

(Vortrag von E. Ebermann zur Vorstellung des Films von Thomas Schneider über die Filmfestspiele in Bobo-Dioulasso, Burkinafaso. Herbst 1993.)

## Der afrikanische Film in Original und Übersetzung: Wie aus Dämpfen Götter werden

Meine sehr geehrten Damen und Herren.

Ich möchte diese Einführung mit einer kleinen Warnung beginnen: ich bin kein Cineast, sondern nur Afrikanist. Ich beschäftige mich beruflich weniger mit afrikanischen Filmen denn mit afrikanischen Kulturen, Sprachen und Entwicklungsproblemen. Ich habe die Einladung zu diesem Vortrag dennoch gerne angenommen, weil sie mir die Gelegenheit gibt, einige Eindrücke von der europäischen Perzeption afrikanischer Filme mitzuteilen, die mir - nach jahrelangem Leben in kleinen afrikanischen Dörfern - als Widerspruch zu meinen eigenen Eindrücken auffallen.

Der afrikanische Film wurde erst in den letzten Jahren zusehends mit der Wertschätzung auch in Europa empfangen, die ihm zusteht. Ich erinnere an verschiedene Auszeichnungen bei den Filmfestspielen in Cannes, in Berlin etc. Es bleibt für mich aber dennoch die Frage, ob, das was wir an den Filmen schätzen, auch mit dem übereinstimmt, was die Botschaft der Filme war. Ich möchte dieser Frage anhand des vielleicht renommiertesten Beispiels afrikanischer Filmkunst, am Film *Yeelen*, das Licht, des malischen Regisseurs Souleymane Cissé, nachgehen. Dieser Film lief mehrmals im ORF, in der Serie *Kunststücke*, im NDR und an praktisch jeder größeren Sendeanstalt in Westeuropa.

Eine berühmte französische Filmzeitschrift, *C. du Cinema*, schrieb über *Yeelen*: der schönste Film der afrikanischen Filmgeschichte. Er gewann 1987 den großen Preis der Jury von Cannes. Man darf annehmen, daß ein Film, der mit derartigen Urteilen bedacht wurde, besonders gut analysiert und erkannt wurde. Er ist daher ganz besonders gut geeignet, die Grenzen des Verständnisses zu untersuchen.

Ich möchte mir zuerst die Frage stellen, ob ein einfacher Filmkonsument überhaupt eine Chance hatte, diesen Film ganzheitlich zu verstehen. Der Film wird in der sehr wichtigen afrikanischen Sprache Bambara wiedergegeben und von deutschen Untertiteln begleitet.

Betrachten wir die erste Ebene, die der dargebotenen Information und ihrer Verfälschung durch verschiedene Mediatoren:

Als erklärende Einleitung erscheint in frz. Sprache zu Filmbeginn folgender geschriebener Text: *Le Komo est pour les bambara l'incarnation du savoir divin. Son enseignement est basé sur la connaissance des signes, du temps et des mondes.*

Vergleichen Sie das mit der Übersetzung: Der Kore, Sinnbild des lebhaften menschlichen Geistes, etc.....

D.h. im französischen Text spricht man von zwei verschiedenen Geheimbünden (Komo und Kore), die zum Verständnis des Films auch von allerhöchster Wichtigkeit sind, im deutschen Text fällt einer, der Komo, unter den Tisch. Dies ist nicht unwichtig, weil es im Film ja darum geht, daß sich ein jugendlicher Geheimwissen der Geheimbünde angeeignet hat und es bestimmte Geheimbünde gibt, eben z.B. den Komo, die der Bestrafung von Übeltätern dienen können und andere, den Kore, zum Finden der letzten Weisheit.

Die mit Untertiteln dargebotene Information unterdrückt allzuoft Informationen, die im Originaltext vorhanden sind:

Der junge Mann ruft einem Alten zu: dugutigi, i ni ce. Übersetzung: dugutigi, vielen Dank. dugutigi heißt aber Dorfchef und ist kein Eigenname, was zum Verständnis der Situation nicht wesentlich beiträgt.

Oder eine Geheimbundszenen, eben im besagten verschwiegenen Komo-Bund: Soma, ruft jemand einen anderen an, du hast Recht mit Deinen Äußerungen. Soma ist kein Eigenname, sondern bezeichnet den höchsten Initiationsgrad eines Eingeweihten im Geheimbund Komo.

Diese Informationen mögen nur wenigen zugänglich sein und die Falschinterpretation als Eigennamen daher entschuldbar. Nicht entschuldbar ist aber, wenn in der Szene, wo der junge Mann in den Dogon-Bergen zu einem Wasserfall kommt und einen einheimischen Alten nach dem Ursprung des Wassers fragt, wo doch kein Wasserlauf sichtbar sei, folgende Antwort bekommt. Zuerst im Original:

jisòròcogo wèrè bè a la: Es gibt eine andere Art, Wasser zu bekommen.

In der deutschen Übersetzung: Wir zünden die heilige Pfeife an und beten zum Gott des Feuers.

Wie es überhaupt in der Übersetzung nur so von Göttern wimmelt, wo im gesprochenen Original keine Spur davon ist. Das nennt man Verschmelzung der Kulturen oder gegenseitige Befruchtung: bei der Betrachtung einer Szene der Bambaragesellschaft fügt der europäische Betrachter einfach ein paar Wunschgötter dazu. Dies wird umso witziger, weil in der ORF-Einleitung in der Serie Kunststücke gesagt wird: *Y., das ist eine Kampfansage an alle Klischees, die wir gegenüber Afrika nun einmal haben.*

Bereits auf der Ebene der gefilterten Information hätte der deutschsprachige Konsument nur mehr einen sehr beschränkten Zugang zum Film. Gerade durch seine tiefen Gedanken, zu deren

Verständnis ein Minimum an Kulturkenntnis notwendig ist, schreit dieser Film geradezu nach Erklärungen, die z.B. in einer Einleitung gebracht werden könnten:

In diesem Film gibt es z.B. eine absolute Schlüsselszene, die sich vier- oder fünfmal wiederholt und zwar jedesmal in Zusammenhang mit der Verfolgung des jungen Mannes durch seinen Onkel. In dieser Schlüsselszene wird ein kleiner Junge gezeigt, der in einen Wald hineingeht und an einer Statue eine Ziege anbindet.

Ich habe weder in einer inländischen noch in einer ausländischen Beschreibung des Films jemals eine Erklärung dafür gelesen. Tatsächlich soll diese Szene folgendes ausdrücken:

Die Bambaragesellschaft kennt verschiedene Geheimbünde, jeder dieser Geheimbünde trifft sich in einem spezifischen Wald. Der Zugang in diesen Wald ist dem Nichteingeweihten bei Todesstrafe verboten. Da nur Beschnittene, also ab etwa 14 Jahren, in diesen Geheimbund aufgenommen werden, und daher nur sie in den Wald hineingehen dürfen, ist der kleine Junge offensichtlich dabei, ein Sakrileg zu begehen. Dies ist unverzichtbares Symbol für die ganze Handlung des Films: die Nichtunterordnung eines Jugendlichen unter die Autorität der Alten oder der Traditionen, das sich An-Eignen von geheimen Informationen, zu denen man kein Recht hat und die daraus resultierende Verfolgung durch die Hüter der Ordnung.

Als Laie frage ich mich, warum man bei einer so häufig wiederkehrenden Szene, von der ich einmal postuliere, daß sie nur die wenigsten verstanden haben, keine zusätzlichen Informationen einholt, sei es beim Regisseur, bei Afrikanern aus der spezifischen Kultur, bei Ethnologen, was diese oder andere Szenen bedeuten könnten.

Ist es da ein Wunder, wenn die Sprecherin des NDR bei der Vorstellung des Films sagt, daß es im Film um einen jungen Mann gehe. Sein Vater solle ihm Geheimnisse anvertrauen, wie es die Tradition verlange und ein mörderischer Konflikt breche aus. Also eigentlich haargenau das Gegenteil dessen, wovon der Film handelt.

Und man könnte hier viele vergleichbare Szenen anführen: nicht direktes Sprechen, Geist etc.

Vielleicht ist es einfach der Zeitmangel, der eine intensivere Beschäftigung mit einem Film nicht erlaubt, vielleicht aber, und für viele mag das zutreffen, ist das aber auch ein Mangel an Glaube daran, daß Afrika etwas Profundes zu bieten hätte, ein Mangel an Glaube daran, daß Afrika auch selbst denkt und Geschichte gestaltet.

Warum glaubt man eigentlich, bei Filmen aus Afrika nicht nachdenken oder nachfragen zu müssen, wie etwas gemeint ist?

Aber warum sollte das anders sein als auch heute noch in nahezu allen anderen Formen der Darstellung des Kontinents.

Da wird von den meisten Berichterstattern über Afrika ein Bild einer ungemein statischen Gesellschaft gezeichnet, der Veränderung fremd ist, da haben wir auch bei gelehrten Analytikern eine

nahezu vollständige Absenz der Sozialwissenschaften. Da fragt man sich nicht, wie es zu einem afrikanischen Phänomen kommt, sondern begnügt sich mit der einfachen Antwort: Es ist nunmal so:

z.B. wenn ein Rennerpreisträger von *unzivilisierten Staaten* spricht (und nicht von Führern, die eine aggressive Politik, ermöglicht durch bestimmte sozioökonomische Zustände, verfolgen); der ORF-Experte für Afrika, der davon spricht, daß *sich die afrikanischen Staatschefs wie traditionelle Häuptlinge verhielten* (dabei sind die meisten afrikanischen Gesellschaften eher basisdemokratisch und die Chefs unterliegen zahlreichen Kontrollmechanismen, was sie erheblich von gewohnten Diktaturen unterscheidet), da präsentierte man Idi Amin oder Jean Bedel Bokassa als afrikanische Phänomene, ohne darauf hinzuweisen, daß sie, ähnlich wie Hitler, Khomenei, Stalin, um frühkindlich gestörte Typen handelt, die sehr ähnliche erste Lebenserfahrungen machten. Da werden die Mehrzahl interethnischer Konflikte in Afrika als Stammeskriege beschrieben, obwohl ein offener Beobachter sofort sehen müßte, daß hier zwei Gesellschaften mit unterschiedlichen Wirtschaftsformen (z.B. Nomaden gegen sesshafte Bauern) einen Wirtschaftskrieg um knapper gewordene Ressourcen ausfechten und vieles mehr.

Wir fragen nicht nach bei Afrika. Unser Bild Afrikas ähnelt oft noch dem Bild vom Edlen Wilden. Er ist es und er bleibt es.

Und weil wir die im Film Yeelen die Informationen nur sehr verfälscht und ohne Zusatzerklärungen bekommen, gehen wir und, so postuliere ich, auch die Mehrzahl der Kritiker, die zur Preisverleihung beigetragen haben, an ihm vorbei. Wir erkennen nichts vom Inhalt und stützen uns nahezu ausschließlich auf ästhetische Kategorien, wie in der einleitenden ORF-Einführung zu diesem Film:

Yeelen, ein Film von einer Schönheit, die sich nicht mit Worten beschreiben läßt. Y., ein Film, der sich majestätisch über den tristen Kinoalltag hinweghebt. Ein Werk voll Schönheit und Tiefe, voll Innigkeit und sanftem Humor, bei dem der Europäer längst verschüttete Wurzeln erkennen kann. ....

Ein Werk, das zugleich alle unsere Sinne erfüllt und uns zwingt, alle Filmkunst neu zu überdenken. Es fand seinen Weg direkt in die Herzen und Sinne der Zuseher. Warum? Y., das ist eine Kampfansage an alle Clichés, die wir gegenüber Afrika nun einmal haben. Yeelen räumt mit den Clichés auf, ohne das zu verlieren, was die unverwechselbare Besonderheit des afrikanischen Films ausmacht, nämlich eine naive und primitive Ursprünglichkeit. Die afrikanische Geschichte, bis jetzt nur wenigen und wenig bekannt, ist erstmals auf der Leinwand und voll präsent. Cissés Darstellungen auf der Leinwand haben eine Anmut der Bewegungen und eine Sinnlichkeit, die ihresgleichen schlicht sucht. Nicht die Ästhetisierung der Welt oder ihre Verwandlung in Ansichtskartenromantik, sondern die unmittelbare Einheit der Körper mit ihrer Umgebung und in ihrer Umgebung, das ist das Wesentliche. Also mit einem Wort, der Mensch, wenn er durch den Busch geht, geht er auch durch die Filmeinstellung. Ein Blick genügt. Die Schönheit der Schauspieler hat die Eleganz derer, die sich selbst genug sind.

Haben Sie in dieser Beschreibung einen Hinweis auf die Handlung bemerkt? Könnte irgendjemand aus dieser Darstellung diesen Film erkennen? Sie verstehen, was ich meine: diese wortgewaltige Beschreibung enthält keinerlei Hinweis auf das Thema, sondern spricht ausschließlich von ästhetischen Momenten. Ich kann mich des Gefühls nicht erwehren, daß der Journalist damit seine eigene Hilflosigkeit übertünchen wollte, weil ihm vom Inhalt allzuviel nicht klar war.

Afrika, reduziert auf seine Ästhetik, auf sein Gefühl, von dem Inhalte nicht zu erwarten sind, das ist auch in gewissen Maße die Frucht des Wirkens des großen afrikanischen Dichters und Politikers, Leopold Sedar Senghor, der vorschnell dem Westen das Denken und Afrika das Gefühl überlassen hat wie in Ausschnitten des folgenden Gedichts:

daß wir einst *hier* rufen bei der Wiedergeburt der Welt,  
als jene Hefe, derer das weiße Mehl bedarf.

Denn wer sonst sollte die an Maschinen und an Kanonen gestorbene Welt den Rhythmus lehren?  
Wer sollte denn sonst den Freudenschrei ausstoßen, der Tote und Waisen bei neuer Dämmerung weckt?

Sagt, wer gäbe denn sonst den Menschen mit der zerfetzten Hoffnung das Lebensgedächtnis wieder?

Sie nennen uns Menschen des Todes.

Doch sind wir die Menschen des Tanzes, deren Füße nur Kraft gewinnen, wenn sie den harten Boden klopfen.

Mein Bild von Afrika und den Afrikanern ist ein anderes und ich glaube, das ist auch die Meinung vieler Afrikaner. Ich möchte daher an uns folgenden Appell richten:

lernen wir lesen, hören, fühlen,  
wenn wir ins afrikanische Kino eintreten  
und denken

Geben wir uns nicht zufrieden  
mit den ästhetischen Kategorien  
die leicht erkennbar sind

Nicht Afrika ist statisch und ahistorisch, sondern unser Zugang zu diesem Kontinent scheint es zu sein.

Warum

Umso wichtiger ist es daher, die Regisseure und Skriptschreiber afrikanischer Filme intensiv zu ihren Absichten und Problemen zu befragen. Darin liegt für mich auch die Wichtigkeit von Filmen wie Ouaga, weil sie Afrikanern das Wort einräumen, selbst über ihre Arbeit zu sprechen.

