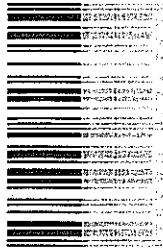


ISBN 978-3-89472-635-5

KONTAKTE,
KONVERGENZEN,
KONKURRENZEN

DIRK NAGUSCHEWSKI
SABINE SCHRADER (HRSG.)



KONTAKTE, KONVERGENZEN, KONKURRENZEN

Die französische Kultur ist nicht nur von den Wechselspielen zwischen Literatur und Film in Frankreich geprägt, sondern auch von den spannungsreichen intermedialen Bezügen von Kino und Fernsehen zu anderen Kunstformen wie dem Theater und der Bildenden Kunst. Der Band unternimmt eine Bestandsaufnahme dieser Verhältnisse seit 1945, die auch kulturhistorische und soziologische Aspekte berücksichtigt. Es geht dabei um mediale Hegemonien in Frankreich und den Ländern der Frankophonie ebenso wie um die gegenseitige Bereicherung der Künste untereinander. Beiträge von: Kathrin Ackermann, Franz-Josef Albersmeyer, Johanna Borek, Marijana Eršić, Carla Gago, Kirsten von Hagen, Petra Metz, Dirk Naguschewski, Viola Prüschenk, Volker Roloff, Susanne Schlünder, Sabine Schrader, Marcus Stiglegger, Christian von Tschiltschke und Birgit Wagner.

SCHÜREN

SCHÜREN

FILM UND LITERATUR
IN FRANKREICH NACH 1945

SCHÜREN

Dirk Naguschewski

Sembene Ousmane, oder: Die Geburt des afrikanischen Kinos aus dem Geist der Literatur

Kino und Literatur in Afrika: Konvergenz oder Konkurrenz?

Es gibt eine weit verbreitete Tendenz, das afrikanische Kino – gemeint ist hiermit das zumeist frankophone Kino des subsaharischen Afrikas unter Ausschluss Südafrikas – mit der tradierten oralen Kultur zu verknüpfen. So vertritt die britische Filmwissenschaftlerin Melissa Thackway die These, dass sich die Spezifität des frankophonen afrikanischen Kinos vor allem daraus ergäbe, dass es Inhalte, Strukturelemente und stilistische Verfahren der traditionellen Oratur aufnimmt.¹ Doch weder die von ihr genannten stilistischen und strukturellen Einflüsse des Mündlichen auf den Film, noch die thematischen Einflüsse sind zwangsläufig oder ausschließlich auf die Oratur zurückzuführen. Zweifelsohne lassen sich in vielen Filmen im Sinne einer Systemreferenz implizite oder auch explizite intermediale Bezüge zur traditionellen Mündlichkeit nachweisen, doch handelt es sich dabei in der Regel keineswegs um eine vollständige Systemaktualisierung.²

Die fortwährend einseitige Betonung dieses Erbtails des afrikanischen Kinos³ – das auch gar nicht grundsätzlich in Abrede zu stellen ist – verdeckt allerdings dessen genuin synkretistisches Wesen, das gerade darauf beruht, dass es sich verschiedener medialer und kultureller Verfahren und Traditionen zu bedienen weiß. Dabei hat bereits der Soziologe Josef Gugler in einer der vielen in den letzten Jahren erschienenen Überblicksdarstellungen zum afrikanischen Kino bemerkt, wie viele dieser Filme auf Grundlage eines literarischen Werks entstanden sind.⁴ In Afrika geborene Filmemacher wurden ja keinesfalls aus einer Vor-Moderne in die Jetzt-Zeit katapultiert und führen ausschließlich die Erinnerung an die Erzählungen der Kindheit mit sich. Einflüsse moderner Medien und nicht zuletzt auch die Kenntnis anderer kultureller Formsprachen gehören ebenso zur Erfahrungswelt heutiger Filmemacher wie traditionelle Märchenerzählungen oder andere mündlich tradierte Genres. Ich möchte deshalb die Bedeutung der Literatur für die

Entstehung des afrikanischen Kinos herausstellen, und zwar am Beispiel des Senegalesen Sembene Ousmane (1923–2007)⁵, der vielen Filmhistorikern, Kritikern und Filmschaffenden als dessen Gründungsvater gilt.

Der Filmjournalist Olivier Barlet, ein ausgewiesener Kenner des frankophonen afrikanischen Kinos, hat in einer Rückschau auf fünf Jahrzehnte eine bei aller Schematik plausible Periodisierung vorgenommen.⁶ Dabei identifiziert er die 1960er Jahre mit den Pionieren der Dekolonisierung, zu denen er neben Sembene Ousmane noch den gebürtigen Beniner Paulin Soumanou Vieyra und den aus Niger stammenden Oumarou Ganda rechnet. Das Kino der 1970er Jahre zeichnet sich laut Barlet durch seine Funktion eines ‚sozialen Spiegels‘ aus, die 1980er durch die Öffnung ins Romaneske, die 1990er durch den Versuch einer Definition des Individuums in der globalisierten Welt, und die letzten Jahre schließlich durch eine Besinnung auf die kulturellen Wurzeln als Voraussetzung eines gleichberechtigten interkulturellen Dialogs. Dieser am Film zu beobachtende Rückgriff auf das Eigene korrespondiert im Übrigen mit den unter dem Schlagwort ‚mentale Dekolonisierung‘ vorgebrachten (kultur-)politischen Forderungen afrikanischer Intellektueller nach mehr Selbstbestimmung.⁷

Es ist auffällig, dass Barlet bei seiner Periodisierung den Topos der Kontinuität von Oratur und Film vermeidet. Stattdessen verweist er auf eine andere Genealogie, indem er als ‚literarische Väter‘ der ersten Generation von Regisseuren namentlich die Dichter und Schriftsteller Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire und Léon-Gontran Damas anführt und damit eine direkte Linie von den Anfängen der afrikanischen Literatur zu denen des afrikanischen Kinos zieht. Diese literarischen Väter der ersten Jahrhunderthälfte verstanden ihre Arbeit als Erklärung der Gleichrangigkeit von Schwarz und Weiß angesichts einer auf Ungleichheit basierenden kolonialen Weltordnung. Der unmittelbare politische Kontext im Afrika der 1950er und 60er Jahre war geprägt durch den aktiven Kampf gegen die europäischen Kolonialmächte, durch Unabhängigkeitskriege und schließlich durch die Erringung der völkerrechtlichen Unabhängigkeit. Literatur und Film spielten dabei durchaus unterschiedliche Rollen. Zwar konnten Afrikaner an der Pariser Filmhochschule ID-HEC studieren, doch solange Frankreich als eine Kolonialmacht in Afrika das Sagen hatte, durften die angehenden Regisseure nicht in ihren Heimatländern drehen. Die dortigen Kinos zeigten also französische Produktionen sowie Filme aus Hollywood oder Indien.

Dem gegenüber entwickelte sich die afrikanische Literatur in französischer Sprache spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg mit spürbarem Elan. Dabei stand sie vor allem im Dienst einer Auseinandersetzung mit den kolonialen Herrschern. Schriftsteller wie Mongo Beti und Ferdinand Oyono (Kamerun), Henri Lopes (Kongo) oder Cheik Hamidou Kane und Sembene Ousmane (Senegal) formulierten ihre Kritik an den Auswirkungen

- 1 Vgl. Melissa Thackway: *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Bloomington/Oxford/Cape Town 2003, vor allem Kapitel 3, „Screen Griots: Orature & film“. Als stilistische bzw. strukturelle Merkmale nennt sie u. a. die Aktualisierung der aus Märchen bekannten Erzählstrukturen, den Gebrauch von Allegorie und Satire, Fragmentarisierung von Erzählsträngen, Zirkularität, Wiederholung von musikalischen Leitmotiven; als thematische Einflüsse betrachtet sie das Thema der Reise, die Aufnahme traditioneller Motive zur Darstellung von Geschlechterverhältnissen sowie die Bedeutung übernatürlicher Glaubensvorstellungen.
- 2 Die Terminologie entleihe ich hier bei Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen/Basel 2002.
- 3 Vgl. ebenfalls Alexie Tcheuyap: *De l'écrit à l'écran. Les réécritures filmiques du roman africain francophone*. Ottawa 2005, S. 11.
- 4 Josef Gugler: *African Film. Re-Imagining a Continent*. Bloomington/Cape Town/Oxford 2003, S. 7.

- 5 Ich gebe den Namen in der heute üblichen Fassung wieder, die streng genommen weder der offiziellen Wolof-Orthografie (Ousmane statt Usman) entspricht noch der französisierten Schreibweise (Sembene statt Sembène).
- 6 Olivier Barlet: *Les cinq décennies des cinémas d'Afrique*. In: *Africultures*, 16.5.2008 = www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=7304 [27.7.2008]. Vgl. auch Olivier Barlet: *Afrikanische Kinowelten. Die Dekolonisierung des Blicks*. Bad Honnef 2001.
- 7 Vgl. exemplarisch Ngugi wa Thiong'o: *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*. London 1986.

der kolonialen Herrschaft auf die Kulturen Afrikas. Diese anti-imperialistische Kritik wurde paradoxerweise vor allem von Paris aus geäußert, wo jene Verlage ihren Sitz hatten, die die Bücher der jungen Autoren verlegten. Offenbar fürchtete die Kolonialmacht das geschriebene Wort weniger als das verfilmte Bild.

Das mag damit zusammenhängen, dass die afrikanische Literatur zumal in der Frühzeit ihres Bestehens ein großes Rezeptionsproblem kannte. Die Schriftsteller, die ihre Lese- und Schreibfähigkeit in den Schulen der Kolonialmächte erworben hatten und somit einer prozentual extrem kleinen Bildungselite angehörten, verfassten ihre Texte in der Regel in europäischen Sprachen. Ihr Publikum war somit auch von Anbeginn ein doppeltes bzw. – je nach Gesichtspunkt – ein stark dezimiertes: Zum einen wollten die Autoren das Publikum und die politischen Vertreter der Kolonialmächte erreichen, zum anderen aber auch ihre Landsleute bzw. andere Afrikaner. Doch die Mehrheit der Afrikaner beherrschte die Sprachen der Literatur nur bedingt, und entscheidender noch: Nur wenige konnten sie auch lesen. Insofern blieben die Texte, wie offensiv das in ihnen angelegte revolutionäre Potential auch artikuliert wurde, nur für eine schmale Schicht rezipierbar.

Vor diesem Hintergrund schien das Kino manchen afrikanischen Intellektuellen nach der Unabhängigkeit einen Ausweg zu bieten. Denn auch auf dem afrikanischen Kontinent wurden ja seit Beginn des 20. Jahrhunderts Filme gezeigt.⁸ Nur der Zugang zur Produktionsseite blieb den Afrikanern (zumal jenen unter französischer Herrschaft) bis in die zweite Jahrhunderthälfte verschlossen. So wurde Paulin S. Vieyra – um nur das bekannteste Beispiel zu nennen – die Drehgenehmigung für Senegal verweigert: Er musste daraufhin seinen ersten Film in Paris drehen, wodurch dieser zu seinem Namen *Afrique-sur-Seine* (F 1955) kam. Literatur und Film befinden sich also in den 1960er Jahren, da sich der Film in Afrika als künstlerisches Medium des Selbstausdrucks erst zu entwickeln beginnt, weniger in einer Situation der Konkurrenz, als vielmehr in einer Situation der politisch-strategischen Partnerschaft. In beiden Medien lassen sich Themen sowohl in dokumentarischer als auch in fiktionalisierter Form zur Darstellung bringen, und beide Medien dienen nicht allein der Unterhaltung, sondern auch und vor allem der Bildung. So ist auch ein Beitrag zum hundertsten Geburtstag des Kinos zu verstehen, den Sembene Ousmane unter den Titel „Cinéma école du soir“ – Abendschule Kino – gestellt hat.⁹

Ein wesentlicher Unterschied besteht indessen darin, dass Literatur die Kenntnis von Schrift voraussetzt. Im Spielfilm dagegen kann Sprache (verstanden als *langue* im Sinne Saussures, als historische Einzelsprache) sehr weit zurücktreten. Die geschriebene Sprache beschränkt sich im Wesentlichen auf Titel und Credits. Narrative Inhalte können auch durch Bilder, Gestik oder Mimik zum Ausdruck gebracht werden, (gesprochene) Sprache lässt sich im Extremfall auf unterstützende Funktionen zurückdrängen. Sieht man den Wert der Sprache für das Kino derart gering an (was aber in dieser Radikalität zu bezweifeln ist, denn schon die Zwischentafeln im Stummfilm haben ja gezeigt, dass Film ohne Sprache kaum auskommt), so kommt das Kino den Bedürfnissen der politisch

8 Vgl. (nicht nur) zu den frühen Jahren des afrikanischen Kinos die im deutschen Sprachraum maßgebliche Studie von Marie-Hélène Gutberlet: *Auf Reisen. Afrikanisches Kino*. Frankfurt a. M./Basel 2004.
9 Sembène Ousmane: *Cinéma école du soir*. In: FEPACI (Hrsg.): *L'Afrique et le centenaire du cinéma/Africa and the Centenary of Cinema*. Paris 1995, S. 9-11.

motivierten Künstler und Intellektuellen Afrikas besser entgegen als eine Literatur, die ohne vorhergehende Alphabetisierung nicht auskommen kann.

Sembene Ousmane, der Pionier

Als Sembenes Debütfilm *Borom Sarret* (SN 1963) im Januar 1963 auf dem Filmfestival von Tours eine Auszeichnung erhielt, wurde zum ersten Mal ein Film mittlerer Länge eines westafrikanischen, schwarzen Filmemachers gezeigt, den dieser in seiner Heimat selbst gedreht hatte. Doch nicht nur wegen dieses Films gilt Sembene Ousmane heute unbestritten als Pionier des afrikanischen Kinos.¹⁰

Sembene ist eine künstlerische Doppelbegabung: Bevor er *Borom Sarret* drehte, war er in Frankreich schon als Schriftsteller bekannt, der die interkulturellen Beziehungen zwischen Afrika und Europa thematisierte: 1956 war sein erster, stark autobiographisch gefärbter Roman erschienen, *Le dockeur noir*, in dem er die Erfahrungen eines afrikanischen Arbeitsmigranten schildert. Im literarischen Feld Frankreichs hatte Sembene sich bald etabliert, er war bekannt mit einflussreichen französischen Autoren und anderen in Frankreich ansässigen afrikanischen Schriftstellern. 1957 folgte *Ô pays, mon beau peuple!* (*Meines Volkes schöne Heimat*), die Geschichte eines Mannes aus der Casamance, einer Region des südlichen Senegal, der nach acht Jahren in Frankreich mit einer weißen Frau in seine Heimat zurückkehrt. 1960 – in dem Jahr also, in dem die meisten der französischen Kolonien in Afrika ihre Unabhängigkeit erhielten – erschien sein vielleicht wichtigster Roman, *Les bouts de bois de dieu. Banty mam yall* (*Gottes Holzstücke*). Darin erzählt Sembene die Geschichte eines Streiks von Eisenbahnarbeitern der Strecke Dakar-Bamako aus dem Jahre 1947/48.

Von 1948 bis 1960 lebte Sembene in Frankreich. Als er 1960 nach Senegal zurückkehrte, musste er schnell erkennen, dass seine Bücher dort nicht den Widerhall gefunden hatten, den er sich vorgestellt hatte. Daraufhin besuchte der bald 40-Jährige 1961/62 auf Vermittlung des französischen Filmhistorikers und Marxisten Georges Sadoul die Moskauer Gorki-Studios und lernte dort bei Mark Donskoi und Sergej Gerassimov eine neue künstlerische Ausdrucksform: Filmregie. In einer Hommage an Donskoi schreibt Sembene 1969, dass er insbesondere von Donskois Verfilmungen von Werken Maxim Gorkis beeindruckt war, da es dem Regisseur in ihnen gelang, das „authentische Leben des vorrevolutionären Russlands“ zu zeigen und die Charaktere „glaubwürdig und wahrhaftig“ erscheinen zu lassen.¹¹

10 Vgl. bereits den frühen Titel von Françoise Pfaff: *The Cinema of Ousmane Sembene, a Pioneer of African Film*. Westport (CT)/London 1984; sowie David Murphy: *Sembene. Imagining Alternatives in Film and Fiction*. Oxford/Trenton (NJ) 2000. Die Forschungsliteratur zum Filmemacher Sembene ist reichhaltig. An dieser Stelle sei lediglich auf zwei deutschsprachige Titel verwiesen: Heinz Hug: ‚Vom alltäglichen Leben des Volkes und seiner Größe sprechen‘. Der Schriftsteller und Filmemacher Ousmane Sembène. In: Papa Samba Diop u.a. (Hrsg.): *Ousmane Sembene und die senegalesische Erzählliteratur*. München 1994, S. 53-147; Dirk Naguschewski: Kinematopographie im afrikanischen Kino. Dakar in Filmen von Sembene Ousmane und Djibril Diop Mambety. In: Robert Stockhammer (Hrsg.): *Topographien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München 2005, S. 287-316.

11 Sembène Ousmane: Хороший, хороший человек [Ein guter, guter Mensch!] In: Ljudmila Ivanovna Pazitnova: *Mark Donskoj*. Moskau 1973, S. 257-259, hier S. 257f. Für eine Übersetzung dieses der Forschung bislang unbekanntes Textes danke ich Jutta Müller.

Nach seinem Film *Borom Sarret*, der formal wie inhaltlich in der Tradition eines solchen sozialistischen Realismus steht, drehte Sembene *La noire de ...* (F/SN 1966), in dem er das Schicksal eines afrikanischen Hausmädchens in Frankreich nachzeichnet. In der Zwischenzeit waren aber auch weitere literarische Texte erschienen, deren Geschichten in Senegal angesiedelt sind: eine Sammlung mit Erzählungen, *Voltaïques* (1962), ein vierter Roman, *L'Harmattan* (1964), sowie im legendären Pariser Verlag *Présence Africaine* der Band, der auch die Erzählung *Le mandat* enthält (1966; *Die Postanweisung*).¹² Dieser Text, von der Kritik mal als Novelle, mal als Erzählung oder auch als Roman bezeichnet, wurde wiederum nur drei Jahre später von Sembene selbst verfilmt und kam 1968 als *Mandabi/Le mandat* (F/SN 1968; *Die Überweisung*) ins Kino. Hierbei handelt es sich um den ersten langen Spielfilm in Farbe, der je in Westafrika von einem afrikanischen Regisseur gedreht wurde.

Sembene hat bis zu seinem Tod neben seinen Filmen auch weiterhin literarische Werke in französischer Sprache produziert, doch im Laufe der Zeit hat sein Ruhm als Filmemacher sein Ansehen als Schriftsteller in den Hintergrund gedrängt – man vergleiche nur die internationalen Nachrufe.¹³ Bei seinem Tod umfasste seine Bibliografie belletristischer Werke insgesamt zehn Titel, seine Filmografie insgesamt dreizehn Filme.¹⁴ Zu sechs seiner zwölf Spielfilme existieren eigene Erzähltexte, und es lässt sich auch grob systematisieren, in welcher Folge Sembene seine Stoffe einem Medienwechsel unterzieht: *Niaye* (SN 1964), *Taaw* (SN 1970) und *Guelwaar* (F/D/SN 1992)¹⁵ sind erst später in literarischer Form veröffentlicht worden; an dem Roman *Xala* (*Chala*) und dem gleichnamigen Film – *Xala* (SN 1975) – hat er offenbar zeitgleich gearbeitet, wobei der Roman jedoch zuerst veröffentlicht wurde; *La noire de ...* (F/SN 1966; *Schwarze aus Dakar*) und *Mandabi/Le mandat* sind Literaturverfilmungen im herkömmlichen Sinn, also Transpositionen eines literarischen Textes in einen Film. Doch mit dieser Systematik, die das Verhältnis der Schriften und der Filme Sembenes nur oberflächlich charakterisiert, ist wenig gewonnen. Ich möchte vielmehr im Folgenden die Eingangssequenz von *Mandabi*¹⁶ einer genaueren Lektüre unterziehen, um diese als eine Poetologie des Films zu deuten, die für Sembenes cineastisches Frühwerk als exemplarisch gelten mag. Zuvor allerdings ist der Entstehungskontext des Films zu rekonstruieren, denn dieser soll von mir als Urszene einer doppelten Konvergenz von Film und Literatur betrachtet werden.

12 Sembène Ousmane: *Véhi-Ciosane ou Blanche Génèse suivi du Mandat*. Paris 1966.

13 Vgl. z. B. die Überschriften der Nachrufe von Christina Tilmann: Ousmane Sembène. Was wißt Ihr schon von Afrika? Zum Tod des Regisseurs Ousmane Sembène. In: *Tagesspiegel* 11.6.2007, oder A.O. Scott: Ousmane Sembene, African filmmaker, 84. In: *International Herald Tribune* 12.6.2007.

14 Vgl. die Biblio- und Filmografie (bis zum Jahr 2000) in Murphy, S. 241-245.

15 Zu *Guelwaar* vgl. János Riesz: Ousmane Sembènes Film und Roman *Guelwaar*. Eine ‚kreative Bigamie‘? In: Ute Fendler/Klaus Peter Walter (Hrsg.): *Sprachwelten – Bilderwelten. Filmschaffen in West- und Nordafrika*. Mainz 2001, S. 93-107.

16 Der Übersichtlichkeit halber bezieht sich in der Folge die Bezeichnung *Mandabi* auf den Film, *Le mandat* auf die Erzählung.

Mandabi – Urszene des afrikanischen Kinos in Frankreich

Ibrahima Dieng, der im Mittelpunkt von *Mandabi* steht, lebt in der Hauptstadt Senegals. Er hat zwei Frauen, viele Kinder und keine Arbeit. Als ihm sein Neffe aus Paris einen Brief mitsamt einer Postanweisung schickt, enthält diese Botschaft die Aussicht auf eine kleine Geldsumme auch für Dieng. Doch um an das Geld zu kommen, benötigt er gewisse Unterlagen, und hierfür wiederum entsprechende Ausweispapiere, die ihm fehlen. Während seine Frauen auf Kredit nicht nur die allernötigsten Lebensmittel besorgen, sondern auch schon die ersten Luxusartikel, verbreitet sich in der Nachbarschaft die Kunde von der Aussicht auf Geld und Dieng wird von einer Reihe von Freunden und Bekannten heimgesucht, die sich bei ihm Geld, das er noch gar nicht hat, borgen wollen. Als Dieng zum zweiten Mal bei einem Fotografen vorstellig wird, um das für seinen Ausweis benötigte und bereits bezahlte Passbild abzuholen, stellt sich heraus, dass er vom Fotografen übers Ohr gehauen wurde. Es kommt zu einer Rangelei, bei der sich Dieng eine blutige Nase holt. Als er mit blutbeflecktem Bubu nach Hause zurückkehrt, nutzen seine beide Frauen die Gelegenheit, um unter den Augen der Nachbarschaft ein großes Wehklagen anzustimmen: Ihr Mann sei überfallen worden, das Geld gestohlen. Diese Notlüge soll ein wenig Luft verschaffen, auch wenn Dieng über eine solche unehrenhafte Strategie nicht glücklich ist. Schließlich findet sich ein Neffe, der, mit einer Vollmacht ausgestattet, ihm das Geld besorgen will. Als Dieng endlich in dessen luxuriösem Haus sein Geld abholen will, behauptet der junge Mann, dass es ihm gestohlen worden sei. Dieng glaubt nun nicht mehr an böse Zufälle, sondern kommt zu dem Schluss, dass in seiner Gesellschaft nur noch der Unaufrichtige sein Auskommen findet. Er verfällt darüber beinahe dem Wahnsinn. Wenn der Briefträger ihm am Ende versichert, dass es in seiner Macht stünde, die Gesellschaft zu verändern, kann auch das ihn kaum mehr trösten.

Die Fabel des Films unterscheidet sich nicht wesentlich von der narrativen Grundstruktur der Erzählung. Sembene thematisiert die postkolonialen Probleme von Afrikanern, die sich nicht mehr auf traditionelle Werte wie die Solidarität von Familienangehörigen oder Nachbarn verlassen können. Er veranschaulicht den Übergang einer agrarischen Gesellschaft hin zu einer urbanen und erzählt von den Problemen, die eine schriftbasierte Bürokratie der des Lesens und Schreibens unkundigen Bevölkerung bereitet. Zugleich jedoch ist Sembene bemüht, dem Film über die Worte des Postboten auch den Charakter eines Aufrufs zum politischen Handeln zu geben.

Es mag heute erstaunen, dass bereits die Entstehung des Films von der französischsprachigen Presse mit großer Aufmerksamkeit verfolgt wurde. In einem Interview mit der in Frankreich erscheinenden Wochenzeitschrift *Jeune Afrique* erzählt Sembene Einzelheiten über die Genese des Films, die einmal mehr das ‚originär Afrikanische‘ des afrikanischen Kinos in Frage stellen. So steht für Sembene am Ursprung nicht nur seines Films, sondern des ganzen afrikanischen Kinos der französische Schriftsteller und Kulturpolitiker André Malraux.¹⁷ Auf dem *Festival des Arts nègres* in Dakar (1966) habe dieser versprochen, etwas für das Kino in Afrika zu tun, woraufhin die französische *Commission des affaires culturelles* Geld für einen Drehbuch-Wettbewerb ausgesetzt habe, den Sem-

17 Zu dieser ‚Ursprungserzählung‘ vgl. Jean-Claude Morellet: Cinéma africain: premiers pas en liberté. In: *Jeune Afrique* 373, 1968, S. 42f.

bene schließlich gewann. Der Preis bestand in einer Zuwendung in Höhe von 300 000 Francs, die an einen Produzenten eigener Wahl zu gehen hatte. Dies erlaubte Sembene, die *Actualités françaises* zu umgehen, jene Produktionsgesellschaft, die bis dahin fast ausschließlich für Projekte im frankophonen Afrika zuständig und für ihren Paternalismus gegenüber den afrikanischen ‚Partnern‘ berüchtigt war.¹⁸ Seine Wahl fiel auf das *Comptoir français du film* und als afrikanischer Partner wurde von Sembene und senegalesischen Filmleuten eigens die senegalesische Gesellschaft *Filmi Domireve* gegründet.

Damit war Sembene der erste Afrikaner, der vom *Centre National de la Cinématographie* Gelder bekam. Wie oft bei solchen Koproduktionen üblich, blieb das französische Geld allerdings in Frankreich, denn Sembene war verpflichtet, das Filmmaterial, die technische Ausrüstung und die Filmentwicklung in Frankreich zu besorgen. Außerdem mussten sich unter den 15 Mitarbeitern vier Franzosen befinden.¹⁹ Von Anfang an profitiert das frankophone afrikanische Kino also einerseits von der (post-)kolonialen Kulturförderung durch die ehemalige Kolonialmacht, andererseits bleibt es aber deren spezifischen ökonomischen und kulturpolitischen Interessen unterworfen.

Gleichwohl war es Sembene daran gelegen, in seinem Film ein möglichst realistisches Abbild der senegalesischen Gesellschaft zu zeichnen. So verweigerte er sich den Änderungswünschen nach mehr erotischen Szenen im Drehbuch. Auch die Entscheidung, auf Wolof zu drehen, der Hauptverkehrssprache im Senegal, ist auf seine Privilegierung eines politisch verstandenen Realismus begründet, denn „es wird solange keine mentale Dekolonisierung Afrikas geben, bis wir es nicht endlich wagen, unsere eigene Wirklichkeit zu zeigen.“²⁰ Gleichwohl schrieb der Vertrag auch vor, dass neben der Wolof-Version eine französische Fassung gedreht werden sollte. So wurden von der Verfilmung einer französischsprachigen Erzählung also von Beginn an zwei Versionen konzipiert, eine wolofsprachige und eine französische. Die Schauspieler, bei denen es sich mit Ausnahme zweier Darsteller um Laien handelte, drehten die Szenen erst auf Wolof, dann auf Französisch,²¹ wobei sie sich wohler fühlten, wenn sie auf Wolof drehten und die Szenen sehr viel stärker ausspielten. So unterscheiden sich die beiden Fassungen vor allem durch die Länge: Die Laufzeit der französischen Version beträgt 90 Minuten, die Wolof-Version hingegen 105 Minuten.²²

Als *Mandabi* 1968 auf dem Filmfest in Venedig seine Weltpremiere feierte, wurde er neben formal innovativen Filmen wie *Faces* von John Cassavetes (USA 1968; *Gesichter*) oder Pasolinis *Teorema* (I 1968) gezeigt. Im Vergleich zu diesen Klassikern des Autorenkinos zeigt sich Sembenes stilistische Konventionalität, die gegenüber dem allerdings innovativen Stoff zurücktritt. Doch selbst der gestrenge Kritiker der Zeitschrift *Positif* erkannte unter dem von ihm gerügten „Oberflächenrealismus“ die genaue Beobachtungsgabe

18 Ebd., S. 42.

19 Albert Cervoni: *Le Mandat*. In: *Cinéma* 134, 1969, S. 119-121.

20 Im Interview mit Morellet, S. 43.

21 Vgl. Cervoni 1969, S. 121.

22 Auch die DVD-Box mit fünf Filmen von Sembene Ousmane, die seit 2004 erhältlich ist (Paris: Médiathèque des Trois Mondes), enthält die von den Herausgebern als besser empfundene längere Fassung auf Wolof.

des Filmemachers, so dass er mit der Hoffnung schloss, dass dieser Film weiteren Werken afrikanischer Filmemacher den Weg bahnen würde.²³

In Frankreich wurde der Film zum ersten Mal am 27. November 1968 gezeigt, im Pariser Kino Luxembourg I. Dem in der Zeitschrift *Les lettres françaises* abgedruckten Kinoprogramm ist zu entnehmen, dass dort „Le mandat (v.o.)“ auf dem Spielplan stand: Es lief also *Mandabi* in der wolofsprachigen Fassung, denn der Vermerk „v.o.“ bezieht sich in Frankreich stets darauf, dass der Film nicht in französischer Sprache gezeigt wird. Die gleiche Nummer enthält – und diese Koinzidenz ist überaus bedeutsam – eine DIN A6-große Anzeige, die von der Verleihung des Prix Renaudot an Yambo Ouologuem für *Le devoir de violence* kündigt, ein Ereignis, das seinerzeit für viel Aufsehen sorgte und den Franzosen verdeutlichte, dass die französischsprachige Literatur Afrikas im literarischen Feld Frankreichs angekommen war. Die Annonce gibt ein Zitat des *Le Monde*-Kritikers Matthieu Galey wieder: „Hier nun vielleicht der erste afrikanische Roman, der dieses Namens würdig ist.“ Ebendiese Wertung wird von dem Filmkritiker Michel Capdenac, der in der gleichen Nummer der *Lettres françaises* Sembenes Film unter der Rubrik ‚Film der Woche‘ ankündigt, in seinem Appell an die Leser aufgegriffen:

„Gehen Sie ins Luxembourg, wo heute ‚der erste afrikanische Film herauskommt, der wirklich dieses Namens würdig [*digne de ce nom*] ist‘, um die Wendung eines meiner Kollegen anlässlich der Verleihung des Prix Renaudot an Yambo Ouologuem aufzunehmen.“

Im kulturellen Feld Frankreich war die moderne Kultur Afrikas also angekommen. Dafür erwies sich die parallele Rezeption von literarischen und filmkünstlerischen Werken als überaus hilfreich. Andererseits war damit die überlegene Beobachterperspektive, die die französischen Kritiker für sich beanspruchten, noch lange nicht abgeschafft. Herablassende Wendungen wie „digne de ce nom“ verdeutlichen einmal mehr, dass die Maßstäbe der Kritik in diesem interkulturellen Dialog für die afrikanischen Künste fremdkulturell determiniert blieben.

Poetologie eines Films

Gegen diesen Paternalismus der Franzosen richtete sich auch Sembenes Vorwurf an den französischen Ethnografen und Filmregisseur Jean Rouch, dass er in seinen Filmen Afrikaner wie Insekten betrachte. Damit ist ein wesentliches Problem der Repräsentation des afrikanischen Kontinents, seiner Kulturen und Bewohner in Kunst und Literatur angesprochen: Selbst vermeintlich wohlmeinende Europäer befanden sich in ihrer Darstellung und Bewertung afrikanischer Kulturen in einer jahrhundertalten Tradition von Ethnozentrismus und Rassismus. Während afrikanische Schriftsteller diesen zu Stereotypen und Klischees geronnenen Repräsentationsmustern mit dem Aufkommen der Négritude-Bewegung schon früher differenziertere Eigendarstellungen entgegensetzen konnten, begann im westafrikanischen Kino eine Darstellung des Eigenen aus einer entschieden nicht-europäischen Perspektive erst mit den Filmen von Sembene Ousmane und seinen Zeitgenossen.

23 Michel Ciment/Roberto Taillieu: *Venise*, 1968. In: *Positif* 100/101, 1968/69, S. 45-61, hier S. 50.

Vor diesem Hintergrund einer erst in den Anfängen steckenden Selbstreflexion der Filmemacher lässt sich die Eingangssequenz von *Mandabi* als Poetologie des Films betrachten, ja vielleicht sogar als Programm für die Zukunft: zwölf Einstellungen, die ohne gesprochene Sprache auskommen und mittels der Tonspur durch ein traditionelles instrumentales Musikstück zusammengehalten werden. Der *establishing shot* bringt mit einem Schwenk den Schauplatz ins Bild, einen trockenen, sandigen und heißen Ort, wo schwarze Menschen leben: Afrika. Die Einblendung von Namen und Sitz der beteiligten Produktionsfirmen verweist dabei unmittelbar auf das postkoloniale Spannungsfeld, in dem sich dieser Film bewegt: zwischen Dakar und Paris. Enigmatisch für den des Wollof unkundigen Zuschauer bleibt die das erste Insert beschließende Phrase „Niolen di vone“, die aber doch immerhin von der Anderssprachigkeit des Geschehens kündigt. Vor allem dort, wo der Film mit dem Gegensatz von fremd und eigen spielt, erweist er sich als unentrinnbar in ein komplexes System sich überlagernder afrikanisch-französischer Bedeutungsschichten eingebunden.

Der Zuschauer wird nicht sofort darauf hingewiesen, wer die Hauptfigur dieser Sequenz ist, sowohl der Friseur als auch sein Kunde werden beide mehrfach in Nah- und Großaufnahme gezeigt. Erst nachdem ein Paar Geldmünzen als Gegenleistung für die Körperpflege ihren Besitzer gewechselt haben (und von einer finanziellen Transaktion handelt ja die ganze Geschichte) und die Kamera den Abgang des Mannes verfolgt, zeichnet sich ab, dass der Kunde – es ist Ibrahima Dieng – offenbar die für das Geschehen zentrale Rolle spielt.

Als sei er bemüht zu zeigen, dass er über das gesamte filmsprachliche Repertoire verfügt, nutzt Sembene also zu Beginn eine ganze Reihe von Kameraeinstellungen und -bewegungen, verzichtet aber zugunsten einer expressiven Mimik der Darsteller auf den Gebrauch gesprochener Sprache. Potentiell wendet er sich somit – sprachunabhängig – an Zuschauer in aller Welt. Im Anschluss an diese erste Szene folgen zwei Einstellungen mit transitorischer Funktion: Nachdem Dieng aufgestanden ist und sich in Bewegung gesetzt hat, kommen ihm in der nächsten Einstellung vier Frauen entgegen, die an ihm vorbei und auf die Kamera zugehen. Die dreizehnte Einstellung zeigt die Frauen dann von hinten, während aus einem Ladengeschäft am linken Bildrand ein Briefträger heraustritt, der sich sein Gesicht abwischt und dann in die gleiche Richtung wie die Frauen geht. Da der Film sich ansonsten weitgehend an der gedruckten Erzählung orientiert, fällt auf, dass es für die Bilder dieser Eingangssequenz bis hin zum Auftreten des Briefträgers keine Entsprechung in *Le mandat* gibt. Dort wird als erste Figur der Briefträger eingeführt; die Erzählung setzt mit dessen Beschreibung ein:

„Die Sonne brannte; das Hemd klebte ihm am Leib. Nur mit äußerster Anstrengung gelang es Bah, dem Postboten, sein Moped durch den Sand zu treiben. Er schwitzte. Sein Gesicht glühte. Die Brust voraus, beide Hände fest am Lenker, keuchend, den Mund leicht geöffnet, erklomm er den Sandhügel und fluchte auf die Bewohner und Behörden. ‚Auf was warten sie eigentlich noch, um diese Straße endlich zu asphaltieren?‘ dachte er.“²⁴

24 Ousmane Sembène: *Die Postanweisung*, aus dem Frz. von Christiane Kimmler-Sohr. Berlin 2000, S. 9.

Der Film hätte ohne weiteres ebenfalls damit beginnen können, Bah bei seiner mühevollen Arbeit zu zeigen. Stattdessen wird der Geschichte aber eine Bildfolge von eindrucksvollen Großaufnahmen und Halbtotalen vorangestellt und aus der Perspektive des Vergleichs zwischen Film und literarischem Prä-Text ergibt sich die Überlegung, dass es sich hierbei um eine Poetologie des Films handeln könnte.

Vordergründig scheint Sembenes Kamera die Verfahren ethnologischer Filmproduktion zu imitieren. Er zeigt, wie ein afrikanischer Mann sich der Körperpflege hingibt, mit welchen Mitteln und Techniken ein ‚einheimischer‘ Friseur seinen Kunden zufrieden stellt. Durch den Verzicht auf Sprache entfällt ein verbaler Kommentar. Der Zuschauer ist gleichwohl Zeuge des Respekts, den der Friseur seinem Kunden erweist, und wie dieser sein Gefallen körpersprachlich und mimisch ausdrückt. Dadurch unterscheidet sich Sembene maßgeblich von Rouch, der seine Filmbilder mit Hilfe einer Postsynchronisation von afrikanischen Sprechern beglaubigen ließ, was durch die fehlende Lippsynchronisation jedoch eher belustigend wirkte, da Bild- und Tonspur nicht übereinstimmten. Der Senegalese verlässt sich auf die Ausdruckskraft seiner Darsteller, während der Franzose in seinen Filmen das Wort als Instanz der Wahrheit inszeniert.²⁵

Da die Interaktionen zum Auftakt von *Mandabi* wortlos erfolgen, richtet sich die Konzentration des Zuschauers auf die Mimik und Gestik der Darsteller, deren Ausdruck durch die Musik affektiv verstärkt wird. Es ist für Sembenes Filme durchaus typisch, dass am Anfang nicht gesprochen und so alle Aufmerksamkeit auf die Präsenz der Menschen und ihr soziales Handeln gelenkt wird. In *Xala* (SN 1975) wird mittels dieser Strategie von Anbeginn an ein symbolisches Verständnis des gesamten Filmes nahegelegt: Denn in dem Maße, wie die schwarzen Männer die Symbole der französischen Macht (z. B. die Büste der Marianne) aus den Räumen der Handelskammer von Dakar entfernen und auf den Treppen ausstellen, insistiert der Film auf die gesellschaftliche Bedeutung der Dinge. In *Mandabi* dominieren in der Eingangssequenz als metonymisch zu verstehende Nah- und Großaufnahmen, die den Blick vom Detail auf das Ganze richten, so wie der Schwenk der ersten Einstellung von der Baumkrone des symbolträchtigen Baobabs zum sozialen Setting führt.

Die Tätigkeiten des Friseurs mit denen des Regisseurs zu parallelisieren, wird nicht zuletzt dadurch nahegelegt, dass die Einblendung von Sembenes Namen (hier wolofisiert: „USMAN SEMBEN“) just in dem Augenblick erfolgt, da die Kamera zum ersten Mal den Friseur in einer amerikanischen Einstellung zeigt, wie er sein Messer wetzt. In *Mandabi* wird der Friseur als Kunst-Handwerker inszeniert, der mit seinem Werkzeug die Schönheit des schwarzen Mannes modelliert: Die Kopfhare werden geschoren und fallen in großflächigen Flausen vom Kopf, die Nasenhaare werden durch die Drehbewegung eines Messers vorsichtig entfernt und der Erfolg dieser Handlung später mit dem Finger überprüft. Kinn- und Mundpartie werden schließlich mit einer Creme eingerieben und zum Glänzen gebracht. Sembenes Einstellung zu seiner Arbeit scheint ähnlichen Prämissen zu

25 Dass zwischen Rouch und Sembene ein Unterschied besteht, wurde schon von dem zeitgenössischen Kritiker Jean-Louis Bory im *Nouvel Observateur* vom 5.12.1968 bemerkt, wenn er schreibt, dass in Sembenes Blick keine Herablassung liege, „wie die, die sich im Blick des Weißen errahnen lässt, und sei dieser auch noch so überschäumend vor Sympathie wie Jean Rouch“, zit. nach: Cinema. La critique et „le Mandat“. In: *Jeune Afrique* 418, 6.12.1969, S.6.

folgen wie die des Friseurs: Er versucht mit scharfer Klinge etwas freizulegen. Und man mag dabei an Flauberts Analogie des Skalpells mit der analytischen Kraft des realistischen Romans denken; oder aber an eine Bemerkung über seinen Lehrmeister Donskoi, den Sembene mit einem Bildhauer vergleicht.²⁶

Was in *Mandabi* indessen zum Vorschein kommt, wird nicht auf unkritische Weise als ‚schön‘ ausgewiesen, auch wenn sein Bemühen, während des Films immer wieder auch die ‚Schönheit‘ seiner Protagonisten zur Geltung kommen zu lassen, unübersehbar ist. Sembenes Blick bleibt dabei stets kritisch, auch wenn er in der Darstellung behutsam vorgeht. Er will seine Protagonisten nicht der Lächerlichkeit preisgeben, verzichtet aber auch nicht darauf, ihre Eitelkeit zur Schau zu stellen. Diengs Verzweiflung am Ende ist indessen ‚echt‘: Ihm fehlt das Wissen, sich in dieser neuen Gesellschaft zurechtzufinden und zu seinem Recht zu kommen. Der Vorwurf Sembenes richtet sich nicht an den kleinen Mann, sondern an die städtische Bourgeoisie, die nur noch auf ihren eigenen Vorteil bedacht ist.

Film, Sprache und (mentale) Dekolonisierung

Als der französische Filmkritiker Alexandre Astruc und in seinem Gefolge André Bazin und die Autorenfilmer die Kamera als *caméra-stylo* begriffen, hatte dies vor allem den Zweck, den Film als neues Ausdrucksmittel gleichberechtigt neben andere Kunstformen wie die Malerei und den Roman zu setzen. Aus der Vision, dass der Filmemacher mit der Kamera wie mit einem Federhalter schreiben könne, entstand die Vorstellung, dass das Medium Film langfristig eine ähnliche gesellschaftliche Funktion wie das Medium Buch einnehmen könne: „Das Kino ist wie die Literatur eine Sprache, die jeglichen Bereich des Denkens auszudrücken vermag.“²⁷

Wenn es im Autorenkino darum ging, dem Film das gleiche Potential wie der Literatur zuzusprechen, so ging es im afrikanischen Kino darum, dem Film ein Potential, das der Literatur in Afrika nicht eröffnet werden konnte, überhaupt erst zu erschließen. Sembene hat sich deshalb von der Literatur bewusst abgewandt und stattdessen die Kamera als Instrument benutzt, um eine kritische Aussage über seine Gesellschaft modellieren zu können. In der Eingangssequenz von *Mandabi* stellt er dafür das Bild über das Wort. Damit umgeht er (wenigstens punktuell) ein zentrales Problem der afrikanischen Literatur, das zumal seinem eigenen Bestreben nach Realismus zuwiderläuft: Die Repräsentation der Geschehnisse erfolgt dort in eben jener Sprache, die zumeist nicht die Sprache des Geschehens ist. Wenn zwei Frauen den Briefträger auf ihrem Hof begrüßen, so wie Diengs Frauen in *Le mandat*, hätten sie es ‚in Wirklichkeit‘ nicht auf Französisch, sondern auf Wolof getan. Der Film kommt also in dieser Beziehung dem Ideal einer realistischen Repräsentation deutlich näher als der Roman.

Aus diesem Grund spielte der kenianische Schriftsteller Ngugi Wa Thiong’o, der aus der gleichen Generation wie Sembene Ousmane stammt, auf einer großen Konferenz in Beantwortung der Frage, ob die mentale Dekolonisierung Afrikas Grundvoraussetzung

26 Sembene [1969] 1973, S. 259.

27 Alexandre Astruc: Naissance d’une nouvelle avant-garde [1948]. In: Ders.: *Du stylo à la caméra ... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*. Paris 1992, S. 324-328, hier S. 326.

für ein unabhängiges Denken und die kreative Praxis des afrikanischen Kino sei, das Kino gegen die Literatur aus:

„Wenn man sich die afrikanische Literatur anschaut, dann sieht man, dass selbst wo sie so viel zu unserem Selbstverständnis beigetragen hat, sie anhaltend durch ihre Weigerung kolonisiert wurde, sich auf die afrikanischen Sprachen einzulassen. Afrikanische Literatur, oder sollte ich sagen europhone afrikanische Literatur, hat die afrikanischen Figuren depersonalisiert, indem sie sie sich selbst und die Welt in und durch das Französische, Englische und Portugiesische hat sehen lassen. In dieser Literatur müssen selbst Bauern und Arbeiter als Protagonisten, die alle über legitime und lebhaft afrikanische Sprachen verfügen, in europäischen Sprachen sprechen. Erst im afrikanischen Kino, unabhängig davon, was man von seinen Inhalten halten mag, wurde dem afrikanischen Protagonisten letztlich seine Sprache zurückgegeben. Erst auf der Leinwand treffen wir Afrikaner, die ihre eigenen Sprachen sprechen, die ihre Probleme in ihren Sprachen lösen, die Entscheidungen nach einem Gespräch in ihrer eigenen Sprache treffen. In diesem Sinne hängen die Tradition der europhonen afrikanischen Literatur und der allgemeinen Wissenschaft der kurzen Tradition des afrikanischen Kinos stark hinterher.“²⁸

Nun gibt es genügend Analysen, die zeigen, dass oft genug auch in den afrikanischen Filmen Sprachverhältnisse nicht realistisch wiedergegeben werden.²⁹ Doch dessen ungeachtet stehen dem Film im Vergleich zur Literatur grundsätzlich andere Möglichkeiten zur Verfügung, die für die postkolonialen Gesellschaften Afrikas konstitutive Mehrsprachigkeit zu thematisieren. Anhand Sembenes früherer Filme lässt sich verfolgen, wie afrikanische Menschen beginnen, im Kino ihre eigenen Sprachen zu sprechen. In *Borom Sarret* wird das Wolof des Fahrers noch durch ein französisches Voice-over überdeckt. In *Xala* wird der Sprachenkonflikt zwischen Französisch und Wolof zu einem zentralen Thema in der Auseinandersetzung zwischen den Generationen.³⁰ In Sembenes beiden letzten Filmen, die noch vor seinem Tod in die Kinos gekommen sind – *Faat Kiné* (SN 2000) und *Moolaadé* (SN/F/BF/CAM/MAR/TUN 2004) – erfolgt der Gebrauch der afrikanischen Muttersprache ganz selbstverständlich. Sie entsprechen also nicht nur der Forderung Ngugis, sondern sind auch beredte Beispiele für Olivier Barlets Einschätzung, dass die Besinnung auf die kulturellen Wurzeln die Voraussetzung eines gleichberechtigten interkulturellen Dialogs sei.

In der Poetologie der Eröffnungssequenz von *Mandabi* hingegen wurde die Mehrsprachigkeit zugunsten einer Nicht-Sprachigkeit aufgehoben, erfolgte die Kommunikation im Film wie später auch im Kinosaal über andere semiotische Codes. Mit Einsetzen der

28 Ngugi Wa Thiong’o: Introduction: Is the Decolonisation of the Mind a Prerequisite for the Independence of Thought and the Creative Practice of African Cinema? In: June Givanni (Hrsg.): *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image*. London 2000, S. 93-96, hier S. 96. Sembene hat meines Wissens niemals literarische Texte auf Wolof veröffentlicht, doch Anfang der 1970er Jahre arbeitete er an der Zeitung *Kaddu* mit, die Texte in verschiedenen senegalesischen Nationalsprachen veröffentlichte.

29 Z. B. Gugler, S. 62, 145.

30 Vgl. hierzu Dirk Naguschewski: Anderssprachigkeit, Muttersprache und die Sprache(n) der Literatur in Senegal. In: Susan Arndt/Dirk Naguschewski/Robert Stockhammer (Hrsg.): *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin 2007, S. 87-113.

Handlung wurde dann das Problem der Mehrsprachigkeit für das Publikum in eine doppelte Einsprachigkeit überführt, was zugleich die Literarizität des Spielfilms unterstreicht: Wolof ist nicht nur die Sprache, mit der sich die Schauspieler wohler fühlten, sondern es ist auch die Sprache Ibrahima Diengs. Französisch ist die Sprache des Scheiterns.

Mit der Produktion von *Mandabi* war aber seinerzeit auch noch eine andere Hoffnung verknüpft: Kurz nachdem der Film in die Kinos gekommen war, bestimmte Paulin S. Vieyra, Koproduzent des Films, das Verhältnis von Literatur und Film als ein symbiotisches. Für ihn bot der Film, speziell aber die Literaturverfilmung („l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire africaine“) vor allem auch die Möglichkeit, die bis dato entstandene afrikanische Literatur einem größeren Publikum bekannt zu machen.

„Es gibt mittlerweile eine umfangreiche afrikanische Literatur. Aber sie erreicht nur eine kleine Anzahl von Leuten in Afrika, und zwar jene, die lesen und schreiben können. Der Film erlaubt diesen Romanen, Erzählungen, selbst Gedichten ein großes Publikum, eine größere Verbreitung, denn der Film kann jede Sprache sprechen, die man ihn sprechen lassen möchte und somit perfekt von den Bevölkerungen verstanden werden. Aus der Kraft der Bilder, die im Gegenzug auf das Wort trifft, wird ein Schockelement entstehen, das zu einer besseren Bildung der afrikanischen Massen führen wird.“³¹

Der Film war für Vieyra ebenso wie für Sembene, der ja auch das Kino als Abendschule des Volkes betrachtete, ein Instrument der Bildung. Werke der Literatur zu verfilmen, um darüber einem bestimmten Publikum seine eigene Kultur(geschichte) zu vermitteln, hat auch heute noch Konjunktur, zum Beispiel explizit in Südafrika. Und nicht nur in Südafrika werden mehr und mehr Filme in den tradierten afrikanischen Sprachen gedreht – doch es sind weniger die teureren anderssprachigen Synchronisationen, als die auf Alphabetisierung vertrauenden untertitelten Fassungen, die einen Film Sprachgrenzen überqueren lassen. Der Glaube in die Kraft der Bilder, die über alle Grenzen hinweg zu wirken vermögen, hat sich überlebt. Auch im Film bedarf es der Sprache, wenn andere Inhalte als pure Action vermittelt werden sollen. Sprache ist nötig, damit der Film eine bildende Funktion erfüllt. Technisch ist es ohne weiteres möglich, dass der Film jede mögliche Sprache spricht und damit jedes beliebigsprachige Publikum erreichen kann. Unter ökonomischen Gesichtspunkten ist es das nicht. So stößt auch das Kino in Afrika an die Grenzen des einzelsprachlichen Verständnisses. Es sind auch die der Literatur.

31 Paulin Soumanou Vieyra: *Le Cinéma et l'Afrique*. Paris 1969, S. 122.