

Ellen Gerold-Maraqten

"Erkennen, wie die Wirklichkeit ist." CAMP DE THIAROYE von Sembène Ousmane und Thierno Faty Sow

1993

<https://doi.org/10.25969/mediarep/643>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gerold-Maraqten, Ellen: "Erkennen, wie die Wirklichkeit ist." CAMP DE THIAROYE von Sembène Ousmane und Thierno Faty Sow. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 16: Das Dritte Kino in Arabien und Afrika (1993), S. 64–94. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/643>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Ellen Gerold-Maraqten

"Erkennen, wie die Wirklichkeit ist"

Camp de Thiaroye von Sembene Ousmane und Thierno Faty Sow

Einleitung

Der Film *Camp de Thiaroye* (deutscher Titel *Camp der Verlorenen*, im folgenden *Camp*) erzählt die Geschichte des Aufstandes von aus dem 2. Weltkrieg heimgekehrten afrikanischen Soldaten der französischen Armee und seiner blutigen Niederschlagung durch die französische Kolonialarmee. Am 21. November 1944 waren im Hafen von Dakar 1.230 afrikanische Tirailleure eingetroffen, die in Europa für die Kolonialmacht Frankreich gekämpft hatten. Dafür waren ihnen Prämien versprochen worden, die ihnen nach der Rückkehr zusammen mit dem Sold ausgezahlt werden sollten. Sie wurden zunächst in das Lager von Thiaroye gebracht, weil die Formalitäten für die Auszahlung noch nicht erledigt seien. Als eine Woche später französische Offiziere den Abtransport von 500 Männern nach Bamako befahlen, wurde klar, daß die Tirailleure um ihr Geld betrogen werden sollten. Daraufhin setzten die Soldaten den General von Dakar, Dagnan, für einige Stunden fest, um ihre berechtigten Forderungen durchzusetzen. Als man ihnen versprach, daß sie innerhalb von drei Tagen ausbezahlt würden, ließen sie ihre Geisel frei. Am 30. November umzingelten von General de Boisboissel, dem Befehlshaber von Westafrika, aus Dakar herbeorderte Truppen das Lager. Sie sollten den für den 1. Dezember vorgesehenen Abtransport der Tirailleure erzwingen. Da brach ein Aufstand aus, bei dessen gewaltsamer Niederschlagung 35 Tirailleure erschossen und mehrere hundert verletzt wurden.

Im Senegal ist der Aufstand von Thiaroye allgemein bekannt.¹ Während des großen Eisenbahnstreiks 1948 konnten die Streikenden politisch Nutzen aus dem niedergeschlagenen Aufstand von Thiaroye ziehen, denn die französische Regierung schreckte vor einem weiteren blutigen Gewaltakt zurück.² Seitdem ist Thiaroye in der senegalesischen Öffentlichkeit ein Symbol der kolonialen Unterdrückung. So organisierten Nationalisten, kommunistische Gruppierungen sowie Gewerkschaften am 19. Februar 1950 einen Trauermarsch zum Friedhof der Gefallenen von Thiaroye, der von der französischen Regierung verboten wurde, aber nicht verhindert, sondern nur abgeleitet werden konnte. Seitdem wiederholte sich dieser Marsch spontan mehrmals. Die Niederschlagung des Aufstands von Thiaroye hatte in der senegalesischen Öffentlichkeit ein neues Licht auf die Haltung der Regierung des freien Frankreichs geworfen. Sie erschütterte erstmals die Herrschaft Frankreichs in seinen westafrikanischen Kolonien: "Thiaroye stellte nicht nur Frankreichs Kompetenz in Frage, die Ordnung wieder herzustellen, sondern die französische Herrschaft in Westafrika insgesamt."³

Der Film *Camp* wurde 1987 von den Regisseuren Thierno Faty Sow und Sembene Ousmane gedreht. Er ist eine Koproduktion von Algerien, Tunesien und dem Senegal. 1988 wurde der Film auf dem *Festival des Films du Monde de Montréal* vorgestellt. Im selben Jahr erhielt er bei den Filmfestspielen in Venedig den Sonderpreis der Jury.

I. Die *Tirailleure* als kollektiver Held

Afrikanische Filmemacher, die einen eigenen persönlichen oder nationalen Filmstil anstreben, haben sich stets gegen den Hollywood-Film gewandt, in dem gewöhnlich ein Individuum als Held das Geschehen und die Erzählung bestimmt:

Die Ästhetik der Erzählform des Hollywood-Films ist eine Ästhetik des Helden -

1 Über den historischen Aufstand siehe Echenberg, Myron J.: *Tragedy at Thiaroye. The Senegalese Soldiers' Uprising of 1944*, in: Gutkind, Peter C.W./ Cohen, Robin/ Copans, Jean (Hrsg.): *African Labor History*, Beverly Hills, 1978, S. 109-128. Leopold Sedar Senghor widmete dem Aufstand der Afrikaner von Thiaroye ein Gedicht mit dem Titel *Tyaroye*. In der Literatur zur politischen Geschichte Afrikas findet der Aufstand von Thiaroye Erwähnung, ist allerdings kaum erschlossen. Siehe z.B. Ki-Zerbo, Joseph: *Die Geschichte Schwarz-Afrikas*, Wuppertal, 1979, S. 555. Ansprenger, Franz: *Politische Geschichte Afrikas im 20. Jahrhundert*, München, 1992, S. 50.

2 siehe dazu Echenberg, a.a.O., S. 48

3 Echenberg, a.a.O., S. 119

Die Handlung beginnt mit dem Helden, entwickelt sich am Helden und endet mit ihm. Diese Machart ist genauso selbstverständlich wie das Atmen. Jede einzelne Einstellung und jede Sequenz unterliegt diesem Prinzip und wird dementsprechend bearbeitet. Alle übrigen Figuren, Orte und Ausstattungen finden nur in Abhängigkeit zum Protagonisten Anerkennung und werden erst durch ihn wahrnehmbar. Die Hauptperson beansprucht den Vordergrund für sich und dominiert auch den Hintergrund - ihm oder ihr gehört die gesamte Leinwand. Diese Sonderstellung und Konzentration auf den Helden ist das, was ihn oder sie zu einem 'Star' oder gar zu einem 'Superstar' macht.⁴

Gegenüber diesem Konzept sind die Protagonisten in afrikanischen Filmen kollektiver Natur. Im Mittelpunkt der Handlung steht eine Gemeinschaft, die durch eine Gruppe oder ein Kollektiv repräsentiert wird. Das Starsystem nach westlich-amerikanischem Muster wird abgelehnt, was nicht ausschließt, daß die Repräsentanten der gesellschaftlichen Gruppen als einprägsame und differenzierte Charaktere erscheinen - "die afrikanischen Filme sind voll mit Personen im klassischen Sinn"⁵. Für diese Tendenz zum kollektiven Helden im afrikanischen Film ist nicht primär die Oppositionhaltung gegenüber dem Hollywood-Modell entscheidend, sie erscheint vielmehr als ein Versuch, die afrikanische traditionelle Kultur auf das Medium Film zu übertragen:

Man kann das auf die Tradition der afrikanischen Kultur zurückführen: Die Individuen treten dort selten in den Vordergrund; was zählt, ist die Familie, die Dorfgemeinschaft. Jeder muß lernen, sich der Gruppe anzupassen, die Rolle anzunehmen, die ihm zugewiesen wurde. Schon in jungen Jahren werden die Kinder dazu erzogen, sich nicht auf den Individualismus zu verlegen, Rücksicht auf die anderen zu nehmen, auf Erwachsene genauso wie auf ihre Mitschüler. Auffallen und sich vom Mittelmaß abheben wird nicht gern gesehen und ruft Argwohn hervor.⁶

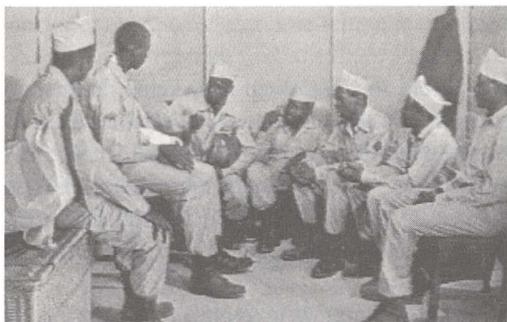
Das Individuum als Held widerspricht den Vorstellungen der traditionellen afrikanischen Gesellschaft, nach der die Gemeinschaft Vorrang vor dem Individuum hat. Nach Meinung der meisten Filmemacher und Filmtheoretiker des Dritten Kinos richtet sich die Individualisierung des Helden und das Starwesen Hollywoods direkt und bewußt gegen jede anders orientierte traditionelle Kultur und "trägt offensichtlich dazu bei, die Ideologie des Kapitalismus zu stärken"⁷.

4 Gabriel, Teshome H.: Third Cinema as guardian of popular memory. Towards a Third Aesthetics, in: Pines, Jim/Willemsen, Paul (Hrsg.): Questions of Third Cinema, London, 1989, S. 53-64, S. 60

5 Cheriaa, Tahar: Le groupe et le héros, in: CESCA (Hrsg.): Camera Nigra. Le discours du film africain, Paris, 1985, S. 109-111, S. 109

6 Binet, Jacques: La place du héros, in: CinémAction, 26, Cinémas noirs d'Afrique, S. 94-95, S. 95

7 So der arabische Filmtheoretiker und -kritiker Hassan Abú Ghani in: Hennebelle, Guy/Khayati, Khemais (Hrsg.): La Palestine et le cinéma, Paris, 1977, S. 42



Palaver



Beratung



Essensbeschaffung



Gebet

Das Entstehen einer Gemeinschaft

Mit den Tirailleuren als kollektivem Held in *Camp* liegt aber keine der afrikanischen Ausprägungen von Gemeinschaft vor. In der traditionellen Gesellschaft wird sie durch den Stamm, die Familie oder das Dorf gebildet. Die Tirailleure kommen demgegenüber aus den verschiedensten afrikanischen Ländern und bilden einen Querschnitt dieser Kolonien. Die Gemeinschaft der Tirailleure von Thiaroye beruht also nicht auf verwandschaftlichen Beziehungen oder dem gemeinsamen Wohnsitz.⁸

Sie entsteht erst innerhalb der Filmhandlung. Wie auch im damalige Aufstand, basiert sie auf dem Bewußtsein, nur durch den gemeinsamen Widerstand gegen ihre Auflösung als Gruppe in kleine Kontingente die Auszahlung des ausstehenden Soldes durchsetzen zu können. Dieses Bewußtsein einte die Tirailleure über ihre regionale und ethnische Herkunft hinweg zum Aufstand.⁹ Der traditionelle Wert der Gemeinschaft wird durch den politischen Kontext reaktualisiert.

Da die Gruppe der Tirailleure der Held des Films ist, werden sie auch als Gruppe immer wieder ins Bild gesetzt, so gleich zu Beginn des Films auf ihrem Weg zum Camp. Wenn die die marschierenden Tirailleure begleitende Musikkapelle in der linken Bildhälfte zum Stehen kommt, marschiert die Gruppe aus dem Hintergrund kommend an ihr vorbei, schwenkt dann nach links und marschiert in einer Diagonalen nach links vorne an der Kamera vorbei. Dabei ist vom ersten Mann der Gruppe (Feldwebel Diatta) bis zum letzten die gesamte Gruppe zu sehen. Kamerafahrten wiederholen diese Darstellung an mehreren Stellen des Films: etwa wenn die Tirailleuren auf dem Exerzierplatz gezeigt werden oder beim Duschen oder Essen. Auch die Opfer des Massakers werden in einer Fahrt gezeigt. Es soll dem Zuschauer immer wieder zu Bewußtsein gebracht werden, daß hier die Geschichte einer Gruppe erzählt wird.

Die Tirailleure erscheinen jedoch nicht als gleichförmige Masse; durch kleine Episoden werden einzelne Individuen mit ihren verschiedenen Charakteren, Eigenheiten und individuellen biographischen Hintergründen immer wieder hervorgehoben. Der Tirailleur Kongo etwa bringt einem anderen das Fahrradfahren bei; der Tirailleur Marabut schlachtet einen Hammel, ruft zum Gebet und der Schneider Niger näht auf der Nähmaschine. Einprägsamer sind Figuren wie der verrückte Tirailleur Pays, der in einem deutschen Konzentrati-

8 Echenberg stellte bei den Verurteilten des Aufstands von Thiaroye ebenfalls diesen Querschnitt fest. A.a.O., S. 117

9 Echenberg erwähnt ebenfalls, daß das Bewußtsein der Tirailleure, Afrikaner zu sein, sie über ethnische und regionale Unterschiede hinaus vereinigte. A.a.O., S. 118

onslager war, oder der intellektuelle Feldweibel Diatta, der mit Hauptmann Raymond befreundet und mit einer Französin verheiratet ist und in Briefen an seine Frau über sein Leben im Lager schreibt.

Diese Differenzierungen stehen in einem gewollten Kontrast zur Darstellung der alltäglichen soldatischen Routine im Lager, die durch verschiedene Appelle, Befehlsausgaben oder das militärische Marschieren in Formation auffallend ausführlich dargestellt wird.

Man muß sich klar machen, daß es sich hier um die Armee handelt, und daß die Armee für die meisten von uns ein interessantes Phänomen ist. Die meisten von uns wissen über die Armee nur, daß sie Uniformen trägt. So ist es wichtig, zu zeigen, wie die Armee funktioniert und daß diese Kerle in der Armee normale menschliche Wesen sind.¹⁰

Die langen Szenen des militärischen Lebens haben die Funktion, hinter dem militärisch-zeremoniellen Kollektiv den Alltag der Gruppe der Tirailleure hervortreten zu lassen, bis ihr Leben den Zuschauer immer vertrauter wird, weil es Züge einer Dorfgemeinschaft annimmt.¹¹ Dabei hebt die differenzierte Darstellung der Gruppe, die meist mit einer auffallenden Eigenschaft, einer gesellschaftlichen Funktion, einen Beruf oder einer Tätigkeit erfolgt, die geschlossene Haltung über die individuellen Eigenarten hinweg hervor und macht diese umso deutlicher.

Ihre Aktionen vor und bei der Revolte erscheinen als Ergebnis von in Kleingruppen abgehaltenen Beratungen, in denen der Konsens durch das fast rituelle Wiederholen bestimmter Sätze oder Beschlüsse langsam entsteht und zugleich dokumentiert wird. Als Gabun vier Tirailleure über die Festnahme Diattas durch amerikanische MP-Soldaten informiert, faßt ein Tirailleur Gabuns Bericht in dem Satz "Amerikaner schlagen zusammen Feldweibel" zusammen, den ein anderer als Frage betont wiederholt. Beim Essen werden drei am Tisch sitzende Tirailleure in Einzeleinstellungen gezeigt. Jeder von ihnen stellt fest, daß das Essen schlecht ist. Zwei Mal hintereinander beschwerten sich zwei Tirailleure beim Koch über das schlechte Essen.¹² Zu den Wiederholungen dieser Art im Film sagt Sembene:

10 Breathing life into film (Interview mit Sembene Ousmane von Kwate Nee-Owu), in: *West Africa*, 19.-25. Dezember 1988, S. 2374

11 "Die leitende Idee bei der Ästhetik dieses Films war, daß die Beschreibung eines kollektiven Lebens auf der Beschreibung einer Reihe von individuellen Besonderheiten beruht", sagt der libanesischer Regisseur Borhan Alouie anlässlich seiner Verfilmung des von den Israelis an 47 in Israel lebenden Palästinensern am 29. Oktober 1956 im Dorf Kafr Kassem begangenen Massakers. Sein Film *Kafr Kassem* entstand 1974. Hennebelle/Khayati, a.a.O., S. 155

12 Es ist nicht auszuschließen, daß die Wiederholung der Szene als eine Art Refrain dazu dient, dem Film einen Rhythmus zu geben. Siehe Binet, a.a.O., S. 84-89, S. 88

Einer wiederholt, was ein anderer Kamerad gesagt hat, um zu zeigen, daß er in dem Moment vollkommen am Gespräch teilhat und mit seinem Gesprächspartner übereinstimmt. Wenn ich diesen Film im Hollywood-Stil gedreht hätte, dann hätte ich diese Stellen herauschneiden müssen.¹³

Wiederholungen bekräftigen also die gemeinsam getroffene Entscheidung und das Einverständnis der Teilnehmer. Beispiel hierfür sind auch Beratungsszenen, die im Halbkreis stattfinden. So verkündet ein in solch einem Halbkreis stehender Tirailleur, daß sie den General in Gefangenschaft halten wollen oder sterben. Dann fragt er die Tirailleure seines Halbkreises nach ihrer Zustimmung. Sie bekunden ihr Einverständnis, indem sie seine Worte und seine Gestik - das Stampfen mit dem Fuß auf den Boden - wiederholen. Die Kamera befindet sich dabei unter den im Halbkreis stehenden Tirailleuren und nimmt die Perspektive eines Tirailleures ein, ist also subjektive Kamera. Im Moment der Entscheidung, für die jeder Tirailleur mit seinem gegebenen Wort einsteht, wird die Kamera in Untersicht plaziert und unterstreicht so die Entschlossenheit der Tirailleure und die Unwiderruflichkeit der Entscheidung. In ähnlicher Weise beraten sie in den Baracken darüber, ob sie den inoffiziellen Kurs der französischen Offiziere akzeptieren oder ablehnen wollen.

Kein Einzelner entscheidet über oder für die Gesamtheit der Gruppe, sondern alle nehmen an den gemeinsamen Beratungen teil. Nach der Gefangennahme des Generals häufen sich die Beratungen, auf denen entschieden wird, Feldwebel Diatta seines militärischen Rangs zu entheben, die Wachtürme mit den eigenen Leuten zu besetzen und den General nicht frei zu lassen.

Es wird deutlich, daß hier im Film die alte afrikanische Tradition des Palavers aufgegriffen wird. Sembene Ousmanes sagt dazu:

Reden ist in Afrika eine Pflicht. Von jedem Familienoberhaupt wird erwartet, daß es an den Dorfversammlungen teilnimmt - den 'Palavern' -, um seine Sippe oder seinen Haushalt zu vertreten. Zudem muß es reden, wenn es nicht für feige gehalten werden will. Aber es muß auch zuhören. An den 'Palavern' herrscht eine alte, feine Sitte. Sobald ein Mann seine Rede beendet hat, erklärt das älteste Mitglied der Gruppe: 'Wir haben gehört, was du gesagt hast, und verstanden, was du nicht gesagt hast.'¹⁴

Die visuelle Wiederbelebung einer alten afrikanischen Tradition scheint den Regisseuren wichtiger zu sein als eine im westlichen Sinn "realistische" oder "spannende" Darstellung: In Anbetracht der dramatischen Situation - ein

13 Interview mit Kwate Nee-Owu, Mitglied im Vorstand der panafrikanischen Vereinigung der Filmproduzenten (Pan African Federation of Film Producers), in: *Breathing life into film*, a.a.O., S. 2374

14 Gespräch mit Sembene Ousmane, dem Schriftsteller des afrikanischen Films, in: *UNESCO Kurier*, 1, 31. Jg., 1990, S. 4-6, S. 6

General wurde als Geisel genommen - wird der Rhythmus des Films durch die in zeitraubenden Beratungen über das weitere Handeln und die eigene Haltung fühlbar verlangsamt. Es ist auch zu fragen, ob ein solches Handeln in der unmittelbaren Bedrohung durch das Eingreifen der Armee wahrscheinlich ist. Hier zeigt der Film auffallend pädagogische Züge, wohl deshalb, weil gezeigt werden soll, daß "die Tradition des 'Palavers' den Afrikanern vielleicht Wege zu neuen Organisationsformen zu weisen vermag".¹⁵

Das Entstehen eines Bewußtseins

Die Tirailleure kamen in der Hierarchie der Kolonialarmee an letzter Stelle und hatten die Aufgabe, Frankreichs Interessen in Europa wie auch in den Kolonien zu wahren oder durchzusetzen. Dazu gehörte in den Kolonien die Niederschlagung autochthoner Aufstände. Die Tirailleure des Films haben in Europa für die Befreiung ihres Okkupanten von dessen Okkupation durch die deutschen Faschisten gekämpft, d.h. für eine Sache, die eigentlich nicht die ihre war. Indessen stellten zwei Tatsachen für sie doch ein gewisses eigenes Interesse an diesem fernen Krieg dar: einmal ihre vorübergehende Gleichstellung mit dem weißen französischen Soldaten und zum anderen die Tatsache, daß der Krieg gegen den Faschismus auch im Namen des Kampfes gegen die Rassenideologie der Nationalsozialisten und für die Menschenrechte geführt wurde. Sie überwandern ihren vom Kolonialherrn hervorgerufenen Minderwertigkeitskomplex und erlebten eine Phase der annähernden Gleichheit zwischen Weißen und Schwarzen. Dieser Erfahrungsprozeß und die damit einhergehende Bewußtseinsveränderung der Tirailleure setzt der Film voraus, beides wird symbolisiert in den amerikanischen Uniformen, die die Tirailleure tragen, wenn sie von Bord des Schiffes gehen.¹⁶

Somit ist die Maßnahme des Uniformwechsels, von den französischen Offizieren befohlen, mehr als ein routinemäßiger Vorgang. Einer von ihnen, Hauptmann Raymond gibt selbst einen entsprechenden Hinweis, wenn er in einem Gespräch mit Diatta unter den Baobabbäumen zugibt, dies sei eine angesichts der unmittelbar bevorstehenden Entlassung unnötige Maßnahme gewesen. Im Film steht diese Szene aber auch im Kontext eines bewußten Gestaltungskonzepts. "In Sembenes Filmen, wie in vielen anderen afrikanischen Filmen dient die Kleidung der Typisierung von Charakteren und ist somit ein so-

¹⁵ ebenda

¹⁶ Vgl. auch Malkmus, Lizbeth/Armes, Roy: *Arab & African film making*, London und New Jersey, 1991, S. 199

zialer Kommentar: 'Du bist, wie du aussiehst'¹⁷.

Mit dem Uniformwechsel oktryieren die französischen Offiziere den Soldaten eine Degradierung. Das ursprüngliche Verhältnis, geprägt durch Ausbeutung und Rassismus, wird wieder hergestellt, die amerikanischen Uniformen waren "nur geliehen", wie es ein Tirailleur ausdrückt. "Aus einem Menschen, einem 'normalen' Soldaten wird der Schwarze wieder zum Untersoldaten, zum Unter-Menschen für die Franzosen"¹⁸. Im Bewußtsein der Bedeutung dieses Wendepunkts in der Filmhandlung (die Szene wird auch entsprechend breit ausgespielt) reagieren die Tirailleure emotional. "Viele von ihnen weinen, als man sie zwingt, zu den Shorts und den nackten Füßen der Uniform eines französischen *Tirailleurs* zurückzukehren."¹⁹ Die Tirailleure gehorchen und legen die amerikanischen Uniformen ab, nicht aber das entstandene Bewußtsein.

II. Die Geschichte eines Aufstandes

Entsprechend dem ästhetischen Konzept, eine innere Entwicklung darzustellen, ist die eigentliche Handlung, der Aufstand, nicht als ein spannendes Ereignis inszeniert, sondern als Modellfall. Seine Spannung baut der Film durch die Schilderung eines kollektiven Bewußtseinsprozesses auf, dessen Stationen die Handlung strukturieren. Dabei wird auch der Anspruch auf historische Genauigkeit sekundär: Die Auseinandersetzung um das Essen (eine Anspielung auf Eisensteins *Potemkin*?), die Episode mit dem amerikanischen GI, ja sogar das den Aufstand auslösende Ereignis, der Betrugsversuch mit dem Wechselkurs, scheinen nicht exakt dem realen Vorbild entnommen. Damals, 1944, war jegliche Zahlung überhaupt verweigert worden, insofern bedeutet die filmische Bearbeitung sogar eine Reduzierung der dramatischen Konfliktbreite. Die eingefügten Episoden sollen dem Widerstand der Tirailleure gegen die Kolonialgewalt eine innere Konsequenz verleihen, eine sich qualitativ steigernde Linie von der passiven Essensverweigerung zum aktiven organisierten Aufstand zeichnen.

Der Erzählrhythmus ist anfangs langsam, fast pedantisch wird das militäri-

17 Pfaff, Françoise: The cinema of Ousmane, a pioneer of African Film, Westport/Connecticut, London 1984, S. 80. Vgl auch: "Das Stereotype der afrikanischen Filmfiguren, das von ihrer repräsentativen Rolle herrührt, spiegelt sich deutlich im Gebrauch ihrer Kostüme wider. Die soziale Stellung einer Figur wird bereits durch die Wahl der Kleidung festgelegt." (Malkmus/Armes, a.a.O., S. 214)

18 Haffner, Pierre: Kino in Schwarzafrika, Revue pour le cinéma français, 27/28, Institut Français München, November 1989, S. 140

19 Malkmus./Armes, a.a.O., S. 199 (Hervorhebung im Original)

sche Zeremoniell bei der Landung geschildert. Das Tempo nimmt allmählich zu und steigert sich stetig bis zum Höhepunkt, dem Massaker an den Tirailleuren. Dabei wird aber nicht mit spannungssteigernden Mitteln gearbeitet, keine Szene durch Dramatisierung akzentuiert. Insgesamt hat der Film also einen eher epischen Erzählstil, was ebenfalls dem genannten Konzept entspricht. Der Aufstand wird gezeigt als ein unaufhaltsamer Prozeß, in Gang gesetzt nicht durch die Tirailleure, sondern ihnen durch die Kolonialmacht aufgezwungen. Dabei steht der Widerspruch zwischen deren Versprechungen und den europäischen Wertvorstellungen einerseits und ihren diese verratenden Handlungen andererseits im Mittelpunkt der Darstellung. Man merkt, daß hier bewußt dem diffamierenden Bild vom aus Neid oder Primitivität revoltierenden Wilden entgegengearbeitet wird, das durch die kolonialistische Propaganda (nicht zuletzt durch Filme vermittelt) auch in den Köpfen mancher Afrikaner vorhanden ist.

Es ist aber auch deutlich, daß der Film mit europäischen Zuschauern rechnet: Ihnen die krasse Diskrepanz zwischen dem kolonisatorischen Zivilisierungsanspruch und der Realität der kolonialistischen Unterdrückung vorzuführen, scheint auch eine Absicht des Films zu sein. Verschiedene Motive deuten darauf hin, vor allem die Figur des intellektuellen Tirailleurs Diatta. Aber auch er wird rassistisch unterdrückt, obwohl man ihn fast der Gruppe der 'guten' Europäer im Film zurechnen könnte. Auch die Differenzierung in der Zeichnung der Europäer könnte vorbeugend gegen eine europäische Kritik der Schwarzweiß-Malerei gerichtet sein. Auffällig ist dabei die wertende Unterscheidung zwischen dem französischen Offizierskorps und dem ebenfalls im Lande anwesenden amerikanischen Militär und die daraus natürlich entstehende Affinität zwischen Diatta und dem amerikanischen GI, der ihn im Lager besucht.

Auf der anderen Seite ist an dieselbe Figur des Diatta ein Konflikt geknüpft, der in den meisten anderen Filmen des afrikanischen Dritten Kinos ganz im Zentrum steht. Als ihn seine Verwandten im Lager besuchen, wird deutlich, daß sie seine Heirat in Frankreich mißbilligen. Es wird sogar eine von den Eltern für ihn ausgesuchte afrikanische Braut in den Film eingeführt, deren Schicksal merkwürdig unklar bleibt. Damit deutet sich die Auseinandersetzung zwischen alten Traditionen und moderner Lebensart an, die in diesem Film aber sekundär bleibt, um die kollektive Situierung des dramatischen Konflikts nicht aufzubrechen. Bei der Analyse der Handlungsstruktur soll hier nach den aufeinanderfolgenden Phasen des Aufstands vorgegangen werden.



Stillstehen



Vorbeigehen



Zuhören



Gehorchen

Essensverweigerung

Das von der Kolonialverwaltung den Insassen des Lagers zugeteilte Essen wird zum (ersten) Streitpunkt zwischen ihnen und den französischen Offizieren. Die Tirailleure, die mit dem Bewußtsein, französische Soldaten zu sein, von Bord des Schiffes in Dakar gehen, müssen feststellen, daß das Essen ungenießbar und nicht einmal für Schweine geeignet ist. Die Tirailleure haben eine Erfahrung davon, wie das Essen für Soldaten auszusehen hat. Der auf den ersten Blick unmittelbar verständliche Konflikt hat eine vor allem afrikanischen Zuschauern vertraute Konnotation: Das Essen hat in der afrikanischen Gesellschaft eine große Bedeutung für die Beziehungen der Individuen zueinander:

Auch wenn die Verständigung unter den Menschen üblicherweise mit Worten geschieht, so gibt es im Bereich der Nahrungsaufnahme eine Kommunikation, die durch das Lebensmittel selbst vermittelt ist: Nahrung nicht zu geben oder nicht anzunehmen drückt Ablehnung aus, gemäß der Redensart, daß derjenige ein Freund ist, mit dem man das Brot teilt. Diese Symbolik ist in Afrika genauso geläufig wie in Europa.²⁰

Der Konflikt wird dadurch gelöst, daß die Tirailleure sich selbst ihr Essen, einen Hammel und Hühner, besorgen - ein Schritt zur Selbständigkeit und eine klare Aufkündigung der sozialen Gemeinschaft mit den Franzosen, deren Brisanz diese nicht erkennen. Der Film pointiert die Szene durch die ausführliche Darstellung des Schlachtvorgangs und läßt dabei einige Details ungeklärt, so etwa warum die Offiziere diesen Verweigerungsakt überhaupt zulassen. Es geht vielmehr um die Signifikanz einer stark symbolisch gefärbten Handlung.

Geiselnahme

Hatten die Tirailleure sich bei der Essensverweigerung schon einen Freiraum in einem eher privaten Bereich erkämpft, so bleibt die militärische Disziplin zunächst noch intakt. Mittels eines "Still gestanden!" kann Oberleutnant Pierre die gegen die Durchsuchung ihrer Baraken nach Waffen aufbegehrenden Tirailleure noch zur Ordnung rufen. Lediglich Pays läßt nicht zu, daß die französischen Soldaten ihm seinen deutschen Stahlhelm wegnehmen, der damit zu einem außergewöhnlichen Symbol des Widerstands wird.

Auslöser des Aufstands ist im Film die Ankündigung des Generals, das Geld werde zu einem inoffiziellen, wesentlich schlechteren Kurs getauscht, und die Tirailleure würden in drei Gruppen aufgeteilt und an getrennte Orte

20 Douce, Anne-Marie: Repas et convivialité, in: CinémAction, a.a.O., S. 124-130, S. 127

verlegt. In diesem Punkt unterscheidet der Film sich von Echenbergs Bericht des historischen Aufstands, wonach die Tirailleure nach dem Geldumtausch (zu welchem Kurs bleibt unerwähnt) erst bei Ankündigung des Abtransports von 500 Männern nach Bamako rebellierten, weil sie wußten, daß sie, als Einzelpersonen verstreut in ihren Dörfern, ihre Forderung nach Auszahlung der zustehenden Gelder nicht würden durchsetzen können.²¹ Im Film ist die Auseinandersetzung zugleich entdramatisiert (es geht nur um den Umtausch, nicht um die Verweigerung der Auszahlung) und auf eine moralische Ebene verlegt (der General hält nicht sein Wort).

Dementsprechend ist der Höhepunkt des Aufstands dann erreicht, wenn Diarra aus der Reihe hervortritt, salutiert und sagt, daß der General lügt. Der General geht zu ihm hin und befiehlt ihm, auf seinen Platz zurückzutreten und still zu stehen. Diarra erwidert: "Schon wieder still gestanden. Haben lange genug still gestanden." Diesmal wird dem Befehl zur Unterordnung, den Hauptmann Labrousse wiederholt, nicht Folge geleistet, der militärische Gehorsam aufgekündigt und damit das bisherige Herrschaftsverhältnis aufgebrochen. Die Reaktion, den General gefangenzunehmen, ist eine gemeinsame Aktion mehrerer einzelner Tirailleure. Pays nimmt seinen Fez ab und setzt seinen Stahlhelm auf. Ein Tirailleur tritt zu Diarra und Pays, die mit dem General fast einen Halbkreis bilden, und sagt, daß sie den General gefangennehmen. Daraufhin 'entwaffnet' Pays den General, indem er ihm seine Rute wegnimmt, und mehrere Tirailleure umzingeln ihn. Die nun folgenden Ereignisse werden in Parallelmontage gezeigt. Die Sequenz greift damit die ebenfalls in Parallelmontage gefilmte Durchsuchung der Baracken auf, in der die Tirailleure auf dem Exerzierplatz hilflos warten. In Umkehrung der Herrschaftsverhältnisse ist es nun der General, der zur Passivität verurteilt ist. Auch hier haben symbolische Handlungen wieder Priorität vor der einfachen Logik der Situation: obwohl sie wissen, daß ihre Waffen nicht geladen sind, besetzen die Tirailleure die Wachtürme.

Wie bedeutungsvoll einzelne Szenen sind, wird an einem weiteren Beispiel aus dieser Sequenz deutlich: Die Mütze des Generals war bei seiner Festnahme zu Boden gefallen. Feldwebel Diatta hebt sie auf, bringt sie in die Baracke, in der der General von Pays bewacht wird und händigt sie ihm aus. Als dieser sie aufsetzen möchte, hindert Pays ihn daran und gibt ihm stattdessen einen roten Fez, die Kopfbekleidung der Tirailleure und im Film schon zuvor Zeichen der gesellschaftlichen Degradierung. Erst auf Einwirken Diattas kann der General seine Generalsmütze aufsetzen. Kurze Zeit später wird er sein Wort geben, daß die geschuldeten Gelder wie versprochen ausgezahlt würden. Aufgrund dieses

21 Vgl Echenberg, a.a.O., S. 115

Versprechens lassen die Tirailleure ihn frei. Die aufgesetzte Mütze symbolisiert, daß er sein Versprechen mit dem Bewußtsein und in der Funktion seines Ranges abgibt und nicht als gedemütigter Gefangener. Diatta bringt damit demonstrativ die Ehre der französischen Armee ins Spiel, so daß der spätere Wortbruch noch eklatanter die Korruptheit des gesamten Systems offenbart und nicht auf den Charakter eines Individuums zurückgeführt werden kann.

Dies wird durch eine stumme Szene dargestellt, und es sind die Gesten, die an die Stelle von Worten treten, wie bei den traditionellen Gewohnheiten der Kommunikation, wo "die Geste wichtiger ist als das gesprochene Wort"²².

Der traditionelle Afrikaner lebte eingebettet in einen Kormos voller Mysterien. Er wurde dazu erzogen, mit seinem Blick nicht bei Äußerlichkeiten haften zu bleiben und hinter den Bildern das Wesen zu sehen.²³

Die Konzentration auf Bilder, symbolische Handlungen und vor allem Gesten hat noch einen anderen Grund. Da mit dem Film ein möglichst breites afrikanisches Publikum angesprochen werden soll, dessen Ethnien ganz verschiedene Sprachen sprechen, fordert Sembene die Entwicklung einer neuen Bildsprache, "ausgehend von den Symbolen und Werten, die von den Kulturen der verschiedenen ethnischen Gruppen hervorgebracht wurden"²⁴.

Wortbruch

Die Tirailleure lassen den General trotz der Proteste Pays', der die Taktik der Franzosen auf eine fast instinkthafte Weise durchschaut, aufgrund seines gegebenen Versprechens frei. Dieser Ablauf der Geiselnahme entspricht wieder den historischen Tatsachen. Im historischen Bericht heißt es:

Die Männer sind so wütend geworden, daß sie schließlich soweit gehen, General Dagnan für ein paar Stunden gefangenzunehmen. Erst auf sein Versprechen, daß die Männer ihren Lohn innerhalb der nächsten drei Tage bekommen sollten, wurde er freigelassen.²⁵

Voraussetzung für das Vertrauen ist die Wiederholung des Versprechens in der Öffentlichkeit vor allen Tirailleuren auf dem Exerzierplatz, denn vor allem das öffentlich gegebene Wort gilt nach den Regeln der militärischen Ehre

22 Sembene Ousmane zitiert nach Haffner, Pierre: *L'esthétique des films*, in: *CinémAction*, a.a.O., S. 58-71, S. 61

23 Imfeld, Al (Hrsg.): *Verlernen, was mich stumm macht. Lesebuch zur afrikanischen Kultur*, Zürich 1980, S. 20

24 Ousmane, Ich will..., a.a.O., S. 33

25 Echenberg, a.a.O., S. 116.

ebenso wie nach den Gesetzen der afrikanischen Tradition:

Wo die Schrift nicht existiert, ist der Mensch an sein Wort gebunden, es verpflichtet ihn. [...] Der Zusammenhalt der Gesellschaft selbst beruht auf dem Wert und der Achtung des Worts.²⁶

Der Vorgang des Wortbruchs hat zwei Dimensionen. Zunächst enttäuscht er im Film das von den Kolonialherren immer wieder geforderte "Vertrauen in die Gutwilligkeit der Kolonialisten"²⁷. Damit aber erweist sich in den Augen eines afrikanischen Publikums eben dieses Vertrauen als ein taktischer Fehler. Der weitere Verlauf der Handlung verdeutlicht die Erfahrung, daß die eigene traditionelle Achtung vor dem Wert des gegebenen Wortes nicht auf den Gegner übertragen werden darf. Daraus mag sich vielleicht sogar im weiteren Sinne die Notwendigkeit der Reaktualisierung und Reinterpretation afrikanischer traditioneller Werte ableiten lassen, wenn gesellschaftliche Veränderungen, die Abschaffung neokolonialer Verhältnisse, herbeigeführt werden sollen.²⁸ In diesem konkreten Zusammenhang wird durch die fatale Gutgläubigkeit der Tirailleure, wie auch beim historischen Aufstand, die Chance einer Verbreiterung der Basis vertan.²⁹

Denn daß Thiaroye kein Einzelfall war, daß die Möglichkeit eines Übergreifens des Aufstands auf andere Orte durchaus real vorhanden war, wenn die Tirailleure sich nicht hätten täuschen lassen, kommt auch im Film zur Sprache. Diatta erzählt dem Hauptmann Raymond von dem Massaker in seinem Heimatdorf, dessen Einwohner die Herausgabe ihrer Reisvorräte verweigerten.³⁰ Raymond versucht, dies als isolierte Ausschreitung einer Einheit hinzustellen. Der Fall Thiaroye spricht allerdings gegen seine Aussage. Der Film macht in einer auf das Massaker folgenden Sequenz deutlich, daß dieses vom General befohlen wurde und nachträglich die Zustimmung der militärisch und politisch Verantwortlichen vom Generalgouverneur Französisch-Westafrikas bis hin zum Kolonialminister in Paris fand.

Die These, daß die blutige Unterdrückung eine wesentliche Eigenschaft des Kolonialismus ist, wird im Film auch durch verschiedene, mehr oder weniger

26 Imfeld, a.a.O., S. 132.

27 Fanon, Frantz: Das kolonisierte Ding wird Mensch, Ausgewählte Schriften, Leipzig 1986, S. 161

28 Auch afrikanische Politiker nutzen den traditionellen Wert des Versprechens bei der Landbevölkerung aus, um ihre Stimmen bei Wahlen zu erhalten.

29 So berichtet Echenberg. "Ein zweiter-Truppenaufstand, der in dieser Zeit durch den Zusammenschluß mit der zivilen Bevölkerung aus der Region um Dakar folgte, hätte Frankreich sehr wohl seine Vormachtstellung kosten können. Die französischen Beamte hatten allen Grund, sich zu fürchten." A.a.O., S. 120

30 Dies ist eine Anspielung auf den Film *Emitai* (1971) von Sembene Ousmane.

vage Anspielungen auf den deutschen Faschismus angedeutet: Pays' Erinnerung an ein Konzentrationslager des deutschen Faschismus wird wieder lebendig angesichts des Camps von Thiaroye - Sembene spricht in diesem Zusammenhang von "Konzentrationslagern der Kolonisation"³¹. Mehrmals begleitet die Melodie des Liedes *Lili Marleen*, das bei den deutschen sehr beliebt war, die Filmhandlung. Die damit eher beiläufig assoziierte Gleichung Kolonialismus = Faschismus entspricht Aussagen, die man bei den meisten Theoretikern der Befreiung findet. Memmi bezeichnet den Kolonialismus als "Spielart des Faschismus" und Fanon sieht in ihm eine "Form des Nazismus".³²

Von seiner formalen Struktur her hat der Film eine Rahmenform: Er beginnt mit der Ankunft der Tirailleure von Thiaroye und schließt mit dem Einschiffen neu rekrutierter Tirailleure im Hafen von Dakar. Während dieser letzten Szene werden Bilder von Überlebenden des Camps von Thiaroye eingeblendet: Ihr Aufstand hat nichts verändert, ihre Erfahrungen aber werden an die Zuschauer weitergegeben. Filmschlüsse, die auf diese Weise über die fiktive Handlung hinaus auf die Realität verweisen, sind charakteristisch für Sembene, der nach eigenen Worten "auf die Phantasie der Zuschauer baut, um seine Filme weiterzudenken"³³. Eine ähnliche Mahnung zum Weiterdenken findet sich auch in Sembene Ousmanes Film *Mandabi* (1968) als "eine graphische Mahnung an die Notwendigkeit der Veränderung"³⁴.

III. Charaktere

In der politischen Konfrontation und während des Aufstands stehen als Handlungsträger zwei Parteien einander gegenüber: die Tirailleure und die französischen Offiziere, Kolonisierte und Kolonialisten. Da der Aufstand nicht auf einzelne Führer hin personalisiert und konzentriert ist, wie dies normalerweise im Hollywood-Kino der Fall ist, werden in *Camp* auch keine herausragenden, facettenreichen und differenzierten Charaktere entwickelt. Innerpersonale Konflikte wie der des zwischen zwei Kulturen stehenden Diatta rücken, auch wenn sie politisch interessant sind, in den Hintergrund. Selbst den im Kontext der Konfrontation und des Aufstands relevanten Figuren Diatta, Pays, Labrousse

31 Breathing life into film, a.a.O., S. 2374

32 Memmi, Albert: Der Kolonisator und der Kolonisierte. Zwei Portraits, Frankfurt/Main 1980, S. 67. Fanon, Frantz: Das kolonisierte Ding, a.a.O., S. 159

33 Pfaff, a.a.O., S. 37

34 Cham, Mbye Baboucar: Art and ideology in the work of Sembène Ousmane and Hailé Gerima, in: *Présence Africaine*, 129, 1984, S. 79-91, S. 85

und Raymond wird keine Entwicklung im Sinne einer Veränderung ihrer Einstellung im Zuge der politischen Konfrontation und des Aufstands zugebilligt. "In der Geschichte, die der afrikanische Film erzählt, sind die Figuren immer statische Repräsentanten von Wertvorstellungen einer bestimmten sozialen Gruppe."³⁵ In einem filmisch-dramatischen Zusammenhang sind sie in erster Linie Auslöser und Vollstrecker eines als Modell konzipierten Geschehens und erst in einer zweiten Perspektive Beispiele verschiedener möglicher Verhaltensweisen oder gar Stereotypen wie "der gute Offizier, der schlechte Offizier, der idiotische Franzose, der intelligente Senegalese"³⁶ etc. In ihrer erstgenannten Hauptfunktion sollen die vier zentralen Figuren im folgenden charakterisiert werden.

Diatta: Der kolonisierte Intellektuelle

Diatta, Feldweibel der heimkehrenden Tirailleure, gehört den Diolas an, einer ethnischen Minderheit im Senegal. Er stammt aus dem Dorf Effok, das 1942 von französischen Soldaten dem Erdboden gleichgemacht wurde. Seinen Verwandten, die ihn im Lager besuchen kommen, ist es unbegreiflich, wie er eine Weiße heiraten konnte, wo doch seine Eltern in Effok von den Weißen ermordet worden sind. Auf ihre Frage, ob er mit seiner französischen Frau ins Dorf zurückkehren und Reis anbauen werde, schweigt er. Die Zuschauer wissen, daß er nach seiner Entlassung aus der französischen Armee zu seiner Familie nach Paris gehen wird.

Der Afrikaner Diatta hat viele Elemente der französischen Kultur erworben und erlernt, so daß selbst europäische Offiziere im Vergleich zu ihm als ungebildet erscheinen können.³⁷ Seine Sonder- oder Zwischenstellung wird schon in der Einzelbaracke deutlich, die ihm eine privilegierte Lebensweise erlaubt. Über die normale Funktion des Dolmetschers hinaus, die darin besteht, "seinen Artgenossen die Befehle des Herrn zu übermitteln"³⁸, übernimmt er gelegentlich die Rolle des Anklägers oder Übermittlers von Protest. Trotzdem bleibt er weithin in der Funktion tätig, die ihm dienstlich zugewiesen ist, wenn er zwischen beiden Seiten als Vermittler auftritt - allerdings in beide Richtungen. Obwohl also durch seine Fähigkeiten dazu geradezu prädestiniert, wird er im Film nicht zum Führer des Aufstandes gemacht. Vor allem bleibt er genau wie

35 Malkmus/Armes, a.a.O., S. 214

36 Haffner, a.a.O., S. 141

37 Vgl. die Szene, in der Diatta dem Hauptmann Labrousse Lektürevorschläge macht.

38 Fanon, a.a.O., S. 6.

die anderen Tirailleure in dem falschen Vertrauen auf die Ehrenhaftigkeit der französischen Offiziere verfangen, ja er scheint, da nicht einmal er trotz seiner intimen Kenntnis ihrer Kultur den Verrat nicht voraussieht, die Gutgläubigkeit der Tirailleure sogar noch zu verstärken. Seinen afrikanischen Traditionen ist er teilweise entfremdet, aber auch zur westlichen Zivilisation hat er eine distanzierte Haltung.

Es liegt nahe, in dieser Figur die Ausbeutung des westlich gebildeten und vom Volk entfremdeten Intellektuellen durch die französische Kolonialmacht personifiziert zu sehen. Dann wäre Diatta eine Anspielung auf afrikanische assimilierte Politiker und Führer, die in der Epoche der Erlangung der Unabhängigkeit die Forderungen der afrikanischen Völker mit den Werten der französischen Zivilisation zu verbinden suchten.³⁹ Aber wie in bezug auf seine Konflikte mit der Familie ist auch dieses Motiv zu wenig ausgestaltet, als daß solche Spekulationen zwingend wären.

Pays: Das personifizierte Gewissen

Der Tirailleur Pays, dessen Name auf Französisch Heimat⁴⁰ bedeutet, ist eine radikale Gegenfigur zu Diatta. Im Gegensatz zu dessen Vermittlerstellung verkörpert er den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen den Unterdrückern und ihren Opfern. In beiden Figuren sind die Extreme gestaltet, welche durch die kolonialistische Herrschaft vorgegeben werden: die Assimilation und das wilde, instinktive Aufbegehren. Beide Reaktionsweisen werden durch die Gemeinschaft der Tirailleure in ein kollektives Verhalten eingebunden, so daß keine einseitig dominiert.

Auch Pays wird, wie Diatta, bis zu einem gewissen Grad eine Biographie zugeordnet. Er erfuhr die Härte der Unterdrückung durch den deutschen Faschismus im KZ Buchenwald. Diese Erfahrungen - sie werden in der einzigen Rückblende des Films durch Bilder belegt - haben ihn auch körperlich gezeichnet. Er ist stumm und kann sich nur durch ein fürchterlich klingendes Gebrüll bemerkbar machen, außerdem ist er in einem landläufigen Sinne verrückt.

In ihm verdichten sich die traumatischen Kriegserlebnisse aller Soldaten. Einige kämpften, einige kamen dabei ums Leben, doch sie hätten es vorgezogen, der

39 Verfolgt man diese Hypothese konsequent, so ist nicht auszuschließen, daß die Figur Diatta den ehemaligen Staatspräsidenten des Senegal Leopold Sedar Senghor darstellen könnte, der auch ein Tirailleur war, eine Weiße heiratete und in der Phase des Übergangs der Kolonie Senegal zum unabhängigen Staat eine wichtige Person war - auch in den Augen der Franzosen, denn er forderte nicht die Unabhängigkeit, sondern nur eine größere Autonomie für die Kolonien.

40 Auch "Erde" im Sinne eines konkret gefaßten Heimatbegriffs: das Land, das (zu) mir gehört.

Erinnerung zu entfliehen und wieder vergnügt zu sein. [...] Pays ist Afrika. Er wurde körperlich und seelisch verletzt. Er kann nicht sprechen. Er lebt, er kann sehen und wahrnehmen, kann fühlen und in die Zukunft blicken. Er ist der Zuschauer eines Dramas über die Vergangenheit, die Konzentrationslager der Kolonisation, sehr diszipliniert, allein und sehr einsam, doch er kann es nicht ausdrücken und darum glaubt ihm niemand.⁴¹

Pays ist der einzige von den Tirailleuren, der sowohl dem Versprechen des Generals nicht glaubt, als auch am Abend der großen Fests den bevorstehenden Überfall ahnt, einen Wachturm ersteigt und dann tatsächlich die Panzer heranziehen sieht. Der Verrückte, der als einziger wirklich einem rassistischen Vorurteil entspricht, sich also fast wie ein Tier verhält, ist zugleich der einzig Hell-sichtige der Gruppe. Mit dieser Figur findet wieder ein Stück kultureller Tradition Eingang in den Film, denn sie erinnert an die populäre Figur des 'Griot'.⁴² Der Regisseur weist selbst darauf hin, daß es sich bei Pays im Grunde um eine Art Griot handelt.

Jeder weiß, daß 'Griots' Spinner sind. Jedes Dorf hat seinen Dorftrottel, der es wagt, laut auszusprechen, was die übrigen Leute nur in der Einsamkeit ihrer Hütten zu flüstern wagen. Wir lachen über ihn, aber wir anerkennen, daß er recht hat, der Trottel.⁴³

Der Griot ist der Geschichtenerzähler im Dorf, der Vermittler von Vergangenheit, dem auch die Kenntnis der Zukunft zugetraut wird. In dem Maß, in dem die alten Bräuche und Überzeugungen im Schwinden begriffen sind, wurde er zum Dorftrottel, den man zwar duldet und umsorgt, nicht aber mehr ernstnimmt. Genauso wird Pays im Film behandelt, er darf sogar wichtige Funktionen wie die Bewachung des gefangenen Generals übernehmen, aber seine Warnungen werden bis zuletzt nicht beachtet. Dann stellt sich heraus, "daß er recht hat, der Trottel"⁴⁴. Besonders interessant ist dieser Hinweis vor dem Hintergrund der Tatsache, daß in der Theorie des Dritten Kinos der Griot eine geläufige Chiffre für den Filmerzähler ist. Dem Medium wird eine ähnliche Funktion zugewiesen, wie sie die Griots in der Dorfgemeinschaft haben: Sie erzählen Geschichten, die Lebenserfahrungen und Kenntnisse der eigenen Tradition und Geschichte vermitteln und somit auch Anweisungen zum Handeln sein sollen. Wenn die Filmemacher ihre Rolle so beschreiben, so machen sie damit den Versuch, dem Film einen in die Tradition integrierbaren Platz innerhalb der eigenen Kultur zuzuweisen. Von daher erklärt sich die Sonderstellung

41 Breathing life into film, a.a.O., S. 2374

42 Deutsch wörtl. *Schreier* (wahrsch. vom portugiesischen *criado*), Bezeichnung für eine Art Zauberer, Sänger oder Geschichtenerzähler im westafrikanischen Dorf.

43 Gespräch mit Sembene Ousmane, a.a.O., S. 6

44 ebenda

von Pays-Griot in *Camp*. Er hat den Durchblick, er weiß, was kommen wird, aber er wird nicht gehört. Darin steckt eine Kritik an den Tirailleuren, die sich nicht mehr auf ihre traditionellen Kulturbezüge orientieren und deshalb in der Auseinandersetzung mit den Europäern zu gutgläubig sind. Pays' Stummheit hat also Symbolcharakter: den schon allzu weit Entfremdeten sind die Verteidigungsmechanismen ihrer ursprünglichen Lebensweisen nicht mehr zugänglich. Und auch hier wieder sollen die Zuschauer die Fehler erkennen, um sie selbst vermeiden zu lernen.

Labrousse und Raymond: Der Kolonialist und der Humanist.

Der Kolonialist rechtfertigt die Unterdrückung der Kolonisierten mit Rassismus, das heißt, auf den Punkt gebracht, mit der Behauptung, sie seien keine Menschen. Im Film werden die Verhaltensweisen vorgeführt, die aus dieser Haltung entspringen: Für Hauptmann Labrousse ist das ungenießbare Essen, sind die Baracken ausreichend für Wesen, die wild und primitiv sind. "Welche tatsächliche Pflicht hat man gegenüber einem Tier oder einer Sache, der der Kolonisierte immer ähnlicher wird?"⁴⁵ Labrousse behauptet, die Schwarzen zu kennen, aber es ist nur das Zerrbild der kolonialistischen Propaganda, an dem er sich orientiert. Dieses ist allerdings unter den französischen Offizieren so verbreitet, daß sich Labrousse als vollkommen normal vorkommen kann, ja sogar die das Camp bewachenden Tirailleure, die nicht im Krieg waren, wie z.B. der Lagerkoch, haben die rassistische Haltung der Offiziere übernommen.

Im Film wird diese 'Normalität' entmystifiziert und zerstört, einmal dadurch, daß rassistisches Verhalten in seinen Auswirkungen vorgeführt wird, zum anderen dadurch, daß auch auf der Seite der Europäer Kritik an ihr geübt wird. Hauptmann Raymond vertritt glaubwürdig klassische Wertvorstellungen etwa der französischen Geschichte wie Gleichheit, Ehrenhaftigkeit, Pflichterfüllung und Gerechtigkeit. Unter seiner Führung hatte die Truppe der Tirailleure in Europa für diese Ideale kämpfen sollen. Sozusagen als Repräsentant der Menschenrechte konnte er sie im Krieg motivieren, wobei das nach wie vor bestehende Ausbeutungsverhältnis vorübergehend außer Kraft trat. Bei der Ankunft in Dakar gibt er die Verantwortung für die Truppe an den Kommandeur des Durchgangslagers von Thiaroye, Labrousse ab, der die hier gültigen Prinzipien wieder in Kraft setzt. Raymonds Versuch, die Tirailleure gemäß seiner Überzeugungen weiterhin wie Gleichberechtigte zu behandeln, isoliert ihn unter seinen eigenen Landsleuten.

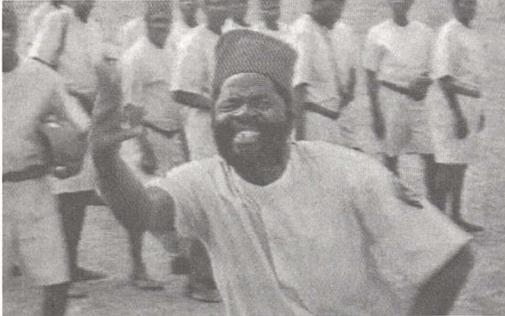
45 Memmi, a.a.O., S. 86



Angetreten



Empörung



Protest



30. November 1944
10 Uhr

Geiselnahme

Der 'Einsatz' solcher Truppenführer in Europa, um die Motivation der kämpfenden Tirailleure zu verstärken, entsprach einer globalen bewußten Strategie der Kolonialmacht angesichts entstehender nationaler Befreiungsbewegungen in den Kolonien:

Sobald der Kolonisierte anfängt, an seinen Fesseln zu zerren, den Kolonialherrn zu beunruhigen, schickt man ihm gute Seelen, die ihm auf 'Kulturkongressen' das Wesen und die Reichtümer der westlichen Werte darlegen. [...] In der Dekolonisationsperiode wird plötzlich an die Vernunft der Kolonisierten appelliert. Man bietet ihnen sichere Werte an.⁴⁶

Diese Funktion übernimmt Hauptmann Raymond bei den Tirailleuren. Er versucht, ihnen klarzumachen, daß ihre Rebellion eine schwerwiegende Verletzung humanitärer Prinzipien sei, die auch die berechtigten Forderungen der Tirailleure nicht entschuldigen könnten. Sein Appell an die 'Vernunft' - Raymond rechnet ja selbst nicht damit, daß der General wortbrüchig werden könnte - ist, auf die Ebene historischer Strategien der Kolonialmacht zur Erhaltung ihres Einflusses in den ehemaligen Kolonien übertragen, ein Angebot zur Assimilation. Raymond will sich für die Tirailleure beim Gouverneur von Französisch-Westafrika und dem Kolonialminister verwenden. Sein Gesprächspartner in diesen Verhandlungen ist Diatta, der die Assimilation bereits weitgehend vollzogen hat. Beide stehen einander symmetrisch gegenüber, und gemeinsam ist ihnen das Interesse, zu vermitteln, gegen die Grausamkeit der Unterdrückung vorzugehen, ohne sie abzuschaffen.

Mbye Baboucar Cham unterscheidet in den Filmen Sembene Ousmanes und Haile Gerimas einen primären (primary set) und einen sekundären (secondary set) Satz von Oppositionen der Figurenkonstellation.⁴⁷ Die Oppositionen von Diatta/Pays in der Gruppe der Tirailleure und Labrousse/Raymond in der Gruppe der französischen Offiziere stellen den sekundären Satz von Oppositionen dar, der verschiedene Modelle des Verhaltens von Individuen exemplifiziert. Der primäre Satz mit seiner Konzentration auf Systeme und deren Repräsentanten konstituiert sich in der Gruppe der Tirailleure und der Gruppe der französischen Offiziere. Wenn gegen Ende des Films die primäre Opposition sich im Aufstand entfaltet, treten die Oppositionen der Individuen des sekundären Satzes entweder zurück, wie bei dem Paar Diatta/Pays, oder sie lösen sich, wie im Falle Labrousse/Raymond, auf.

46 Fanon, a.a.O., S. 182

47 Siehe Cham, Mbye Baboucar: Art and ideology in the work of Sembene Ousmane and Haile Gerima, in: *Présence africaine*, 129, 1984, S. 83 und 84

IV. Erzählformen

Der Film *Camp* weist auf den ersten Blick eine sehr einfache Erzählstruktur auf: Er hat einen auffallend langsamen Rhythmus, besonders zu Anfang. Außer einer einzigen Passage mit Rückblenden ist der Bericht chronologisch, mit gelegentlichen einfachen Parellelmontagen. Es gibt keine auffälligen Abweichungen von den klassischen narrativen Techniken des Erzählkinos. Auch die Musik wird zur Akzentuierung der Handlung eingesetzt oder zur Charakterisierung des sozialen Ambientes von Situationen und Figuren herangezogen: Militärmärsche und klassische Musik sowie - als einzige auch im Off verwendete Musik, Mundharmonika mit *Lili Marleen*. Dieses Lied, das der Figur Pays zugeordnet wird, evoziert vage den zweiten Weltkrieg und bildet einen Gegensatz zur Diatta zugeordneten klassischen Musik. Es bleibt fraglich, ob von afrikanischen Zuschauern das *Lili Marleen*-Lied überhaupt in dieser Weise zugeordnet werden kann.

Die strikt chronologische Erzählung wird durch Episoden angereichert (Barbesuch Diattas, das Auftauchen der Amerikaner) und erhält, wie bereits dargestellt, durch symbolische Bezüge eine pädagogische Tendenz. Dabei fallen sowohl Handlungen von Figuren auf, die von diesen selbst als demonstrativ und bewußt politisch aufgefaßt werden, als auch Symbolisierungen, die die Filmemacher durch narrative und ästhetische Mittel vollziehen. Auf sie soll im Folgenden eingegangen werden.

Ort und Zeit

Jeder Film behandelt Zeit und Ort. Der Hollywood-Film arbeitet mehr mit der Zeit als mit dem Ort, der Dritte Welt-Film dagegen erhebt den Raum über die Zeit.⁴⁸

Was als Prinzip für die Ästhetik des Dritten Kinos gelten darf, wurde von europäischen Kritikern als Mangel empfunden.

Was der Film gut vermittelt, ist das Gefühl für den Ort: Der Auszug und die Ankunft der Soldaten, das Marschieren in Reih und Glied, die Verteilung in die Stuben, die Einheit des Ortes um dieses staubige Lager herum. [...]

Was diesem viel zu langen Film (zwei Stunden dreißig Minuten) gar nicht gelingt, sind die Passagen, die den historischen Kontext behandeln; denn diese afrikanischen Soldaten haben große Mühe, uns davon zu überzeugen, daß sie den Alptraum vom Krieg (in Frankreich oder an der libyschen Grenze) oder von

48 Gabriel, a.a.O., S. 44

den Konzentrationslagern der Nazis noch einmal erleben.⁴⁹

Die Geschichte der Völker der Dritten Welt ist zum überwiegenden Teil die Geschichte ihrer Ausbeutung durch den Kolonialismus. Da die Besetzung des Landes die Voraussetzung für die Ausbeutung war, und da der Kampf gegen diese um die Wieder-Inbesitznahme des eigenen Landes geführt werden mußte, erhält der Ort bei der Aufarbeitung der Kolonialgeschichte im Dritten Kino eine besondere Bedeutung. Aus diesem Grund ist der Ort in *Camp* nicht bloßer Hintergrund der Handlung. In diesem Film wird "die Problematik um den Besitz des eigenen Landes - welche den afrikanischen Filmemacher schon vordergründig dazu zwingt, dem Ort in der Handlung den Vorrang zu geben"⁵⁰, besonders sichtbar.

Wir sind weit von der Situation des klassischen Hollywood-Films entfernt, in dem der Ort nicht mehr ist als ein Drehort für die Handlung, dessen Ausstattungselemente solange genutzt werden, als sie für die Entfaltung der Handlung nötig sind.⁵¹

Die Herrschaftsverhältnisse werden im Film besonders räumlich reflektiert. Dies kommt dadurch zum Ausdruck, daß sich das Aufstandsgeschehen auf die Frage konzentriert, wer die Kontrolle über das Lager *als Raum* hat. Seine Inbesitznahme verbildlicht die des eigenen Landes als Voraussetzung für die Erlangung der staatlichen Unabhängigkeit. Ein "eingepferchtes Wesen" nannte Fanon den Autochthonen der Kolonialzeit, was sich mit Sembenes späteren Bezeichnung der Afrikaner als "Schwarze, die Gefangene im eigenen Land sind"⁵², deckt. Die zeitweise Umkehrung der Herrschaftsverhältnisse während des Aufstandes äußert sich daher auch darin, daß der General zum Gefangenen in einer befreiten Zone wird. Dem Lager als Gefängnis mit vielerlei symbolischen Bezügen werden andere Orte zugeordnet, die alle neben ihrer Funktion als Schauplätze von Handlungsteilen eine verallgemeinernde Bedeutung haben: das Freudenhaus *Le Coq Hardi* und der Offiziersklub als Welt der Kolonialisten, zu denen die Afrikaner keinen Zutritt haben. Der Kennzeichnung dieser Welt als zweigeteilt dient sogar eine ausführliche Episode des Films, der Besuch Diattas im *Le Coq Hardi*, wo er zunächst für einen Amerikaner gehalten und dann hinausgeworfen wird. "Als erstes lernt der Eingeborene, auf sei-

49 Toubiana, Serge: A quoi rêve Venise?, in: Cahiers du Cinéma, 412, Oktober 1988, S. 23- 27, S. 25

⁵⁰50 Malkmus, Armes, a.a.O., S. 199

⁵¹ ebenda S. 187

⁵² Fanon, a.a.O., S. 190. Ousmane, Sembene: L'image cinématographique et la poésie en Afrique, in: Vieyra, Paulin Soumanou: Sembene Ousmane. Cinéaste, Paris, 1972, S. 165-173, S. 171

nem Platz zu bleiben, die Grenzen nicht zu überschreiten"⁵³, sagt Frantz Fanon; die Szene in *Camp* ist eine Illustration dieser Erfahrung.

Es ist interessant, daß im Film außer den erwähnten Orten nur noch der Hafen als 'neutraler' Ort vorkommt. Autochthon afrikanische Szenerie ist nicht präsent, nur von deren Zerstörung (Diattas Dorf Effok) wird berichtet. Da es keine von Unterdrückung freie Erde in diesem Land gibt, wird auch keine gezeigt. Wir erleben im Film einen Befreiungsversuch, der niedergeschlagen wird. Dabei herrschen für einen kurzen Moment Freiheit und Selbstbestimmung im Lager. Hier, und nur hier, wird afrikanische Kultur (Tanz, Musik) gezeigt, die einen krassen Gegensatz bildet zur Militär'kultur', die den Rest der Zeit vorherrscht. Streng genommen gibt es, entsprechend der bereits dargestellten Zweistufigkeit des Aufstandes (Essensverweigerung und Gefangennahme des Generals), auch schon bei der ersten Gehorsamsverweigerung eine Andeutung auf afrikanische Kulturtraditionen: Die Tirailleure besorgen sich selbst etwas zu essen und tragen die erworbenen Lebensmittel in einer Art Prozession ins Lager. Dann werden die Tiere geschlachtet, was der Film auffallend ausführlich zeigt.

Da es für kurze Zeit zur 'befreiten Zone' geworden war, bedeutet die Vernichtung des Camps auch für die Franzosen mehr als nur die Erlangung der physischen Kontrolle über verlorenes Territorium. Selbst die Erinnerung an die Tatsache dieser Befreiung muß vernichtet werden:

Die physische Eliminierung des Ortes, als eigentliches Ziel der Zerstörung des Camps, soll dafür sorgen, daß das ganze Ereignis in der französischen Kolonialgeschichte nicht mehr erwähnt werden muß.⁵⁴

Indem er diese Geschichtsvernichtung am Ende ausführlich zeigt, wird *Camp* auch dem Anspruch des Dritten Kinos gerecht, als *popular memory* die nationale Geschichte zu rekonstruieren und bewußt zu machen. Dabei werden vor allem am Ende des Films auffällige narrative Mittel eingesetzt. Die Klimax-Sequenz (das Fest der Tirailleure und die Zerstörung des Camps) ist nicht, wie im Hollywood-Kino, als *showdown* zugespitzt, ja es treten nicht einmal die beiden kollektiven Kontrahenten in einem Kampf gegeneinander auf, geschweige denn unter Führung von 'Helden' auf beiden Seiten. Die auf den Zuschauer hin inszenierte Katharsis des Films beruht ganz auf dem Gegensatz zwischen afrikanisch-raditionellen Tanz- und Festriten und dem damit verbundenen Sieges- und Freiheitsrausch auf der einen und der mechanischen Vernichtungstat der Kolonialmacht auf der anderen Seite, die dabei nur noch durch

⁵³ Fanon, a.a.O., S. 190

⁵⁴ Malkmus./Armes, a.a.O., S. 200

ihre Panzer präsent ist, Soldaten sind keine zu sehen. Beide Szenen sind sehr ausführlich gefilmt. Die dramatische Zuspitzung wird nicht durch Beschleunigung des Tempos gekennzeichnet, sondern eher durch eine fast epische Darstellung eines Sinnbildes: das alte Afrika wird durch die Zerstörungsmaschinen der kolonialistischen 'Zivilisation' vernichtet.

Dieser dramatische Höhepunkt zeigt, daß, ebenso wie hinter der fast klassischen Raumaufteilung⁵⁵, auch hinter dem einfachen chronologischen Erzähl Ablauf eine zweite, symbolische Ebene der Zeitstruktur zum Vorschein kommt, die wiederum Bezüge zu traditionellen afrikanischen Kommunikationsformen aufweist.

Dritte Welt-Filme haben ihren Ursprung in der Tradition eines Volkes, in die Kommunikation ein zeitaufwendiger Vorgang ist. Ohne Zeitdruck folgt sie ihrem eigenen Tempo. Im Gegensatz dazu stützt sich die westliche Kultur auf den Wert von 'Zeit' - Zeit ist Kunst, Zeit ist Geld, Zeit ist einfach alles.⁵⁶

Es ist nicht nur ein bewußtes Besinnen auf afrikanische Traditionen, sondern auch ein Eingehen auf noch lebendige Vorstellungen, wenn Sembene sagt: "Ich könnte auch einen schnellen Film machen, mit schneller Montage. Aber er wäre nicht wahr in den Augen unserer Gesellschaft"⁵⁷. Ein Griot erzählt langsam, linear und akzentuiert durch Wiederholungen die Elemente seiner Erzählung, an denen die Zuhörer etwas lernen oder sich ein Beispiel nehmen sollen.⁵⁸

Mit den Elementen Linearität und Wiederholung wird die traditionelle afrikanische Auffassung über die Zeit als zyklisches Geschehen beschrieben, aber für den Film neu interpretiert. Das Einschiffen, d.h. die koloniale Ausbeutung der nächsten Generation von Tirailleuren, bedeutet das Ende der Ereignisse im Film und zugleich den Anfang eines in der Realität (bzw. Geschichte) weitergehenden und damit zyklischen Geschehens. Anders aber als etwa bei natürlichen Zyklen wie dem der Jahreszeiten wird dieser nicht als naturnotwendige Unausweichlichkeit, sondern als zu durchbrechender Teufelskreis gezeigt. Der historische Prozeß ist zyklisch nur, solange er nicht von denen, die unter ihm leiden, aufgebrochen wird.

55 Man kann fast sagen, daß der Film die drei klassischen Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung einhält.

56 Gabriel, Towards, a.a.O., S. 44

57 Sembene Ousmane zitiert nach Pfaff, Fa.a.O., S. 52.

58 "Vom Aufbau her kann die klare, lineare Handlungsabfolge, die charakteristisch für Sembenes Filme ist, mit der der Griot-Erzählungen verglichen werden." Vgl. Pfaff, a.a.O., S. 33

Narrative Mittel

Das Bestreben nach Einfachheit und Verständlichkeit ist auch bei der Verwendung stilistischer Mittel zu beobachten. Dies hat zuallererst damit zu tun, daß der Film ein importiertes Medium ist und die traditionellen Kulturen in Afrika nur selten auf visuelle Elemente zurückgreifen: "Es muß erwähnt werden, daß die traditionelle afrikanische Kultur für das Bild als Kunstform, wie Fresken, Gemälde und Graphiken, nicht prädisponiert ist."⁵⁹ Ein weiterer Grund ist die von den Filmemachern gesuchte Nähe zu oralen Traditionen der Kommunikation.

Die mündliche Überlieferung bleibt stets menschnah, spricht zu jedem in der ihm zugänglichen Form und offenbart sich entsprechend den Fähigkeiten des Lernenden. Sie ist zugleich Religion, Erkenntnis, Naturkunde, Einführung in ein Handwerk, Geschichte, Unterhaltung und Zeitvertreib..⁶⁰

Sembene vermeidet, ebenso wie die anderen Vertreter des afrikanischen Dritten Kinos, um der Verständlichkeit willen "visuelle Zweideutigkeit und verwirrende Parallelmontagen von Ereignissen, die sowohl räumlich als auch zeitlich getrennt voneinander stattfinden".⁶¹ Eine ästhetisierende Stilisierung zum Zwecke des ästhetischen Genusses hat für den afrikanischen Rezipienten keinen Gebrauchswert. "Die Vorstellung von einem Kunstwerk, dessen einziger Zweck es ist, schön zu sein und den Geschmack des Zuschauers zu befriedigen ist hier absolut unbekannt"⁶². Das bedeutet nicht, daß keine Stilisierungen vorkommen, aber "ihre Funktion im engeren und weiteren Kontext ist immer klar definiert"⁶³

Der Einsatz der Rückblende als einziges *auffälliges* ästhetisches Darstellungsmittel wurde bereits erwähnt. Der zitierten Funktion solcher Mittel gemäß bedeutet diese Rückblende viel mehr als nur das Hereinholen eines vergangenen Ereignisses zur Klärung eines gegenwärtigen Handlungszusammenhangs. Ihr Einsatz verweist auf eine narrative Tradition ebenso wie auf eine bestimmte Geschichtsauffassung. Mit seinem Anspruch, an der Tradition des Griot in der Dorfgemeinschaft anzuknüpfen, übernimmt der Filmerzähler auch dessen Funktion, die Vergangenheit zu interpretieren. "So wie er seine Geschichte weitererzählte, so sah die Zukunft aus und so wurde auf die Vergangenheit zu-

59 Binet, a.a.O., S. 16-22, S. 19

60 Imfeld, a.a.O., S. 133

61 Pfaff, a.a.O., S. 51

62 Binet, a.a.O., S. 19

63 Cham, a.a.O., S. 84-85

rückgeblickt."⁶⁴ Zugleich wird mit der Rückblende eine bestimmte Geschichtsauffassung filmsprachlich nachvollzogen, in der "die Vergangenheit nur für das zählt, was sie bezeichnet, und die Gegenwart nur im Rückgriff auf die Vergangenheit bezug nimmt auf die Zukunft"⁶⁵.

Im übrigen erscheinen Kameraführung, -perspektive und -bewegungen zunächst den inhaltlichen Erzählzwecken untergeordnet. Dabei lassen sich aber bei näherem Hinsehen charakteristische Beobachtungen machen, die diese zunächst vermutete Nähe zum 'unauffälligen' Hollywood-Erzählstil relativieren. Dies soll hier nur an einem Beispiel und einer daraus abgeleiteten Hypothese demonstriert werden.

Während seiner Ansprache bei der Ankunft der Tirailleure im Lager geht Hauptmann Labrousse die Reihen der angetretenen Tirailleure von links nach rechts ab, und die Kamera fährt mit ihm in derselben Richtung. Als die Tirailleure erstmals passiven Widerstand leisten, indem sie das Essen verweigern, fährt die Kamera wieder mit dem an ihnen vorbeigehenden Hauptmann mit, diesmal von rechts nach links. Dasselbe passiert wenig später, wenn Hauptmann Labrousse eine Ausgangssperre verhängt und die Kamera abermals mitfährt, wenn er die Reihen der Tirailleure von rechts nach links abgeht. Positionen und Bewegungen der Kamera verändern sich auffällig nach dem Höhepunkt des Aufstandes: In der Szene, in der der General gefangengenommen wird, nimmt die Kamera einen festen Standort hinter den Tirailleuren ein, etwa in der Nähe des Obergefreiten Diarra, und verfolgt in leichter Aufsicht, Überblick über das Geschehen verschaffend, mit einem Schwenk von rechts nach links, wie der General an den Tirailleuren entlang auf Diarra zueilt. Hier nimmt die Kamera die Position der Tirailleure ein. Man könnte von einer sich entwickelnden point of view-Technik sprechen, mittels derer die Zuschauer zu einer solidarischen Haltung für die Tirailleure hingeführt werden, oder von einer Widerspiegelung der sich wandelnden Kräfteverhältnisse im Blick der Kamera. "Ein filmsprachliches Merkmal ist in dieser Phase die ideologische Erzählhaltung anstelle der im Hollywood-Film üblichen Erzählhaltung, die an eine Person gebunden ist."⁶⁶

Afrikanische Filmwissenschaftler sehen auch in dem Wechsel der Fahrt- oder Schwenkrichtungen der Kamera (links-rechts oder umgekehrt) einen ideologischen Hintergrund:

Meine eigenen Beobachtungen bestätigen mir, daß, während westliche Filme da-

64 Imfeld, a.a.O., S. 17

65 Wondji, Christophe: Histoire et conscience nationale en Afrique, in: Présence africaine, 137.138, 1986, S. 81

66 Gabriel, Towards , a.a.O, S. 34

zu tendieren, von links nach rechts zu schwenken, der Film, z.B. im Mittleren Osten meistens nach links schwenkt. [...] Es ist daher denkbar, daß die jeweilige Schwenkrichtung von links oder rechts stark von der Richtung beeinflußt wird, in der eine Person schreibt.⁶⁷

Interessanterweise ist der Chefkameramann des Films *Camp*, Ismail Lakdar-Hamina, dessen Bruder Mohamed Lakdar-Hamina den mit dem Grand Prix von Cannes 1975 ausgezeichneten Film *Chronique des années de braise* (Algerien 1975) drehte, Algerier und gehört dem arabischen Kulturkreis an, in dem die Schreibrichtung von rechts nach links verläuft. Ihm schreibt Pierre Haffner die "technische Strenge" im Film zu.⁶⁸ Wäre die Schwenk- und Kamerafahrtrichtung durchgängig von rechts nach links beibehalten worden, so könnte man dies demnach als unbewußten Niederschlag der kulturellen Zugehörigkeit des Kameramannes interpretieren. Da beide Richtungen von links nach rechts und umgekehrt vorkommen, liegt es nahe, hierin eine Differenzierung nach den beiden Parteien zu sehen. Auch auf diese Weise würde damit die Seite der von links nach rechts schreibenden Franzosen der Seite der Tirailleure entgegengesetzt, deren islamisch geprägte afrikanische Kultur von der Figur des den Gebetsort gen Mekka festlegenden Marabut verkörpert wird. Die Kamerafahrt von links nach rechts erfolgt, wenn die Franzosen Herr der Lage sind. Dies ist der Fall bei der Ansprache Hauptmann Labrousse zu Beginn des Films und am Ende des Films nach dem Massaker im Camp, als die Kamera von links nach rechts die Leichen der Tirailleure entlang fährt. Bei Widerstandshandlungen der Tirailleure fährt oder schwenkt die Kamera dementsprechend von rechts nach links. Auffällig ist, daß alle Panzer beim Angriff auf das Lager von links nach rechts ins Bild fahren, ja sogar der für den Befehl des Massakers verantwortliche General tritt am Ende des Films auf den Balkon des französischen Militärverwaltungsgebäudes von links ins Bild. Da es entsprechende Äußerungen afrikanischer Filmemacher gibt, es also bei ihnen ein Bewußtsein solcher Bedeutungszuweisungen gibt, sind solche Beobachtungen sicher nicht abwegig.

Es fällt auf, daß im Film mehrmals Figuren in die Kamera blicken. Oberleutnant Pierre schaut mit entsicherter Pistole in der Hand in die Kamera d.h. den Zuschauer an, nachdem er telefonisch Hauptmann Labrousse über die Geiselnahme des Amerikaners Bericht erstattet hat. Nachdem die Tirailleure die französischen Uniformen für Tirailleure anziehen mußten, sitzen sie traurig im Halbkreis in der großen Baracke. Der Radfahren lernende Tirailleur erträgt die niedergeschlagene Stimmung nicht und begehrt auf. Dabei blickt er in die Ka-

67 ebenda, S. 45

68 Haffner, a.a.O., S. 141

mera und zeigt mit dem Finger praktisch auf die Zuschauer, sie sozusagen zu Zeugen dafür nehmend, daß er sich nicht schlecht im Hause seines Schwiegervaters benommen hat. Auch die Sitzordnung im Halbkreis ist so angelegt, daß der Zuschauer sich durchaus zu den Tirailleuren in die Baracke versetzt fühlen könnte. Dies sind nur einige Beispiele, in denen Personen sich direkt ans Publikum wenden⁶⁹ - was im westlichen Film ein absolutes Tabu ist. Aber im afrikanischen Film ist es "nicht selten, daß eine Filmfigur direkt in die Kamera blickt und den Zuschauer damit anspricht. Hier wird die Nähe zur mündlichen Überlieferung deutlich"⁷⁰. Mit dem Blick in die Kamera soll die soziale Partizipation des Zuschauers provoziert werden, wie sie bei den Erzählungen des Griot vorausgesetzt wird. Daß solche Mittel der Aktivierung des Publikums sehr wirksam sind, erweisen Beobachtungen bei Filmvorführungen:

Jeder, der schon einmal eine Filmvorführung in einem Arbeiterviertel im Senegal erlebt hat, wird über die rege Anteilnahme der Zuschauer, die die Filmhandlung lebhaft kommentieren, verwundert sein. Sie gehen auf die Bemerkung eines anderen Zuschauers ein, sprechen die Filmfiguren an und lachen über ihr Mißgeschick gerade so, als hörten sie einer Erzählung eines Griots zu, die Mimik und Gestik als dramatische Elemente einsetzt, um das Publikum zu eigenen Reaktionen zu bewegen.⁷¹

Schließlich darf in diesem Zusammenhang nicht der Hinweis darauf fehlen, daß die Regisseure dieses Film sehr wohl auch gängige westliche Mittel der Filmsprache nutzen. Denn auch dieser afrikanische Film kann, wie alle Filme des Dritten Kinos, nicht verleugnen, daß er von den künstlerischen Entwicklungen dieses Mediums in den neunzig Jahren seines Existierens nicht unberührt geblieben ist. Die meisten Filmemacher des Dritten Kinos haben ja in europäischen oder US-amerikanischen Filmschulen studiert⁷² und bekennen sich dazu, mit dem westlichen Medium auch die ihm immanenten ästhetischen Mittel zu nutzen, sofern sie ihrem Aussagewillen nicht widersprechen.

Zu solchen Elementen der narrativen Gestaltung gehört etwa das Einblenden von Daten in Untertiteln, das dem Filmgeschehen historische Authentizität verleihen soll. Es ist ein Mittel der dokumentarisch-realistischen Filmgestaltung. Auch der starke pädagogische Gestus, mit dem die Geschichte im Film präsentiert wird, ist keine Erfindung des afrikanischen Films. Beide Elemente sind allerdings in diesem Fall kombiniert worden, um eine für das afrikanische

⁶⁹ Gabriel, a.a.O., S. 47

⁷⁰ ebenda, S. 47

⁷¹ Pfaff, a.a.O., S. 33

⁷² Sembene selbst hat in Moskau an der VGIK gelernt und seine ersten Kurzfilme in Frankreich gedreht.

Publikum spezifische Funktion zu übernehmen:

Unsere Geschichte wurde uns in der Schule niemals gelehrt, wir kennen sie nur vom Hörensagen, aus den Überlieferungen der Erzähler und sie ist wichtig für unsere Selbstfindung (pour nous ressourceur),⁷³

sagt Sembene und unterstreicht damit die Rolle seines Films als visuelles Geschichtsbuch.

Schlußbemerkung

Zu sehen, wie die wirkliche Vergangenheit war, um dann zu erkennen, wie die Gegenwart ist, darum geht es in *Camp*. Auf der konkreten Ebene präsentiert er die Geschichte des Aufstands von Thiaroye aus einer Perspektive fingierter direkter Zeugenschaft, die kein anderes Medium so vermitteln kann. Da es diese Perspektive in den kommunikativen Traditionen der Afrikaner nicht gibt (ihnen haben die Filme, die sie in der Kolonialzeit sehen durften, stets nur fremde, exotische Geschichten erzählt), nutzt der Film traditionelle narrative Muster, um ihnen einen Zugang über die gewohnten Rezeptionsformen zu erschließen. Damit erfüllt der Film eine wesentliche Aufgabe des Dritten Kinos, die darin besteht, die Lebenskosmogonien übermittelnde afrikanische Oralüberlieferung zu ergänzen durch die politisch historische Perspektive. Zugleich findet eine Verschiebung der Vermittlungsformen vom Hören von Inhalten zum Sehen von Ereignissen statt. Die Bezüge zur Tradition wie Palaver und Verhaltenskodizes des dörflichen kollektiven Lebens werden dabei deutlich gemacht, so daß der Bewußtseinsprozeß keinen Bruch bedeutet.

Die dabei und dazu verwendeten Mittel reflektieren den Stand, den die Filmemacher des Dritten Kinos bei der Integration des fremden Mediums in die eigene Kulturtradition derzeit erreicht haben. Dieser Prozeß wird sich beschleunigen, denn die Bedeutung des Dritten Kinos in den Großstädten nimmt zu und treibt damit die Entwicklung einer einheitlichen Bildsprache voran.

73 Ousmane, Sembene: Retrouver l'identité africaine, in: Le Monde Diplomatique, März 1979. Die letzte Wendung könnte so umschrieben werden: "um uns unsere Quellen neu zu erschließen"