

Communicatio Socialis

ZEITSCHRIFT FÜR PUBLIZISTIK IN KIRCHE UND WELT

In Verbindung mit
Michael Schmolke (Salzburg), Karl R. Höller (Aachen)
und Kees Verhaak (Nimwegen)

herausgegeben von
FRANZ-JOSEF EILERS SVD (AACHEN)

13. Jahrgang 1980

Januar – März

Nr. 1

Dritte-Welt-Filmschaffen für die Entwicklungsarbeit?

von Ambros Eichenberger

Die übliche, oftmals strapazierte Aufteilung des Films in „Ware“ und „Kunst“ ist so alt wie das Medium selbst. Nirgendwo scheint sie jetzt aber aktueller zu sein als in den Ländern der sog. Dritten Welt. Da versucht einerseits eine gut organisierte Vergnügungsindustrie – sehr augenfällig für jeden Besucher in den städtischen Ballungszentren – mit Italowestern, Kun Fu-Streifen und Gangster-Epen, offensichtlich nicht ohne Erfolg, ein millionenfaches Publikum anzulocken. Das Angebot, fast ausnahmslos der Kategorie B (oder C) zugehörig, wird zur Hauptsache von westlichen (USA, Frankreich, Italien), östlichen (Indien mit seinen Hindi-Filmen) und fernöstlichen (Hongkong) Gesellschaften vertrieben, die sich in vielen Ländern der Dritten Welt, auch wenn diese längst unabhängig geworden sind, eine einträgliche, profitorientierte, multinationale Monopolstellung gesichert haben. Über den Einfluß dieser qualitativ billigen Importware (in Venezuela werden amerikanische Filme per Kilo verkauft!) auf das Empfinden und das Verhalten dieses zahlreichen, größtenteils jungen, im Durchschnitt wenig kritischen Publikums liegen bis jetzt so gut wie keine wissenschaftlich erhärteten Untersuchungen vor¹. Die Medienarbeit hat in den meisten Entwicklungsländern noch nicht jenen Stand erreicht, der einen tragfähigen Boden für gezielte Wirkungsforschung abgeben könnte, und westliche Erhebungen sind, mindestens für den Bereich des Films, nicht bekannt. Anregungen dazu könnten Stichproben geben, wie sie beispielsweise von einem jungen, in Paris ausgebildeten Mitarbeiter des Informationsministeriums in Mali über die Motivation des Kinobesuches in seinem Land gemacht worden sind. Diese Informationen haben zwar insofern keine Überraschungen gebracht, als die vorherrschende Meinung bestätigt wurde, wonach der Film auch in den Entwicklungsländern primär als Unterhaltungs- und nicht als Entwicklungsmedium seine Funktion erfüllt. „Lorsqu'on va au Cinéma en République du Mali, c'est essentiellement pour se divertir“, heißt die ebenso lapidare wie allgemeingültige Schlußfolgerung. Immerhin

Ambros Eichenberger op ist Vizepräsident der Organisation Internationale du Cinéma (OCIC) und Leiter des Filmbüros der Schweizerischen Katholischen Filmkommission.

haben bei der befragten Altersgruppe von 22 bis 27 Jahren über 40% mit der Bemerkung, daß sie ins Kino gehen, „pour s'informer et pour apprendre“, auch Informations- und Weiterbildungsansprüche an das Massenmedium Film gestellt. Eine gründlichere Motivationsanalyse ergäbe vermutlich noch ein viel differenzierteres Bild.

Anspruchsvollere Wünsche werden aber, wie bereits angedeutet, durch die gängige Programmation kaum erfüllt. Das durchschnittliche Angebot kolportiert vielmehr Vorstellungswelten von einem westlichen „way of life“ mit entsprechenden Konsumbedürfnissen, die zum ganzen soziokulturellen Kontext eines Entwicklungslandes, zu seinen Traditionen und Wertmaßstäben in keiner Beziehung stehen, ja diese oft als rückständig ins Lächerliche ziehen, wenn nicht gar zerstören. Der Einfluß des Films, den ausländische, profitorientierte Verleih-Organisationen in Asien, Afrika und Lateinamerika „plazieren“, ist deshalb, von ethischen, entwicklungs- und kulturpolitischen Perspektiven her betrachtet, eher negativer Art: Opium für das Volk, wie ein Fachmann sagt!²

Aber das Bewußtsein der durch diesen Kulturkolonialismus perpetuierten Entfremdungen und Abhängigkeiten wächst. Es entwickelt sich in dem Maße, wie das kulturelle Selbstbewußtsein dieser Länder steigt und gestiegen ist. Damit werden auch die Reaktionen und Gegenbewegungen deutlicher. Sie reichen von der bloßen Feststellung: „Les navets internationaux continuent à être déversés sur l'Afrique et le Tiers monde“, bis zum Aufruf: „Décolonisez le Cinéma“.

Angesichts der bereits erwähnten Abhängigkeit von der internationalen Filmwirtschaft, vor allem von den Großverleihen und aufgrund des geringeren Standes eigener Produktionsvoraussetzungen sind solche Postulate, über deren Berechtigung es an sich nichts (mehr) zu diskutieren gibt, erfahrungsgemäß viel rascher propagiert als realisiert. Aber es ist in den letzten Jahren doch ein ganzes Paket von Maßnahmen in die Wege geleitet worden, die je nach Situation und Gesellschaftsform der einzelnen Länder verschieden sind und doch überall das gleiche Ziel verfolgen: den Aufbau und die Weiterentwicklung einer nationalen Filmkunst und Filmindustrie.

An solchen Maßnahmen sind einmal die *Regierungen* beteiligt. Im Zuge der nationalen Selbstbestimmung oder im Zeichen eines neu erwachten Kulturbewußtseins haben die meisten Verantwortlichen im Staat auch angefangen, sich für das Kino ihrer Länder zu interessieren und dieses Interesse mit konkreten Initiativen zu dokumentieren. Das hat in vielen Staaten, vorab in solchen mit sozialistischer Ausrichtung, zur Verstaatlichung des Verleihwesens, der Kinosäle und teilweise auch der Produktion geführt. Als Paradebeispiel dafür sind Kuba und Algerien zu erwähnen. Mehrere, auch gemäßigte Regime wie z.B. Obervolta, Mali oder Madagaskar, sind diesem Modell teilweise gefolgt. In südostasiatischen Staaten, z.B. Thailand, Indonesien oder Malaysia, ist der Import von ausländischen Filmen massiv gedrosselt worden, und das noch verbleibende Kontingent wurde mit hohen Steuern und Taxen belastet. Diese Maßnahmen zum Schutze des einheimischen Films haben aber auch fast überall schärfere Zensurbestimmungen zur Folge gehabt, denn es wurde gleichzeitig bekannt, daß der Film nicht nur ein harmloses Unterhaltungsmittel ist, sondern auch über Möglichkeiten der Kritik (am eigenen System) und der Gegeninformation verfügt. Unabhängigen Regisseuren in der Dritten Welt verursachen diese Zensurzwänge heute nicht geringe Schwierigkeiten. Einer ihrer Vertreter hat diese, stellvertretend für viele, wie folgt zum Ausdruck gebracht: „Soumettre aux masses des thèmes qui leurs permettent de réfléchir ne plaît pas à tout le monde. Cela peut être dangereux pour tel ou tel gouvernement ou pour tel ou tel politique. D'où une censure assez stricte dans beaucoup de pays en Amérique Latine, en Asie et en Afrique.“³

Zur Wahrnehmung ihrer eigenen Informations- und Propagandatätigkeit haben viele Regierungen zudem eigene, staatliche Produktionsgesellschaften ins Leben gerufen, die heute vor allem Aktualitätsmagazine und „linientreue“ Lehrfilme für die Landbevölkerung produzieren. Daneben, im nichtstaatlichen Sektor, dominieren die kleinen Produktionsgesellschaften der unabhängigen Filmemacher. Diese bilden eine Art Mischform von Autoren-Produzenten, weil sie, angesichts mangelnder Produktionsmittel und wegen der gering entwickelten technischen Infrastruktur vielfach gezwungen sind, alles, sprich Drehbuch, Regie, Montage und Produktion, selber zu machen. Diese geringe Arbeitsteilung ist typisch für Kinematographien, die sich am Anfang einer Entwicklung befinden. Sie charakterisieren nicht nur ihren Lebens- und Überlebenswillen – viele Filme sind überhaupt nur unter großen, persönlichen, finanziellen Opfern ihrer Macher entstanden und vollendet worden –, sondern auch ihre gesellschaftliche und marktwirtschaftliche *Marginalität*.

„In diesem Tümpel von blindem Eskapismus (der importierten Abenteuerfilme) haben die ruhig fallenden Kiesel der bedeutenden heimischen, in Afrika, Lateinamerika oder Asien gedrehten Filme nicht einmal eine Welle gekräuselt – ausgenommen in elitären Zirkeln.“⁴ Dieses Statement in seiner generalisierenden Form mag übertrieben sein, weil es bereits genügend Beispiele gibt, die Wellen nicht nur „gekräuselt“, sondern auch geworfen haben. Das war z.B. bei vielen Produktionen im südindischen Staat Kerala, in Westbengalen oder bei den meisten Filmen von Ousmane Sembene im Senegal und denjenigen von Souleymane Cissé in Mali der Fall. Das Hindernis liegt jedenfalls nicht am mangelnden Interesse des Publikums an einheimischen Filmen, sondern eher am Umstand, daß sie ihm aus Konkurrenz-, Zensur- oder anderen Gründen oft gar nicht gezeigt werden „dürfen“.

Weit weniger marginal nimmt sich der alternative, nationale Film in den Entwicklungsländern aus, wenn man ihn nicht von seinen jetzigen beschränkten Marktchancen oder von seinen Produktionsvoraussetzungen, sondern von seinem Selbstverständnis und vom vorhandenen *kreativen* Potential her betrachtet. Die Diskussion über den Stellenwert und die Funktion des engagierten, anderen Films wird seit Jahren, auch im Zusammenhang mit internationalen filmkulturellen Veranstaltungen (z.B. in Karthago, Ouagadougou, Berlin, Mannheim, Locarno, Oberhausen usw.), intensiv geführt und hat zum Teil ein beachtliches Niveau erreicht. Der Trend geht allgemein dahin, das junge Filmschaffen dieser Länder als eine Art „Volkskino“ zu definieren. Damit wird nicht nur die Notwendigkeit seiner Verwurzelung in einem bestimmten Kulturkreis postuliert, sondern auch auf die Verantwortung des Mediums dem Volk gegenüber angespielt. Diese soll dadurch wahrgenommen werden, daß der Film mithilfe, dem Volk die Realitäten, mit denen es zu leben hat, bewußt zu machen. Dieser Prozeß der Bewußtmachung soll dem Zuschauer auch vom Stil her erleichtert werden. Vor allem dadurch, daß die ästhetischen Elemente, die Symbole, der Rhythmus, die Sprache usw. der eigenen Kultur und nicht (mehr) z.B. derjenigen Frankreichs oder Englands entliehen werden.

Von diesem Selbstverständnis her, das also bewußt auch eine *didaktische Funktion* einschließt – Ousmane Sembene, der bedeutendste Regisseur Schwarzafrikas, hat das einheimische Kino seines Kontinentes als „*école du soir*“ (Abendschule) bezeichnet – wird die Brücke zur Entwicklungsarbeit und zur Entwicklungspolitik offensichtlich: Einmal dadurch, daß bei *breiten* Schichten der vielfach analphabetischen Bevölkerung mit einem solchen Typ von Film Motivationsarbeit geleistet werden kann, die für eine organische Selbstentfaltung unerläßlich ist. Zum anderen, weil mit diesem engagierten Film-

schaffen auch ein wichtiges Stück Kulturarbeit geleistet wird, das mithilft, die Identitätsgefühle, die durch die Kolonisation verletzt oder zerstört worden sind, wieder aufzubauen. Insofern ist dieses Film- und Medienschaffen also eine neu aufgebrochene Suche nach Selbstbewußtsein und Identität, die mit Gewinn, auch außerhalb der Entwicklungskontinente, zur Kenntnis genommen werden muß⁵.

Die Situation in den einzelnen Kontinenten

Die Reaktionen gegen eine importierte, kommerzielle Filmkonzeption und die Anstrengungen für ein nationales Kino weisen in allen Entwicklungskontinenten viele gemeinsame Züge (und Schwierigkeiten) auf. Dabei dürfen aber die tatsächlichen Unterschiede in der Entwicklung und in der Akzentsetzung, die natürlich auch innerhalb eines Kontinentes existieren, nicht übersehen werden. Ferner ist das Schicksal dieses „dritten Films“, je nach den politischen und sozialen Veränderungen in den einzelnen Ländern, starken Schwankungen unterworfen. Eine globale Charakterisierung der Kontinente, wie sie hier erfolgt, kann und will daher nur in einer vorsichtigen, notwendigerweise verallgemeinernden und vereinfachenden, einführenden Form erfolgen.

1. Lateinamerika

Dabei ist es naheliegend, mit Lateinamerika zu beginnen, weil das alternative Filmschaffen, das hier eine starke politisch-revolutionäre Zielsetzung verfolgt, in diesem Kontinent auch über eine längere Tradition verfügt und teilweise heute noch eine mächtige, recht homogene Strömung darzustellen pflegt⁶.

Die stärksten Impulse dazu sind von *Kuba* ausgegangen. Hier, auf der Zuckerinsel, wo die Filmszene, wie in vielen anderen lateinamerikanischen Ländern, jahrzehntelang von Nordamerika (und Europa) aus „geistig kolonisiert“ worden ist, wurde der Aufbau einer eigenen, staatlichen, filmischen Infrastruktur seit 1959 sehr systematisch in die Hand genommen. Daraus ist das Kubanische Institut für Filmkunst und Filmproduktion (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematografía – ICAIC) als Zentralorgan hervorgegangen, das heute ca. 1.200 Personen, davon allein 800 in der Produktionsabteilung, beschäftigt. Jährlich werden ca. 13 Spielfilme, 50 Kurz- und Dokumentarfilme und ein Dutzend Zeichentrickfilme, neben einem wöchentlichen „Noticiero“, einer Art Filmwochenschau, produziert. All dies soll primär und bewußt der „Alphabetisierung“ des Volkes dienen und eine Neuauslegung seiner Geschichte nach den Gesichtspunkten des historischen Materialismus bewirken.

Diese ideologischen Ambitionen, die zur Zeit allerdings an Inspiration eingebüßt haben, wurden mit Erfolg auch in andere lateinamerikanische Länder, z.B. nach Bolivien und Kolumbien, später auch nach Afrika, exportiert. Vielfältige Kontakte haben dort das Entstehen zahlreicher Produktionsgruppen gefördert, deren Bezeichnungen z.B. „Grupo Cine Liberación“, „Cine de la Base“, „Tercer Cine“, „Cinema novo“ etc. programmatischen Charakter haben und die, je nach Situation, offen oder im Untergrund oder im Exil arbeiten. Sie sind im April 1977 in Mérida (Venezuela) zum „V. Treffen der lateinamerikanischen Filmschaffenden“ zusammengetreten. Ähnliche Treffen hatten früher schon in Caracas, Montreal und Algier stattgefunden⁷.

Die Werke dieser „kollektiven“ Autoren spiegeln die Krisen und Konflikte des Kontinentes wider. Stellvertretend dafür sei die große Trilogie des Chilenen Patrizio Guzman „La Batalla de Chile“ erwähnt, deren dritter Teil „El poder popular“ zur Zeit von ihm – in Kuba – fertiggestellt wird. Durch seine Berliner-Preise für „El Coraje de pueblo“

(u.a. durch das OCIC) ist auch hierzulande der nach Ecuador exilierte bolivianische Regisseur Jorge Sanjines bekannt geworden. Er hat in seinem neuesten Film "Fuera de aqui" (Raus von hier) zweifellos ein Werk von großer Publikumswirksamkeit geschaffen, dabei aber auch seine bekannten Schemata (Klischees) über den Klassenkampf bei den Landarbeitern Boliviens und ihren Konflikt mit den multinationalen Konzernen repetiert.

In vielen Teilen Lateinamerikas hat sich der engagierte Film, auf ähnlich einseitige Weise, zu einem Instrument im Klassenkampf verwandelt, was aber die Expansion des kommerziellen Films, vor allem unter den wirtschaftlich liberaleren Verhältnissen in Brasilien, Venezuela und Mexiko, nicht verhindert hat. Unterhaltungsfilme mit verschleieter Erotik und weniger verschleierter Gewalt, wie sie z.B. der brasilianische Film "Doña Flor y sus dos Maridos" propagiert, haben nach wie vor einen enormen Publikumserfolg. Erfolg, wenn auch nicht an der Kasse, hat aber auch das neue Verständnis vom Film, das beispielsweise die chilenische Unidad Popular 1970 in einem Manifest proklamierte und das, im gewissen Sinn, kontinentale Bedeutung hat: „Chilenische Filmmacher, der Augenblick ist gekommen, zusammen mit unserem Volk die große Aufgabe der nationalen Befreiung und den Aufbau des Sozialismus zu beginnen. Schluß damit, uns von der herrschenden Klasse die Symbole entreißen zu lassen . . . Der chilenische Film muß – als geschichtlicher Auftrag – *revolutionäre* Kunst werden, die, in Zusammenarbeit zwischen Künstler und Volk, auf der Basis des gemeinsamen Ziels, der Befreiung, entsteht.“⁸

2. Afrika

Bei einer Betrachtung der alternativen Filmszene Afrikas muß davon ausgegangen werden, daß sich nicht nur die einzelnen Länder, sondern auch die großen Regionen sehr unterschiedlich entwickelt haben. Davon zeugt schon das Filmwesen in der nördlichen, arabischen Welt des Kontinents. Während in Ägypten, das wegen seiner stark kommerziell und melodramatisch orientierten Filmindustrie gerne als das „Hollywood des Ostens“ verschrien wird, schon 1927 mit dem Aufbau einer filmtechnischen Infrastruktur begonnen wurde, ist die Entwicklung einer nationalen Filmkultur in anderen arabischen Ländern, z.B. in den Maghreb-Staaten Tunesien, Algerien und Marokko, erst nach ihrer Unabhängigkeit in Gang gekommen. Dann allerdings recht schnell, so vor allem im sozialistischen Algerien, wo die Kamera, ähnlich wie in Lateinamerika, schon während des Befreiungskrieges als Waffe erkannt und gebraucht worden ist. Seither sind dort, mit staatlicher Hilfe (Staatskino), rund 50 Spielfilme entstanden, von denen viele entweder den Befreiungskampf thematisieren und heroisieren (z.B. "Chronique des années de braise" von Lakhdar Haminas) oder im Gefolge des sog. "Cinéma Djidid" (= neues Kino) Probleme der Agrarreform, der Landflucht, der Rechtlosigkeit der Bauern im Konflikt mit feudalen Landbesitzern (z.B. "Nova" von Abdelaziz Tolbi oder "El faham" von Mohamed Boumari) usw. zur Darstellung bringen⁹.

Von einem Kino in *Schwarzafrika* kann man erst seit Anfang der 60er Jahre sprechen. Auch hier hatten die Kolonialverwaltungen zunächst kein Interesse am Entstehen einer einheimischen Filmkultur an den Tag gelegt. In der Folgezeit hat sich allerdings das französische Entwicklungshilfeministerium in Paris (Ministère de Coopération) mit technischer und finanzieller Hilfe stark und erfolgreich auf diesem Sektor engagiert. Bis 1970 war es am Zustandekommen von mehr als 34 einheimischen Filmen beteiligt. Das Fehlen einer ähnlichen Einrichtung im anglophonen Einflußbereich des afrikanischen Kontinents erklärt zum Teil, weshalb dieses Gebiet (mit Ausnahme von Ghana,

das sich allerdings fast ausschließlich auf Dokumentarfilme spezialisiert) bis heute weiterhin eine „filmische Sahara“ geblieben ist. Vergleiche sprechen hier eine deutliche Sprache. So wird z.B. Nigeria, das über mehr als 100 Kinos und ca. 60 Millionen potentielle Zuschauer verfügt, durch einen einzigen namhaften Cineasten, Ola Balogun, repräsentiert, während die armen Sahelländer Niger, Obervolta und Mali ein beneidenswertes Angebot von Filmen und sehr qualifizierten jungen, autodidaktischen Regisseuren, darunter Mustapha Alassane, Oumarou Ganda, Inoussa Ousseini, Souleymane Cissé, usw. aufzuweisen haben.

Die umfangreiche Filmproduktion Schwarzafrikas ist allerdings im benachbarten Senegal entstanden, obwohl auch dieses Land über keine industrielle Basis verfügt und der einheimische Film auch hier durch die dominierenden französischen Verleihe Secma und Comacico lange Zeit in Kulturzentren und ähnliche Einrichtungen abgedrängt worden ist.

Einem internationalen Publikum ist vor allem Ousmane Sembene durch seine Filme „Mandabi“, „Emitai“, „Xala“ und „Ceddo“ bekannt geworden. Diese Werke zählen zu den scharfsichtigsten, kritischsten und interessantesten Beispielen, die das afrikanische Kino bis heute hervorgebracht hat. Sie beinhalten soziale Bestandaufnahmen (Mandabi), setzen sich mit den Widersprüchen in der senegalesischen Gesellschaft, z.B. mit den Unterdrückungsmechanismen in der *farbigen* Oberschicht oder mit der Entfremdung des schwarzafrikanischen Menschen durch fremde Einflüsse, z.B. durch die Bekehrungsmethoden des Islams (Ceddo), auseinander.

Mit Sozial- und Kulturkritik, letztere vor allem in der Spannung zwischen Tradition und Moderne oder zwischen Stadt und Land – beides beliebte Themen im afrikanischen Film –, haben sich auch andere Cineasten, so der Kameruner Dikongué-Pipa („Muna Mona“, „Le prix de la Liberté“) und die Regisseurin Safi Faye („Kaddu Beykat“, „Fad-Jal“, Senegal) befaßt¹⁰. An kreativen Talenten fehlt es auch in Schwarzafrika nicht, schon eher an der technischen Ausrüstung und am Geld! Schwarzafrika ist bis heute ein Kontinent ohne Labors und Studios geblieben.

3. Asien

Obwohl Asien, im Vergleich zu den beiden anderen Entwicklungskontinenten, ein mehrfaches an Filmen produziert – mit einer Produktion von 619 Filmen im Jahre 1978 steht Indien an der Spitze der ganzen Welt –, weiß die Außenwelt im allgemeinen über den asiatischen Film am wenigsten. Er wird meist ganz bewußt für den Inlandmarkt hergestellt und vermag formal – bis jetzt – internationalen Ansprüchen kaum zu genügen. Überwiegend handelt es sich dabei um sog. „quickie movies“, worunter eine rasch hergestellte Dutzendware zu verstehen ist, die rein kommerziellen Überlegungen und Tendenzen folgt. Der Film ist in Asien zwar ein äußerst populäres Unterhaltungsmedium, zu einer künstlerisch und thematisch anspruchsvollen Verschmelzung mit dem jahrtausendalten Erbe asiatischer Kulturen ist es indessen, außer vielleicht in Japan, nicht gekommen. Asiatisch sind Schattenspiele, kunstvolle Tempeltänze und Theater; wenn sie Film sagen, ist immer etwas Europäisches oder Amerikanisches dabei.

Trotzdem gibt es auch hier Ansätze zu einem „neuen Film“, der nicht in Traumwelten flieht, sondern sich den asiatischen Realitäten zu stellen versucht. Das ist z.B. in Indien, trotz der beherrschenden Stellung des kommerziellen Hindi-Films mit seinen obligaten Tanznummern, Tränen und (Liebes-) Dramen, der Fall (2 Stars, 6 Songs, 3 Tänze heißt die „klassische“ Formel des konventionellen indischen Films).

Die Bewegung hin zu einem realistischen und sozialkritischeren Film ist 1968, unter der Leitung von Mrinal Sen (Kalkutta) von "New Cinema Movement" ausgegangen, das nahezu in allen Bundesstaaten neue Kräfte freizusetzen vermochte. Diese zeigen, so schreibt Miriganka Shekhar Ray, ein junger Filmkritiker aus Bengalen, „eine völlige Abkehr von den gelackten Traumstreifen à la Hollywood, die in einer unechten und nachgestellten Welt, zwischen geschlossenen Studiowänden, unter künstlichen Sonnen und Monden produziert werden“¹¹.

Ähnliche Ansätze, allerdings viel weniger konsequent durchgeführt, gibt es auch in südostasiatischen Ländern, z.B. auf den Philippinen, in Thailand, Südkorea, Indonesien und Taiwan. Hier werden sozial, entwicklungspolitisch und kulturell engagierte Regisseure aber immer wieder zu massiven Kompromissen, also zur Herstellung von sog. "Bomba-Movies" mit „viel Sex, Gewalt und Liebe“ gezwungen, weil sie von Problemfilmen, die Fragen der Korruption und der Verarmung in den Slums ("Maynila", Manila: Sa Mga Kuko Ng Liwanag und "Insiang" von Lino Brocka, Philippinen), der kulturellen Entfremdung („Der parfümierte Alptraum" von Kidlat Tahimik, Philippinen), der amerikanischen Militärpräsenz ("Minsa Y'Isang", die Motte, die den Adler herausfordert, von Lupita Concio, Manila), des veralteten Schulwesens auf dem Land ("Rural teachers" von Surasri Patum, Thailand) usw. aufgreifen, nicht leben können oder solche Filme erst gar nicht zeigen dürfen. Aber das Bewußtsein für die Notwendigkeit der filmischen Auseinandersetzung mit solchen Fragen wächst. Das wurde neulich von einem wichtigen Gremium in Djakarta – per viam negationis – mit der Feststellung bestätigt: von "Hongkong, Taiwan, Indien and a mixture of all sorts of images" ist auf unseren Kinoleinwänden sehr viel zu spüren, dafür aber sehr wenig von den "facts and realities of Indonesian life"¹².

Kirchliches Engagement: Möglichkeiten und Grenzen

1. Die Ortskirchen der Entwicklungsländer

Sieht man von den *beachtlichen*, viel zu wenig bekannten Pionierleistungen ab, die durch einzelne Missionare, z.B. Jean Vast im Senegal, Louis Martin in Mali, die Patres Alexander van den Heuvel und Van Haelst in Zaire¹³, Charles Erb in Ghana, Gaston Roberge in Kalkutta u.a.m. in filmkultureller Hinsicht erbracht worden sind, nimmt sich das Engagement der Ortskirchen in der Dritten Welt auf dem Sektor Film, inklusive einheimischer Film, aufs Ganze gesehen eher bescheiden aus. Es gibt für diese jungen Kirchen verständlicherweise noch dringendere Prioritäten als den Film. Immerhin scheint in den letzten Jahren auch in den Reihen der Hierarchie das Bewußtsein generell gewachsen zu sein, daß der Film im Leben der Entwicklungsländer auf Millionen von Menschen, vorab Jugendlichen, einen beträchtlichen, ihr Weltbild prägenden Einfluß ausübt. Diese Feststellung hat sich in diversen Dokumenten niedergeschlagen, wie beispielsweise jenen, die im Anschluß an die von der päpstlichen Kommission für die Mittel der sozialen Kommunikation durchgeführten regionalen Medienkonferenzen veröffentlicht worden sind. War die Wahrnehmung früher vorwiegend und einseitig auf die Möglichkeit der Mitarbeit bei der – staatlichen – Zensur fixiert, so fällt auf, daß man jetzt auch bereit ist, dem originären Film als Ausdruck eines neuerwachten kulturellen und nationalen Selbstbewußtseins Aufmerksamkeit zu schenken. Als Beispiel dafür sei der Text aus dem Schlußkommuniqué angeführt, das im April 1979 von einer regionalen kirchlichen Medienkonferenz der fünf anglophonen, westafrikanischen Länder in Accra verabschiedet worden ist.

“We strongly recommend that all agencies of mass communications should embark on accelerated programmes of replacing materials drawn from foreign cultures with those based on indigenous cultures, to increase awareness of cultural identity in our people and accelerate their cultural growth.”¹⁴

2. *Der Aufbau von regionalen Infrastrukturen*

Einen entscheidenden Beitrag zu dieser bewußteren Hinwendung dem Film- und Kulturschaffen des eigenen Landes und Volkes gegenüber hat der Aufbau von regionalen Strukturen geleistet, der auf Anregung der internationalen katholischen Filmorganisation OCIC in den letzten sechs Jahren systematisch vorangetrieben worden ist. In dieser Zeit sind das OCIC-Asien (1974), das sog. AFROCIC (1976) mit einem frankophonen Zweig in Dakar und einem anglophonen Ableger in Nairobi und das OCIC-Ozeanien (1978) entstanden. Der lateinamerikanische Kontinent verfügte schon Jahre vorher mit dem SALOCIC (Secretariado para América Latina) über eine eigene kontinentale Organisation. Die Versuche zur Regionalisierung der kirchlichen Filmarbeit in den filmfreudigen arabischen Ländern haben, zum Teil infolge politischer Instabilität, noch nicht die gewünschten Erfolge gebracht. Immerhin ist es im September 1979 in Kairo zu einem ersten gesamtägyptischen Treffen gekommen, an dem auch Delegierte aus dem Sudan und aus dem Irak teilgenommen haben. Bei dieser Gelegenheit ist der Startschuß für die Gründung einer “ARABOCIC” gegeben worden.

Diese regionalen Zusammenschlüsse, die in Lima, Dakar und Nairobi, Taipei und Kairo über mehr oder weniger ausgebaute Organe und Sekretariate verfügen, haben diverse konkrete Initiativen, auch zur Förderung des unabhängigen Films in diesen Gebieten, möglich gemacht. Dazu gehört z.B., daß in fast allen asiatischen Ländern jene Filme aus der nationalen Produktion jährlich mit einem katholischen OCIC-Preis ausgezeichnet werden, die nach der Einschätzung einer eigens dafür ausgewählten Jury am überzeugendsten humane, soziale, ethische oder religiöse Werte vertreten¹⁵. Diese Promotionstätigkeit wiederum hat in vielen Fällen zu einem vermehrten Kontakt mit den einheimischen Filmschaffenden geführt, wie er ja eindringlich auch in der Pastoralinstruktion „*Communio et Progressio*” (Nr. 147) empfohlen wird. So haben etwa Ousmane Sembene, der beste und international anerkannteste Cineast des schwarzen Kontinents, und Paulin Vieyra, der bedeutendste schwarzafrikanische Filmhistoriker, anläßlich eines AFROCIC-Seminars in Dakar ihre Philosophie vom afrikanischen Film auch vor einem kirchlichen Publikum entfalten können¹⁶.

Zu ähnlich eindrucksvollen Begegnungen war es vorher schon anläßlich des OCIC-Weltkongresses in Petrópolis (1975) mit engagierten brasilianischen Filmschaffenden gekommen. Zur Zeit werden ähnliche Kontakte mit profilierten asiatischen Regisseuren vorbereitet, die für den nächsten OCIC-Kongreß 1980 in Manila vorgesehen sind.

3. *Aktive Präsenz bei filmkulturellen Veranstaltungen*

Wichtig und wirksam sind, neben diesen nationalen und regionalen Formen der Promotion, jene Möglichkeiten geworden, die sich durch die Einladung und die aktive Präsenz von kirchlichen Jurys bei filmkulturellen Veranstaltungen eines ganzen Entwicklungskontinentes ergeben haben. Noch systematischer als in Asien, wo jedes Jahr in einer anderen Stadt ein mobiles, kontinentales Film-Festival, vorwiegend mit kommerziellen Hintergründen, veranstaltet wird, oder in Lateinamerika, das auf kontinentaler Basis wenig filmische Anstrengungen unternimmt, sind solche Drehscheiben für

die Information und den Erfahrungsaustausch in *Afrika* geschaffen worden. Dort findet altemierend ein Festival in Carthago (Tunesien) und in Ouagadougou (Obervolta) statt. Das erste, neuerdings von Lybien mitorganisiert (und finanziert), steht vor allem im Dienste des jungen, progressiven, arabischen Films und hat eine starke politische Ausrichtung und eine starke internationale Ambition (Festival du Tiers Monde). Das kleinere, ärmere, schwarzafrikanische Festival versucht zum Umschlagplatz für das engagierte Filmschaffen südlich der Sahara zu werden, mit dem Fernziel, Ouagadougou, die Hauptstadt des armen Sahelstaates Obervolta, zur Metropole des „schwarzen Films“ zu machen, Paris in dieser Funktion also abzulösen . . .

Bei beiden Veranstaltungen ist die katholische Kirche durch den regionalen Zweig ihrer internationalen Filmorganisation, AFROCIC, mit einer Jury offiziell vertreten und ebenso offiziell akzeptiert. Die bisherigen Erfahrungen wie auch die durch die Juries verfolgte Kulturpolitik dürfen als positiv bezeichnet werden. Die Tätigkeit hat jeweils auch eine recht breite Öffentlichkeitswirkung erzielt und der Kirche Afrikas den Ruf eingebracht, daß sie sich in aufgeschlossener Weise für das junge Filmschaffen des Kontinentes interessiert und es im Sinne einer kulturellen Entwicklungshilfe auch tatkräftig zu fördern gedenkt.

4. Herausforderung für die Kirche im Westen

In der alten Welt kann man sich über derartige Initiativen und Anerkennungen freuen. Aber das ist nicht genug. Filme aus den Entwicklungsländern, zwar in erster Linie zur Bewußtseinsbildung (und Unterhaltung) für ein *einheimisches* Publikum bestimmt, können auch für die Lebenspraxis und das Bewußtsein der Menschen in den Industrienationen von großer Bedeutung sein. Vor allem dadurch, daß sie die Kenntnis der sozialen, politischen, kulturellen oder religiösen Probleme dieser Völker einem westlichen Publikum auf so anschauliche Weise nahebringen können, wie es einem anderen, weniger „sinnlichen“ Medium nicht ohne weiteres gelingt¹⁷.

Daher sind gerade auch kirchliche Gremien aufgrund ihrer universalen Weltsicht aufgerufen, etwas für die Verbreitung solcher Filme in der industrialisierten Welt zu tun.

Wo die Kirche, wie in Deutschland, Österreich und der Schweiz, für ihre Bildungsarbeit über nicht kommerzielle Verleihstellen verfügt oder verfügen kann, dürfte sie eigentlich keine Anstrengungen – mehr – scheuen, ausgewählte Beispiele dieses Filmschaffens ins Repertoire aufzunehmen, auch dann, wenn der Einsatz dieser Produktionen eine spezielle Begleitung und spezielles Begleitmaterial erforderlich macht oder die relativ hohen Kosten einer Untertitelung in Kauf genommen werden müssen.

In dem Maße, wie die *kirchlichen Hilfswerke* die Möglichkeiten des Dritte-Welt-Filmes entdecken und für ihre entwicklungspolitische Sensibilisierungsarbeit zu Hause nutzen, wird eine stärkere Koordination der Bemühungen, vielleicht sogar für den ganzen europäischen Raum wünschbar sein.

Vorkehrungen, die in diese Richtung laufen, sind auch vom Direktorium der OCIC insofern getroffen worden, als jetzt eine kleine Sonderkommission beauftragt wurde, das Studium der mit diesem „Kulturaustausch“ zusammenhängenden Fragen in die Hand zu nehmen. Eine erste konkrete Maßnahme wird darin bestehen, den Informationsfluß über die Filmproduktion in der Dritten Welt systematischer als bisher in Gang zu bringen. Das weltweite Beziehungsnetz einer internationalen Organisation stellt in

dieser Hinsicht eine einmalige Chance dar, die mit Tatkraft und Umsicht stärker als bisher genutzt werden will¹⁸.

Ein weiterer Schritt, die Entwicklung des engagierten Filmschaffens in den Entwicklungsländern zu unterstützen, kann darin bestehen, vorhandene Produktionen nicht nur zu verbreiten, sondern auch das Zustandekommen *neuer* Projekte zu ermöglichen. Wer die finanziellen Bedingungen und die persönlichen Opfer der Regisseure kennt, unter denen z.B. in Afrika und Asien Filme entstehen, wird für solche Vorschläge Verständnis haben. Diese Hilfen sollten ohne Auflagen hinsichtlich der formalen Gestaltung oder der politischen und ästhetischen Aussage gewährt werden. Sie dürfen weder bewußt noch unbewußt eine Vereinnahmung einheimischer Regisseure für europäische Bedürfnisse oder das „Image“ „unserer“ Organisationen zum Ziele haben, sondern sie müssen im Zeichen einer an Bedeutung gewinnenden *kulturellen Entwicklungshilfe* zur Förderung der originären Filmkultur und der kreativen Kräfte in den Entwicklungsländern selbst einen Beitrag leisten. Nur so kann der Austausch von kulturellen und menschlichen Werten zwischen den einzelnen Regionen der Welt zur Bereicherung aller gefördert werden, wie es ein so wichtiges, fast schon vergessenes römisches Dokument wie „*Communio et Progressio*“ (Nr. 94) einmal gefordert hat. Zu einem ähnlichen Einsatz für die Verbesserung der internationalen Verständigung über das Medium Film hat auch Jacques Rigaud, einer der Vizedirektoren der UNESCO, die internationale katholische Filmorganisation anlässlich eines Kongresses in München (November 1977) eingeladen: „Es sei mir gestattet, nachdrücklich auf die Rolle hinzuweisen, die Ihre Organisation (die OCIC) in diesem Austauschprozeß spielen kann. Der Einbezug des Filmschaffens der dritten Welt in die internationale Filmszene scheint mir ganz auf der Linie jenes Internationalismus und Universalismus zu liegen, zu dem Sie sich bekennen. Dazu ist er von der Achtung aller auch anderen geistigen Werten gegenüber geprägt.“¹⁹

Anmerkungen

¹ Vgl. zu dieser ganzen Problematik auch: Roland Martin: Abriß der Filmgeschichte in den afrikanischen Ländern, Köln 1978, unveröffentlichte Magisterarbeit (im Fach Theaterwissenschaft); und: Cinéma et Jeunesse –, impact du Cinéma sur la Jeunesse, Rapport, der von der Association sénégalaise d'Action Familiale an den Studententagen der Cinéastes sénégalais associés im Dezember 1974 in Dakar vorgestellt worden ist.

² Vgl.: Der afrikanisch-arabische Film, eine Dokumentation, Retrospektive zur XXVII. internationalen Filmwoche Mannheim 1978, S. 7–14.

³ Alexis Gnonlonfon in: «Afrique Nouvelle», Nr. 10/78.

⁴ Gideon Bachmann: Afrikanischen Film – gibt's den? in „Filmkorrespondenz“, Nr. 7/79, Köln.

⁵ Vgl. Paulin: Le Cinéma africain des origines à 1973, S. 241–326; Soumanou Vieyra, in: Quel Cinéma africain?

⁶ Peter B. Schumann: Kino und Kampf in Lateinamerika, Hanser Verlag, München 1976.

⁷ Manuel Alacalà: Südamerikas Film: Abbild der Krisen eines Kontinents, in „Filmkorrespondenz“ Nr. 5/78, S. 13–17.

⁸ Peter B. Schumann: Kino und Kampf in Lateinamerika, München 1976, S. 41.

- ⁹ Vgl. Hans Joachim Schlegel: Probleme und Perspektiven auf dem Wege zu nationalen arabischen Filmkulturen; Roland Martin: Algerien und Marokko; Ambros Eichenberger: Ägypten, das Hollywood des nahen Ostens, in: Der Afrikanisch-Arabische Film, Retrospektive zur XXVII. internationalen Filmwoche, Mannheim 1978, S. 117–182.
- ¹⁰ Ein Greis, der stirbt, ist wie eine Bibliothek, die verbrennt, Gespräch mit der senegalesischen Regisseurin Safi Faye in „Filmkorrespondenz“ Nr. 7/1978, S. 14–16; regelmäßige Informationen über das afrikanische Filmschaffen erscheinen in «Unir Cinéma», Hrsg. Jean Vast, St. Louis/Senegal.
- ¹¹ Vgl. Neuntes internationales Forum des jungen Films (Hrsg.): Panorama des neuen indischen Films, Berlin 1979.
- ¹² Zur Situation des südostasiatischen Films vgl.: Der Film Indiens und Südasiens, eine Dokumentation, Retrospektive zur XXVII. intern. Filmwoche, Mannheim 1979, S. 141–219.
- ¹³ Vgl.: Le Cinéma, victime du fonctionnariat, in: «Le Monde», 25./26. Februar 1979, Seite 13.
- ¹⁴ Anglophone-West-african Communications Workshop Nsawan, Ghana, April 19–23, 1979.
- ¹⁵ Vgl. dazu: OCIC-ASIA, Progress-Report, hrsg. von Robert Astorino, Hongkong 1977.
- ¹⁶ Vgl. Paulin Vieyra: Reflexions sur le Cinéma africain en 1976, S. 65–72 in: Compte-Rendu du congrès OCIC-Afrique Francophone de Dakar, Decembre 1976.
- ¹⁷ Vgl. auch die Schlußfolgerungen des Begleitseminars an der Mannheimer Retrospektive 1979 zum Thema: Selbstdarstellung junger Filmnationen: Indien und Südostasien, veröffentlicht in Nr. 10/79 der „Filmkorrespondenz“, Köln.
- ¹⁸ Die Mitarbeit von OCIC-Asien bei der Retrospektive zur Mannheimer Filmwoche 1979 über den „Film Indiens und Südasiens“ kann in dieser Hinsicht als vorbildlich bezeichnet werden. In diesem Sinne hat sich auch das Direktorium der Filmwoche geäußert: „Da es über die Filmsituation in Südostasien kaum Veröffentlichungen gibt, mußten alle Informationen durch Einzelkontakte zusammengetragen werden. Von entscheidender Hilfe für uns war dabei OCIC-Asien, eine regionale Organisation mit nationalen Kontaktstellen in fast allen asiatischen Ländern, die der internationalen katholischen Filmorganisation OCIC angeschlossen ist. Diesen Mitarbeitern verdanken wir die Länderberichte in dieser Dokumentation und Kontakte zu jungen Filmemachern, die uns ihre Filme zur Verfügung stellen.“ (Mannheimer Dokumentation 1979, S. 3)
- ¹⁹ „Zoom-Filmberater“ 24/77, Seite 9.

SUMMARY

The influence of foreign film distributors in Asia, Africa and Latin America on the whole is negative, and this for ethical, developmental and cultural reasons. Awareness of cultural colonialism is growing however, and national film production is developing partly through governmental measures and partly by small private and independent producers. Film created with the local audience in mind is beginning to play an important role in creating self-motivation and conscientization, and there is a growing awareness of local culture and the rediscovery of national identity. In this respect Cuba is taking the lead in Latin America, while in Africa the new awareness which began in the northern countries from the 1960s onwards is spreading to Black Africa. Developments of the "new film" featuring Asian reality are observable in the big film countries of Asia. The Church's involvement is still minimal, but there is a growing contribution, made possible by the new structures of Catholic film work which ensure a lively sharing in regional activities. The Church in the west is encouraged to observe these developments, and to participate in them.

RÉSUMÉ

L'influence du film qu'exercent des organisations de prêt étrangères, avides de gain, en Asie, en Afrique, et en Amérique Latine est, du point de vue des perspectives éthiques et de politique de propagande culturelle et de développement, à une grande échelle négative. Cependant la conscience de ces dépendances croissantes, dues à un tel colonialisme culturel, croît en même temps que la prétention culturelle de ces pays. Une industrie nationale du film et du cinéma est en train de se construire. Les gouvernements y participent. Mais à côté des sociétés de production nationales se fondent également des sociétés de production plus petites de cinéastes indépendants. La nouvelle production cinématographique, en tant que «cinéma populaire», entreprend dans le procès de la prise de conscience, une fonction didactique et accomplit un travail de motivation en vue d'un autodéveloppement organique et d'un travail culturel propre. On reconstruit les sentiments d'identité, détruits ou blessés par la colonisation. L'auteur décrit en détail la situation dans les continents. En Amérique Latine, les plus fortes impulsions vinrent de Cuba, mais de plus en plus suivirent d'autres pays. En Afrique, ce mouvement eut un développement très divers. Cela commença par le monde arabe, au nord, alors que l'Afrique noire ne suivit qu'au début des années 60. En Asie, à côté de la production nationale de marchandise de pacotille, il y a également des tentatives vers le «nouveau film» qui se livre aux réalités asiatiques. L'engagement de l'Eglise locale dans le Tiers-Monde est encore plutôt réservé. Cependant, on est prêt aujourd'hui, par delà la collaboration d'autrefois à la censure nationale, à considérer le film original comme expression d'une nouvelle conscience de soi. La construction d'infrastructures régionales y contribue, de même que la présence des Eglises lors de représentations culturelles cinématographiques. Cela est une nouvelle provocation pour l'Eglise de l'ouest, elle-même. Réciproquement, elle peut soutenir la production cinématographique engagée dans les pays en voie de développement.

RESUMEN

La influencia que ejercen, a través del cine, las distribuidoras extranjeras en Asia, Africa y Latinoamérica es negativa desde el punto de vista ético, cultural y del desarrollo. Sin embargo, el sentimiento de dependencia, derivado de ese colonialismo cultural, crece con la conciencia de la propia identidad cultural en esos países, donde está desarrollandose un propio arte cinematográfico y una

propia industria filmica, con participación gubernamental. Junto a las productoras estatales, surgen pequeñas productoras de cineastas independientes. La creación filmica como “cine popular” adquiere una función didáctica en el proceso de concienciación y conduce al propio desarrollo orgánico y al propio trabajo cultural. Se reconstruye el sentimiento de la propia identidad, lesionado o destruido por el colonialismo. El autor describe la situación en los diversos continentes. En Latinoamérica, el mayor impulso procede de Cuba, pero también se observa movimiento, cada vez mayor, en otros países. En Africa el desarrollo es muy diverso. En los países árabes del norte del continente el avance es mayor que en el Africa Negra, donde los comienzos se remontan al principio de los años 60. En Asia hay, asimismo, junto a producciones destinadas a las masas, obras representativas del “nuevo cine”, que reflejan las realidades asiáticas. El compromiso de la Iglesia Local en el Tercer Mundo es todavía modesto. Pero hoy se está dispuesto a considerar el film como expresión de nueva conciencia, desligándose de la anterior colaboración con la censura estatal. El desarrollo de infraestructuras regionales contribuye, al mismo tiempo, a destacar la presencia de la Iglesia en manifestaciones culturales cinematográficas. Se trata de un nuevo reto para la Iglesia occidental, a su vez, puede proteger al cine comprometido en los países en desarrollo.