen ist. Das ist mein persönlicher Stolz. Vielleicht kann ich den jüngeren afrikanischen Filmemachern damit zeigen, daß wir alles, was wir brauchen, innerhalb Afrikas erschaffen können. Wir sind ein auserwähltes Land. Wir sind kein reiches Land: Wir sind ein auserwähltes Land. Es heißt, die ersten Menschen stammten aus Afrika, man denke an Lucy. Es ist die Rede von Ägypten: der Konflikt, den wir mit dem Maghreb und der europäischen Welt haben. [Der senegalesische Historiker] Cheikh Anta Diop zeigt in seinem Buch¹, dem ich zustimme, auf, daß alle Zivilisationen ihren Ursprung im Ägypten der Pharaonen haben, und das war eine schwarze Zivilisation. Dasselbe gilt für die Beschneidung, sie geht auf eine afrikanische Göttin zurück. Als Herodot sie sah, kam das Thema Beschneidung zum ersten Mal zur Sprache. Das war im vierten oder fünften Jahrhundert vor Christus. Auf diesem Kontinent haben wir ägyptische Werte. Doch wo liegt die Ursache für diesen Zusammenbruch, den wir jetzt erleben? Diese Frage müssen wir uns selbst stellen. Wir sollen nicht die Vergangenheit beweinen, ich glaube vielmehr, daß wir diese Werte aus unserer derzeitigen afrikanischen Perspektive heraus neu erschaffen können. Wir haben eine lange Geschichte. Sie ist unser Erbe; wir müssen sie wieder in die eigene Hand nehmen und uns davon überzeugen, daß wir es schaffen. Aber das ist ein psychologisches Problem.

Sie waren Gewerkschaftsmitglied. Sie haben in den Docks von Marseille und im Indochinakrieg gekämpft; Sie haben aktiv an Demonstrationen gegen den Kolonialkrieg in Algerien mitgemacht und Sie waren während des Koreakrieges in der Armee. Warum haben Sie eines Tages beschlossen, Ihren Kampf auf kulturellem Gebiet, in der Kunst auszutragen?

Das weiß ich nicht. Ich kann diese Frage nicht beantworten. Mein Vater war ein einfacher Fischer; mein Großvater war ein einfacher Fischer. Sein ganzes Leben lang hat mein Vater nur gefischt. Immer wieder hat er mir gesagt, daß er nie für einen Weißen arbeiten würde. Er kannte nur das Fischen. Ich war der erste in meiner Familie, der eine Schule besuchte.

In der Bücherei der CGT in Marseille entdeckten Sie die großen Schriftsteller. Später beschlossen Sie, selbst mit dem Schreiben zu beginnen und dann Filme zu machen.

¹ Cheikh Anta Diop: *Nations nègres et culture* und *Antériorité des civilisations nègres, mythe ou vérité historique* auszugsweise übersetzt in *The African Origin of Civilization. Myth or Reality*.

Das Schreiben war rein politisch motiviert. Denn damals, als ich jung war, gab es in diesen Büchereien nur Bücher, die mir von einem Afrika der Bananenpalmen, vom exotischen Afrika, von den guten Schwarzen, dem schwarzen Kind, das nie erwachsen wird, erzählten. Aber ich kannte Geschichten, in denen die Menschen kämpften, sie waren nicht passiv. Also sagte ich: „Nein, so sieht es da, wo ich herkomme, nicht aus. Es stimmt, es gibt Kokospalmen und Bananenboote in Afrika; doch vor allem gibt es dort Menschen. Wir sind keine Ameisen.“ Und was das Wie und Warum betrifft... da überlasse ich Sie Ihrem Freud...

Freud, vielleicht. Aber ich bin überzeugt, Sie haben in einem bestimmten Moment eine bewußte Wahl getroffen und beschlossen, sich der Kunst zuzuwenden, anstatt sich auf das politische Parkett zu werfen.

Ah, Politik... Ja, aber gibt es eine leerere Wahl? Kunst ist politisch, aber es ist eine andere Art von Politik. Man macht nicht Kunst, um auserwählt zu werden. Man läßt sich nicht auf die Politik der Kunst ein, um zu sagen „ich bin“. In der Kunst ist man politisch, aber man sagt: „wir sind“. „Wir sind“ und nicht „ich bin“. In jedem Lebensstadium schaffen Menschen ihre eigene Kultur, sie prägen ihre Ära und kommen voran! Und als ich die Kunst entdeckte, machte ich mir das zunutze. Politik. Nicht die Politik der Politiker, um Abgeordneter, Kabinettschef oder dergleichen zu werden; sondern um im Namen meines Volks zu sprechen. Und da sehe ich einen Widerspruch. In welcher Absicht sind Sie gekommen, um mich zu interviewen, um über meine Arbeit zu sprechen? Ich bin nicht gewählt, Sie haben nicht für mich gestimmt. Die Belohnung, die man als Künstler hat, ist der Zuspruch der Menschen.

1975 hielten Sie an der University of Indiana in Bloomington eine Vorlesung mit dem Titel „Der Mensch ist Kultur“. Während der ganzen Woche, die ich mit Ihnen arbeitete, suchten Sie, wie ich es empfand, stets nach dem „richtigen Wort“, um auszudrücken, was für Sie afrikanische Kultur ausmacht.

Zu wem habe ich gesprochen? Hier in der Gegend gibt es Leute, die Manding sprechen, aber auch solche, die es nicht sprechen, dafür aber Französisch. Mit Hilfe des exakten Worts kann ich sie situieren und ihnen zeigen, was hier vorgeht. Hier geht es nicht um akademisches Französisch oder akademisches Englisch... es geht um Alltagssprache. Vielleicht habe ich diese Sorge, das rechte Wort zu finden, aus der Literatur übernommen; die Sorge, daß man gut gehört und richtig verstanden wird.

Sie haben oft gesagt, anders als die Literatur sei Film ein wenig mathematisch. Er ist außerdem gleichzeitig Kunst und eine Industrie. Wo steht das afrikanische Kino heute? Welche Richtung schlägt es ein?

Das kann ich Ihnen nicht sagen. Aber eines ist sicher: Wir stehen knapp vor dem Erfolg. Wie, wann? Ich weiß es nicht! Wird der Weg dahin gerade oder gewunden sein, wird er bergauf oder bergab führen? Aber wir müssen notgedrungen erfolgreich sein. Denn in diesem Jahrhundert wird ein Volk, das nicht für sich selbst sprechen kann, zwangsläufig verschwinden. Ein ganzer Kontinent, 800 Millionen Menschen verschwinden? Nein! Das kann und soll nicht sein.

Wir haben die Erfahrung der Sklaverei erduldet; wir haben die Kolonialisierung erduldet; jetzt machen wir die Erfahrung der Globalisierung und Neokolonialisierung. Und jedesmal erholen sich die Völker Afrikas von ihren Wunden. Ousmane Sembène, woher beziehen wir unsere Kraft?

Ich weiß es nicht, ich kann es nicht sagen. Aber das, was Sie eben gesagt haben, ist sehr wichtig. Bis jetzt hat sich Afrika immer wieder erhoben, doch dieses neue Jahrhundert ist extrem gefährlich, die gegenwärtige Phase ist enorm gefährlich für den afrikanischen Kontinent. Die Sklaverei wurde von der Kirche absegnet und von den Europäern akzeptiert. Sie finden es in der Bibel, im Koran und sogar im Talmud. Bei der Kolonialisierung teilte Europa Afrika wegen seiner Reichtümer unter sich auf. Im 18. und 19. Jahrhundert taten sich die Europäer erneut mehrfach zusammen, um Afrika zu zerstückeln. Frankreich, Italien, England und Deutschland teilten Afrika brüderlich unter sich auf. Selbst während der Sklaverei hatte jedes dieser Länder sein Territorium an der afrikanischen Küste. Jetzt ist Europa dabei, sich zu einen, sich neu zu formieren. Dasselbe Europa, das uns zerteilt hat; dasselbe Frankreich, das 1789 Freiheit und Menschenrechte gefordert hat, für sich selbst, aber nicht für die Afrikaner. Sie betrieben weiterhin Sklaverei und Kolonialisierung. Und nun die Globalisierung. Erneut werden wir unserer Rohstoffe wegen ausgebeutet, weil Europa sie haben will. Wir sind, einmal mehr, ein Spielball der

Mächtigen. Was derzeit in Afrika in den Köpfen vorgeht, ist noch besorgniserregender. Seit 1960 haben sich mehr Afrikaner gegenseitig umgebracht, als hundert Jahre Sklaverei und Kolonialisierung gekostet haben. Jetzt reden die Leute von Globalisierung, nehmen wir einfach einmal unser „frankophon“ genanntes Gebiet. Unsere Führer haben nahezu ausnahmslos, würde ich sagen, Häuser in Europa und sind bereit, sich dorthin abzusetzen, sobald das kleinste Problem in ihrem Land auftaucht. Globalisierung ist nicht unsere Sorge, wir sind nicht einmal in ihrem Schlepptau. Das Problem ist eher ein mentales als ein ökonomisches. Wenn sich die Afrikaner nicht untereinander austauschen können, unter Nachbarländern, das ist ein naheliegendes Problem. Es wird über den Markt gesprochen, den die Europäische Union darstellt, rund 250 Millionen Menschen. Wir in Afrika sind ein potentieller Markt von über 800 Millionen! Die ökonomischen Gesetze und die Gesetze der Physik sind überall gleich, in allen Kulturen, allen Sprachen.

Seit 1960 kämpfen Sie auch für die Rehabilitierung unserer Nationalsprachen. In den siebziger Jahren gründeten Sie gemeinsam mit anderen KADDU, eine Zeitung in Wolof. Erst kürzlich, in diesem Jahr, kam „Doomi Golo“ von Boubacar Boris Diop als erster Roman in Wolof heraus. Im Privatradio leistet man außergewöhnliche Arbeit in Wolof, Pular, Soninke, Bambara... Wenn der politische Wille dazu heute bestünde, könnten wir dann nicht allgemein unsere Sprachen lehren?

Sie sagen „wenn“. Erklären Sie mir als Professor für Französisch, was „wenn“ heißt. Unsere Führenden wollen es nicht. Stellen Sie sich für einen Moment vor, südlich der Sahara würde eine afrikanische Sprache zur offiziellen Landessprache werden. Die Mehrheit unserer Führer würde nicht mehr führen. Die Bauern würden führen, denn die derzeitigen Führenden sprechen ihre Muttersprache nicht.

Wir haben vorhin über die Trilogie gesprochen. Faat Kiné (2000) und Moolaadé (2004) sind fertig, wovon handelt der dritte Film?

Er wird diesmal in der Stadt spielen, es geht um unsere Regierung. Der nächste Film wird *Die Bruderschaft der Ratten* heißen.

Prof. Samba Gadjigo

Ousmane Sembène und seine revolutionären Bilder

Auszug aus dem demnächst erscheinenden Buch „Ousmane Sembène: Das Leben eines revolutionären Künstlers.“ Abgedruckt mit freundlicher Erlaubnis von California Newsreel und des Autors. Samba Gadjigo ist Professor für Französisch am Mount Holyoke College und offizieller Biograph Ousmane Sembènes.

Sein literarisches und filmisches Werk hat Ousmane Sembène weit über die geographischen und nationalen Grenzen seines Heimatlandes Senegal hinaus als Vater des afrikanischen Films und einen der fruchtbarsten französischsprachigen afrikanischen Schriftsteller etabliert. Von der Veröffentlichung seines ersten Gedichts in Marseilles 1956 bis zu seinem bis dato letzten Roman „Guelwaar“ (1996) verfaßte Sembène fünf Romane und fünf Bände mit Kurzgeschichten, vier Kurz-, neun Spiel- und vier Dokumentarfilme gehen auf sein Konto. Er gab Lehrenden, Forschenden, Studenten und Film- und Literaturkritikern aus aller Welt Hunderte von Interviews. Wissenschaftliche Artikel über sein Schaffen sind in zahllosen internationalen Zeitschriften erschienen. Von den zehn literarischen Publikationen Sembènes wurden sieben ins Englische übertragen, für alle seine Filme gibt es englische, französische, deutsche, japanische und chinesische Untertitelungen.

In Afrika, und insbesondere in Burkina Faso, der afrikanischen Filmhochburg, ist Ousmane Sembènes Name mittlerweile phantasievoll genutzt Allgemeingut. Als ich vor rund fünf Jahren ein Festival in Ouagadougou besuchte, entdeckte ich auf der Speisekarte eines Restaurants den Namen „Ousmane Sembène“ und lächelte über ein grünes Taxi getauft auf den Namen „Le Docker noir“ (1956), den Originaltitel von Sembènes erstem veröffentlichten Roman. In den Vereinigten Staaten inspirierten Sembènes Bücher und Filme Florence Ladd 1996 zu ihrem Roman „Sarah’s Psalm“, der Ge-

schichte der jungen schwarzen Harvard Studentin Sarah Stewart, in der der Wunsch erwacht, nach Afrika zu gehen, nachdem sie das Werk des Ousmane Sembène nachempfundenen Charakters Ibrahim Mangane kennengelernt hat.

Sembène kam 1923 in bescheidenen Verhältnissen in Casamance im Süden Senegals zur Welt, wohin sein „verrückter“ Vater, ein Fischer, um 1900 von Dakar gezogen war, von hier aus ging er in die Weltgeschichte ein. Seine formale Ausbildung endete 1936 in der Mittelschule, von der er aus disziplinären Gründen geworfen wurde. Chronische Seekrankheit bewahrte ihn vor dem Gewerbe seines Vaters, und 1938 wurde er zu Verwandten nach Dakar geschickt, in die Hauptstadt Französisch Westafrikas. Von 1938 bis 1944 arbeitete er als Mechanikerlehrling und Maurer. Auch ohne Schulbildung entwickelte Sembène die Liebe zum Lesen – hauptsächlich Comics – und entdeckte den Film in den rassentrennten Kinos Dakars. Er brachte seine Tage mit schwerer Arbeit zu, in seiner Freizeit las er, ging ins Kino oder besuchte mit Freunden aus der Nachbarschaft Geschichtenerzähler, Ringkämpfe und andere traditionelle senegalesische Kulturveranstaltungen. Als französischer Bürger wurde Sembène, wie viele junge Afrikaner seiner Generation, in den Militärdienst einberufen, um Frankreich 1944 von der deutschen Besatzung zu befreien, danach wurde er als Fahrer in die sechste koloniale Infanterieeinheit nach Niger abkommandiert. Nach seiner Entlassung aus der Armee 1946 kehrte er nach Dakar zurück und wurde Mitglied der Bauarbeitergewerkschaft. Er erlebte den ersten Generalstreik mit, der die koloniale Wirtschaft einen Monat lang lahmlegte und die Nationalbestrebungen im französischen Teil Afrikas einläutete.

Arbeitslos inmitten der kriegsgeschädigten kolonialen Ökonomie verließ Sembène Dakar 1947 auf der Suche nach einem besseren Leben und der Gelegenheit, seinen enormen Wissensdurst zu stillen. Er wanderte nach Südfrankreich aus und lebte bis zum Jahr 1960, in dem Senegal die Unabhängigkeit erlangte, in Marseilles. Als schwarzafrikanischer Docker, der lesen und schreiben konnte, fiel er bald dem Gewerkschaftsführer Victor Gagnère auf und wurde für die Confédération Générale du Travail (CGT), die größte und mächtigste linke Gewerkschaftsorganisation im Nachkriegsfrankreich gewonnen. Nach der Schwerarbeit des Entladens von Schiffen tagsüber (Container gab es damals noch nicht), besuchte Sembène abends und am Wochenende begeistert Seminare und Workshops über Marxismus und wurde 1950 Mitglied der Kommunistischen Partei Frankreichs. 1951 zog er sich bei der Arbeit eine schwere Rückenverletzung zu. Als er nach langer Rekonvaleszenz der körperlich anstrengenden Arbeit nicht mehr gewachsen war, bekam er einen Posten als Weichensteller und damit die Möglichkeit, sich vom Arbeiter zum vielseitigen Intellektuellen zu entwickeln. Sein Genosse und Freund Bernard Worms formulierte es folgendermaßen: „Er stieg zur intellektuellen Aristokratie der Arbeiterbewegung auf; er wurde ‚un honnête homme‘, ein Mann von Welt.“

Sembène verbrachte den Großteil seiner freien Zeit in öffentlichen Bibliotheken, Museen und im Theater, er besuchte unermüdet Seminare über Marxismus und Kommunismus. Er las alles: marxistische Ideologie, Wirtschaftspolitik, politische Wissenschaft, Romane und Geschichtswerke. Während der Jahre in Marseilles nahm Sembène mit der Leidenschaft und Besessenheit eines Neukonvertierten an den Protestbewegungen der Kommunistischen Partei gegen den Kolonialkrieg in Indochina (1953) und den Koreakrieg (1950-1953) teil. Er unterstützte die Algerische Nationale Befreiungsfront (FLN – Front de Libération Nationale) in ihrem Kampf um Unabhängigkeit von Frankreich (und schrieb später auch darüber) und protestierte vehement gegen den Prozeß und die Hinrichtung des Ehepaars Rosenberg 1953 in den Vereinigten Staaten¹). Sembène träumte von universeller Freiheit und Brüderlichkeit, wie sie die kommunistische Ideologie versprach, und setzte sich für die Ausbildung und Emanzipation der größtenteils analphabetischen und „apolitischen“ afrikanischen Arbeiter ein, die am Rande der französischen Gesellschaft gestrandet waren.

Inmitten all dieser intensiven politischen Aktivitäten entdeckte Sembène andere kommunistische Künstler und Schriftsteller, etwa Richard Wright, John Roderigo (Dos Passos), Pablo Neruda, Ernest Hemingway und Nazim Hikmet. Er lernte die Werke des jamaikanischen kommunistischen Autors

¹ Ethel und Julius Rosenberg wurden 1953 unter dem Vorwurf der Spionage für die Sowjetunion im New Yorker Staatsgefängnis Sing-Sing hingerichtet.

Claude McKay kennen (dessen Roman „Banjo“ aus dem Jahr 1929 Sembènes Romanerstling beeinflussen sollte) sowie die Romane von Jacques Roumain, dem kommunistischen Schriftsteller aus Haiti und Verfasser des Klassikers „Les Gouverneurs de la rosée / Der Herr über den Tau“ (1947). Sembène engagierte sich für die internationale kommunistische Jugendorganisation Les Auberges de jeunesse und entdeckte das kommunistische Théâtre Rouge.

Doch während Sembène neben Millionen anderen für revolutionäre Veränderung auf internationaler Ebene kämpfte, empfand er auch schmerzlich die Abwesenheit „revolutionärer“ Künstler und Schriftsteller aus Afrika. Sembène wußte nur zu gut, wie notwendig eine politische und soziale Veränderung in Afrika war, und war zutiefst überzeugt, daß es im Kampf gegen den Kolonialismus nicht nur darum geht, wer das Land besitzen sollte – sondern auch darum, wer das Recht hat, wen zu repräsentieren. Für Sembène wurde das Thema der künstlerischen und kulturellen Repräsentation und das Bedürfnis, in Afrika zu investieren, eine Leidenschaft, „une valeur“, wie Albert Camus es nannte, etwas, das einem wichtiger ist als das eigene Leben.

Seit 1956 steht Sembènes Leben im Zeichen der Verbreitung befreiender und aufbauender Bilder für jene, die Frantz Fanon „les Damnés de la Terre“, „die Verdammten dieser Erde“ genannt hat, die entrechteten Afrikaner, deren unbesungener Lebenskampf ein „tägliches Heldentum“ (so der Titel von Sembènes neuester Filmtrilogie) darstellt. Doch für Sembène ist das „Kunstwerk“ in der Literatur wie im Film keine bloße Repräsentation der „Realität“, kein politisches Plakat. Um die Phantasie derjenigen anzuregen, zu denen und für die diese Symbole „sprechen“, müssen sie ihnen überhaupt einmal verständlich sein. Sie müssen ihrem kulturellen Universum entstammen und es widerspiegeln. In Sembènes Kunst geht es darum, eine echt afrikanische Filmsprache zu projizieren, die einen Dialog mit anderen Weltkulturen unterhält.

In den Vereinigten Staaten und weltweit kennt man Sembène heute vor allem als Filmemacher. Es sollte jedoch klar sein, daß er Filme macht, um jene anzusprechen, die er auf Grund des weitverbreiteten Analphabetismus auf dem afrikanischen Kontinent mit seinem geschriebenen Werk nicht erreichen kann. Sembène nahm beim Film Zuflucht, und die meisten seiner Filme (mit Ausnahme von *Xala*, 1973, und *Guelwaar*, 1993) sind Adaptionen früherer Romane oder Kurzgeschichten. Bereits 1938, als aus ihm ein leidenschaftlicher Kinogehrer wurde, erkannte Sembène die magische Kraft des Kinos bei der Vermittlung von Botschaften. Ironischerweise kam der Auslöser ausgerechnet von Leni Riefenstahls Dokumentation über die Olympischen Spiele 1936 in München.

Als Sembène 1961 den Kontinent bereiste – er befuhr den Kongo während der kurzlebigen Blütezeit der Ära von Patrice Lumumba – soll er eine Vision gehabt haben: Es gibt Landschaften, Menschen, Bewegungen und Töne, denen kein geschriebenes Wort gerecht werden kann. In dem Moment erkannte er, daß er Kino machen mußte und wollte – die Technologie und Kunst des bewegten, bunten und sprechenden Bildes. Er dachte nicht an Filme zur Wirklichkeitsflucht und zum Träumen à la Hollywood, sondern an Filme als „école du soir“, als Abendschule. Er richtete seine Bemühung darauf, die Menschen zu erziehen, in ihrer eigenen Sprache und in der jahrtausendealten Tradition der oralen Kulturen Afrikas, wo man sich um ein Feuer versammelte und den Geschichten lauschte, die vom Griot (einem professionellen Geschichtenerzähler) oder den Alten zum besten gegeben wurden. Obwohl Sembène sich seine Vorliebe für die Literatur bewahrt hat, betrachtet er Film als eine Notwendigkeit, als das einzige Medium, das den afrikanischen Künstler mit den Millionen Bauern, Arbeitern und Frauen versöhnen konnte, die Aimé Césaire „les bouches qui n'ont pas bouches“, die Munde ohne Mund, nannte.

Sembène war fast vierzig, als er beschloß, sich um Stipendien zu bewerben, nach Europa zurückzukehren und die Technik des Filmemachens zu lernen. In der Atmosphäre des kalten Krieges zeigte sich die Sowjetunion (in der Hoffnung, ihren Einfluß auf Afrika auszuweiten) nur zu gerne entgegenkommend. 1962 studierte Sembène ein Jahr lang bei Marc Donskoi in den Gorki Studios in Moskau. Ende 1962 kehrte Sembène mit neuem Wissen und einer alten sowjetischen Kamera nach Senegal zurück. 1963 holte sein Kurzfilm *Borom Sarret* Senegal und damit Afrika auf die Landkarte des Weltkinos, 68 Jahre nach Erfindung der Kinematographie und 63 Jahre nachdem *L'arroseur arrosé* der Brüder Lumière in Senegal gezeigt worden war. Sembènes Filme verwandelten Afrika von einem Konsumenten anderswo gemachter Bilder zu einem „Produ-

zenten“ seiner eigenen Bilder. Wie *Borom Sarret* zeigt, war es ein dringendes Anliegen Sembènes, seine Kamera auf die aktuelle, postkoloniale senegalesische Gesellschaft und ihre Konflikte zwischen Alt und Neu, zwischen Mächtigen und Machtlosen zu richten. 1964 adaptierte er seine Kurzgeschichte „Blanche Genèse“ zu *Niaye*, der Geschichte eines Inzests innerhalb einer noblen Dorffamilie. Auf diese ersten beiden Kurzfilme folgte 1965 der preisgekrönte Spielfilm *La Noire de...* (*Die Schwarze von...*).

Es war jedoch mit *Mandabi* (*Die Postanweisung*), 1968, daß Sembènes Traum, die Massen Afrikas direkt anzusprechen, in Erfüllung ging. Zum allerersten Mal verwendete ein afrikanischer Filmemacher eine afrikanische Sprache (Wolof, die Hauptsprache Senegals), und gab damit den anderen Regisseuren des Kontinents die Richtung vor. 1969 brachte er zwei Kurzfilme heraus: *Traumatisme de la femme face à la polygamie* und *Les dérives du chômage*. Zwei Jahre später adaptierte Sembène die Kurzgeschichte „Taaw“ zu *Emitai* (*Gott des Donners*) (1971), seinem ersten historischen Film, einer Bearbeitung der Zwangsrekrutierung senegalesischer Soldaten während des Zweiten Weltkriegs. Es folgten *Basket Africain aux jeux olympiques de Munich* im Jahr 1972 und *L'Afrique aux Olympiades* 1973. 1974 kam *Xala*, eine Adaption einer im Jahr davor erschienenen Erzählung ins Kino, gefolgt von dem polemischen und international gelobten Historienfilm *Ceddo*, einer Überarbeitung der Geschichte des Islam in Senegal. *Camp de Thiaroye* (*Camp der Verlorenen*) (1987), eine Fortsetzung von *Emitai*, behandelt das französische Massaker an afrikanischen Heimkehrern aus dem Zweiten Weltkrieg. Der preisgekrönte Film *Guelwaar, une légende du 21ème siècle* kam 1993 heraus. Sembène beschloß das alte Jahrtausend mit zwei dem Lebenskampf der afrikanischen Frau gewidmeten Streifen, *L'Héroïsme au quotidien* (1999, Kurzfilm) und *Faat Kiné* (2000) und begrüßte das neue mit *Moolaadé* (2004), einem Kreuzzug gegen die Jahrhunderte alte Praktik der weiblichen Beschneidung, die noch immer in der Hälfte der von den Vereinten Nationen anerkannten afrikanischen Staaten praktiziert wird.

International gilt Sembène unumstritten als Vater des afrikanischen Kinos und ist Träger zahlloser Preise und Auszeichnungen. Seine Filme sollen nicht nur unterhalten und profitabel sein (Sembène hält sich an Lenins Leitsatz, daß „ein Künstler Geld machen muß, um zu leben und zu arbeiten, aber nicht leben und arbeiten darf, um Geld zu machen“), sondern auch lehrreich. Sein Werk steht im Dienst der Freiheit und sozialen Gerechtigkeit und soll dem afrikanischen Volk Stolz und Würde wiedergeben. Durch den Einsatz afrikanischer Sprachen (in *Moolaadé* sind es Wolof und Diola, zwei senegalesische Sprachen, und Bambara, das im Osten Senegals, in Mauretanien, Mali, Burkina Faso und Elfenbeinküste gesprochen wird) stellt Sembène ganz klar, für wen seine Filme bestimmt sind: „Afrika ist mein Publikum, der Westen und der Rest werden nur als Märkte angepeilt.“ Sembène schöpft aus dem reichen Erbe oraler afrikanischer Überlieferungen durch die Griots. Durch seine Weigerung, die Erzähltechniken Hollywoods nachzuahmen, schuf Sembènes Kino eine echt afrikanische Filmästhetik. Im Gegensatz zur hegemonialen „offiziellen“ Geschichte Senegals, geschrieben von seiner lokalen Elite, verliehen Sembènes Filme den Millionen ausgegrenzten und ungehörten afrikanischen Bauern – Arbeitern, Frauen und Kindern – eine Stimme, was ihn oft in Konflikt mit den Mächtigen seines Landes brachte. So war der Großteil der Arbeiten Sembènes unter Ex-Präsident Leopold Senghor entweder verboten oder zensiert.

Zur Finanzierung von *Camp de Thiaroye* vollzog Sembène eine symbolische „ökonomische Integration“ und rief eine Koproduktion zwischen SNPC (Senegal), ENAPROC (Algerien), SATPEC (Tunesien) und seiner eigenen Produktionsfirma ins Leben. Zum ersten Mal nutzte Sembène auch ein tunesisches Labor für die Postproduktion seines Films. Die Produktion von *Faat Kiné* war das Resultat einer wahrlich internationalen Zusammenarbeit (Frankreich, Deutschland, Schweiz, USA, Kamerun und Senegal), die Postproduktion erfolgte in Marokko. Mit *Moolaadé* drehte Sembène seinen ersten Film außerhalb der Grenzen Senegals, in Burkina Faso. Die Technikcrew war französisch, der Setdesigner aus Benin, die Produktionsleiter stammten aus Burkina Faso, und einige der Maschinisten aus Senegal. Die Darsteller wurden in Burkina Faso gecastet, unter ihnen sind Schauspieler aus Mali, Burkina Faso und Elfenbeinküste. In seinem Projekt als Künstler und Filmemacher hat Ousmane Sembène somit den Traum eines vereinten Afrika lange vor seinen politischen Führern bereits verwirklicht.



Stadtkino Nr. 416

Ab 4. März 2005
täglich 18.15 und 20.30 Uhr

Telefonische Reservierungen
Tel. 712 62 76

Videothek täglich geöffnet
während der Filmvorführungen

Büro
1070 Wien, Spittelberggasse 3
Tel. 522 48 14

Herausgeber, Medieninhaber: Stadtkino Filmverleih und
Kinobetriebsgesellschaft m.b.H., 1070 Wien, Spittelberggasse 3
Redaktion: Franz Schwartz. Graphisches Konzept: AG-Normdesign
Druck: Ueberreuter Print und Digimedia GmbH, 2100 Korneuburg, Industriestraße 1
Offenlegung gemäß Mediengesetz 1. Jänner 1982: Nach § 25 (2): Stadtkino Filmverleih
und Kinobetriebsgesellschaft m.b.H.
Unternehmensgegenstand: Kino, Verleih, Videothek.
Nach § 25 (4): Vermittlung von Informationen auf dem Sektor Film und Kino-Kultur.
Ankündigung von Veranstaltungen des Stadtkinos.

Preis pro Nummer 7 Cent / Zulassungsnummer GZ 02Z031555
Verlagspostamt 1150 Wien / P.b.b.

Stadtkino
1030 Wien, Schwarzenbergplatz 7–8, Tel. 712 62 76

CLUB
Bank Austria

WIEN
KULTUR