

# Dekolonisierung in Nahaufnahme

Französische Filmpolitik im frankophonen  
Afrika von den 1940er bis zu den frühen  
1970er Jahren

Sarah Stein

kassel  
university



press

Sarah Stein

## **Dekolonisierung in Nahaufnahme**

Französische Filmpolitik im frankophonen Afrika  
von den 1940er bis zu den frühen 1970er Jahren

Die vorliegende Arbeit wurde vom Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der Universität Kassel als Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades einer Doktorin der Philosophie (Dr. phil.) angenommen.

Gutachter: Professor Dr. Winfried Speitkamp  
Professor Dr. Hubertus Büschel

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Oktober 2021



Diese Veröffentlichung – ausgenommen Zitate und anderweitig gekennzeichnete Teile – ist unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>) lizenziert.

 <https://orcid.org/0009-0001-9146-5617> (Sarah Stein)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Zugl.: Kassel, Univ., Diss. 2021  
ISBN 978-3-7376-1146-6  
DOI: <https://doi.org/10.17170/kobra-202310058827>

© 2023, kassel university press, Kassel  
<https://kup.uni-kassel.de>

Druck und Verarbeitung: Print Management Logistik Service, Kassel  
Printed in Germany

## Danksagung

Die vorliegende Arbeit entstand am Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte der Universität Kassel. Sie wurde betreut von Professor Dr. Winfried Speitkamp, dem mein ausdrücklicher Dank für die Begleitung der Arbeit sowie für das mir entgegengebrachte Vertrauen gilt. Ohne seinen wissenschaftlichen Rat sowie die Unterstützung bei organisatorischen Erfordernissen wäre die Arbeit so nicht entstanden. Ebenso möchte ich Herrn Professor Dr. Hubertus Büschel danken, dessen inhaltlich hilfreichen Hinweise in die Arbeit mit eingeflossen sind. Vor allem auch sein motivierender Zuspruch war eine Unterstützung, die ich sehr zu schätzen weiß.

Geschichtswissenschaftliches Forschen ist ohne die Dienste von Archiven und Bibliotheken und die wertvolle Arbeit, die Archivar\*innen und Bibliothekar\*innen leisten, nicht möglich. Für die vorliegende Arbeit wurden Recherchen in den *Archives Nationales de France* in Paris, im *Centre Nationale de la Cinématographie et de l'Image Animée* in Bois d'Arcy sowie in der *Cinémathèque Africaine de Ouagadougou* und in den *Archives Nationales de Burkina Faso*, beide in Ouagadougou, durchgeführt. Die Universitätsbibliotheken in Kassel und in Leipzig waren mir eine stets kompetente Anlaufstelle für meine Literaturrecherchen. Ich danke der versierten Unterstützung durch die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter all dieser Einrichtungen. Insbesondere Guy Desiré Yaméogo, Jean Yves Nana und Daniel Brémaud standen mir während mehrwöchigen Forschungsaufenthalten mit Rat und Tat geduldig zur Seite. Je vous remercie beaucoup!

Auch der wissenschaftliche und fachliche Austausch mit Kolleginnen und Kollegen hat einen substanziellen Beitrag zum Entstehen der Arbeit geleistet. So durfte ich meine Arbeit unter anderem am *Center for Area Studies* der Universität Leipzig, am *Deutschen Historischen Institut Paris* sowie der *Freien Universität Berlin* vorstellen. Besonders dankbar bin ich vor allem auch für den kollegialen Austausch, den ich im Rahmen des *Neuzeitlichen Forschungskolloquiums* an der Universität Kassel erfahren durfte. Stellvertretend genannt seien hier Professor Dr. Jörg Requate, Professorin Dr. Mieke Roscher, Dr. habil. Julia Hauser, Dr. habil. Claudius Torp, Dr. Wiebke Reinert, Dr. André Krebber, Dr. Clelia Caruso, Dr. Felix Schürmann, Dr. Karolin Wetjen, Dr. Maike Bartsch, Dr. Jasmin Daam und Christopher Plath. Für die stets konstruktiven Anmerkungen und Hinweise danke ich euch sehr!

Professor Dr. Matthias Middell sowie Dr. Martina Keilbach vom *Center for Area Studies* der Universität Leipzig danke ich für ihre Förderung und wichtigen Impulse in der Anfangszeit meiner Dissertation.

Ganz am Ende, aber nicht zuletzt, gilt ein herzlicher Dank meiner Familie: Meinen Eltern Margit und Gerwin, meinen Schwestern Kathrin, Christine und Sophie, meinen wundervollen Kindern Noah und Emilie sowie Florian, Eva, Renate und Rolf. – Freund\*innen, die mich begleitet haben: Thao, Nebi, André und Guido. Eure Ermutigungen, organisatorischen Unterstützungen jeglicher Art sowie das mir entgegengebrachte Verständnis in stressigen Phasen haben mich getragen.



## Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	7
1.1 Forschungsperspektive .....	9
1.2 Forschungsstand .....	20
1.3 Quellen .....	27
1.4 Aufbau .....	29
2 Filmpolitische Anfänge.....	31
2.1 Beginn der staatlichen Filmpolitik.....	31
2.2 Filmschaffenden-Netzwerke .....	45
2.3 Paulin Soumanou Vieyra: <i>Le cinéma africain</i> .....	57
2.4 Zwischenfazit.....	71
3 Filmpolitik der entkolonisierten Zentralregierung.....	73
3.1 Mission Carrière: Berichte eines Experten .....	74
3.2 Verhandlungen mit Hollywood .....	89
3.3 Das <i>Consortium Audiovisuel International</i> .....	101
3.4 Zwischenfazit.....	113
4 Filmpolitik in postkolonialen Kontaktzonen .....	115
4.1 Fortwirken des IDHEC .....	115
4.2 Kontaktaufnahmen des <i>Consortium Audiovisuel International</i> .....	129
4.3 Das <i>Bureau de Cinéma</i> .....	147
4.4 Zwischenfazit.....	158
5 Modifikationen der Filmpolitik ab Ende 1963 .....	160
5.1 Die <i>Animation</i> als neues Ausbildungskonzept.....	163
5.2 Filme als Mittel der <i>Animation</i> .....	177
5.3 Psychosoziale Studien.....	187
5.4 Zwischenfazit.....	195

6 Die Filme des <i>Consortium Audiovisuel International</i> .....	197
6.1 Verwendungskontexte.....	199
6.2 Die <i>Films d'actualités</i> .....	213
6.3 Die <i>Films d'animation</i> .....	246
6.4 Zwischenfazit.....	259
7 Die kulturpolitische Filmschaffenden-Bewegung.....	262
7.1 Aufbauarbeit für die neu gegründeten Staaten.....	263
7.2 Die Gründung der FEPACI und zunehmende Öffentlichkeit.....	268
7.3 Das Filmschaffen und der <i>Tiers mondisme</i> .....	278
7.4 Zwischenfazit.....	286
8 Verflochtene Aushandlungen ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre.....	289
8.1 Beginn eines Austauschs.....	290
8.2 Multilaterale Zusammenkünfte.....	297
8.3 Pariser Planungen zur Umstrukturierung der Filmpolitik.....	307
8.4 Zwischenfazit.....	324
9 Fazit und Ausblick.....	327
Bildanhang.....	338
Quellenverzeichnis.....	341
Literaturverzeichnis.....	345
Personenregister.....	359
Sachregister.....	361

# 1 Einleitung

Lasst uns tätig werden über das Radio und erzieherische Formen des Films, durch Formen des Unterrichts; durch die Gründung technischer Lehranstalten zur Förderung der wirtschaftlichen und landwirtschaftlichen Aktivität in Übersee; durch Lehre und Forschung am Musée de l'Homme in Paris; durch die Entwicklung des französischen Ostasien-Instituts, des Instituts für Islamforschung, des Instituts für Afrika-Studien. Handeln wir, damit sich in den Schulen in Übersee eine Werte- und Ideengemeinschaft bildet, die sich an den Pflichten gegenüber dem Menschen orientiert und vom Humanismus und der Zivilgesellschaft des französischen Mutterlandes beseelt wird. Dann wird sich auch die Zivilisation im französischen Mutterland erneuern!<sup>1</sup>

Diese Beschreibung einer kolonialen Kulturpolitik, verbunden mit der zivilisationsmissionarischen Vision einer durch humanistische Ideale geprägten imperialen Gemeinschaft, formulierte Robert Delavignette in seinem 1946 publizierten Buch *Service Africain*. Delavignette hatte in der Zwischenkriegszeit zum kolonialen Verwaltungskader Frankreichs gehört und war im Zweiten Weltkrieg Mitglied der Résistance gewesen. In Delavignettes Vision nimmt die Kulturpolitik in Form von Radio und Film sowie Bildungs- und Forschungseinrichtungen eine explizite Funktion für eine zukünftige imperiale Gemeinschaft wie auch einer sich nach dem Zweiten Weltkrieg erneuernden Zivilisation in der imperialen Metropole ein. Dabei versteht Delavignette Kulturpolitik als Informations- und Erziehungspolitik sowie Feld gesellschaftlicher Identitätsstiftung. Die vorliegende Arbeit zeigt, wie das Medium Film nach dem Zweiten Weltkrieg und verstärkt mit der formellen Dekolonisierung erstmals in den Fokus der (post-) imperialen staatlichen französischen Kulturpolitik rückte.

---

<sup>1</sup> „Agissons par la radio et par le ciné éducatif; par les formes de l'enseignement ; par la création d'Instituts techniques doublant les usines et les champs outre-mer; par l'enseignement de recherche du Musée de l'Homme de Paris; par le développement de l'Ecole française d'Extrême orient, de l'institut des Hautes Études musulmanes, de l'Institut français d'Afrique noire. Agissons pour créer dans toute École outre-mer une communauté de sentiments et d'idées, fondées sur les devoirs envers l'Homme et animée par l'humanisme et par le civisme de la métropole. Alors la civilisation interne de la métropole se refera!“  
Robert Delavignette, *Service Africain*, Paris 1946, S. 275–276.



Ebenso besuchten ab den 1950er Jahren Studierende<sup>2</sup> mit familiären Wurzeln in den Kolonien die Pariser Filmhochschule *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC). 1959, wenige Monate vor der formellen Autonomie der afrikanischen Überseegebiete von der französischen Metropole, organisierte das 1947 durch Alioune Diop in Paris gegründete Verlagshaus *Présence Africaine* den *Zweiten Weltkongress Schwarzer Schriftsteller und Künstler*, auf dem erstmals auch die Bedeutung von Filmen als Medium von Repräsentation und Identität erörtert wurde. Auch der Kolonialbeamte Robert Delavignette interessierte sich für die Debatten auf dem Kongress und nahm daran teil.<sup>3</sup>

Die Beschäftigung mit Fragen von (imperialer) Identität und Repräsentation sowie Zugehörigkeit und Teilhabe kamen zu diesem Zeitpunkt nicht von ungefähr. Denn seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs brachen im *Empire français* politische Spannungen auf und das Verhältnis zwischen imperialer Metropole und den Überseegebieten musste neu verhandelt werden. Mit der formellen Dekolonisierung nahm der Ausbau kulturpolitischer Beziehungen, ähnlich Delavignettes einige Jahre zuvor beschriebenen Vision, merklich an Bedeutung zu. Dieser Auf- und Ausbau der französischen Kulturpolitik unter dem Vorzeichen eines formell entkolonisierten französischen Staates soll hier untersucht werden. Die Filmpolitik wird dabei sowohl als Forschungsgegenstand wie auch als Sonde in den Dekolonisierungsprozess verstanden. Dabei wird den Fragen nachgegangen, wie französische Regierungs- und Verwaltungsakteure die nachkoloniale Filmpolitik auf dem afrikanischen Kontinent sowie gegenüber Filmschaffenden

---

<sup>2</sup> Die aktuelle Sprachpraxis befindet sich in einem grundlegenden Wandel, der durch das Bemühen getragen ist, die Diversität geschlechtlicher Identität sprachlich sichtbar zu machen. Hierzu gibt es kein Patentrezept. Im Fall der vorliegenden Arbeit kann grundsätzlich festgestellt werden, dass *männlich* markierte Personen in deutlicher Mehrheit an den filmpolitischen Aushandlungen beteiligt waren. Dieser historischen Realität wird insofern Rechnung getragen, als ich überall dort die maskulinen Personenbezeichnungen verwende, wo Quellen und Literatur ausschließlich Hinweise auf *männlich* markierte Personen geben. Darüber hinaus verwende ich überall dort, wo sich der Text explizit nicht ausschließlich auf männlich markierte Personen bezieht, geschlechtsneutrale Formulierungen oder den Genderstern. Für Begriffe hingegen, die in einem Sachbezug stehen, oder die als Abstraktum verwandt werden (wie zum Beispiel *Akteure*), greift die Arbeit auf das generische Maskulinum zurück.

<sup>3</sup> Hierzu vgl. das Kapitel 2.2 der vorliegenden Arbeit sowie auch die Ausführungen von James A. Genova, *Cinema and Development in West Africa*, Bloomington and Indianapolis 2013, S. 87.

ausgestalteten und welche Vorstellungen von Kultur und Kulturpolitik dieser Ausgestaltung zugrunde lagen. Daraus folgend interessiert außerdem, welche alternativen filmpolitischen Visionen es gab und wie sich die staatliche Filmpolitik dazu verhielt.

Diese Fragen sind nicht zuletzt deswegen von Relevanz, da der Kulturpolitik mit dem Beginn der Fünften Republik und der erstmaligen Einrichtung eines Kulturministeriums im Jahr 1959 eine staatstragende Funktion zugesprochen wurde. Ebenso trafen sich ab 1961 Minister und hohe Staatsbedienstete in interministeriellen Zusammenkünften, sogenannten *Conseils restreints*, in welchen sie filmpolitische Maßnahmen gegenüber den frankophonen afrikanischen Ländern verhandelten und planten. Mit der Einrichtung des *Bureau de Cinéma* im Jahr 1963 schließlich implementierte die französische Regierung innerhalb des für die Zusammenarbeit mit afrikanischen Ländern zuständigen *Ministère de la Coopération* eine eigene filmpolitische Abteilung.

## 1.1 Forschungsperspektive

### **Dekolonisierung und *New Imperial History***

Christoph Kalter und Martin Rempe haben die Notwendigkeit herausgearbeitet, sprachlich und analytisch zwischen dem zeitlich klar benennbaren *Dekolonisierungsereignis* und einem ergebnisoffenen, zeitlich nicht weiter eingrenzbaeren *Prozess der Dekolonisierung* zu unterscheiden.<sup>4</sup> Letzteres Verständnis von Dekolonisierung als ergebnisoffener Prozess liegt auch der vorliegenden Arbeit zugrunde. Dekolonisierung wird somit *nicht* – außer es ist explizit gemacht – als historischer Moment verstanden. Auf diese Weise soll dem allzu verkürzenden Meisternarrativ einer schlagartigen Nationalstaatsbildung eine Perspektive entgegengesetzt werden, die es erlaubt, die Vielstimmigkeit und verschiedene mit der Dekolonisierung verbundenen Wahrnehmungen in die

---

<sup>4</sup> Christoph Kalter; Martin Rempe, *La République décolonisée. Wie die Dekolonisierung Frankreich verändert hat*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 37 (2011), S. 166.

Analyse einzubeziehen. Ann Laura Stoler und Frederick Cooper haben darauf hingewiesen, dass koloniale Herrschaft niemals als gesicherte Form der Machtausübung angenommen werden konnte und fortwährend politischen Spannungen und Konflikten unterlag.<sup>5</sup> Vor diesem Hintergrund kann, wie Patricia Hongler treffend bemerkt, „auch kein eindeutiger Moment festgestellt werden, in dem sich diese imperiale Spannung zugunsten eines schlagartigen Befreiungsmoments löste.“<sup>6</sup> Dekolonisierung muss als ein offener Prozess verstanden werden, mit dem Unsicherheiten, Möglichkeiten, Zukunftsvisionen wie auch Enttäuschungen verbunden waren. Dieser Prozess – und das zeigt die vorliegende Untersuchung zur Filmpolitik exemplarisch – endete weder mit der formellen Unabhängigkeit der afrikanischen Staaten noch begann mit der formellen Unabhängigkeit ein neues Zeitalter.

Um die komplexen Beziehungen, Aushandlungsprozesse und Wahrnehmungen innerhalb des Dekolonisierungsprozesses angemessen darzustellen, bieten sich als theoretischer Zugriff Überlegungen an, die seit einigen Jahren im Kontext einer *New Imperial History* beschrieben werden.<sup>7</sup> Der Ansatz der *New Imperial History* denkt Geschichte zuallererst jenseits von nationalen und internationalen Bezugsrahmen.<sup>8</sup> Dieses Verständnis von *New Imperial History* geht auf

---

<sup>5</sup> Ann Laura Stoler; Frederick Cooper, *Between Metropole and Colony. Rethinking a Research Agenda*, in: Dies. (Hg.), *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*, Berkeley; Los Angeles; London 1997, S. 1–56.

<sup>6</sup> Patricia Hongler, *Den Süden erzählen. Berichte aus dem kolonialen Archiv der OECD (1948–1975)*, Zürich 2019, S. 14.

<sup>7</sup> Die *New Imperial History* ist ein historiographischer Ansatz, der dazu dienen soll, die Geschichte kolonialer Imperien neu zu untersuchen. Er grenzt sich ab von einer als ‚alt‘ und überholt verstandenen Imperialgeschichtsschreibung, die vorrangig ökonomische, diplomatische und strategische Zusammenhänge in den Fokus ihrer Analyse nimmt. Es sind mittlerweile einige elaborierte Überblicksdarstellungen zu dem Ansatz der *New Imperial History* in Aufsatzform erschienen – so zum Beispiel: Stephen Howe, *Introduction. New Imperial Histories*, in: Ders. (Hg.) *The New Imperial Histories Reader*, London; New York 2010, S. 1–20.; Ulrike von Hirschhausen, *A New Imperial History? Programm, Potenzial, Perspektiven*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 41, 2015, S. 718–757.

<sup>8</sup> Ein derartiges Verständnis von *New Imperial History* liegt auch den programmatischen Überlegungen der sich auf den russischen (Sprach-)Raum beziehenden Zeitschrift *Ab imperio* zugrunde. Vgl. hierzu Ilya Gerasimov, Serguei Glebov, Alexandr Kaplunovski et. al., *In Search of a New Imperial History*, in: *Ab imperio* 1 (2005), S. 33–56. Für die koloniale Zwischenkriegszeit existieren einige Arbeiten, die die französische Imperialgeschichte als komplexe politisch-kulturelle Formation begreifen und sich somit auch dem Ansatz der *New*

Überlegungen zurück, die Benedict Anderson in seiner 1983 erstmals publizierten Arbeit *Imagined Communities* formuliert hat. Anderson vertritt darin die These von Nationen als vorgestellte Gemeinschaften und spricht ihnen damit einen Konstruktionscharakter mit historisch nicht minder bedeutungsvoller Wirkmacht zu.<sup>9</sup> Die *New Imperial History* lässt sich mit Ulrike von Hirschhausen ferner als einen Forschungsansatz beschreiben, der „großräumig und vernetzt [denkt], [...] Zentrum und Peripherie in einem analytischen Feld [verortet] und [...] sich für Mittel, Phänomene und Akteure [interessiert], die über enorme Entfernungen und zwischen heterogenen [...] Gruppen locker zu verbinden vermochten“.<sup>10</sup> Dieses Verständnis findet in der vorliegenden Arbeit insofern Anwendung als die *Communauté*, die auch nach der formellen Dekolonisierung fortbestand, als ein analytischer Raum verstanden wird, innerhalb dessen verschiedene auf das Feld Filmpolitik bezogene Vorstellungen und Praktiken zum Ausdruck kamen. Die an der Filmpolitik beteiligten Akteure bildeten dabei ein loses Netzwerk. Indem in der vorliegenden Arbeit eine der *New Imperial History* entlehnte Forschungsperspektive eingenommen wird, soll freilich keine Gleichsetzung zwischen dem historischen *Empire française* und den französisch-afrikanischen Beziehungen nach der formellen Dekolonisierung vorgenommen werden. Die Annahme einer durch koloniale und imperiale Erfahrungen bedingten kulturpolitischen Formation ermöglicht jedoch einen Blickwinkel, in dem die formelle Dekolonisierung im Jahr 1960 keinen absoluten Bruch mit vorangegangenen politischen Praktiken impliziert.<sup>11</sup> Die vorliegende Arbeit lässt

---

*Imperial History* zuordnen lassen. Vgl. dazu beispielsweise Robert Aldrich, *Greater France. A History of French Overseas Expansion*, Basingstoke 1996; Sandrine Lemaire; Pascal Blanchard (Hg.), *Culture colonial. La France conquise par son empire, 1871–1931*, Paris 2003; Pascal Blanchard; Sandrine Lemaire (Hg.), *Culture impériale. Les colonies au cœur de la République, 1931–1961*, Paris 2004; Martin Thomas, *The French Colonial Mind*, Lincoln; London 2011; Gary Wilder, *The French Imperial Nation-State. Négritude and Colonial Humanism between the Two World Wars*, Chicago; London 2005.

<sup>9</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London; New York 1983.

<sup>10</sup> Von Hirschhausen, *A New Imperial History?*, S. 719.

<sup>11</sup> Diese Perspektive ist mittlerweile ein Gemeinplatz in der Theorie zur Erforschung der französischen Dekolonisierung. Frédéric Turpin beschreibt die französisch-afrikanischen Beziehungen nach der Dekolonisierung, indem er den juristischen Gleichheitsanspruch als lediglich theoretisch gegeben sieht. Abhängigkeiten von Frankreich in allen Bereichen hätten

somit Raum für die Perspektive auf das *Fortwirken* des Kolonialen und die *Verwobenheit* der nachkolonialen Geschichte.<sup>12</sup>

### **Dekolonisierung und Kulturpolitikforschung**

Indem sich die vorliegende Arbeit zum Ziel gesetzt hat, die Filmpolitik als Sonde in den Dekolonisierungsprozess zu verstehen, stellt sich die Frage, wie die Kulturbeziehungen zwischen Frankreich und den aus den ehemaligen Kolonien hervorgegangenen Ländern zu konzeptualisieren sind. Mitunter richten Forschungsarbeiten zu Kulturbeziehungen ihre Perspektive unter Rückgriff auf Außenpolitiktheorien auf entweder souveräne Staaten als internationale Akteure („neorealistischer Außenpolitikansatz“), auf durchsetzungsfähige gesellschaftliche Interessen innerhalb eines Landes (entsprechend dem Ansatz des „utilitaristischen Liberalismus“ in der Außenpolitiktheorie) oder auf ideelle Strukturen, wie zum

---

dem theoretischen Gleichheitsgebot in der Praxis entgegengestanden. Frédéric Turpin, *De Gaulle, Pompidou et l’Afrique (1958–1974). Décoloniser et coopérer*, Paris 2010, S. 8. Und Christof Kalter versteht die Dekolonisierung als eine Gemengelage von „Fortschreibungen und Brüchen zwischen kolonialen und nachkolonialen Gesellschaften in Europa und der Welt“. Christoph Kalter, ‚Le monde va de l’avant. Et vous êtes en marge‘. Dekolonisierung, Dezentrierung des Westens und Entdeckung der ‚Dritten Welt‘ in der radikalen Linken in Frankreich in den 1960er Jahren, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 48, 2008, S. 99–132.

<sup>12</sup> Das Fortwirken von Kolonisierung sowohl in den kolonisierten wie auch in den kolonisierenden Gesellschaften auch nach den formalen Unabhängigkeiten kann in der postkolonial informierten Forschung als Konsens betrachtet werden. Mit Bezug auf Frantz Fanon bezeichnen Shalini Randeria und Regina Römhild die historische Realität der Kolonisierung als „konstitutiv für beide Gesellschaften“. Vor diesem Hintergrund sei eine postkolonial informierte Perspektive, die der „Überwindung nationaler, territorial geschlossener Erzählungen zugunsten einer Verortung historischer Entwicklungen, Akteure und Räume innerhalb einer verflochtenen ‚Globalgeschichte‘“ diene, erstrebenswert. Einen weitgehend blinden Fleck in der aktuellen Forschung machen Randeria und Römhild in den Rückwirkungen des kolonialen Projektes auf Europa aus: „Denn gerade weil die europäische Metropole in ihrer heutigen Gestalt kaum aus postkolonialer Perspektive in den Blick genommen und markiert wird, behauptet sie sich weiterhin als unhinterfragte ‚leere Mitte‘, und damit als unsichtbares Zentrum wissenschaftlicher Diskurse. Mit einer reflexiven postkolonialen Betrachtungsweise lässt sich Europa dagegen nicht nur historisch, sondern auch in der Gegenwart dezentrieren: als Produzentin wie als Produkt globaler Machtverhältnisse, Bewegungen und Konflikte sowie ihrer Verflechtungsgeschichte.“ Shalini Randeria; Regina Römhild, *Das postkoloniale Europa: verflochtene Genealogie der Gegenwart. Einleitung zur erweiterten Neuauflage*, in: Sebastian Conrad; Shalini Randeria; Regina Römhild (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, 2. erweiterte Auflage, Frankfurt, New York 2013, S. 9–11.

Beispiel Normen und Werte („konstruktivistischer Ansatz“).<sup>13</sup> Doch diese Perspektiven erscheinen in der vorliegenden Arbeit mit ihrem Anspruch auf Sichtbarmachung der Vielschichtigkeit, der Unsicherheiten und prinzipiellen Ergebnisoffenheit der Dekolonisierungsprozesse nicht zielführend. Schließlich war unter Vertretern der französischen Regierung und Verwaltung in den ersten Jahrzehnten der Fünften Republik beispielsweise noch völlig offen, wie die kulturpolitischen Beziehungen zwischen der imperialen Metropole und den aus den Kolonien hervorgegangenen Ländern grundsätzlich verstanden werden sollten. Albert Salon beschreibt für die auswärtige Kulturpolitik Frankreichs ab den 1960er Jahren eine „quèrelle quasi théologique“ zwischen Bilateralisten und Multilateralisten.<sup>14</sup>

In der französischsprachigen Kulturpolitikforschung existieren mitunter Ansätze, die sich in ihrem Grundsatz auf – je nach Forschungsinteresse – kulturelle, soziale oder geographische Räume beziehen. Kulturpolitik wird auf dieser Grundannahme und basierend auf dem Ansatz der *Aires culturelles* oftmals verstanden als ein geopolitisches Instrumentarium der Ausstrahlung (*Rayonnement*) von einem (national-) kulturellen Raum in einen anderen.<sup>15</sup> Der Ansatz wird in der jüngeren Forschung kritisch diskutiert, wobei es vor allem um die Frage geht, inwiefern durch diesen Ansatz essentialisierende Sichtweisen reproduziert werden.<sup>16</sup> Seit den 1980er Jahren findet der Ansatz in den Kulturtransferstudien (*Transfer*

---

<sup>13</sup> Vgl. Verena Andrei; Volker Rittberger, Macht, Interessen, Normen. Auswärtige Kulturpolitik und Außenpolitiktheorien illustriert am Beispiel der deutschen auswärtigen Sprachpolitik, in: Kurt-Jürgen Maaß (Hg.), Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis, 3. überarbeitete und erweiterte Auflage, Baden-Baden 2015, S. 13–38.

<sup>14</sup> Albert Salon, *L'action culturelle de la France dans le monde*, Paris 1983, S. 108–112; vgl. außerdem Jürgen Erfurt, *Frankophonie. Sprache, Diskurs, Politik*, Tübingen; Basel 2005, S. 124.

<sup>15</sup> Vgl. dazu beispielsweise Jean-Marc Delaunay; Marc Frangi; Bernard Lamizet et al. (Hg.), *Géopolitique de la culture. Espace d'identité, projections, coopération*, Paris 2007; Alain Dubosclard; Laurent Grison; Laurent Jeanpierre (Hg.), *Entre rayonnement et réciprocité. Contribution à l'histoire de la diplomatie culturelle*, Paris 2002.

<sup>16</sup> Zur Kritik vgl. zum Beispiel Michel Wieviorka, *Faut-il encore parler d'aires culturelles?*, in: [hypothesis.org](http://hypothesis.org), [www.wieviorka.hypotheses.org/347](http://www.wieviorka.hypotheses.org/347), Zugriff: 19.9.2019.

*culturel*) eine Weiterentwicklung, die die Transferprozesse von Ideen und Gütern vermehrt zum Gegenstand kulturgeschichtlicher Forschung macht.<sup>17</sup>

Alle diese hier skizzierten theoretischen Prävalenzen aus dem Feld der Kulturpolitikforschung scheinen in ihrem Ansatz jedoch zu ‚starr‘, um dem Anspruch der vorliegenden Arbeit auf Sichtbarmachung der Vielschichtigkeit und Prozesshaftigkeit sowie der mit der Dekolonisierung verbundenen Unsicherheiten gerecht werden zu können. Daher habe ich mich dazu entschieden, auf eine Überbetonung theoretischer Ansätze zu verzichten und die Entstehung und Entfaltung der Filmpolitik im Kontext der Dekolonisierung vielmehr aus dem Quellenmaterial heraus zu erschließen, wodurch ein mikrogeschichtlicher Blick auf postkoloniale kulturpolitische Konfigurationen entsteht.

### ***Provinzialisierung der filmpolitischen Formation***

Die Kulturpolitik im Kontext der Dekolonisierung unterscheidet sich insofern wenig von anderen Situationen staatlicher Kulturpolitik, als sie als Regierungsinstrument zu verstehen ist, mit welchem eigene Verwaltungsstrukturen und -praktiken verbunden sind. Spezifisch für die Kulturpolitik im Kontext der Dekolonisierung hingegen ist, dass in ihr postkoloniale Machtasymmetrien zum Tragen kamen. Diese gilt es kritisch zu reflektieren. Denn wie Gary Wilder treffend konstatiert, artikulierte sich die französisch parlamentarische Republik immer im Rahmen eines „administrative empire“, wodurch eine politische Formation entstand „that must be analysed in its own right“.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Zum Ansatz des *transfer culturel* vgl. programmatisch Michel Espagnes und Michael Werners Aufsatz aus den 1980er Jahren: Michel Espagne; Michael Werner (Hg.): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris 1988. Eine bündige Zusammenfassung der Grundlagen und Entwicklung im Bereich der Kulturtransferforschung liefert Matthias Middell, *Kulturtransfer, Transferts culturels*, Version: 1.0, in: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 28.1.2016, [www.docupedia.de/zg/middell\\_kulturtransfer\\_v1\\_de\\_2016](http://www.docupedia.de/zg/middell_kulturtransfer_v1_de_2016), Zugriff: 14.7.2019.

<sup>18</sup> Wilder, *French Imperial Nation-State*, S. 3. In seiner Arbeit hat Wilder die personellen Netzwerke und diskursiven Bezugspunkte zwischen dem *Kolonialen Humanismus* – eine durch Wilder ausgemachte Bewegung des kolonialen Verwaltungskaders – und der *Négritude*-Bewegung um Léopold Sédar Senghor untersucht. Die Betrachtung dieser beiden Bewegungen

Als *filmpolitische Formation* werden die aus den Quellen ablesbaren großen Leitmotive des Regierungs- und Verwaltungshandelns verstanden. An der Filmpolitik beteiligten Akteuren war es im Rahmen dieser Formation möglich, zu interagieren und zu kommunizieren, wodurch sie wiederum selber die politische Formation konstituierten und prägten. Die im französischen Regierungs- und Verwaltungsapparat wirkenden Aushandlungen und Praktiken der Konstituierung von Filmpolitik sollen somit selbst zum Gegenstand der Untersuchung gemacht und damit *provinzialisiert* werden. Dies geschieht zum einen, indem in einer kulturgeschichtlichen Herangehensweise Wahrnehmungs- und Deutungsmuster der an der Filmpolitik beteiligten Akteure untersucht werden. Zum anderen soll sich an Patrick Schreiners Überlegungen orientiert werden, der unter Rückgriff auf semiotische Theorien formuliert hat, dass Kulturpolitik der „Versuch von Staaten [sei], das, was Akteurinnen und Akteure dieses Staates für Kultur halten, in irgendeiner Form zu einem Bestandteil zwischenstaatlicher oder internationaler Beziehungen und Kontakte zu machen.“<sup>19</sup> Auch Schreiner versteht Kulturpolitik in seinen Überlegungen als etwas, das sich zwischen distinkten Staaten und Nationen abspielt. Dieser Grundannahme kann in den vorliegenden Untersuchungen zur Kulturpolitik im Dekolonisierungsprozess nicht gefolgt werden. Schreiners semiotischer Ansatz lässt sich jedoch auf die Konstellation des *Zentrums* und der *Peripherie* beziehungsweise *Zentralstaat* und *postkoloniale Kontaktzone* übertragen. Als solches ist die Filmpolitik des französischen Zentralstaates im semiotisch-interpretativen Sinne ein Raum der Selbstvergewisserung und Sinnstiftung.

Die von Dipesh Chakrabaty programmatisch formulierte Forderung der *Provinzialisierung Europas* hat in der postkolonial informierten Geschichtswissenschaft eine Diskussion um die Frage provoziert, auf welche Weise die Geschichte kolonialer Metropolen in den Blick genommen werden soll. Chakrabaty selber erachtet lange Zeit prominent behandelte

---

trägt zum Verständnis der kolonialpolitischen Auseinandersetzungen in der Zwischenkriegszeit wesentlich bei.

<sup>19</sup> Patrick Schreiner, Außenkulturpolitik. Internationale Beziehungen und kultureller Austausch, Bielefeld 2011, S. 9.



Forschungsgegenstände wie den Nationalstaat, die Aufklärung, die Bürgerlichkeit etc. und ihre unkritische Übertragung und Verallgemeinerung auf nicht-europäische Kontexte als einer postkolonialen Forschungsperspektive unangemessen. Er argumentiert, dass die Geschichtsschreibung an sich bereits aus der europäischen Moderne heraus entstanden sei und in der Folge bestimmte Konzepte und Institutionen als Maßstab setze. Auf diese Weise erscheine die Geschichte (ehemals) kolonisierter Subjekte immer als nachholende Geschichte. Um auf dieses Dilemma zu reagieren, fordert Chakrabaty eurozentrische Gegenstände geschichtswissenschaftlicher Forschung einem ihnen zugeschriebenen Universalismus zu entheben und sie in ihrer je spezifischen Historizität und Kontextualität eingebunden zu untersuchen und dabei zu dekonstruieren.<sup>20</sup> Dieser Forderung in ihrer Absolutheit nachzukommen und etwa *Filmpolitik* als *westliches* Konstrukt zu verstehen, wäre wohl eine Überinterpretation von Chakrabatys Forderung, unter der ich im Wesentlichen eine Hinterfragung historiographische Grundannahmen und Vorgehensweisen verstehe. Eine derart kritische Hinterfragung nimmt die vorliegende Arbeit vor, indem sie ihre Argumentation in einer kritischen Analyse aus den Quellen heraus entfaltet anstelle auf theoretische Vorannahmen aus dem Feld der Kulturpolitikforschung zurück zu greifen.

Frederick Cooper argumentiert mit Bezug auf Chakrabatys Programmatik, dass mit der Fokussierung auf westliche Diskurse, Normen und Praktiken diese gerade erst festgeschrieben würden. Dabei seien auch die westlichen Konzepte zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich gedacht worden und hätten ungewissen Prozessen der Aushandlung unterlegen. Diese Ungewissheit gelte es in den Fokus der Geschichtsschreibung zu nehmen. Er argumentiert, dass es möglich sei, Frankreich zu provinzialisieren, indem die französische Geschichte vor allem unter dem Gesichtspunkt der Unsicherheiten und Konflikte untersucht würde: „I want to look at France not as a French 'nation' extending its power and sense of destiny outward, but from uncertainty and conflict over what sort of polity France actually

---

<sup>20</sup> Vgl. Dipesh Chakrabarty, *Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung*, Frankfurt am Main 2012.

was [...]“<sup>21</sup> Der Dekolonisierungsprozess seit den 1950er Jahren und mit ihm verbunden der Beginn einer aktiven französischen Filmpolitik ist ein Forschungsgegenstand *par excellence*, um die Unsicherheiten der *Grande Nation* herauszuarbeiten. Vor allem Befürchtungen eines US-amerikanischen und anglophonen filmpolitischen Engagements auf dem afrikanischen Kontinent, so wird in der vorliegenden Arbeit deutlich, stellten für Akteure der französischen Filmpolitik einen großen Unsicherheitsfaktor dar. Begründungen von filmpolitischen Maßnahmen fanden auch auf der Grundlage dieser von Unsicherheit geprägten Wahrnehmungsmuster statt.

Schließlich nimmt auch Vasant Karwei auf Chakrabaty Bezug. Er kritisiert an der jüngeren Generation postkolonialer Denker eine zu starke Fokussierung auf kulturalistische Differenz und ein Desinteresse an auf Ökonomie bezogene Analysen und Argumentationen. Er erkennt darin die Verweigerung gegenüber einer Anerkennung der ökonomisch geprägten Lebensrealitäten subalternen Gruppen und der Wirkmächtigkeit global waltender kapitalistischer Regime.<sup>22</sup> Im Kontext der Filmpolitik ist dieser Einwand von elementarer Relevanz. Denn die durch den französischen Verwaltungsapparat etablierten filmpolitischen Strukturen folgten den Logiken einer auf die Metropole ausgerichteten Wirtschaftsordnung und waren als solche nicht dazu geeignet, von der Kolonialzeit geprägte Filmwirtschaftsordnungen zu überwinden. Stattdessen verstärkten sie bestehende Asymmetrien – unter neuen Vorzeichen – weiter. Im Bewusstsein von *afrikanischen Filmschaffenden* hingegen war das Fehlen von Infrastruktur zur Filmproduktion auf dem afrikanischen Kontinent von Anbeginn an präsent und wurde anfangs lösungsorientiert, später zunehmend kritischer artikuliert.

Diese Positionen von *afrikanischen Filmschaffenden* stellen in der vorliegenden Arbeit insgesamt einen Fluchtpunkt zur kritischen Auseinandersetzung mit der Filmpolitik des französischen Regierungs- und Verwaltungsapparates dar.

---

<sup>21</sup> Vgl. Frederick Cooper, *Provincializing France*, in: Carole McGranahan, Peter Perdue, Ann Laura Stoler (Hg.), *Imperial Formations*, Santa Fe; Oxford 2007, S. 343.

<sup>22</sup> Vgl. Vasant Kaiwar, *The Postcolonial Orient. The Politics of Difference and the Project of Provincialising Europe*, Leiden 2014.

## **Afrikanisches Filmschaffen – Quellenbegriff und kulturpolitische Bewegung**

An einigen Stellen der vorliegenden Arbeit treten die Bezeichnungen *afrikanisches Filmschaffen* oder *afrikanische Filmschaffende* auf. Diese Bezeichnung ist aus zweierlei Gründen problematisch, weshalb sie hier thematisiert werden soll.

Zum einen können mit dieser Bezeichnung kulturalisierende Vorstellungen reproduziert werden. Kira Kosnick versteht unter „Kulturalisierung“ das „Verständnis von Kultur als erklärendes Merkmal für eine soziale Gruppe“. Mit kulturalisierenden Vorstellungen sind also essentialistische Kulturkonzepte gemeint, die als Zuschreibung funktionieren und die Kultur als „eine Art homogene[n] Traditionsbestand einer klar umgrenzbaren Gemeinschaft, die sich als Ethnie oder auch Nation begreifen lässt“, verstehen.<sup>23</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es der Autorin der vorliegenden Arbeit ein Anliegen, in den vorliegenden argumentativen Darlegungen präzisere Begrifflichkeiten zu finden. Dennoch ist die Verwendung der Bezeichnung an einigen Stellen notwendig und ergibt sich aus dem in der Arbeit fokussierten historischen Kontext: Die 1950er Jahre des französischen *Empire* waren durch zwei miteinander in Verbindung stehende kulturpolitische Bestrebungen geprägt. Zum einen war die französische imperiale Regierung und Verwaltung bemüht, die Einheit des *Empire* zu erhalten und begann erstmals eine aktive Filmpolitik zu betreiben, die den Mythos einer modernen, auf kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung abzielenden französisch-afrikanischen Gemeinschaft kreieren sollte. Zum anderen drängten Emanzipationsbewegungen auf mehr soziale und kulturelle Teilhabe. In diesem Zusammenhang studierten ab dem Beginn der 1950er Jahren erstmals Studierende mit familiären Wurzeln in den Überseegebieten an der Pariser Filmhochschule *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC).

Mit der formellen Sezession der Überseegebiete von der Metropole im Jahr 1960 standen für die in Paris ausgebildeten Filmschaffenden filmpolitische Fragen im Raum. Von Relevanz war vor allem, wie die Filmproduktion auf dem afrikanischen

---

<sup>23</sup> Kira Kosnick, Kulturalisierte Migration. Migrantische Identitäten im Fokus politischer Debatten und interdisziplinärer Forschungsansätze, in: Ricarda Stobel; Andreas Jahn-Sudmann (Hg.), Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven, München 2009, S. 46.

Kontinent zukünftig organisiert werden könnte. Denn auf dem Gebiet der ehemaligen *Afrique Occidentale Française* (AOF) sowie der *Afrique Equatorial Française* (AEF) existierte bis dato keine Infrastruktur zur Produktion von Filmen. Vor diesem Hintergrund erfolgte ein Sprechen von dem *Cinéma Africain* sowie von den *Cinéastes Africains* als Eigen- wie Fremdbezeichnung dieser kulturpolitisch engagierten Filmschaffenden. Die Verwendung des Begriffs *afrikanische Filmschaffende* in der vorliegenden Arbeit soll somit als zeitspezifischer Quellenbegriff verstanden werden. In gewisser Weise kann die mit der Bezeichnung *Cinéma Africain* verbundene offene Semantik mit Homi K. Bhabha als *Dritter Raum* verstanden werden, der die Grundlage für die filmpolitischen Aushandlungen im Kontext des Dekolonisierungsprozesses überhaupt erst ermöglichte.<sup>24</sup> Es zeigt sich jedoch, dass dieser Raum der Aushandlung von französischen Regierungs- und Verwaltungsakteure letztlich nicht genutzt wurde und sich im Verlauf der 1960er Jahre schließlich eine Bewegung *afrikanischer Filmschaffender* bildete, die ihre kulturpolitischen Vorstellungen in Form von alternativen zivilgesellschaftlichen Protesten und Engagement Nachdruck verlieh. Wenn in der vorliegenden Arbeit von *afrikanischen Filmschaffenden* die Rede ist, so findet dieser Begriff somit zum einen als zeittypischer Quellenbegriff Eingang in die Untersuchungen und verweist auf das politische Projekt von Filmschaffenden, das zum Ziel hatte, die materiellen und personellen Voraussetzungen zu schaffen, die es erlauben sollten, dass Filme auf dem afrikanischen Kontinent erstellt werden

---

<sup>24</sup> Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000. Für dieses Verständnis gegenüber dem Begriff des *afrikanischen Filmschaffens* spricht auch, dass die Bezeichnung an sich so gut wie nie kritisch reflektiert und durch die an dem Aushandlungsprozess Beteiligten selten weiter präzisiert wird. Eine der wenigen zeitgenössischen Versuche, die Bezeichnung *Cinéma Africain* näher zu definieren, findet sich in der 1975 veröffentlichten Studie des Filmemachers und Filmtheoretikers Paulin Soumanou Vieyra: „Personne ne parle d’un cinéma européen, ni d’ailleurs d’un cinéma asiatique. [...] Pour le cas de l’Afrique [...] les cinémas nationaux de ce continent ne sont pas encore si importants, nous le verrons, pour que nous soyons amenés à en séparer l’étude en la fractionnant en cinéma algérien, sénégalais, nigérian, marocain, guinéen, ivoirien ou nigérien...“ Deutlich wird hier, dass Vieyra den Begriff des *afrikanischen Kinos* als eine Art Sammelbegriff und Übergangslösung auf dem Weg hin zur Etablierung *nationaler Filmkulturen* versteht. Paulin Soumanou Vieyra, *Le Cinéma Africain des origines à 1973*, Paris 1975, S. 7.

konnten. Zum anderen referiert er auf die sich im Laufe der 1960er Jahre formierende kulturpolitische Bewegung.

## 1.2 Forschungsstand

Die Erforschung der französischen Filmpolitik im Kontext der Dekolonisierung stellt bislang ein weitgehendes Forschungsdesiderat dar. Gängig hingegen sind recht allgemeinen Beschreibungen französischer Kulturpolitik, die meinen eine spezifische Form des kulturellen Selbstverständnisses und der Selbstdarstellung Frankreichs ausmachen zu können. Dabei wird Frankreich beziehungsweise einer französischen *Nation* eine besondere kulturelle Strahlkraft, ein *Rayonnement*, attestiert, dem gegenüber gleichsam mehr oder weniger stark süffisant formulierte Kritik geäußert wird. Albert Salon beispielsweise spricht in seiner viel zitierten Arbeit zur auswärtigen französischen Kulturpolitik von „Messianismus“.<sup>25</sup> Daniel Haize charakterisiert die französische auswärtige Kulturpolitik pointiert: „Die auswärtige Kulturpolitik Frankreichs schreibt sich ein in die sehr spezielle Beziehung, die es mit der Welt unterhält: sie oszilliert zwischen einem messianischen Auftreten und Arroganz.“<sup>26</sup> Und Hermann Lebovics beschreibt das kulturelle Selbstverständnis Frankreichs als das eines „Treuhanders der westlichen Zivilisation“.<sup>27</sup> Andere Autor\*innen hingegen thematisieren auch Krisen und Brüche des französischen kulturellen Selbstverständnisses. Pascal Blanchard und Sandrine Lemaire beispielsweise konstatieren, dass das Bewusstsein über den Status als Imperialmacht und eine spezifische *Culture impériale* nach 1945 – ähnlich früheren nationalen Krisenmomenten – als

---

<sup>25</sup> Salon, *L'action culturelle*, S. 31–39.

<sup>26</sup> „La politique culturelle extérieure de la France s'inscrit dans la relation tout spéciale qu'elle entretient avec le monde: elle oscille entre une attitude de messianisme et d'arrogance.“ Daniel Haize, *L'action culturelle et de coopération de la France à l'étranger. Un réseau, des hommes*, Paris 2012, S. 13.

<sup>27</sup> Herman Lebovics, *Mona Lisa's Escort. André Malraux and the Reinvention of French Culture*, Ithaca; London 1999, S. 28.

Projektionsfläche und Rettung für das nationale Selbstverständnis einer tief gespaltenen französischen Gesellschaft fungiert hätte.<sup>28</sup>

Insgesamt erscheint die Nachkriegszeit in der französischen Geschichte als eine Phase der deutlichen Stärkung von Strukturen zentralstaatlicher Kulturpolitik. Mit der Gründung der Fünften Republik war der Präsident Charles de Gaulle bestrebt, Frankreichs Anspruch als Weltmacht und *Grande Nation* zu demonstrieren. Dazu gehörte auch die erstmalige Einrichtung eines Kulturministeriums im Jahr 1959, welches er prominent durch den Schriftsteller, Regisseur und Abenteurer André Malraux besetzte. Es gelang dem französischen Präsidenten damit ein geschickter Schachzug: Eine zentrale Institution und ein prominenter Minister verkörperten fortan offiziell die nationale Kulturpolitik Frankreichs. Die Schaffung des Kulturministeriums wie auch die Besetzung des Postens mit Malraux beschreibt Jörg Requate als deutliches Signal: „Frankreich sah sich als Staat, dessen Stellung in der Welt nicht nur auf einer besonderen Machtposition beruhte, sondern auch auf einer spezifischen Kultur mit einer einzigartigen Ausstrahlung.“<sup>29</sup> Dieser in der zeitgenössischen Öffentlichkeit schillernde Bereich der staatlichen Kulturpolitik prägt bis heute den Hauptfokus der Forschung zur französischen Kulturpolitik. Philippe Urfalino beispielsweise vertritt gar die These, dass mit der Einrichtung des Kulturministeriums die Neuerfindung einer französischen Kulturnation einhergegangen sei. Urfalino macht das Neuartige in seiner Untersuchung derart stark, dass die Kulturpolitik zum Beginn der Fünften Republik als nahezu geschichtslos und fernab weiter gefasster politischer Kontexte erscheint.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Pascal Blanchard; Sandrine Lemaire, Introduction. *Les colonies au cœur de la République*, in: Dies. (Hg.), *Culture impériale*, S. 22.

<sup>29</sup> Jörg Requate, *Frankreich seit 1945*, Göttingen 2011, S. 136. So argumentiert auch David Loosely, der in der Einrichtung und Besetzung des Kulturministeriums mit Malraux eine symbolische Handlung sieht, die im Sinne des Präsidenten de Gaulles die politische Größe Frankreichs in der öffentlichen Wahrnehmung stärken sollte. Der administrative Zuschnitt des neuen Ministeriums hingegen war weniger spektakulär und ihm wurden vor allem Zuständigkeiten aus anderen Ministerien übertragen. In der anfänglichen Konzeption war das neue Ministerium vor allem für die ‚alten bildenden Künste‘ zuständig. David L. Loosely, *The Politics of Fun. Cultural Policy and Debate in Contemporary France*, Oxford; New York 1997, S. 33–34.

<sup>30</sup> Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Paris 2004. Neben Urfalino nehmen eine ausschließlich auf das Hexagon gerichtete Perspektive auf Kulturpolitik beispielsweise auch Vincent Dubois und Marc Fumaroli ein. Vgl. Vincent Dubois, *La politique culturelle*.

Dabei jedoch lässt sich feststellen, dass der Auf- und Ausbau kulturpolitischer Strukturen in den Überseeterritorien der *Union française* bereits einige Jahre vor der kulturpolitischen Regierungsermächtigung im Hexagon erfolgte. So konstatiert János Riesz, dass ab 1953 eine Vielzahl an Kulturzentren in den Überseeterritorien der *Union Française* gegründet worden sei. Während es im Jahr 1954 bereits 28 Zentren auf dem Gebiet der *Afrique Occidentale Française* (AOF) gegeben habe, seien es 1955 dann 98 Zentren gewesen. Diese Gründungen hatten, Riesz zufolge, zum Ziel, breite Bevölkerungsschichten an den Bildungsstand der *Evolués* – also den auf der Grundlage des französischen Schulsystems Ausgebildeten – heranzuführen. Den Ausbau der kulturpolitischen Strukturen nach dem Zweiten Weltkrieg versteht Riesz als Vorgeschichte zur Frankophonie.<sup>31</sup>

Eine in der Literatur zur Kulturpolitik am Beginn der Fünften Republik viel beschriebene Tatsache ist die personelle Ausstattung des neu gegründeten Kulturministeriums mit einer großen Zahl an Beamten, die nach der formellen Unabhängigkeit von dem kolonialen Verwaltungsdienst aus den französischen Überseegebieten abgezogen worden waren – ein bemerkenswerter Sachverhalt der Rückwirkung des Dekolonisierungsprozesses auf die administrativen Strukturen innerhalb des Hexagons.<sup>32</sup> Wie Hermann Lebovics darlegt, waren einige dieser kolonialen Verwaltungsbeamten auch an dem groß angelegten Projekt der Etablierung von *Maïsons de la culture* beteiligt, mit welchem der Kulturminister Malraux die ‚Pariser Hochkultur‘ in die Provinz des Hexagon bringen wollte. Die mit diesem Projekt verbundenen Verwaltungspraktiken des Kulturministeriums vergleicht Lebovics mit dem Vorgehen der Verwaltung bei der Verbreitung von französischer Kultur in den Kolonien.<sup>33</sup>

---

Genèse d'une catégorie d'intervention publique, Paris 1999; Marc Fumaroli, *L'Etat culturel. Une religion moderne*, Paris 1991.

<sup>31</sup> János Riesz, Die Erfindung der ‚Frankophonie‘. Koloniales Erbe und globale Perspektiven im Widerstreit, in: Richard Faber (Hg.), *Imperialismus in Geschichte und Gegenwart*, Würzburg 2003, S. 233–234.

<sup>32</sup> Zur personellen Ausstattung des Kulturministeriums mit kolonialen Verwaltungsbeamten vgl. Dubois, *La politique culturelle*, S. 176–177.; Lebovics, *Mona Lisa's Escort*, S. 94–100, Hermann Lebovics; Daniel J. Walkowitz, *Bringing the Empire Back Home. France in a Global Age*, Durham 2004, S. 58–67., Urfalino, *L'invention*, S. 363.

<sup>33</sup> Lebovics, *Mona Lisa's Escort*, S. 94–111.

Im Hinblick auf die Kulturpolitik Frankreichs auf dem afrikanischen Kontinent lässt sich nach 1960 insofern ein Wandel feststellen als, wie Philipp Lane schreibt, verstärkt ergänzende Maßnahmen einer *Coopération technique* einsetzten. Die *Coopération technique* habe dazu gedient, den Autoritäten der afrikanischen Staaten technische Unterstützung beim Aufbau der öffentlichen Verwaltung sowie der technischen Infrastruktur zu bieten. Ziel dieser Politik sei es gewesen, bestehende Kulturbeziehungen im Bereich der Bildung sowie den Einfluss der französischen Sprache weiterhin sicherzustellen und zu stärken. In diesem Rahmen sei auch Personal aus den Entwicklungsländern im Rahmen von Stipendien entweder in Frankreich oder durch entsandte Experten vor Ort ausgebildet worden. Bis zum Ende der 1960er Jahre seien außerdem die Zahl entsprechender Berater und Attachés an den französischen Botschaften sowie die auswärtigen französischen Kulturinstitute insgesamt deutlich ausgebaut worden. Ende der 1960er Jahre betrieb Frankreich, so Lane, mehr als 100 Kinematheken im Ausland.<sup>34</sup> Das filmpolitische Engagement der französischen Regierung und Verwaltung in afrikanischen Ländern blieb – so wird die vorliegende Arbeit ausführlich darlegen – nicht auf die Ausstattung von Kinematheken beschränkt. Die französische Regierung baute weitaus umfangreichere filmpolitische Strukturen auf, die als Versuch einer weitgehenden kulturpolitischen Intervention verstanden werden könne und als Beispiel der von Lane beschriebenen *Coopération technique* zu sehen sind.

Eine Arbeit, die im Hinblick auf den politischen Kontext des Filmschaffens auf dem afrikanischen Kontinent lange als einschlägig galt, ist die vergleichend angelegte Überblicksdarstellung zur Entstehungsgeschichte des frankophonen, anglophonen und lusophonen *afrikanischen Filmschaffens* des Filmwissenschaftlers Manthia Diawara. Darin stellt Diawara fest, dass Frankreich – anders als England und Belgien – zu kolonialen Zeiten keine Filme produzierte, die speziell für die Kolonien gemacht waren. Für die nachkoloniale Zeit hingegen beschreibt er ein verstärktes filmpolitisches Engagement des französischen Staates und resümiert, dass die

---

<sup>34</sup> Philippe Lane, *Présence française dans le monde. L'action culturelle et scientifique*, Paris 2016.



französische Regierung mit der nachkolonialen Filmpolitik versucht habe, ökonomische, politische und kulturelle Beziehungen zu den ehemaligen Kolonien zu etablieren.<sup>35</sup> Diese Darstellung muss in Teilen als überholt angesehen werden. Denn mit James A. Genova lässt sich feststellen, dass erste Maßnahmen zu einer aktiven Filmpolitik der französischen Verwaltung in den Kolonien bereits in den 1950er Jahre begannen.<sup>36</sup> Entsprechend fasst auch die vorliegende Arbeit ihren Untersuchungszeitraum. Dabei wird deutlich, dass die formelle Dekolonisierung für die Aushandlung von Filmpolitik keinen absoluten Neubeginn darstellte. Dennoch kann festgestellt werden, dass sich die filmpolitischen Aktivitäten der französischen Kolonialmacht in den 1950er Jahren noch in einem Anfangsstadium befanden und die Produktion an Filmen für die Kolonien keineswegs vergleichbar sind mit dem Ausmaß der Filmproduktion, die jüngst Tom Rice für den Fall des britischen *Empires* untersucht hat. Rice hat die erste umfangreiche Arbeit zur britischen *Colonial Film Unit* (CFU) vorgelegt und dabei festgestellt, dass diese in der Zeit ihres Bestehens, zwischen 1939 und 1955, rund 200 Filme in und für die Kolonien produzierte.<sup>37</sup> Eine vergleichbare Situation innerhalb des *Empire français* deutet sich, basierend auf dem aktuellen Forschungsstand allenfalls für den Fall Algerien an. So zeigt François Chevaldonnés, dass die koloniale Verwaltung in Algerien bereits während der Zwischenkriegszeit dokumentarische und erzieherische Kurzfilme einsetzte.<sup>38</sup> Béatrice de Pastre wiederum hat mit ihrer Arbeit dargelegt, dass die Pariser Stadtverwaltung in der Zwischenkriegszeit großangelegte Film- und Diavorführungen organisierte, mit welchen sie der Pariser Bevölkerung zum einen die Prosperität Algeriens und die positive

---

<sup>35</sup> Manthia Diawara, *African Cinema. Politics and Culture*, Bloomington 1992, S. 21–34.

<sup>36</sup> Genova, *Cinema and Development*, S. 45–69.

<sup>37</sup> Tom Rice, *Cinema and the Preservation of the British Empire*, Oakland 2019.

<sup>38</sup> Chevaldonné, François, *Notes sur les structures et les modalités de diffusion du documentaire colonial en Algérie*, in: Ders. (Hg.), *Le documentaire dans l'Algérie coloniale*. Aix-en-Provence 1997, S. 27–34, [www.doi.org/10.4000/books.iremam.2995](http://www.doi.org/10.4000/books.iremam.2995), Zugriff: 11. 5. 2020. Brooke Durham beschreibt den Einsatz von Lehrfilmen in algerischen *Centres Sociaux* für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Brooke Durham, *Une aventure sociale et humaine. The Service des Centres Sociaux in Algeria, 1955–1962*, in: Damiano Matasci; Miguel Jerónimo Bandeira; Hugo Gonçalves Dorés (Hg.), *Education and Development in Colonial and Postcolonial Africa*, Cham 2020, S. 55–82.

Entwicklung seit der Eroberung präsentierte und so für die koloniale Politik warb. Zum anderen sollte mit diesen Vorführungen für Verständnis gegenüber den in den 1930er Jahren in die Metropole zugezogenen Migrant\*innen aus den Kolonien, die aus wirtschaftlichen Gründen als Arbeitskräfte benötigt wurden, geworben werden.<sup>39</sup>

Das filmpolitische Engagement der französischen Regierung und Verwaltung nach der formellen Dekolonisierung findet sich – zumindest in Teilen – in der bestehenden filmwissenschaftlichen Literatur zum sogenannten *afrikanischen Filmschaffen* randläufig erwähnt. Diese Arbeiten, deren Verdienst es ist, sich weitaus intensiver mit den Werken von Filmschaffenden auseinanderzusetzen als es die vorliegende Arbeit vermag, verstehen den Moment der formellen Dekolonisierung als Ausgangspunkt für die Entstehung eines *afrikanischen Filmschaffens* und setzten diese in Bezug zu den kulturpolitischen Kontexten der Dekolonisierung. Frank Ukadike Nwachukwu beklagt dabei eine Marginalisierung des *afrikanischen Filmschaffens*. Die Ursachen dafür sieht er weniger in der Spezifik der thematischen Inhalte, auf die er den Hauptfokus seiner Analyse richtet. Als ursächlich erachtet er vielmehr – und wohl nicht zu Unrecht – global wirkende filmindustrielle Strukturen einer „postkoloniale Wirtschaftsordnung“.<sup>40</sup> Sada Niang erachtet *afrikanische Filmschaffende* sowohl aufgrund ihrer filmpolitischen

---

<sup>39</sup> Béatrice de Pastre, *Cinéma éducateur et propagande coloniale à Paris au début des années 1930*, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 51, 4 (2004), S. 135–151.

<sup>40</sup> Nwachukwu steht mit diesem Verständnis von Zugehörigkeit in der Forschung nicht alleine. Ganz ähnliche Annahmen finden sich auch bei Roy Ames. Roy Ames, *African Filmmaking. North and South of the Sahara*, Edinburgh 2006, S. 5–8. Der Begriff der *Entfremdung* setzt das Verständnis von statischen kulturellen Entitäten und damit verbunden kulturellen Authentizitätsvorstellungen voraus. Ähnlich nimmt der Begriff der *Elite* eine Zugehörigkeit zu einer als spezifisch beschreibbaren gesellschaftlichen Struktur an. Es ist das Verdienst postkolonialer Theorien, mit dem Verständnis von *hybriden Identitäten* Konzepte jenseits von (national-) staatlichen Zugehörigkeiten entwickelt zu haben. Zum Konzept hybrider Identität vgl. Homi K. Bhabha, *Verortung der Kultur.*; Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg 1994.

Ein Verständnis der Filmschaffenden als *cultural brokers* erscheint vor dem Hintergrund der historischen Realitäten somit angemessener. Das Konzept des *cultural brokers* findet mittlerweile in sehr unterschiedlichen Disziplinen Anwendung und entsprechend gibt es eine recht offene Theoriebildung. Eine für die Geschichtswissenschaft grundlegende Anwendung des Konzeptes findet sich bei Margaret Connell-Szasz, *Between Indian and White Worlds. The cultural broker*, Norman 1994.

Äußerungen wie auch aufgrund des Inhalts ihrer Filme als engagierte Akteure des Dekolonisierungsprozesses. Er vertritt die These, dass die Filme von *afrikanischen Filmschaffenden* eine bemerkenswerte, durch europäische und amerikanische Filmtraditionen geprägte ästhetische Vielfalt aufwiesen, obwohl die Filmschaffenden selber in der Tendenz ideologisch rigide anti-kolonial und anti-imperial gewesen seien.<sup>41</sup> Der französische Filmhistoriker Olivier Barlet wiederum fokussiert in seiner Darstellung zum *afrikanischen Filmschaffen* auf eine durch ihn als gelungen dargestellten Interaktion zwischen Vertretern der französischen Filmpolitik und Vertretern des *afrikanischen Filmschaffens*. Diese wenig kritische Darstellung der französischen Filmpolitik nimmt mitunter recht euphemistische Züge an.<sup>42</sup> Einig sind sich all diese filmwissenschaftlichen Arbeiten darin, dass das nachkoloniale filmpolitische Engagement Frankreichs verglichen mit anderen ehemaligen Kolonialmächten relativ stark war und die Entstehungsgeschichte des *afrikanischen Filmschaffens* nicht ohne Bezugnahme auf das ‚Zutun‘ Frankreichs angemessen verstanden werden kann.

Eine Arbeit, die die Filmpolitik Frankreichs weitgehend ausklammert, für die vorliegende Arbeit dennoch von Relevanz ist, ist Odile Goergs alltags- und konsumgeschichtliche Arbeit, in der die Autorin die kolonialen Kinos als sozialen Erfahrungsraum sowie Orte des – vor allem städtischen – Freizeitvergnügens beschreibt. Dabei interessiert sich Goerg beispielsweise für die Sozialstruktur der Kinogänger\*innen, für die Architektur der Lichtspielhäuser und mit den Kinos verbundene Prozesse der Stadtentwicklung. Auf staatspolitische Kontexte geht sie nur am Rande ein, da, wie sie konstatiert, der koloniale Kinokomplex eine weitgehend „privatwirtschaftliche Angelegenheit“ gewesen sei. Die Kolonialverwaltung habe diesen Bereich des Vergnügens dem privaten Sektor überlassen.<sup>43</sup> Nicht unerwähnt bleiben soll hier ferner die sehr frühe, aus den 1970er Jahren stammende, deutlich strukturgeschichtlich geprägte Arbeit Paulin

---

<sup>41</sup> Sada Niang, *Nationalist African Cinema. Legacy and Transformations*, Plymouth 2014.

<sup>42</sup> Olivier Barlet, *Les cinémas d’Afrique noire. Le regard en question*, Paris 1996.

<sup>43</sup> Odile Goerg, *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris 2015.

Soumanou Vieyras. Sie stellt eine wertvolle Dokumentation der kinematographischen Infrastruktur für jedes einzelne afrikanische Land dar.<sup>44</sup>

Als Synthese dieses Forschungsstandes lässt sich konstatieren, dass Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg verstärkte Anstrengungen zum Aufbau zentralstaatlich organisierter kulturpolitischer Strukturen unternahm. Dies äußerte sich beispielsweise in der seit den 1950er Jahren verfolgten Einrichtung von Kulturzentren auf dem Gebiet der *Union française* aber auch in dem Beginn erster filmpolitischer Unternehmungen. Mit der Dekolonisierung setzten sich die kulturpolitischen Anstrengungen weiter fort und wurden mitunter verstärkt. Die Einrichtung eines Kulturministeriums zu Beginn der Fünften Republik kann als Versuch des Präsidenten Charles de Gaulle gesehen werden, einen öffentlichkeitswirksamen kulturpolitischen Neubeginn zu demonstrieren und Frankreich so zu neuer Strahlkraft zu verhelfen. Auch gegenüber den ehemaligen Kolonien verstärkte Frankreich seine kulturpolitischen Maßnahmen nach der formellen Unabhängigkeit weiter und ergänzte diese um den Bereich der *Coopération technique*, in die auch die in der vorliegenden Arbeit untersuchte Filmpolitik einzuordnen ist. Insgesamt ist die französische Kulturpolitik als ein Bereich zu sehen, für den sowohl vor, wie auch nach der formellen Unabhängigkeit eine stete Zirkulation von Personen und Ideen angenommen werden kann.

### 1.3 Quellen

Die vorliegende Arbeit stützt sich auf eine multiarchivarische Forschung sowie eine Auswertung unterschiedlicher Quellengattungen. Die umfangreichste Quellengrundlage bildet dabei Verwaltungsschriftgut, welches zum einen aus der Provenienz des *Bureau du Cinéma* innerhalb des französischen Kooperationsministeriums und zum anderen aus dem *Centre National de la Cinématographie* (CNC) stammt. Beide Bestände, die in den französischen *Archives Nationales* am Standort Pierrefite-sur-Seine aufbewahrt werden, umfassen

---

<sup>44</sup> Paulin Soumanou Vieyra, *Le Cinéma Africain*, Paris 1975.

Material aus den 1960er und zum Teil noch aus den 1970er Jahren. Diese insgesamt aus rund zwanzig Kartons bestehenden Bestände enthalten vor allem Sitzungsprotokolle, Verwaltungsnoten sowie konzeptionelle Schriften zur staatlichen Filmpolitik, aber auch Telegramme, Lieferbelege und Expertenstudien aus dem Feld der Entwicklungspolitik.

Außerdem wurde systematisch nach Filmen recherchiert, die im Rahmen der französischen Filmpolitik auf der Basis von zwischenstaatlichen Kooperationsabkommen durch das *Consortium Audiovisuel International* (CAI) produziert wurden. Es sind im Wesentlichen zwei Filmarten, die das CAI im Laufe der 1960er Jahre produzierte: Zum einen Aktualitätsfilme (*Actualités filmés*) und zum anderen Lehrfilme (*Films d'animation*). Die Filme waren für anwendungsorientierte Kontexte bestimmt – zum einen wurden sie als Mittel der staatlichen Informationspolitik genutzt, zum anderen im Rahmen von Projekten und Situationen der Entwicklungspolitik. Vor allem Aktualitätsfilme kamen in der Regel nur kurze Zeit zum Einsatz; so lange, wie die in ihnen gezeigten Ereignisse noch als aktuell, beziehungsweise informationspolitisch bedeutsam empfunden wurden. In der Folge war es bei der Produktion dieser Filme gängige Praxis, Filmmaterial mehrfach zu verwenden. In diesen Fällen wurde das Filmmaterial neu geschnitten, was die ursprünglichen Filme zerstörte. Auch wurde der historiographische Wert dieser Filme nur selten erkannt, so dass nur noch wenige Filme, die in der Zeit unmittelbar nach der formellen Dekolonisierung in großem Umfang produziert wurden, heute noch existieren. Es konnten rund vierzig Filme und Filmfragmente ausfindig gemacht werden: Einige dieser Filme sind in der *Cinémathèque Africaine de Ouagadougou* (Burkina Faso) aufbewahrt. Weitere Filme finden sich im *Centre national du cinéma et de l'image animée* in Bois d'Arcy (Frankreich). Alle ausfindig gemachten Filme wurden für die vorliegende Arbeit gesichtet. Die Überlieferungsqualität ist recht unterschiedlich. Während einige Filme noch komplett und gut erhalten sind, sind andere lediglich noch fragmentarisch überliefert. Gelegentlich ist die Tonqualität schlecht. In der Analyse stütze ich mich auf jene Filme, die eine weitreichende Nachvollziehbarkeit der Inhalte zulassen.

Darüber hinaus wurden Zeitschriftenartikel, Pamphlete und Interviews von Filmschaffenden herangezogen, die in publizierter Form existieren.

## 1.4 Aufbau

Der Aufbau der vorliegenden Arbeit lässt in der Tendenz eine chronologische Gliederung erkennen.

So beginnt die Arbeit mit einem Kapitel, das die *filmpolitischen Anfänge* in den 1950er Jahren beschreibt. Dabei wird die These vertreten, dass Motive zum filmpolitischen Engagement – sowohl innerhalb der französischen Verwaltung, wie auch unter Filmschaffenden – eng mit den bestehenden und nach dem Zweiten Weltkrieg aufbrechenden sozialen Spannungen innerhalb des französischen Empires verbunden waren. In diesem Kapitel interessieren erstens die mit der staatlichen Filmpolitik verbundenen Vorstellungen imperialer Identität, zweitens beschreibt das Kapitel die Anfänge eines Netzwerks von *afrikanischen Filmschaffenden* und drittens werden filmpolitische Positionen eines frühen Akteurs des sogenannten *afrikanischen Filmschaffens*, Paulin Soumanou Vieyra, sowie seine Bezugnahme auf das Empire untersucht.

Die drei folgenden Kapitel behandeln die Ausgestaltung der französischen Filmpolitik durch den französischen Regierungs- und Verwaltungsapparat in den 1960er Jahren. So untersucht das dritte Kapitel, *Filmpolitik der entkolonisierten Zentralregierung*, filmpolitische Aushandlungen französischer Minister und der Administration innerhalb sogenannter *Conseils restreints*. Diese Beratungen im Jahr 1961 und 1962 waren konstitutiv für den Aufbau der in der Folgezeit wirkmächtigen filmpolitischen Strukturen. Das vierte Kapitel, *postkoloniale Kontaktzonen*, untersucht Situationen der praktischen Umsetzung dieser zentralstaatlich geplanten Filmpolitik. Dabei interessiert, wie sich Prozesse der Interaktionen zwischen verschiedenen an der Ausgestaltung der nachkolonialen Filmpolitik beteiligten Akteuren gestalteten. Kapitel fünf befasst sich mit einer Neuausrichtung der französischen Filmpolitik, die ab 1964 feststellbar ist. Es wird

argumentiert, dass die französische Verwaltung bei der weiteren Ausgestaltung der Filmpolitik in den afrikanischen Ländern Anregungen im kulturpolitischen Leitbild der *Animation* fand. Diese zeigten sich sowohl bei der Ausbildung von Filmschaffenden wie auch im Einsatz von Filmen im Rahmen der sogenannten *Animation rurale*.

Das sechste Kapitel, *Filme des Consortium Audivisuel International*, schließlich befasst sich mit den Filmen, die im Rahmen der vorangehend beschriebenen staatlich initiierten Politik angefertigt wurden. Es beschreibt zunächst die Verwendungskontexte der Filme und analysiert dann zum einen Aktualitätsfilme (*Films d'actualités*) und zum anderen Lehrfilme (*Films d'animation*) aus den 1960er und frühen 1970er Jahren.

Parallel zur Etablierung der französischen Filmpolitik entwickelte sich eine *kulturpolitische Bewegung afrikanischer Filmschaffender*. Die Untersuchung ihrer Standpunkte und Praktiken im achten Kapitel ermöglicht eine alternative Sichtweise auf die filmpolitischen Kontexte während der Dekolonisierung. Das Kapitel untersucht die mit dem Engagement von Filmschaffenden einhergehenden filmpolitischen Entwicklungen. Dabei wird deutlich, dass Filmschaffende bestrebt waren, in den neu gegründeten afrikanischen Staaten kinematographisch relevante Infrastruktur mit aufzubauen. Ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre begannen sie sich zu professionalisieren und bauten in zunehmendem Maße auch kulturpolitische Beziehungen jenseits der traditionellen Bindungen zur ehemaligen Kolonialmacht auf. Vor diesem Hintergrund setzte ein Wandel in den die Filmpolitik betreffenden französisch-afrikanischen Aushandlungen ein. Diesen *verflochtenen Aushandlungen ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre* geht das achte und letzte Kapitel nach. Es behandelt den Austausch komplexer werdende Austauschprozesse zwischen der französischen Verwaltung, afrikanischen Regierungen sowie Filmschaffenden. Ebenso zeigt es, dass mit dem Ende der Regierung unter der Präsidentschaft Charles de Gaulles im Jahr 1969 eine kritische Auseinandersetzung mit der Filmpolitik der 1960er Jahre einsetzte.

## 2 Filmpolitische Anfänge

### 2.1 Beginn der staatlichen Filmpolitik

Zum Verständnis der mit der Dekolonisierung verbundenen gesellschaftlichen und (kultur-) politischen Prozesse sind Entwicklungen der 1940er und 1950er Jahre innerhalb der *Union française* von zentraler Bedeutung.<sup>45</sup> Unlängst sind diese Jahrzehnte auch im Hinblick auf filmpolitische Fragen in den Fokus der Forschung gerückt. Odile Goergs alltags- und konsumgeschichtlich ausgerichtete Arbeit zum Kinobesuch in den französischen Kolonien gibt Einblicke in die kinematographische Infra- und die Besucherstruktur von Kinos kommerziell organisierter Anbieter.<sup>46</sup> James A. Genovas Arbeit befasst sich mit den Aushandlungen, die „koloniale (und postkoloniale) Offizielle sowie westafrikanische Kulturaktivisten“ auf dem diskursiven Feld der sozialen und kulturellen Entwicklung führten.<sup>47</sup>

Für die Zeit vor 1950, so wird in beiden Arbeiten deutlich, lässt sich keine aktive Filmpolitik der kolonialen Verwaltung feststellen.<sup>48</sup> Anders hingegen war die

---

<sup>45</sup> Einschlägig im Hinblick auf die gesellschaftliche und politische Transformation dieser Zeit ist hier Frederick Cooper, *Citizenship between Empire and Nation. Remaking France and French Africa, 1945–1960*, Princeton 2014; Frederick Cooper, *Reconstructing Empire in British and French Africa*, in: *Past & Present* 210, 6 (2011), S. 196–210; Frederick Cooper, *Writing the History of Development*, in: *Journal of Modern European History*, 8, 1 (2010), S. 5–23; Frederick Cooper, *Africa since 1940. The Past of the Present*, Cambridge; New York; Melbourne et. al. 2002.

<sup>46</sup> Die Auswirkungen der kolonialen Ordnung sind in Goergs Arbeit durch mit dem Kinogang verbundene wirtschaftliche und kolonial-rassistischen Kontexte beleuchtet. Diese äußerten sich beispielsweise in den nach sozialen Kriterien segregierten Kinoplätzen. Vgl. Goerg, *Fantômas*.

<sup>47</sup> Genova bezieht sich unter anderem auf französische Verwaltungsakten, die belegen, dass es ab 1949 eine explizite Diskussion um eine *Politique du cinéma* gab. „With the renewed attention of French officials to the matter of building up their colonial possessions after World War Two“, schreibt Genova, “the cinema was transformed from a place that lacked regulation and as such posed a potential threat to public hygiene and social order into a place that was the nexus of cultural, social, and economic (re)construction in the metropole and overseas territories.” Genova, *Cinema and Development*, S. 43–44.

<sup>48</sup> Anders hingegen war es in den englischen und belgischen Kolonien. Hier nutzte die koloniale Verwaltung das Medium Film bereits ab den 1930er Jahren zur Umsetzung ihrer kolonialpolitischen Ziele. Für die englischen Kolonien gibt es vor allem im Hinblick auf das *Bantu Educational Kinema Experiment* umfangreiche Forschung: Luis Eslava, *The Moving Location of Empire: Indirect Rule, International Law, and the Bantu Educational Kinema Experiment*, in: *Leiden Journal of International Law* 31, 3 (2018), S. 539–567; Lawrence E. Y.



Situation im kommerziellen Kinobetrieb: Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts organisierten Geschäftsleute Kinovorführungen auf dem afrikanischen Kontinent. Odile Goerg hat erforscht, dass es zu diesem frühen Zeitpunkt sehr diversen Geschäftsleuten, beispielsweise auch dem anti-kolonial gesinnten Prediger der Hamalisten-Bruderschaft Yacouba Sylla, möglich war, Kinos zu betreiben.<sup>49</sup> Ab den 1930er Jahren schließlich entwickelte sich ein filmwirtschaftliches Monopol. Zwei Geschäftsmänner, Maurice Jacquin und Maurice Archambeau, hatten mit ihren Firmen *Compagnie africaine de Cinématographie industrielle et commerciale* (COMACICO) und *Société d'exploitation cinématographique africaine* (SECMA) sukzessive in den Bau von Kinos investiert, sodass ab den 1930er Jahren sowohl der Großteil der existierenden Kinos wie auch die Filmdistribution für die französischen Kolonien *Afrique Occidentale Française* (AOF) und *Afrique Equatoriale Française* (AEF) in ihrer Hand lagen.

Die erste kinopolitische Maßnahme des französischen Staates erfolgte im Jahr 1934 in Form eines Erlasses des Kolonialministers Laval aus dem Jahre 1934. Dieser regelte, dass alle Filmaufnahmen, die innerhalb der französischen Kolonien gedreht werden sollten, einer Genehmigung bedurften.<sup>50</sup> Tatsächlich war diese Genehmigung, wie Genova darlegt, vor allem ein formeller Akt und Filmschaffende konnten weitgehend ohne Einschränkungen agieren – vor allem, da zu diesem Zeitpunkt ausschließlich europäische Filmschaffende ihrer Tätigkeit in einer imperial geprägten kulturellen Umwelt nachgingen und ihre Filme in der Regel kohärent zu hegemonial-kolonialen Wahrnehmungen waren. „[T]he colonial

---

Mbogoni, *Aspects of Colonial Tanzania History*, Dar es Salaam 2013, S. 79–128; Glenn Reynolds, *The Bantu Educational Kinema Experiment and the Struggle for Hegemony in British East and Central Africa, 1935–1937*, In: *Historical Journal of Film Radio and Television* 1 (2008), S. 57–78; Rosaleen Smyth, *The Development of British Colonial Film Policy, 1927–1939. With Special Reference to East and Central Africa*, in: *Journal of African History* 20, 3 (1979), S. 437–450. Zum Filmschaffen und zur Filmpolitik in den belgischen Kolonien vgl. Francis Ramirez; Christian Rolot, *Histoire du cinéma colonial au Zaïre, au Rwanda et au Burundi*, Tervuren 1985.

<sup>49</sup> Goerg, *Fantômas*, S. 28–32.

<sup>50</sup> Ein Abdruck des Erlasses findet sich in Colin Dupré, *Le Fespaco, une affaire d'État(s)*. Festival Panafricain de Cinéma et de Télévision de Ouagadougou. 1969–2009. Paris 2012, S. 362–365.

state”, schreibt Genova, „was not overly concerned with the images purveyed by those products as long as they did not lead to social disorder in the colonies“.<sup>51</sup>

In dem filmpolitischen Erlass des Kolonialministers Laval kann zum einen eine Kulturkonzeption ausgemacht werden, die mit der imperialen Denkfigur einer *Plus Grande France* verbunden war und die in den 1930er Jahren in der imperialen Kultur der französischen Metropole und Öffentlichkeit weit verbreitet war. So heißt es in dem vierten Artikel des Laval-Dekrets, die Kommission zur Bewilligung von Filmaufnahmen solle „in ihre Entscheidung die Gesamtheit der nationalen und lokalen Interessen“ mit einbeziehen, „vor allem die Interessen zur Bewahrung der nationalen und lokalen Werte und Traditionen“.<sup>52</sup> In dieser Verbindung zwischen „nationalen“ und „lokalen Interessen“ kommt die spezifische, für die imperiale Denkfigur der *Plus Grande France* typische Identitätskonstruktion zum Ausdruck. Mit der Vorstellung einer *Plus Grande France* war ein Heimatkonzept verbunden, wonach die Bewohner\*innen der *Plus Grande France* zwei Heimaten hatten: eine kleine, nämlich die jeweilige Provinz beziehungsweise Kolonie und eine große – *La Plus Grande France*. Die Verbreitung von ‚französischer Kultur‘ sollte dem Zusammenhalt der verschiedenen *kleinen Heimaten* dienen.<sup>53</sup>

Wie Gary Wilder herausgearbeitet hat, ging mit dem imperialen französischen Selbstverständnis, das in der *Plus Grande France* einen formelhaften Ausdruck fand, die Expansion des französischen Staates einher, womit weitreichende Folgen in den kolonisierten Gebieten verbunden gewesen seien: Die Gründung einer Fülle von teilstaatlichen Gesellschaften zog weitreichende Eingriffe in ökonomischen Sektoren und damit Produktionsweisen und Arbeitsbedingungen in den Kolonien nach sich. Mit Hilfe von Sozialgesetzgebung und „Regierungsagenturen“ habe der französische Staat, wie Wilder feststellt, weitreichend in Arbeits-, Lebens- und

---

<sup>51</sup> Genova, *Cinema and Development*, S. 47.

<sup>52</sup> [...] elle prend en considération l'ensemble des intérêts nationaux et locaux en jeu, et spécialement l'intérêt de la conservation des mœurs et traditions nationales et locales.“ Décret Laval du 8 mars 1934, abgedruckt in: Dupré, *Le Fespaco*, S. 362–365.

<sup>53</sup> Zur imperialen Denkfigur der *Plus Grande France* vgl. Pascal Blanchard; Sandrine Lemaire, Introduction, in: Dies. (Hg.), *Culture impériale*, S. 13–14; Raoul Girardet, L'apothéose de la 'plus grande France'. L'idée coloniale devant l'opinion française (1930-1935), in: *Revue française de science politique* 18, 6 (1968), S. 1085–1114; Lebovics, *Mona Lisa's Escort*, S. 44–45.

Familienkonstellationen eingegriffen, wobei Vorstellungen von staatlicher Wohlfahrt die Funktion einer staatstragenden Ideologie zugekommen sei und einem doppelten Imperativ gefolgt seien: Koloniale Gesellschaften sollten gleichermaßen bewahrt wie auch transformiert werden. Die kolonisierten Subjekte, so Wilder weiter, seien in der Folge dieser Regierungs- und Verwaltungsrationalität „in einer doppelten Bindung“ platziert worden, die sie als minderwertige Teilhaber an der französischen Nation rassifiziert hätte.<sup>54</sup> Indem dieses Kulturkonzept in dem Dekret Laval verankert war, sollten genehmigungswürdige Filme, zumindest der Theorie nach, zu einer französisch-afrikanischen Identitätsbildung im Sinne der imperialen Vision der *Plus Grande France* beitragen. Das dahinterstehende Identitätskonzept für die Kolonien war, so lässt sich mit Genova sagen, das einer „Franco-African identity that was essentially rooted in African traditions but inflected by French modernity“.<sup>55</sup>

Diese kulturtheoretische Einordnung des Laval-Dekretes ist um eine technikgeschichtliche Perspektive zu ergänzen. Denn tatsächlich bezog sich das Dekret nicht nur auf Filmaufnahmen, sondern gleichermaßen auch auf Tonaufnahmen. Während frühere Erlasse bereits den Umgang mit Textpublikationen<sup>56</sup> und Presseproduktionen<sup>57</sup> in den Kolonien regelten, galten Filmbilder, wie sie in Stummfilmen vorkamen, bis in die 1930er Jahre hinein als unproblematisch. Mit der Einführung des Tonfilms jedoch konnte den Filmbildern gesprochener Text hinzugefügt werden, der die visuelle Ebene des Films kommentierte und interpretierte. Einhergehend mit den neuen technischen Möglichkeiten des Tonfilms verbreitete sich in den 1930er Jahren ein neues Dokumentarfilmverständnis, welches von einem dominanten *Voice Over* – also einer intensiven sinnerzeugenden Kommentierung der Filmbilder – Gebrauch machte. Besonders die britische Nachrichtenfilmproduktion griff in ihrer Berichterstattung auf diese Form der filmischen Gestaltung zurück, die John

---

<sup>54</sup> Wilder, *French Imperial Nation-State*, S. 47–59.

<sup>55</sup> Genova, *Cinema and Development*, S. 52.

<sup>56</sup> So das im Laval-Erlass erwähnte „décret du 2 janvier 1920, fixant le mode de promulgation et de publication des textes réglementaires en Afrique Occidentale Française“.

<sup>57</sup> So das im Laval-Erlass erwähnte „décret du 4 août 1921, relatif au régime de la presse en Afrique Occidentale Française“.

Grierson theoretisch begründet hatte.<sup>58</sup> Vor diesem Hintergrund kann das *Décret Laval* auch als ein Instrument interpretiert werden, welches eine Berichterstattung und eine damit verbundene Interpretation der Realität in den französischen Kolonien durch andere Groß- und Kolonialmächte unterbinden sollte. Als solches war es Ausdruck für durch die technische Neuerung des Tonfilms ausgelöste Unsicherheiten der staatlichen Verwaltung gegenüber einer potentiellen Konkurrenz anderer Imperialmächte.<sup>59</sup>

Auch wenn das Laval-Dekret die Möglichkeit bereitstellte, Filme zu verbieten, die mit den imperialen Interessen des französischen Staates konfligierten, ist über eine tatsächliche Anwendung des Dekrets in den 1930er Jahren nichts bekannt. Tatsächlich liefen in den Kinos auf dem Gebiet der französischen Kolonien sogar Filme mit deutlich antifranzösischem Inhalt. Erst das Vichy-Regime machte von dem Laval-Dekret Gebrauch.<sup>60</sup>

Für die mit der vorliegenden Arbeit eingenommene Perspektive auf den Dekolonisierungsprozess ist von besonderem Interesse, dass die französische Verwaltung vor allem auch nach dem Zweiten Weltkrieg mehrfach von dem Laval-

---

<sup>58</sup> Grierson, der in England und den USA Sozialwissenschaften und Public Relations studiert hatte, dachte dem Dokumentarfilm eine erzieherische Funktion zu. Eva Hohenberg zufolge verstand Grierson den Dokumentarfilm als ein Genre, „das seine gesellschaftliche Funktion in der Bildung von Öffentlichkeit und [der Herstellung von] politischem Konsens [haben sollte].“ Er vermittelt „Weltbilder und schaff[t] konsensuale Werte im Rahmen demokratischer Gesellschaftsnormen.“ Auf Wissensdefizite der Bevölkerung sollte im Sinne Grierson gezielt reagiert werden, um auf diese Weise gesellschaftlichen Konsens über eine bestehende Gegenwart zu erzielen. Der Dokumentarfilm bei Grierson ist somit eine soziale Technik. Er sollte demokratisieren, konnte aber ebenso manipulieren. Vgl. Eva Hohenberg, Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme, in: Dies (Hg.), Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1988, S. 13. Vgl. dazu außerdem Michaela S. Ast, Geschichte der narrativen Filmmontage. Theoretische Grundlagen und ausgewählte Beispiele, Marburg 2002.

<sup>59</sup> Für ein steigendes Interesse der kolonialen Verwaltung am Kino mit dem Übergang zum Tonfilm in den 1930er Jahren argumentiert auch Odile Goerg und macht dies an mehreren Konferenzen der französischen wie auch der britischen Kolonialverwaltung fest. Goerg, *Fantômas*, S. 16–17.

<sup>60</sup> Genova merkt an, dass in den 1930er Jahren sogar der Film *Der Rebell* des Österreicher Luis Trenker die Zensur passierte. *Der Rebell* spielt in Tirol unter napoleonischer Besatzung, gegen die sich der Held des Filmes aufgrund der Ermordung seiner Familie durch französische Truppen auflehnt. Eine Anwendung von Zensur auf *Der Rebell* beschreibt Genova erst für die 1940er Jahre unter dem Vichy-Regime. Ein weiterer Film, der Genova zufolge unter dem Vichy-Regime verboten wurde, war *L’esclavage blanche* von Mark Sorkin aus dem Jahr 1939. Genova, *Cinema and Development*, S. 52–55.

Dekret Gebrauch machte. In den 1950er Jahren fand der Erlass Anwendung auf Filme, die in unterschiedlicher Weise die französisch-afrikanischen Beziehungen und die Auswirkungen kolonialer Herrschaft thematisierten: Am 22. August 1951 wurde der französische Filmemacher René Vautier auf Grundlage des Laval-Dekrets zu einer einjährigen Gefängnisstrafe verurteilt. Das Gericht war der Ansicht, dass er mit seinem Film *Afrique 50*, den er im Jahr zuvor fertig gestellt hatte, gegen das Laval-Dekret verstoßen hatte.<sup>61</sup> Der Film war eine Auftragsarbeit für die *Ligue de l'enseignement*, für die Vautier einen Film über die positiven Auswirkungen französischer Bildung in den Überseegebieten erstellen sollte und dazu auf dem Gebiet der Elfenbeinküste filmte. Vor Ort wurde Vautier, der unter dem Vichy-Regime in der Résistance aktiv gewesen war, Zeuge von der Realität kolonialer Herrschaft und erstellte einen anderen Film, als seine Auftraggeber und die für die Drehgenehmigung zuständigen Behörden erwartet hatten. Der Film prangert die koloniale Bildungspolitik und eine mangelnde medizinische Versorgung in den Kolonien an: Beides komme nur dort zum Tragen, erklärt das Voice Over im Film, wo sie dem Profit großer Firmen diene.<sup>62</sup> Vautiers Film zeigt unter anderem ein Dorf, welches durch französische Soldaten zerstört worden war und dessen Bewohner\*innen aufgrund von Steuerschulden umgebracht worden waren. Weiter zeigt der Film die körperlich anstrengende und monotone Tätigkeit von Arbeitern, die Schleusen eines Staudamms zur Energiegewinnung für die großen Kolonialfirmen bedienten. Vautier kritisiert über das Voice Over die geringe Entlohnung der Arbeiter.<sup>63</sup> Der Film blieb in Frankreich insgesamt über 40 Jahre lang verboten.<sup>64</sup> *Afrique 50* muss insofern als ein innovativer Film gesehen

---

<sup>61</sup> *Afrique 50*, René Vautier (1950).

<sup>62</sup> Vautier kommentiert seine Filmbilder unter anderem folgendermaßen: "Il y a place dans les écoles de l'Afrique noire pour 4 % des enfants d'âge scolaire. Juste le pourcentage suffisant pour que l'administration et les greffiers et les compagnies coloniales des comptables." *Afrique 50*, René Vautier (1950).

<sup>63</sup> "Voici le célèbre barrage de Markala 'Sansanding' sur le Niger. – Une turbine fournit l'électricité aux maisons des blancs. Mais il n'y a pas d'électricité pour ouvrir les vannes devant les péniches des grandes compagnies coloniales. Car la sueur des noirs à 50 franc par jour devient moins cher que l'installation et l'entretien d'une turbine." *Afrique 50*, René Vautier (1950).

<sup>64</sup> Thomas Riot; Nicolas Bancel, *Afrique 50. Le cri anticolonialiste de René Vautier*, in: *Décadrages* 29–30 (2016), 12–30.

werden, als er bis dato gängige Repräsentationsmuster vom Leben in den Kolonien und einem ruhmreichen kolonialen Projekt in Frage stellte.<sup>65</sup>

Ein anderes Filmvorhaben, welches auf Grundlage des Laval-Dekrets gar nicht erst genehmigt wurde, war das des Filmstudenten Paulin Soumanou Vieyra. Vieyra war einer der ersten Studenten mit familiären Wurzeln in den Überseegebieten, der die Pariser Filmhochschule *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC) besuchte. Vieyra und seine Mitstreiter, Robert Caristan, Jacques Mélo Kane und Mamadou Sarr bildeten zu Beginn der 1950er Jahre die *Group Africain de Cinéma*. Die Gruppe stellte einen Antrag zur Realisierung eines Filmes, der die Migration aus ruralen Gebieten in afrikanische urbane Zentren thematisieren sollte. Der Antrag zum Dreh im Senegal wurde durch die koloniale Verwaltung jedoch abgelehnt, woraufhin die jungen Filmemacher den Film *Afrique sur Seine* drehten.<sup>66</sup> *Afrique sur Seine* spielt in Paris und thematisiert das Leben von afrikanischen Studierenden in der Metropole.

Die ersten Sequenzen des Filmes bestehen aus Filmaufnahmen, die auch in René Vautiers *Afrique 50* vorkommen. Sie zeigen spielende Dorfkinder in einem ländlichen afrikanischen Gebiet. In Vautiers Film sind diese Bilder mit einem Voice Over unterlegt, das Kritik an den Bildungspraktiken innerhalb des kolonialen Systems übt. Dass Vieyra diese Bilder als Eingangsszene für seinen Film verwendete, lässt vermuten, dass Kontakt zu Vautier bestand, der einige Jahre vor Vieyra am IDHEC studiert hatte. Die Verwendung des durch französische Offizielle als illegal deklariertem Filmmaterial in Vieyras Film kann als Protest und Provokation gegen die mit dem Laval-Dekret verbundene Praxis der Unterbindung kritischer Filmvorhaben gesehen werden. Indem Vieyra in seinem Film zum Leben afrikanischer Studierender in Paris Filmmaterial verwendete, mit welchem Vautier die Bildungssituation von Kindern aus der afrikanischen Landbevölkerung anprangert, stellte er implizit einen Bezug zwischen den Bildungsmöglichkeiten der Landbevölkerung in den Überseegebieten und den Studierenden in Paris her. Dieser Bezug war freilich sehr subtil und erschloss sich lediglich einem kleinen

---

<sup>65</sup> Ähnlich argumentiert auch Genova, *Cinema and Development*, S. 108.

<sup>66</sup> *Afrique sur Seine*, Le Groupe Africain de Cinéma (1955).

Kreis an Personen, die beide Filme kannten. Eine explizite Kritik, wie sie Vautier formuliert hatte, findet sich bei Vieyra nicht, dennoch dokumentiert sein Film die durch das koloniale System hergestellte Differenz zwischen sogenannten *Indigènes* und *Evolués*.<sup>67</sup>

Ebenso durch das Laval-Dekret verboten wurde der Film *Les statues meurent aussi* von Chris Marker, Alain Resnais und Ghislain Cloquet aus dem Jahr 1953.<sup>68</sup> Der Film wurde durch das Verlagshaus und Kulturzentrum *Présence Africaine* in Auftrag gegeben und wirft die Frage auf, warum sich „art nègre“ sowie griechische und ägyptische Kunst in Pariser Museen wiederfindet. Indem der Film den Kunstobjekten ein kultisches Eigenleben zuspricht, verurteilt er deren Enthebung aus ihrem kulturellen Ursprungskontext.<sup>69</sup> All diesen Filmen – ob realisiert oder nicht – war zu eigen, dass sie auf unterschiedliche Weise Realitäten thematisierten, die den offiziellen Erzählungen zur kolonialen Politik und dem imperialen Selbstverständnis Frankreichs widersprachen; oder wie Genova mit Blick auf den nicht realisierten Film der *Groupe Africaine de Cinéma* und unter der von ihm in seiner Untersuchung stark gemachten Perspektive auf das Thema Entwicklungspolitik feststellt: „When GAC [Groupe Africaine de Cinéma] petitioned the federation’s government in 1954 to make a film in the region about the adjustment to urban life among migrants from the countryside, it posed a counterpoint to the theme of rural development by African peasants, a distinct African modernity, that was at the centre of France’s reconceived civilizing mission [...]”<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Das Institut Français hat den Film auf seiner Homepage verlinkt:

[www.institutfrancais.com/en/work/africa-on-the-seine-afrique-sur-seine-by-paulin-soumanou-vieyra](http://www.institutfrancais.com/en/work/africa-on-the-seine-afrique-sur-seine-by-paulin-soumanou-vieyra), Zugriff: 8. 6. 2020.

<sup>68</sup> *Les statues meurent aussi*, Chris Marker; Alain Resnais; Ghislain Cloquet (1953).

<sup>69</sup> Vgl. Zum Beispiel Barbara Filser, Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder, München 2010, S. 192–195; Jules O’Dwyer, Reorienting objects in Alain Resnais and Chris Marker’s *Les Statues Meurent Aussi*, in: *Screen*, 58, 4 (2017), S. 497–507; Sophie Rudolph, *Die Filme von Alain Resnais. Reflexionen auf das Kino als unreine Kunst*, München 2012, S. 80–85; Frank Nwachukwu Ukadike, *Black African Cinema*, Berkeley; Los Angeles; London 1994, S. 49.

<sup>70</sup> Genova, *Cinema and Development*, S. 81.

Neben den hier genannten Filmen hatte das französische *Ministère de la France d'outre-mer* in den 1950er Jahren die Projektion von Filmen aus Ägypten in afrikanischen Kinos pauschal verboten. Denn die französische Regierung fürchtete politische Propaganda aus dem Land, das unter anderem den algerischen Widerstand gegen Frankreich unterstützte und 1956 während der Suez-Krise in eine militärische Auseinandersetzung mit Frankreich verstrickt war.<sup>71</sup> Besorgt zeigte sich die koloniale Verwaltung ferner über die Beliebtheit amerikanischer Western in afrikanischen Kinos, die sie als Hort der Gewalt und somit als Gefahr für die Friedfertigkeit der Bewohner in den Überseegebieten verurteilte.<sup>72</sup>

Das verstärkte Kontrollbedürfnis der kolonialen Verwaltung lässt sich durch die angespannte politische Situation, die nach dem Zweiten Weltkrieg innerhalb der *Union française* herrschte, erklären. Zunehmend wurde deutlich, dass die koloniale Ordnung, wie sie in den Jahren zuvor, insbesondere während den Kriegsjahren, praktiziert worden war, nicht mehr aufrecht zu halten war. Zentrale Konfliktpunkte in dieser spätkolonialen Phase waren die Arbeitsbedingungen und die Differenzen in Bezug auf soziale und politische Teilhabe, wie sie unter der kolonialen Verwaltung etabliert worden war. Frederick Cooper hat die Auseinandersetzungen um die spätkolonialen Arbeitsverhältnisse untersucht und dabei detailreich dargelegt, dass sich die Verwaltung in der Nachkriegszeit mit aktiver Gewerkschaftsarbeit und einer Reihe von Streiks in den Überseegebieten konfrontiert sah. Nachdem 1942 das Vichy-Regime in Französisch-Westafrika besiegt worden war, begannen die durch das koloniale System provozierten sozialen Spannungen aufzubrechen und die zuvor unter Vichy verbotenen Gewerkschaften mobilisierten eine breite Arbeiterschaft. Eine Welle von koordinierten Streiks und Lohnverhandlungen setzte ein.<sup>73</sup> Einer der größten Streiks fand vom 14. bis zum 26. Januar 1946 gleichzeitig in den beiden größten Städten des Senegals, in Dakar und Saint-Louis, statt. Insgesamt legten zwischen

---

<sup>71</sup> Genova, *Cinema and Development*, S. 34–35.

<sup>72</sup> Odile Goerg, *Des cow-boys dans la savane. Cinéma et hybridation culturelle en contexte colonial*, in: *Afrika Zamani*, Heft 20–21 (2012–2013), S. 69–93.

<sup>73</sup> Frederick Cooper, *Decolonization and African Society. The Labor Question in French and British Africa*, Cambridge 1996, S. 141–166 und 178–182.



15.000 und 20.000 Beschäftigte im öffentlichen wie im privaten Sektor ihre Arbeit nieder und forderten unter anderem die Anpassung der Familienbeihilfe von afrikanischen Angestellten an die Familienbeihilfe von französischen Angestellten.<sup>74</sup> Ein anderer großer Streik war der über den Jahreswechsel von 1947 auf 1948 über insgesamt fünf Monate andauernde Streik auf der Eisenbahnstrecke zwischen Dakar und Niger.<sup>75</sup> Der senegalesische Filmemacher Ousmane Sembène verarbeitete den Eisenbahnstreik in seinem 1960 erschienenen Roman *Les bouts de bois de Dieu* und setzte dem Streik somit ein literarisches Denkmal. Auch in zahlreichen anderen Gebieten kam es regelmäßig zu kleineren Streiks mit zum Teil gewaltvollen Protesten.<sup>76</sup> Die koloniale Ordnung wurde jedoch noch nicht per se in Frage gestellt. Auch waren sich Kolonialbeamte, wie sich auf der Konferenz von Brazzaville zeigte, darin einig, dass es Veränderungen bei den Arbeitsbedingungen in den Überseegebieten benötigte.<sup>77</sup> In der Metropole der *Union française* war die Situation ebenfalls angespannt: Studierende mit familiären Wurzeln in den Überseegebieten gingen auf die Straße und forderten bessere Studienbedingungen. Sie kritisierten die Regierung für eine

---

<sup>74</sup> Tony Chafer, *The End of Empire in French West Africa. France's Successful Decolonization?*, Oxford; New York 2002, S. 88–89; Cooper, *Decolonization and African Society*, S.226.

<sup>75</sup> Frederick Cooper, 'Our Strike'. Equality, Anticolonial Politics and the 1947–48 Railway Strike in French West Africa, in: *The Journal of African History* 37, 1 (1996), S. 81–118; Chafer, *End of Empire*, S. 100–104.

<sup>76</sup> Ende der 1940er Jahre kam es im Gebiet der Elfenbeinküste zu zahlreichen, mitunter gewaltvollen Protesten. Forderungen nach einem neuen *Code du travail* und der Ausweitung von Bürgerrechten wurden laut. Chafer, *End of Empire*, S. 67–70.

<sup>77</sup> Die Brazzaville-Konferenz im Januar 1944 war eine der frühen Zusammenkünfte, in deren Rahmen Vertreter des Freien Frankreichs gemeinsam mit hohen Kolonialbeamten über die Form der zukünftigen kolonialen Herrschaft nachdachten. Unter anderem sollte die Zwangsarbeit innerhalb von fünf Jahren abgeschafft werden und ein Wirtschaftsplan für sozialen und ökonomischen Fortschritt sorgen. Im Hinblick auf die Zwangsarbeit musste die Verwaltung feststellen, dass sich die strukturell etablierten Verhältnisse nicht umgehend beenden ließen. Der Wirtschaftsplan wurde 1946 mit der Einrichtung des *Fonds d'Investissement en Développement Economique et Social* (FIDES) beschlossen. Auf der Grundlage einer zentralen Planung sollten medizinische Einrichtungen und Schulen gebaut und Infrastrukturprojekte wie Brücken, Eisenbahnstrecken, und der Ausbau von Häfen vorangetrieben werden. Das Ziel war die Modernisierung zum Zweck der besseren wirtschaftlichen Integration der Überseegebiete in den französischen Wirtschaftsraum. Vgl. Cooper, *Citizenship*, S. 27; Cooper, *Decolonization and African Society*, S. 178–182; Chafer, *End of Empire*, S. 88.

Limitierung der Studierenden aus den Überseegebieten und forderten eine Ausweitung der Studienzuschüsse. Dabei nahmen die Protestierenden in der Metropole auch Bezug auf Forderungen von Jugendbewegungen, die zeitgleich in den Überseegebieten für bessere Bildungsmöglichkeiten auf die Straße gingen. In dieser sich über weite geographische Distanzen der *Union française* erstreckenden und zueinander in Bezug gesetzten Forderungen verdeutlicht sich die Dimension dieser Proteste, die als ein koordiniertes Aufbegehren gegen die mit dem kolonialen System verbundene Ungleichheit im Bildungssektor gesehen werden müssen. Ab dem Beginn der 1950er Jahre schließlich wurden unter den Studierenden verstärkt anti-koloniale Stimmen laut. Schließlich waren es auch Kreise der Studierenden- und Jugendbewegungen, aus welchen ab Mitte der 1950er Jahre die ersten Forderungen nach einer Sezession der Überseegebiete von der Metropole aufkamen.<sup>78</sup> Gemäßigte Kräfte, allen voran die politischen Führungspersonlichkeiten der Überseegebiete, wie zum Beispiel Félix Houphouët-Boigny, Léopold Sédar Senghor und Modibo Keïta, hingegen formulierten bis in die späten 1950er Jahre hinein keine Forderungen nach einer Loslösung aus der *Union française*. Stattdessen griffen die Delegierten aus den Überseegebieten die Protestkampagnen der Jugend auf und brachten sie in die Nationalversammlung in Paris ein.<sup>79</sup> Auch in dem durch Charles de Gaulle initiierten Referendum über den

---

<sup>78</sup> Chafer, *End of Empire*, S. 117–142. Vgl. außerdem Fabienne Guimont, *Les étudiants africains en France. 1950–1965*, Paris; Montréal 1997.; Andreas Eckert, *Afrikanische Studenten und anti-koloniale Politik in Europa. 1900–1960*, in: Ders. (Hg.), *Universitäten und Kolonialismus*, Stuttgart 2004, S. 129–146.

<sup>79</sup> Mit der Gründung der Vierte Republik und der Französische Union im Jahr 1946 wurden aus den Kolonien Überseeterritorien mit eigenen Parlamenten. Die Parlamentsbefugnisse waren jedoch stark eingeschränkt. Mit der Verfassung von 1946 galt gleiches Recht für alle Einwohner\*innen der Union. Dennoch unterschied sich das Wahlrecht der Bewohner\*innen der Überseegebiete von dem der Bewohner\*innen des Mutterlandes. Denn das Wahlrecht in den Departements war ein Zweiklassenwahlrecht und unterschied zwischen Französ\*innen, die aus dem metropolitanen Frankreich stammten und der Bevölkerung, die aus den Departements stammte. Somit änderten diese Reformen wenig an den tatsächlichen Strukturen. Sie begünstigten, so argumentiert Nicolas Bancel, in assimilationistischer Tradition lediglich eine erste Generation afrikanischer Funktionselite („élites de compromis“). Dennoch, so muss hier betont werden, fanden Forderungen der afrikanischen Bevölkerung nun auch Gehör im französischen Parlament. Vgl. Nicolas Bancel, *La voie étroite. La sélection des dirigeants africains lors de la transition vers la décolonisation*, in: *Mouvements* 3, 21–22 (2002), S. 28–40; Chafer, *End of Empire*, S. 94–98.

Verbleib und den Status der Überseegebiete innerhalb der *Communauté* im Jahr 1958 entschied sich die Mehrheit der Wähler\*innen für den Verbleib in der französisch-afrikanischen Gemeinschaft.<sup>80</sup> In anderen Teilen des *Empire française* hingegen, in Indochina, Madagaskar und Algerien, eskalierte die Situation nach dem Zweiten Weltkrieg und die aus kolonialen Zeiten überdauernden Spannungen mündeten in äußerst gewaltvolle Konfrontationen. Für die französische Regierung galt es, weitere Schauplätze gewaltvoller Eskalationen zu vermeiden.<sup>81</sup>

In Anbetracht dieser konfliktreichen Situation innerhalb des *Empire* müssen die Zensurmaßnahmen der französischen Verwaltung gegenüber Filmvorhaben und Filmzirkulation als ein Versuch gesehen werden, die Deutungshoheit über das als Zivilisierungsmission deklarierte koloniale Machtgefüge zurück zu erlangen. Dies muss auch vor dem Hintergrund gesehen werden, dass das Kino als Ort sozialer Interaktion in den 1950er Jahren an Bedeutung gewann.<sup>82</sup> Denn mit der kolonialen Entwicklungspolitik einhergehend hatte seit den 1930er Jahren ein fortwährender starker Zuzug in afrikanische Städte stattgefunden. Ebenso passten die in zahlreichen der existierenden Filmen vermittelten Bilder von *primitiven Indigenen* nicht mehr zusammen mit dem Selbstverständnis einer Imperialmacht, die in Form

---

<sup>80</sup> Lediglich Guinea unter Sékou Touré entschied sich für die sofortige Unabhängigkeit, was den unmittelbaren Abzug des französischen Personals und die Einstellung aller finanziellen Zahlungen durch die französische Zentralregierung zur Folge hatte. Vgl. Cooper, *Citizenship*, S. 280–284; Cooper, *Africa since 1940*, S. 78–81; Winfried Speitkamp, *Kleine Geschichte Afrikas*, Stuttgart 2009, S. 382.

<sup>81</sup> Zwischen 1946 und 1954 führte Frankreich Krieg gegen die nationalistisch-kommunistische *Việt Minh*-Bewegung in Indochina. Und in Madagaskar hatte, nachdem der Versuch zur Erlangung der Unabhängigkeit auf parlamentarischen Wegen gescheitert war, von März 1947 bis Dezember 1948 ein Aufstand stattgefunden, gegen den Frankreich nur durch eine brutale Niederschlagung vorzugehen wusste. Auch in Kamerun, das Frankreich zur Verwaltung als Mandatsgebiet zugesprochen war, wurden Aufstände infolge einer äußerst schlechten Versorgungslage nach dem Zweiten Weltkrieg von französischen Sicherheitskräften niedergedrückt. Der am Längsten währende Krieg fand schließlich in Algerien statt. Vgl. hierzu Anthony Clayton, *Frontiersmen. Warfare in Africa since 1950*, London 1999, S. 22–35; Bernard Droz, *La fin des colonies françaises*, Paris 2009, S. 60–89; Jean-Pierre Rioux, *La France coloniale. Sans fard ni déni*, Paris 2011, S. 77–90, 101–124; Speitkamp, *Geschichte Afrikas*, S. 379–381.

<sup>82</sup> Odile Goerg beschreibt für die 1950er Jahre einen deutlichen Aufschwung des Kinos in afrikanischen Städten. In den 1920er Jahren hätten Kinovorführungen oftmals noch auf der Straße unter freiem Himmel stattgefunden. In den 1930er Jahren dann hätte es vermehrt Kinos in Hotels und nahezu ausschließlich in den größeren Städten gegeben. Vgl. Goerg, *Fantômas*, S. 17–35; Goerg, *Des cow-boys*, S. 71.

von Entwicklungspolitik *Modernisierung* in die Peripherie des *Empires* bringen wollte.<sup>83</sup>

So begann die Verwaltung selbst Filme zu produzieren, mit welchen sie filmisch eine neue imperiale Vision zu kreieren suchte, die an die Vorstellungen der mit der *Plus Grande France* verbundenen Denkfigur imperialer Identität anknüpfte. Der Roman *Les paysants noirs* des Kolonialbeamten Robert Delavignette diente dabei als Vorlage.

Delavignettes in Teilen autobiographischer Roman erschien erstmals 1931 und hatte hier noch stark ethnographische Züge. 1947 erschien eine als Polizeiroman adaptierte und an ein breiteres Publikum gerichtete Version. Der Dreh zur Verfilmung des Romans fand 1948 in Französisch-Westafrika statt und im Mai 1949 erschien der Film in Frankreich. Die französische Verwaltung wertete den Film als Erfolg. Die Handlung, sowohl im Roman wie auch im Film, ist in der Region Banfora im heutigen Burkina Faso verortet. *Paysants noirs* erzählt von einem in Banfora neu eingesetzten Kolonialverwalter mit dem Namen Guillon. Guillon tritt seine Stelle in der kolonialen Verwaltung an, nachdem sein Vorgänger ermordet wurde. Vor diesem Hintergrund muss Guillon mit Vorsicht und Bedacht in einer ihm fremden Umwelt agieren. Er versucht in Zusammenarbeit mit den lokalen Eliten eine Übereinkunft für eine Modernisierung – repräsentiert durch den Bau einer Ölmühle – zu erlangen. Dabei ist er bemüht, die lokalen Gewohnheiten bestmöglich zu bewahren.<sup>84</sup>

„Emerging from a leftist tradition“, so schreibt Genova mit Bezug auf Delavignettes Roman- und Filmplot, “[...] Delavignette embraced the diversity and legitimacy of indigenous traditions while also holding to the idea of French colonialism as a modernizing force for Africa/Africans.“ Der Film sei, so Genova weiter, Sinnbild des Mythos einer französisch-afrikanischen Kooperation der kolonialen Mission in der Nachkriegszeit. Es sei Delavignette, wie auch den Filmemachern wichtig gewesen,

---

<sup>83</sup> Ähnlich argumentiert auch Genova, *Cinema and Development*, S. 45–47.

<sup>84</sup> Die Ausführungen zum Film stützen sich zum einen auf die Ausführungen Genovas, der seine Untersuchungen auf der Grundlage von Verwaltungsakten durchgeführt hat. Vgl. Genova, *Cinema and Development*, S. 57–61. Zum anderen stützen sie sich auf den Inhalt des gleichnamigen Roman Delavignettes. Vgl. hierzu Robert Delvignette, *les paysants noirs*, Paris 1947.

ein *authentisches* Afrikabild zu erzeugen. Dabei jedoch, so Genovas Kritik, stellten die dem Film inhärenten Repräsentationen die kolonialen Machtverhältnisse nicht grundlegend in Frage, so dass der lediglich verdeckte Rassismus die Machtverhältnisse eher noch vertieft hätte.<sup>85</sup>

Der Autor von *Les paysants noirs*, Robert Delavignette war ein hoher Beamter der französischen kolonialen Verwaltung. Er war in den 1920er Jahren an mehreren Stationen in der Kolonie Französisch-Westafrika und ab 1931 unter verschiedenen Regierungen von Paris aus tätig. Später bekleidete Delavignette das Amt des Direktors der für die Ausbildung des kolonialen Verwaltungskaders zuständigen *École nationale de la France d'outre-mer* (ENFOM). Er kann als Vertreter einer reformorientierten Kolonialverwalter-Bewegung der Zwischenkriegszeit gesehen werden, die Gary Wilder als *koloniale Humanisten* beschrieben hat.

Diese Bewegung betonte, wie Wilder quellenfundierte darlegt, die Notwendigkeit einer *humanen* Politik in den Kolonien, welche gleichermaßen durch ökonomische Entwicklung wie auch durch koloniale Wohlfahrt erreicht werden sollte. Die Wohlfahrtspolitik setzte unmittelbar mit der staatlich koordinierten ökonomischen Erschließung der Kolonien ein und kann als ein Mittel der Steuerung von Arbeitskraft gesehen werden. Als solches passte sich die Wohlfahrtspolitik den jeweiligen ökonomischen Zielen an. Kombiniert wurde das Sprechen von der kolonialen Wohlfahrt außerdem mit einem ethnologischen Verständnis von *indigenen Gesellschaften* als eine distinkte kulturelle Entität. Somit erachtete die kolonial-humanistische Logik die kolonisierten Menschen in den Überseegebieten zwar als Teil der französischen Nation, jedoch als einen rückständigen Teil und daher als Mitbürger\*innen zweiter Klasse.<sup>86</sup> Gary Wilder fragt somit zurecht, ob die Rhetorik zur kolonialen Wohlfahrt weniger ein Ergebnis politischer Erfahrungen als vielmehr eine Legitimierung ihrer kolonialen Herrschaft gewesen sei: „The point is that care became a political instrument for the colonial state. Humanism here does not refer to reformers’ benevolent

---

<sup>85</sup> Genova, *Cinema and Development*, S. 59–60.

<sup>86</sup> Vgl. Wilder, *French Imperial Nation-State*, S. 43–117.

attitudes toward natives but to how their concern with native welfare indexed a new way of ruling and racializing native populations.”<sup>87</sup>

Die 1950er Jahre können somit als der tatsächliche Beginn einer aktiven Filmpolitik der französischen Verwaltung gegenüber den Überseegebieten gesehen werden. Die in den 1950er Jahren einsetzende Filmpolitik stellte einen Versuch dar, dem spannungsreichen Protest gegen die in Arbeitsbedingungen und Sozialsystem manifestierte Ungleichheit eine positive imperiale Vision entgegenzusetzen und gleichzeitig kritische Filmdarstellungen zu unterbinden. Die französische Verwaltung erkannte zu diesem Zeitpunkt, dass Filme ein Mittel sowohl zur Stabilisierung wie auch zur Destabilisierung der imperialen Ordnung sein konnten.

Ebenso besuchten ab den 1950er Jahren erstmals auch Schwarze<sup>88</sup> Studierende – wie zum Beispiel der zuvor erwähnte Paulin Soumanou Vieyra – die 1943 gegründete Pariser Filmhochschule *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC). Über das IDHEC aber auch auf anderen Wegen formierte sich ab den 1950er Jahren allmählich eine kulturpolitische Bewegung *afrikanischer Filmschaffender*. Im Folgenden soll auf Netzwerke sowie politische Positionen von Filmschaffenden zur Zeit der formellen Dekolonisierung eingegangen werden.

## 2.2 Filmschaffenden-Netzwerke

Der Filmwissenschaftler Roy Armes charakterisiert *afrikanische Filmschaffende* als Teil einer in Übersee – in der Regel in Frankreich – ausgebildeten Elite.<sup>89</sup> Diese

---

<sup>87</sup> Wilder, *French Imperial Nation-State*, S. 78.

<sup>88</sup> Die Großschreibung von *Schwarz* soll darauf verweisen, dass der Begriff hier nicht als ein auf eine Farbe rekurreres Adjektiv, sondern als sozio-politische Kategorie verwandt wird. Hierbei orientiere ich mich an der Schreibweise, die die *Initiative Schwarze Menschen in Deutschland Bund e.V.* praktiziert. Vgl. <http://isdonline.de/>, Zugriff: 30.7.2020. Ebenso wird im weiteren Text mit *Weiß* verfahren. Zu der historischen Konstruktion von Schwarz und Weiß in der Tradition rassistischen Denkens vgl. Jana Husmann: *Schwarz-Weiß-Symbolik. Dualistische Denktraditionen und die Imagination von Rasse. Religion, Wissenschaft, Anthroposophie*, Bielefeld 2010.

<sup>89</sup> Roy Armes, *Third World Filmmaking and the West*, Berkley 1987, S. 21.

Einschätzung ist eine stark verkürzende Darstellung. Denn zum einen verkennt der Begriff der *Elite* die individuellen Erfahrungen der Filmschaffenden, die zum Teil mit prekären Lebensverhältnissen einhergingen. Zum anderen basiert Armes Annahme auf einer Vorstellung von Zugehörigkeit der Filmschaffenden zu ‚afrikanischen Gesellschaften‘, innerhalb derer sie durch ihre ‚französische‘ Ausbildung einen elitären Status eingenommen hätten. Betrachtet man jedoch die Lebensläufe von Filmschaffenden, so wird deutlich, dass diese als kosmopolitische Akteure agierten und eine Vielzahl an kulturellen Einflüssen ihr Dasein als Filmschaffende bestimmten. Im Folgenden sollen netzwerkartige Verbindungen und Knotenpunkte der Bewegung *afrikanischer Filmschaffender* herausgearbeitet werden. Dabei wird deutlich, dass das Paris der 1950er und frühen 1960er Jahre ein zentraler Knotenpunkt in diesen Netzwerken war. Es wird jedoch ebenso deutlich, dass es auch alternative Lebenserfahrungen und -einflüsse in einigen der Lebensläufe gab.

Einhergehend mit den Protesten von Gewerkschaften, Jugendbewegungen und Studierenden innerhalb der *Union française* erlebten nach dem Zweiten Weltkrieg Kulturschaffendenzirkel, die sich kritisch mit der kolonialen Situation auseinandersetzten, eine neue Blüte. So setzte sich die *Négritude* der Zwischenkriegszeit nach 1945 fort. 1947 gründete Alioune Diop die Zeitschrift *Présence Africaine*. 1949 folgte die Gründung des gleichnamigen Verlagshauses sowie der dazugehörigen Buchhandlung. Die *Présence Africaine* kann als Sprachrohr einer kulturellen Emanzipationsbewegung gesehen werden, die eng mit der *Négritude* verbunden war. 1952 erschien Frantz Fanons Werk *Peau noire, masques blancs*. 1955 vollendete Aimé Césaire sein Pamphlet *Discours sur le colonialisme*.<sup>90</sup>

Ende der 1950er Jahre fanden außerdem eine Reihe an Konferenzen von Schwarzen Kulturschaffenden statt. Diese dienten dem intellektuellen Austausch, wobei identitätspolitische Fragen einen zentralen Bezugspunkt darstellten. Ferner boten die Konferenzen die Möglichkeit zur Vernetzung und der politischen Mobilisierung. Hans Belting und Andrea Buddensieg erinnern die Konferenzen an

---

<sup>90</sup> Aldrich, Greater France, S. 298.

Vorgehensweisen der globalen Solidarisierung, wie sie beispielsweise die *Bewegung der Bündnisfreien Staaten* in derselben Zeit unternahm, und machen den ‚Geist von Bandung‘ auf dem *Ersten Weltkongresses Schwarzer Schriftsteller und Künstler* in Paris aus.<sup>91</sup> Im indonesischen Bandung hatte nur ein Jahr zuvor die *Erste asiatisch-afrikanische Konferenz* stattgefunden, auf der Vertreter\*innen von 29 Staaten Asiens und Afrikas teilgenommen hatten und die als Gründungsimpuls für die Bündnisfreien Bewegung gilt.<sup>92</sup> Auf den Konferenzen der Kulturschaffenden wirkten auch einige *afrikanische Filmschaffende* mit. 1958 beispielsweise fand in Taschkent der *Erste Kongress Afrikanischer und Asiatischer Schriftsteller* statt, auf dem der Literat und spätere Filmemacher Ousmane Sembène unter anderem dem hochbetagten afro-amerikanischen Schriftsteller und Bürgerrechtler W.E.B. du Bois begegnete.<sup>93</sup> Für die Reflexion des Filmschaffens bedeutsam wurde vor allem der *Zweite Weltkongresses Schwarzer Schriftsteller und Künstler*, der 1959 in Rom stattfand. Die Initiative und Organisation ging, wie es bereits für den *Ersten Weltkongresses Schwarzer Schriftsteller und Künstler* der Fall war, auf das Verlagshaus *Présence Africaine* zurück. Während das Filmschaffen in den Diskussionen zum ersten Kongress noch keine Rolle gespielt hatte, fand auf dem zweiten Kongress eine Sektion statt, die sich ausschließlich mit dem Kino befasste.<sup>94</sup>

In der Zeitschrift *Présence Africaine* finden sich von 1958 an auch Artikel zu filmpolitischen Themen. Frühe filmpolitische Artikel in der Zeitung stammten von Paulin Soumanou Vieyra, Timité Bassori und Blaise Senghor. Letzter war ebenfalls Filmemacher und Neffe des *Négritude*-Begründers und späteren senegalesischen Staatschefs Léopold Sédar Senghor. Die Räumlichkeiten der *Présence Africaine* boten außerdem einen Ort der Begegnung für Kulturschaffende und

---

<sup>91</sup> Hans Belting, Andrea Buddensieg, Ein Afrikaner in Paris. Léopold Sédar Senghor und die Zukunft der Moderne, München 2018, o. S.

<sup>92</sup> Zu Konstruktion einer Solidargemeinschaft wie auch zu medialen Strategien rund um die Bandung-Konferenz vgl. Jürgen Dinkel, Die Bewegung Bündnisfreier Staaten: Genese, Organisation und Politik (1927–1992), Berlin; München; Boston 2015, S. 59–98.

<sup>93</sup> Françoise Pfaff, Twenty-five Black African Filmmakers. A Critical Study with Filmography and Bio-Bibliographie. New York, Westport; London 1988, S. 239.

<sup>94</sup> Genova, Cinema and Development, S. 83–89.



Kulturinteressierte. So berichtete beispielsweise der Literat und spätere Filmemacher Ousmane Sembène, wie er den damaligen Studenten der Pariser Filmhochschule IDHEC Paulin Soumanou Vieyra regelmäßig in den Räumen des Verlagshauses traf: „Er [Vieyra] war Student in Paris, ich arbeitete in Marseille; wir trafen uns oft bei *Présence Africaine* und bereicherten uns gegenseitig beim Austausch über gemeinsame Interessen: Kino, Literatur und Theater. Auch wenn diese Treffen nur punktuell stattfanden, so festigten sie doch unsere Gemeinsamkeiten; die Zeit stärkte unsere Verbundenheit.“<sup>95</sup>

James A. Genova konnte für seine Forschung Verwaltungsakten ausfindig machen, die dokumentieren, dass 1958 in den Räumen der *Présence Africaine* der durch das Laval-Dekret verbotene Film *Afrique 50* von René Vautier gezeigt wurde.<sup>96</sup>

Auch später, in den 1960er Jahren, blieb der Zirkel rund um die *Présence Africaine* vernetzt und kulturpolitisch aktiv. Im Jahr 1966 beispielsweise organisierte der senegalesische Staatschef Léopold Sédar Senghor gemeinsam mit dem Betreiber der *Présence Africaine*, Alioune Diop, in Dakar das *Festival Mondial des Arts Nègres*.<sup>97</sup> Auch der Filmemacher Vieyra, der zu diesem Zeitpunkt für das senegalesische Informationsministerium arbeitete, war an der Organisation beteiligt und sollte einen Film über das Festival drehen.<sup>98</sup> Die *Présence Africaine* bot *afrikanischen Filmschaffenden* sowohl als institutioneller wie auch personell

---

<sup>95</sup> „Lui, étudiant à Paris et moi travaillant à Marseille, nous nous rencontrions souvent à Présence Africaine, pour nous enrichir mutuellement de points d'intérêt commun: le cinéma, la littérature et le théâtre. Même épisodiques, ces retrouvailles raffermirent nos affinités; le temps consolidait nos liens.“ Ousmane Sembene, *Moment d'une vie: Paulin Soumanou Vieyra*, in: *Présence Africaine* 170 (2004), S. 21.

<sup>96</sup> 42 Personen hatten an dieser öffentlichen Filmvorführung teilgenommen. Darunter war auch ein Polizeibeamter, der einen Bericht über diese Filmvorführung anfertigte. Somit wurde die illegale Filmvorführung aktenkundig. In den Polizeiakten ist die Anwesenheit mehrerer politisch relevanter Personen der Zeit, wie beispielsweise der madagassische Abgeordnete Jacques Rabemananjara und sein französischer Anwalt Pierre Stibbe, dokumentiert. Genova, *Cinema and Development*, S. 105–106.

<sup>97</sup> Zum Festival Mondial des Artes Nègres vgl. Sophie Courteille, Léopold Sédar Senghor et l'Art Vivant au Sénégal, Paris 2006, S. 69–79.

<sup>98</sup> Alioune Diop hatte den Leiter des *Bureau de Cinéma*, Jean René Debrix, eingeladen. Debrix sollte als Mitglied der Jury zum Filmwettbewerb an dem Festival teilnehmen; wozu Debrix einwilligte. Vgl. Archives Nationales de France (ANF), Cote 19930381/1, Briefwechsel zwischen Jean René Debrix und Alioune Diop, President de l'Association du Festival Mondial des Artes Nègres.

relevanter Knotenpunkt einen Ort des politisch-intellektuellen Austausches und der Vernetzung.

Ein weiterer früher Knotenpunkt des Filmschaffenden-Netzwerkes war die Pariser Filmhochschule *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC). Das IDHEC wurde 1943 durch den Filmemacher Marcel L'Herbier gegründet. Es stand unter der Aufsicht des *Centre Nationale de la Cinématographie* (CNC).<sup>99</sup> Aus einer Studie von 1962, die durch den Generalsekretär des IDHEC, Remy Tessonneau, erstellt wurde, geht hervor, dass zwischen 1953 und 1961 zehn Studierende aus dem Gebiet des subsaharischen Afrikas und zwei aus Madagaskar an der Pariser Filmhochschule studiert hatten.<sup>100</sup> Darunter waren auch Paulin Soumanou Vieyra, Timité Bassori und Blaise Senghor.<sup>101</sup> Vieyra besuchte das IDHEC im Zeitraum zwischen 1952 und 1954. Er war 1925 in Dahomey (heute Benin) als Sohn eines Beamten in der kolonialen Administration geboren worden. Seine Eltern wollten ihm eine möglichst gute Schulausbildung zukommen lassen, weshalb sie ihn im Alter von zehn Jahren auf ein Internat nach Frankreich schickten. Fortan lebte Vieyra in der imperialen Metropole. Auch den Zweiten Weltkrieg verbrachte Vieyra in Frankreich. Aufgrund der mangelhaften Versorgungslage erkrankte er an Tuberkulose, aber schloss dennoch das *Lycée* ab und begann, Biologie zu studieren. Das Studium musste er, von der Krankheit gezeichnet, jedoch abbrechen. Während eines Sanatoriumsaufenthaltes begann er sich auf ein Filmstudium vorzubereiten. 1952 gelang ihm die Aufnahme am *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC), das er in der regulären Studiendauer erfolgreich abschloss. 1955 stellte

---

<sup>99</sup> Bis zur Gründung des Kulturministeriums im Jahr 1959 unterstand das CNC der Ägide des *Ministère de l'Industrie et du Commerce*. Ab 1959 war das CNC dem französischen Kulturministerium zugeordnet.

<sup>100</sup> Ferner geht aus der Auflistung hervor, dass seit 1945 insgesamt 59 Studierende, die aus Ägypten, Tunesien und Marokko stammten, das IDHEC besucht hatten. ANF, Cote 19930381/19, Note sur le rôle de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques en Afrique et sur le Cinéma Africaine, Januar 1962.

<sup>101</sup> Die weiteren, im Bericht genannten Filmstudierenden sind: N'Guevane Nianne und Leopold Sedar Senghors Neffe Blaise Senghor aus dem Senegal, Thomas Coulibaly und Jean-Paul Ngassa aus Kamerun, Yabou Bokra und Joseph Ligue aus der Elfenbeinküste, Dol Honoré aus Mali sowie Victor Ratovndrahona und Jean Claude Rahga aus Madagaskar, außerdem Rui Guerra, der aus portugiesischen Kolonialgebieten („Afrique Oriental Portugais“) kam. ANF, Cote 19930381/19, Note sur le rôle de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques en Afrique et sur le Cinéma Africaine, Januar 1962.

er gemeinsam mit Robert Caristan, Jacques Mélo Kane und Mamadou Sarr den Film *Afrique sur Seine* fertig. Der Film, der als die Geburtsstunde des *Afrikanischen Films* gilt, behandelt das Leben Schwarzer Studierender in Paris.<sup>102</sup> In 1957 arbeitete er für das kanadische Fernsehen und begann gemeinsam mit dem Mauretanier Med Hondo an dem Film *Mol* zu arbeiten. Außerdem drehte er die Dokumentation *L'Afrique à Moscou*. 1958 stellte ihn die französische Verwaltung zur Leitung des Filmbüros in Französisch-Westafrika an. Und nach der formellen Dekolonisierung arbeitete Vieyra unter dem Präsidenten Léopold Sédar Senghor im senegalesischen Informationsministerium und erstellte zahlreiche Dokumentationen.<sup>103</sup>

Timité Bassori besuchte das IDHEC von 1958–1961. Er wurde 1933 in Aboisson, einer Kleinstadt 100 km von Abidjan (in der heutigen Elfenbeinküste) entfernt geboren, wo er auch die Koran- und Grundschule besuchte. Ab seinem siebzehnten Lebensjahr besuchte er die technische Berufsschule in Abidjan, die er 1952 erfolgreich abschloss, um anschließend als kaufmännischer Angestellter in Abidjan zu arbeiten. Zu dieser Zeit besuchte er regelmäßig Filmvorführungen in der ivoirischen Metropole Abidjan und in ihm wuchs der Wunsch, selbst an Filmproduktionen mitzuwirken. 1956 ging er nach Paris, wo er sich an der Schauspielschule *Cours Simon* einschrieb. Außerdem nahm er am *Ersten Weltkongresses Schwarzer Schriftsteller und Künstler* teil, der im selben Jahr an der Pariser Sorbonne abgehalten wurde. Auf dem Kongress lernte er unter anderem Ababacar Samb und Sarah Maldoro kennen – auch sie erstellten später Filme. Gemeinsam mit ihnen besuchte er die Theaterschule *Centre d'Art Dramatique de la Rue Blanche*. Die dort eingeübten Stücke gehörten zum klassischen Repertoire des französischen Theaters. 1957 gründeten die drei gemeinsam mit weiteren Schwarzen Schauspielern die *Compagnie d'Art Dramatique des Griots*. 1958 begann Bassori dann sein Studium am IDHEC. Nach dem erfolgreichen Abschluss war Bassori in der Elfenbeinküste tätig und arbeitete von 1962 an bis zur Schließung

---

<sup>102</sup> Zu der Entstehungsgeschichte wie auch zum Inhalt von *Afrique sur Seine* vgl. Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>103</sup> Pfaff, *Twenty-five*, S. 289–303.

im Jahr 1979 für die unmittelbar nach der formellen Unabhängigkeit gegründete staatlichen Filmproduktionsgesellschaft *Société Ivoirienne de Cinéma* (SIC).<sup>104</sup> Wenngleich das IDHEC als zentraler Knotenpunkt für die Ausbildung einiger *afrikanischer Filmschaffender* beschrieben werden kann, so gingen andere Filmschaffende andere Ausbildungswege und vernetzten sich anderweitig. Ousmane Sembène (\*1923) beispielsweise trat 1962 eine Filmbildung unter Mark Donskoy im Gorky Studio in Moskau an. Neben dieser vergleichsweise kurzen formellen Ausbildungsphase war Sembène weitgehender Autodidakt. Als Kind hatte Sembène zunächst eine Koranschule und dann eine französische Schule in Dakar (Senegal) besucht, schloss diese jedoch nicht ab, sondern beendete im Alter von 14 Jahren seine Schullaufbahn und arbeitete in wechselnden Anstellungen als Gelegenheitsarbeiter. Mit Anfang zwanzig war er für vier Jahre als sogenannter *Tireilleur sénégalais* in der französischen Armee angestellt und nahm am Krieg gegen das nationalsozialistische Deutschland teil. Später verdiente er seinen Lebensunterhalt als Hafendarbeiter in Marseille. Sembène nahm an dem Streik auf der Eisenbahnstrecke Dakar – Niger teil, in dessen Rahmen die Arbeiter vom Oktober 1947 bis März 1948 die gleichen Rechte wie französische Eisenbahner einforderten. Den Streik verarbeitete Sembène später in seinem Roman *Les Bouts de bois de Dieu* (1960). Ab 1948 arbeitete er in Paris, unter anderem in einer Citroën-Automobilfabrik und als Hafendarbeiter. Er wurde aktives Mitglied in der der kommunistischen Partei nahestehenden Gewerkschaft *Confédération Générale des Travailleurs (CGT)* und beteiligte sich an einer dreimonatigen Blockade eines französischen Schiffes, das Waffen nach Vietnam liefern sollte. In dieser Zeit begann auch Sembènes aktive Zeit als Schriftsteller; 1956 erschien sein erster Roman *Le docker noir* im Verlagshaus *Présence Africaine*. Er pflegte Kontakte zu zahlreichen Intellektuellen wie Mongo Beti, Laye Camara, Léon-Gontran Damas, Ferdinand Oyono, Louis Aragon, Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Pfaff, *Twenty-five*, S. 33–42.

<sup>105</sup> Samba Gadjiogo, Ousmane Sembène. *The Making of a Militant Artist*, Bloomington 2010.; Pfaff, *Twenty-five*, S. 235–266.

Sembène war nicht der einzige Filmschaffende, der in der Sowjetunion das Filmhandwerk gelernt hatte. Auch Souleymane Cissé, der 1940 in Bamako geboren wurde, absolvierte einen Teil seiner filmischen Ausbildung in Moskau. Er hatte in den Jahren der formellen Dekolonisierung Filmvorführungen in der Hauptstadt Malis organisiert und ein Stipendium für eine Ausbildung als Filmvorführer in Moskau erhalten. Anschließend studierte er am Gerassimow-Institut für Kinematographie. Auch Cissé lernte, gleich Ousmane Sembène, bei Mark Donskoy. Als er nach einem mehrjährigen Aufenthalt in der Sowjetunion, wo er auch drei eigene Filme gedreht hatte, nach Mali zurückkam, arbeitete er ab 1969 für den kinematographischen Dienst des malischen Informationsministeriums und produzierte zahlreiche Aktualitäts- sowie Dokumentarfilme.<sup>106</sup>

Wieder andere Filmschaffende, wie Med Hondo (\*1936) waren im Hinblick auf das Filmhandwerk komplette Autodidakten. Der in Mauretanien geborene Regisseur hatte ursprünglich eine Ausbildung zum Koch absolviert, war 1959 nach Frankreich gegangen und hatte in einem Restaurant in Marseille gearbeitet. Von 1965 an nahm er neben seinen beruflichen Verpflichtungen Theaterunterricht bei der französischen Schauspielerin Françoise Rosay. Bald gründete er eine eigene Theatergruppe und benannte sie nach dem Gott des Donners der Yoruba *Shango*. Mit *Shango* führten er und seine Mitspieler\*innen schließlich Stücke afrikanischer und karibischer Autor\*innen auf. Hondo spielte auch in Filmrollen für das französische Fernsehen und arbeitete mit bekannten Regisseur\*innen wie Costa-Gavras. Er begann sich zunehmend für das Filmhandwerk zu interessieren und als Regieassistent zu arbeiten. Ab 1969 erschienen dann seine ersten eigenen Filme.<sup>107</sup> Auch persönliche Bekanntschaften konnten in Lebensläufen von Filmschaffenden einen entscheidenden Impuls geben. So war beispielsweise die Begegnung mit dem französischen Ethnologen und Filmemacher Jean Rouch für Oumarou Ganda, Mustapha Alassane und Safi Faye von zentraler Bedeutung. Ganda (\*1935) lernte Rouch 1958 kennen. Er war nach seiner schulischen Ausbildung im Alter von

---

<sup>106</sup> Pfaff, *Twenty-five*, S. 51–68; Josephine Woll, *The Russian Connection. Soviet Cinema and the Cinema of Francophone Africa*, in: Françoise Pfaff (Hg.), *Focus on African Films*, Bloomington; Indianapolis 2004, S. 223–240.

<sup>107</sup> Pfaff, *Twenty-five*, S. 157–158.

siebzehn Jahren in die französische Armee eingetreten und hatte unmittelbar nach seiner Grundausbildung für zwei Jahre am Indochinakrieg teilgenommen. Nach der Niederlage Frankreichs in Dien Bien Puh im Jahr 1955 wurde Ganda aus der Armee entlassen. Die Anpassung an ein ziviles Leben im Anschluss an den Kriegsdienst bereitete ihm zunächst Probleme. Er lernte Jean Rouch kennen und spielte die Hauptrolle in Rouchs Film *Moi, un Noir*.<sup>108</sup> Der Rückgriff Rouchs auf Laienschauspieler gehörte in seiner filmischen Herangehensweise, dem *Cinéma Vérité*, zum Konzept. Ganda verkörperte in dem Film einen arbeitslosen, traumatisierten Armeeveteranen – inwiefern Ganda sich selber spielte, kann nur Ganda beurteilen. Wenngleich der Film durch die internationale Filmkritik positiv aufgenommen wurde, war Ganda von dem Endergebnis nicht überzeugt: „Ich hatte das Gefühl, dass meine Gedanken anders hätten umgesetzt werden müssen, denn in Wahrheit war auch ich gewissermaßen Co-Regisseur dieses Films. Ich brachte mich Tag für Tag mit ein, wir arbeiteten zusammen und dann schnitt Rouch den Film zusammen...“<sup>109</sup> An anderen Stellen beschreibt er die Zusammenarbeit mit Rouch hingegen als gewinnbringende Erfahrung.<sup>110</sup> Auch später arbeitete Ganda mit Rouch zusammen und es war der französische Ethnologe, der ihn motivierte, selber Filme zu machen.

Auch für Mustapha Alassane (\*1942) war die Bekanntschaft mit Jean Rouch ein wichtiger, wenngleich auch freilich nicht der einzige, Bezugspunkt in seiner Biographie als Filmemacher. Alassane war von Kindheitsbeinen an in verschiedener Hinsicht kreativ tätig. Als Jugendlicher malte er Bilder auf durchsichtiges Zigarettenpapier und projizierte diese Bilder mit einem selbst gebauten Projektor an Wände. Auch Kinobesuche inspirierten ihn zur Erstellung eigener Bewegtbildsequenzen in Form von Daumenkinos. Alassanes beruflicher Werdegang begann mit einer Mechanikerlehre. Mit Anfang zwanzig arbeitete er als Angestellter im *Institut Fondamental d’Afrique Noire* (IFAN) in Niamey. Dort wurde

---

<sup>108</sup> Zu Oumarou Ganda vgl. Ebd., S. 125–126.

<sup>109</sup> „Je sentais que la réalisation de ce que je pensais devait être différente, parce que en réalité, j’étais aussi un peu co-réalisateur de ce film. J’apportais ma part au jour le jour; on a travaillé ensemble et puis Rouch a fait le montage...“ Oumarou Ganda im Interview mit Pierre Haffner am 16. 11. 1980, in: Sahel Nr. 2078, S. 7, zitiert nach: Barlet, *Les cinémas*, S. 16.

<sup>110</sup> Vgl. hierzu Pfaff, *Twenty-five*, S. 126.

Jean Rouch auf die experimentellen Arbeiten Alassanes aufmerksam und unterstützte ihn fortan. Zuvor hatte Alassane bereits die Bekanntschaft mit Jean René Debrix, dem späteren Leiter des *Bureau de Cinéma* innerhalb des französischen Kooperationsministerium, gemacht; auch ihn nennt Alassane als einen seiner Förderer. Neben seinen zahlreichen autodidaktischen Experimenten absolviert Alassane von 1963 bis 1964 ein neunmonatiges Programm am *Office National du Film* (ONF) im kanadischen Montreal. 1968 spielte er eine Rolle in Jean Rouchs Film *Petit à petit ou les lettres persanes*. Darüber hinaus hat Alassane eine ganze Reihe eigener Filme erstellt.<sup>111</sup>

Auch in Safi Fayes Biografie (\*1943) war der Kontakt mit Jean Rouch einschneidend. Sie war neben Thérèse Sita Bella und Sarah Maldoro eine der ersten weiblichen Filmemacherinnen.<sup>112</sup> Faye arbeitete als Lehrerin in Dakar und hatte Rouch 1966 auf dem *Festival Mondial des Arts Nègres* kennengelernt, wo sie als Gästeführerin arbeitete. 1968 spielte sie ebenso wie Moustapha Alassane in Rouchs Film *Petit à petit ou les lettres persanes* mit. Nach dem Dreh arbeitete sie noch ein Jahr als Lehrerin in Dakar und immatrikulierte sich dann in der Pariser *Ecole Pratique des Hautes Etudes* zum Ethnologiestudium wie auch an der Filmschule *Louis Lumière*. 1979 wurde Faye mit einer ethnologischen Arbeit promoviert. In der Zwischenzeit hatte sie ihr Filmstudium abgeschlossen und bereits zahlreiche Preise für ihre Filme gewonnen.<sup>113</sup>

Es lässt sich also sagen, dass die Wege und Umstände, die die hier vorgestellten Filmschaffenden zum Filmhandwerk führten, recht unterschiedlich waren.

---

<sup>111</sup> Zu Mustapha Alassane vgl. auch Niang, *Nationalist African Cinema*, S. 91–104; Pfaff, *Twenty-five*, S. 1–10.

<sup>112</sup> Über Thérèse Sita Bella ist vergleichsweise wenig bekannt. Archivakten des *Bureau de Cinéma* belegen, dass Sita Bella in den 1960er Jahren für das *Consortium Audiovisuel International* in Kamerun arbeitete. Hierzu vgl. Kapitel 5.1 der vorliegenden Arbeit. Zu Sita Bellas Filmen vgl. Beti Ellerson, *African Woman and the Documentary. Storytelling, Visualizing History, from the Personal to the Political*, in: *Black Camera. An International Film Journal* 8, 1 (2016), S. 223–239; Olivier Jean Tchouaffé, *Women in Film in Cameroon. Thérèse Sita-Bella, Florence Ayisi, Oswalde Lewat and Josephine Ndagnou*, in: *Journal of African Cinemas* 4, 2 (2012), S. 191–206. Sarah Maldoro wurde in Frankreich als Kind einer französischen Mutter und eines guadeloupinischen Vaters geboren. Sie wurde vor allem für ihre Filme, die sie im angolanischen Unabhängigkeitskrieg drehte, bekannt. Vgl. Pfaff, *Twenty-five*, S. 205–216.

<sup>113</sup> Pfaff, *Twenty-five*, S. 115–124.

Gleichsam wird deutlich, dass die Lebensläufe der Filmschaffenden mit den während des Dekolonisierungsprozesses verbundenen politischen und kulturellen Verhältnissen eng verwoben waren – man kann auch sagen, die (post-)koloniale Situation *durchdrang* die Lebensrealitäten dieser Filmschaffenden, was sich beispielweise in Ausbildungsmöglichkeiten, persönlichen Begegnungen und Kontakten oder der politischen Sozialisierung zeigte. Dieses Bewusstsein ist grundlegend für das Verständnis der Filmschaffenden als eine kulturpolitische Bewegung, die durch verschiedene Kontexte und Personen bestimmt war und sich im Laufe der Jahre wandelte.

Roy Armes unternimmt eine Einteilung *afrikanischer Filmschaffender* in drei Generationen. Als erste Generation beschreibt Armes eine kleine Gruppe Filmschaffender, die 1940 oder früher geboren wurde. Diese Filmschaffenden hätten die Zeit der Unabhängigkeit als Erwachsene miterlebt und seien zum Teil in Proteste involviert gewesen. Armes zählt Med Hondo (Mauretanien), Ousmane Sembène (Senegal) und Souleymane Cissé (Mali) zu dieser Generation und bemerkt eine sehr kritische Auseinandersetzung dieser Generation mit gesellschaftlichen Widersprüchen: „Though only a few were directly involved in the liberation struggle, a concern with the anti-colonial struggle as well as the harsh contradictions of emerging post-independence societies is common in their films. Though state censorship tends to limit what they can say directly, they are often extremely critical of the ways in which African societies have developed.”<sup>114</sup> Zur zweiten Generation zählt Armes Filmschaffenden, die zwischen dem Beginn der 1940er und dem Ende der 1950er Jahre geboren wurden und somit zur Zeit der Dekolonisierung Kinder oder Teenager waren. Zu ihnen zählt Armes beispielsweise Férid Boughedir (Tunesien), Gaston Kaboré, Idrissa Ouédraogo (Burkina Faso), Djibril Diop Mambety (Senegal) und Cheik Oumar Sissoko (Mali). Diese zweite Generation sei in Bezug auf gesellschaftliche Themen „realistischer“ als die erste Generation gewesen. In ihren Filmen jedoch hätten sie sich mehr „towards both abstraction and interiority which occurred from the mid-1980s onwards“ gewandt. Und, so Armes weiter: “[They] have given us both a new sense

---

<sup>114</sup> Roy Armes, *African Filmmaking*, S. 62.



of the individual African experience and some of the most vivid evocations of a perhaps nostalgically viewed African past from which the colonizer is absent". Als dritte Generation schließlich benennt Armes Filmschaffende, die nach der Unabhängigkeit geboren seien, wie zum Beispiel Dani Kouyaté (Burkina Faso), Jean-Pierre Békolo (Kamerun). Im Unterschied zu den vorigen Generationen hätten sich Vertreter diese Generation – die das Filmhandwerk erst nach dem für die vorliegende Arbeit relevantem Forschungszeitraum praktizierten – zumeist dauerhaft in Europa niedergelassen und sich mit den Realitäten einer globalisierten Welt auseinandergesetzt.<sup>115</sup>

Mit dieser Perspektive, die recht schematisch und damit generalisierend ist und darüber hinaus vor allem auch die Anfänge des afrikanischen Filmschaffens erst ab den 1960er Jahren, mit dem Vollzug der formellen Dekolonisierung einsetzend beschreibt, ignoriert Armes, dass die von ihm als erste Generation beschriebenen Filmemacher wie Hondo, Sembène und Cissé an die filmpolitischen Bemühungen noch früherer Filmschaffender wie Paulin Soumanou Vieyra und Timité Bassori anknüpften und persönliche Kontakte bestanden. Vieyra und Bassori wurden 1925 und 1933 geboren. Vor allem Vieyra war während seinen prägenden Lebensabschnitten noch deutlich durch die Realitäten des *Empire français* sozialisiert worden. Seine kulturpolitische Position zum Ende der 1950er Jahre und seine Sicht auf die französisch-afrikanischen Beziehungen unmittelbar vor der formellen Dekolonisierung wird im Folgenden untersucht.

---

<sup>115</sup> Vgl. Roy Armes, *African Filmmaking*, S. 62–66. Beobachtungen des Filmwissenschaftlers Frank Nwachukwu Ukadike unterstreichen Armes Ausführungen zur sogenannten zweiten Generation. Ukadike spricht von einer introspektiven Phase des subsaharischen Afrikanischen Kinos, die sich in den 1970er und 1980er Jahren entwickelt habe und mit der eine bemerkenswerte ästhetische Vielfalt einhergegangen sei. Die Produktionsbedingungen für Filmschaffende seien ernüchternd gewesen. Das Engagement der Filmschaffenden hätte sich vor diesem Hintergrund weitgehend auf die kreativ-ästhetische Schaffenskraft verlagert. Für die 1980er Jahre bemerkt Ukadike verstärkte Kooperationen mit Ländern Lateinamerikas, arabischen Ländern und Großbritannien. Die beachtliche Quantität und Qualität ihrer Filme in den 1980er Jahren sowie die Suche von eigenständigen Produktionswegen fernab postkolonialer Produktionsmechanismen interpretiert Ukadike als koordinierten Widerstand gegen das Ausbleiben von verbesserten Bedingungen für das Filmschaffen in den frankophonen subsaharischen Ländern. Vgl. Ukadike, *African Cinema*, S. 166 und 200–201.

### 2.3 Paulin Soumanou Vieyra: *Le cinéma africain*

Nicht nur die koloniale Verwaltung fing nach dem Zweiten Weltkrieg an, über eine Filmpolitik nachzudenken. Ende der 1950er Jahre begannen auch Filmemacher Überlegungen zum Kino und zum Filmschaffen auf dem afrikanischen Kontinent anzustellen. Einer der früh aktiven Filmemacher und Publizisten war Paulin Soumanou Vieyra. Nach seinem Filmstudium bildete Vieyra gemeinsam mit Robert Caristan, Jacques Mélo Kane und Mamadou Sarr die *Groupe Africain du Cinéma*. Gemeinsam realisierten die vier jungen Männer im Jahr 1955 den Film *Afrique sur Seine*.<sup>116</sup> Der Film, den einige Filmwissenschaftler\*innen als den ersten *afrikanischen Film* bezeichnen, spielt in Paris und thematisiert das Leben Schwarzer Studierender in der französischen Metropole. Er entstand, als sich die Proteste afrikanischer Studierender, die in Paris mehr Chancengleichheit im Bildungssystem forderten, auf dem Höhepunkt befanden.<sup>117</sup>

Françoise Pfaff argumentiert, dass Vieyra und seine Mitstreiter mit diesem Film das erste Mal einen nicht-westlichen Blick (*gaze*) auf die französische Hauptstadt gerichtet hatten.<sup>118</sup> Zweifellos eröffneten Vieyra und seine Mitstreiter eine Perspektive auf das Leben in der französischen Metropole, die es so zuvor noch nicht gegeben hatte. Die Kategorisierung in *westlich* und *nicht-westlich* erscheint

---

<sup>116</sup> Zur Biographie Vieyras vgl. Pfaff, *Twenty-five*, S. 289–303. Zu seinem Wirken vgl. außerdem Melissa Gelinis, 'First Comes the Ear'. Paulin Soumanou Vieyra and the Politics of African Languages, in: *Journal of Cinema and Media Studies* 58, 3 (2019), S. 118–121; *Présence Africaine* (Hg.), *Cinquante ans de cinéma africain. Hommage à Paulin Soumanou Vieyra*, in: *Présence Africaine* 170 (2004).

<sup>117</sup> Die Studierenden gingen anfangs noch für bessere Bildungsbedingungen und mehr Studienförderung auf die Straße. Schließlich wurden unter den Studierenden auch Stimmen laut, die das koloniale System grundsätzlich in Frage stellten. Ab Mitte der 1950er Jahre wurden unter den Studierenden schließlich auch Sezessionsforderungen geäußert. Vgl. Chafer, *End of Empire*, S. 125–141; Andreas Eckert, *Universitäten und die Politik des Exils. Afrikanische Studenten und anti-koloniale Politik in Europa. 1900–1960*, in: Ders. (Hg.), *Jahrbuch für Universitätsgeschichte. Universitäten und Kolonialismus*, Stuttgart 2004, S. 129–146; Guimont, *Les étudiants*.

<sup>118</sup> Françoise Pfaff, *Africa from Within. The Films of Gaston Kaboré and Idrissa Oudraogo as Anthropological Sources*, in: Imruh Bakari; Mbye B. Cham, *African Experience of Cinema*, London 1996, S. 225.

hier jedoch problematisch.<sup>119</sup> Denn Vieyras Vita und sein Wirken stellen diese dichotome Gegenüberstellung in Frage und verdeutlichen par excellence, dass durch den Kolonialismus hybride Lebenswege hervorgebracht wurden. Die in der *Groupe Africain du Cinéma* versammelten Filmemacher schufen mit *Afrique sur Seine* eine alternative Darstellung zu den aus kolonialen Zeiten überdauernden filmischen Darstellungsformen. Sie unterliefen mit dem Film zeittypische Repräsentationsmuster sowohl von *Afrikanern* wie auch von der Metropole Paris. So zeigt der Film zum Beispiel, wie Schwarze in Anzügen gekleidete Studenten einem Weißen Bettler Geld geben. In einer anderen Szene steht ein Schwarzer Obdachloser vor einer juristischen Fakultät, betrachtet das Gebäude, dessen Zugang ihm verwehrt ist, und trinkt aus der mit sich geführten Flasche. Weiterhin sind Weiße Menschen zu sehen, die sich von der Kamera und somit von den Schwarzen Filmemachern abwenden und ihnen den Rücken zukehren. In anderen Szenen wiederum wird eine Interaktion zwischen Weißen und Schwarzen Menschen am Arbeitsplatz oder auch im Freundeskreis gezeigt. Schwarze und Weiße Menschen erscheinen hier nicht als ostentative Repräsentanten zweier als unterschiedlich angenommener *Rassen*, sondern es sind zwischenmenschliche Begegnungen auf der Straße oder in Cafés, die *Afrique sur Seine* zeigt.<sup>120</sup> Somit präsentiert *Afrique sur Seine* ein breites Repertoire an Lebensrealitäten in der französischen Metropole, das sowohl von Alltagsrassismus und sozialer Differenz wie auch von positiven alltäglichen zwischenmenschlichen Erfahrungen geprägt ist. Das Voice Over besteht aus einem assoziativen *Stream of consciousness*, das keine urteilenden Bewertungen vornimmt.<sup>121</sup> Diese in dem Film gezeigte imperiale Realität unterscheidet sich somit insofern von offiziellen Darstellungen, als ihm

---

<sup>119</sup> Der 1992 erstmals veröffentlichte programmatische Text *The West and the Rest* von Stuart Hall beschreibt den *Westen* nicht als eine geographisch eindeutig lokalisierbare Einheit, sondern versteht ihn vielmehr als eine wirkungsmächtige Idee und als Resultat historisch erforschbarer Kommunikationsprozesse. Vgl. Hall, Stuart, *The West and the Rest. Discourse and Power*, in: Ders.; Bram Gieben (Hg.), *Formations of Modernity*, Cambridge 1992, S. 275–331.

<sup>120</sup> Wenn hier von *Rasse* die Rede ist, so nur insofern als zeittypische Denkmuster beschrieben werden. Es steht für die Autorin der vorliegenden Arbeit außer Frage, dass es lediglich eine menschliche Rasse gibt und der Begriff auf den Menschen bezogen unhaltbar ist.

<sup>121</sup> *Afrique sur Seine*, Le Groupe Africain de Cinéma (1955).

jegliche Mystifizierung einer modernen imperialen Nation fehlt, wie sie Akteure der staatlichen Filmpolitik in den 1950er Jahren angestrebt hatten.<sup>122</sup>

Anstelle von *Afrique sur Seine* hatte Vieyra jedoch einen anderen Film drehen wollen. Dieser Film hätte in Westafrika spielen sollen. Er sollte sich dem Leben der Menschen in dem Überseeterritorium der *Union française* zuwenden. Aufgrund kolonialer Modernisierungs- und Entwicklungspolitik befanden sich die Gesellschaftsstrukturen in den Kolonien und Überseegebieten seit den 1930er Jahren in einem tiefgreifenden Wandel und Vieyra wollte den Wandel im Alltagsleben vor dem Hintergrund der verstärkten Migration aus ländlichen Gebieten in die Städte dokumentarisch erfassen.<sup>123</sup> Um diesen Film drehen zu können, benötigte Vieyra eine Genehmigung durch das *Hohe Kommissariat Französisch-Westafrikas*. Denn ein Erlass des früheren Kolonialministers Pierre Laval aus dem Jahr 1934 regelte, dass alle Filmvorhaben auf dem afrikanischen Kontinent einer Genehmigung bedurften.<sup>124</sup> Die Anfrage Vieyras wurde auf der Grundlage dieses Erlasses abgelehnt.<sup>125</sup> Das für die Genehmigung zuständige *Hohe Kommissariat* fürchtete offenbar, dass der Filmemacher eine Realität zeigen würde, die die offiziellen Darstellungen in Frage stellte.

Vieyra muss als Akteur einer selbstbewussten Emanzipationsbewegung innerhalb der *Union Française* gesehen werden. Er bewegte sich im Umfeld des durch Alioune Diop gegründeten und in Paris ansässigen Verlagshauses *Présence Africaine*. Das Verlagshaus war Knotenpunkt eines Intellektuellen-Netzwerkes, zu dem auch Vertreter der *Négritude*, wie der spätere senegalesische Staatschef Léopold Sédar Senghor gehörten. 1956 organisierte die *Présence Africaine* den *Ersten Weltkongress Schwarzer Schriftsteller und Künstler* an der Pariser Sorbonne. 1959 fand der *Zweite Weltkongress Schwarzer Schriftsteller und Künstler* in Rom statt, auf

---

<sup>122</sup> Vgl. Hierzu Kapitel 2.1 der vorliegenden Arbeit.

<sup>123</sup> Vgl. hierzu Genova, *Cinema and Development*, S. 81.

<sup>124</sup> Das Laval-Dekret wurde 1934 durch den französischen Kolonialminister Pierre Laval erlassen. Es diente der staatlichen Kontrolle von Filmdistribution und Filmaufnahmen innerhalb der Kolonien und ermöglichte eine umfassende Zensur. Zum Laval-Dekret vgl. auch Kapitel 2.1 der vorliegenden Arbeit. Ein Abdruck des Erlasses findet sich in: Dupré, *Le Fespaco*, S. S. 362–365.

<sup>125</sup> Genova, *Cinema and Development*, S. 79–80.

dem erstmals auch ein breiter Austausch zum Thema Kino und Film stattfand. Vieyra war maßgeblich an der Organisation der Kino-Sektion auf diesem zweiten Kongress beteiligt.<sup>126</sup>

Mit James A. Genova lässt sich feststellen, dass Vieyras filmpolitisches Engagement Ende der 1950er Jahre eine unmittelbare Auseinandersetzung mit der französischen Filmpolitik war.<sup>127</sup> Dies verwundert wenig, leitete Vieyra doch von 1958 an das Filmbüro Französisch-Westafrikas, das Teil der staatlichen Verwaltung war. In dieser Funktion realisierte er, was ihm als gerade examinierter Absolvent des IDHEC Mitte der 1950er Jahre noch verwehrt geblieben war: Er drehte erstmals Filme auf dem afrikanischen Kontinent. Vor allem jedoch war Vieyra somit zu einem Zeitpunkt Leiter einer staatlich eingerichteten Filmabteilung, als die Beziehungen Frankreichs zu den Überseegebieten der *Union française* beziehungsweise der *Communauté* einem grundlegenden Aushandlungsprozess unterlagen. Denn am 28. September 1958 veranlasste Charles de Gaulle, der zu diesem Zeitpunkt nach einem Militärputsch in Algiers und einer anschließenden konstitutionellen Krise mit weitreichenden Notstandsbefugnissen ausgestattet war, ein Referendum in den Überseegebieten. Bei der Abstimmung sollte die Bevölkerung über den Verbleib und den Status der ehemaligen Kolonien als Überseedepartment, Überseeterritorium oder lediglich assoziierter Staat innerhalb der französischen *Communauté* entscheiden. Es ist davon auszugehen, dass de Gaulle mit dieser Maßnahme den Forderungen nach ökonomischen Verbesserungen sowie mehr sozialer Teilhabe ein Ende setzen wollte. Das Ergebnis des Referendums fiel relativ eindeutig aus: Eine Mehrheit der Bevölkerung zog eine Anbindung an Frankreich einer kompletten Loslösung vor. Lediglich Guinea unter Sékou Touré entschied sich gegen einen Verbleib in der Gemeinschaft.<sup>128</sup> Dennoch waren die sozialen und politischen Spannungen nicht gelöst, so dass die Monate nach dem Referendum durch weitergehende politische Verhandlungen geprägt waren.

---

<sup>126</sup> Ebd., S. 88–89.

<sup>127</sup> Ebd., S. 79–80.

<sup>128</sup> Aldrich, *Greater France*, S. 302–303; Speitkamp, *Geschichte Afrikas*, S. 381–382.

Auch für den Leiter des Filmbüros in Westafrika, Paulin Soumanou Vieyra, gingen mit dem Aushandlungsprozess der neu zu konstituierenden französisch-afrikanischer Beziehungen Fragen der kulturellen Identität, der filmischen Repräsentation, aber vor allem auch infrastrukturelle Fragen einher. Denn in den Überseeterritorien der *Communauté* existierte keine Infrastruktur, die es erlaubte alle Schritte der Filmproduktion auf dem afrikanischen Kontinent durchzuführen. Noch zu kolonialen Zeiten waren europäische und amerikanische Filmemacher auf den afrikanischen Kontinent gereist, hatten Filmaufnahmen angefertigt und waren für die anschließende Filmproduktion in die globalen Metropolen zurückgekehrt.<sup>129</sup>

In der Zeitschrift *Présence Africaine* veröffentlichte Vieyra 1958 und 1959 jeweils einen Artikel, in dem er sich mit dem Status Quo des Kinos und des Filmschaffens auf dem afrikanischen Kontinent befasste.<sup>130</sup> Diese Artikel sollen im Folgenden näher untersucht werden. Dabei interessiert Vieyras Sicht auf das Kino am Ende des *Empire français* sowie seine Vision für eine erstrebenswerte Kinopolitik.

### ***Propos sur le cinéma Africain (1958)***

Der frühere der beiden Artikel, *Propos sur le cinéma Africain*, erschien in der Oktober/November-Ausgabe der *Présence Africaine* im Jahr 1958.<sup>131</sup> Kurz zuvor hatten weitreichende politische Reformen in Frankreich die Fünften Republik begründet. Die territorialen Verwaltungsstrukturen, die die politischen

---

<sup>129</sup> Eine Ausnahme stellte die missionarische Filmproduktion im *Kongo Belge* dar. Hier produzierten ab Mitte der 1940er Jahre scheutistische Missionare Filme, die zur Missionierung und Zivilisierung der lokalen Bevölkerung gedacht waren. In diesem Kontext entstanden kleine Filmproduktionsstätten. Sarah Stein, Die Geschichte des Kinos, in: Julien Bobineau; Philipp Gieg; Timo Lowinger (Hg.), Einführung in die Landeskunde der DR Kongo, Berlin 2023. [im Erscheinen]

<sup>130</sup> Ab Ende der 1950er Jahre waren Publikationen zu Filmen und Filmpolitiken fester Bestandteil der regelmäßig erscheinenden Zeitschrift *Présence Africaine*. Darunter sind Rezensionen, kulturtheoretische Erörterungen sowie Beschreibungen von zukünftig anzustrebenden Filmpolitiken in afrikanischen Ländern. Filmschaffende, die sich hier auch als Autorenbetätigten, sind neben Vieyra beispielsweise Timité Bassori und Blaise Senghor. Letzterer war der Neffe des senegalesischen Staatschefs Léopold Sédar Senghor. Alle drei, Vieyra, Bassori und Senghor, hatten an der Pariser Filmhochschule IDHEC studiert.

<sup>131</sup> Paulin Soumanou Vieyra, *Propos sur le cinéma Africain*, in: *Présence Africaine* 22 (1958), S. 106–117.

Beziehungen zwischen Frankreich und den ehemaligen Kolonien formten, standen in Aushandlung. Vor diesem Hintergrund befasste sich Vieyra in seinem Text mit der Produktion von Filmen sowie mit kinematographischen Repräsentationsmustern. Dabei merkte er kritisch an: „Wenn man auch nicht mehr vom *Empire* und den Kolonien spricht, dafür aber von der *Union française* und der *France d’Outre-Mer*, so bleibt die französische Kolonialpolitik in der Sache doch die gleiche.“<sup>132</sup> Denn Filme über Afrika würden, so fuhr Vieyra fort, weiterhin ausschließlich von Europäern angefertigten und in der Konsequenz oftmals ein exotisierendes und missrepräsentierendes Afrika-Bild vermitteln. Auch den Film *Les paysants noirs*, den die französische Verwaltung wenige Jahre zuvor angefertigt hatte, kritisierte er als Beispiel für ein „cinéma d’exotisme“.<sup>133</sup> Weitere Kritik Vieyras bezog sich auf das sogenannte Décret Laval. Dieses basierte auf einem filmpolitischen Erlass des Kolonialministers Laval aus dem Jahr 1934, der auch Ende der 1950er Jahre noch rechtskräftig war und Anwendung fand. Es regelte, dass alle Filmdrehs innerhalb des *Empire français* und später innerhalb der *Union française* durch die französische Verwaltung genehmigt werden mussten.<sup>134</sup>

Neben dieser Kritik an den Rahmenbedingungen von Filmproduktionen versuchte Vieyra das Problem der Missrepräsentation zu verdeutlichen. Hierzu ging er beispielhaft auf die Semantik politischer Begriffe ein. Denn die Semantik entfalte, so gibt Vieyra zu bedenken, „entwendet von ihrem ursprünglichen Gebrauchskontext unerwartete Bedeutungen“. „[N]och immer“, so Vieyra weiter, „weist die Ausstrahlung von offiziellen Filmen über Aspekte des afrikanischen Lebens eine zumindest für einen Film merkwürdige Besonderheit auf, nämlich,

---

<sup>132</sup> „Si on ne parle plus d’empire, de colonies, mais de l’Union Française et de France d’Outre-Mer, la politique coloniale française, quant au fond, est restée identique à elle-même.“ Vieyra, *Propos sur le cinéma*, S. 111.

<sup>133</sup> Der Begriff des *Exotismus* ist ein in der heutigen postkolonialen Literaturtheorie gängiger Begriff. Mit Nicola Gess lässt sich das Phänomen des *Exotismus* beschreiben als „[literarische] Strömun[g], die eine ambivalente, zwischen positiver und negativer Stereotypisierung und zwischen Selbstkritik und Rassismus schwankende Faszination für das (außereuropäische) Fremde ausprä[t] und die oft in kolonialen bzw. postkolonialen Kontexten zu verorten [ist]“. Nicola Gess, *Exotismus/Primitivismus*, in: Dirk Götsche; Axel Dunker; Gabriele Dürbeck (Hg.), *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart 2017, S. 145–149.

<sup>134</sup> Zu Beginn der 1950er Jahre hatte der Erlass auch zum Verbot eines Filmvorhabens von Paulin Soumanou Vieyra geführt. Hierzu vgl. Kapitel 2.2.

dass die Filme nicht zur Projektion [in den afrikanischen Kinos] bestimmt zu sein scheinen.“ Unter anderem verdeutlicht er die mangelnde sprachliche Passung anhand des Begriffs *outré-mer*: „Ein Afrikaner, der zum Dienst in Übersee als untauglich erklärt wird, wird sich kaum vorstellen können, dass mit dem Begriff ‚Übersee‘, was aus seiner Perspektive alles außerhalb des afrikanischen Kontinents ist, unter anderem der afrikanische Kontinent selbst gemeint ist.“<sup>135</sup>

In dieser Kritik Vieyras an inadäquater Sprachanwendung in bis dato existierenden filmischen Darstellungen klingt ein Verständnis von Sprache an, wie es im strukturalistischen Denken des Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussures verhandelt wurde: Sprache wird in diesem Verständnis als ein System (*Langue*) verstanden, auf welches sprachliche Äußerungen (*Parole*) zum einen Bezug nehmen und zum anderen durch die konkrete Tötigung von sprachlichen Äußerungen diese, also die *Parole*, in neue Kontexte setzen und in der Folge die *Langue*, also das Sprachsystem, aktualisieren. Ein wesentliches Merkmal von strukturalistischem Denken ist außerdem das Verständnis von Welt in Differenz erzeugenden binären Gegensätzen. Vieyras Beispiel aufgreifend wäre ein solches binäres Gegensatzpaar OUTRE-MER und METROPOLE, das ontologisch einer imperialen Sicht auf die Welt entspringt. Indem jedoch Vieyras den Begriff OUTRE-MER auf ‚Afrika‘ anwendet, wird klar, dass er das bestehende Bedeutungssystem gerade nicht in strukturalistischem Verständnis aktualisiert, sondern viel eher das bestehende Bedeutungssystem *ad absurdum* führt. Besonders deutlich wird dies an den weiteren begrifflichen Konzepten, die Vieyra als Beispiel für bestehende Missrepräsentationen anführt. Er nennt als erstes den ebenfalls in einer imperialen Logik geprägten Begriff *Indigène*, der sich mit ‚Eingeborener‘ übersetzen lässt, zur Zeit des *Empire français* vor allem jedoch auch mit dem rechtlichen Status des

---

<sup>135</sup> „Mais il ne suffit pas de produire des films, encore faut-il les diffuser; et dans ce domaine, encore actuellement la diffusion des films officiels sur les aspects dans la vie africaine s’assortit d’une particularité pour le moins bizarre pour un film, celle, semble-t-il, de ne point être destiné à la projection [...]. Cette particularité les apparenterait assez d’ailleurs à la vie de certains mots qui ont quelques rapports avec l’Afrique; entre autres les mots *outré-mer* et *indigènes* par exemple qui détournés de leur sens originel ont des significations souvent inattendues. C’est ainsi qu’un Africain qui serait déclaré inapte à servir *outré-mer*, ne devrait nullement s’imaginer que l’*Outre-Mer* pour lui, c’est tout ce qui se situe hors du continent africain, mais que l’*Outre-Mer* est entre autre le continent africain lui-même.“ Vieyra, *Propos sur le cinéma*, S. 111–112.



*Indigénat* verbunden war: „Ebenso ist es mit dem Wort *indigène*. Auf die Frage einer alten Lady an einen Inder in den Straßen Oxfords ‚Mein Freund, wie viele *Indigènes* gibt es an der Universität?’ dürfte Letzterer die tapfere Dame wohl durch seine Antwort überrascht haben: ‚Es gibt sehr viele, verehrte Dame, aber Afrikaner und Inder sind wir nur eine Handvoll.“<sup>136</sup> Als zweites geht Vieyra auf ein Beispiel der rassistisch geprägten Sprachpraxis ein: „Man beachte, dass auch die Neger selbst nicht vor diesen Bedeutungsübertragungen, vor diesem Missbrauch der Sprache geschützt sind. Es klingt ziemlich komisch, wenn man einen Neger ernsthaft sagen hört ‚Ich arbeite als Neger!‘, bevor er dann ergänzend hinzufügt: ‚Als Neger, der ich bin.“<sup>137</sup>

Gerade in diesem letzten Beispiel wird der parodisierende Charakter von Vieyras Äußerungen deutlich. Es dürfte offensichtlich sein, dass Vieyra mit seiner Verwendung des hier kritisierten Begriffs nicht in strukturalistischem Verständnis eine Aktualisierung der *Langue* intendiert und in der Folge die Verwendung des rassistischen Begriffs für die bezeichnete Personengruppe selber beanspruchen würde. Vielmehr muss Vieyras Sprachkritik als Subversion eines kolonialen Herrschaftsdiskurses gesehen werden, die Mary Louise Pratt als *Mirroring back* bezeichnet. Damit meint Pratt das parodistische Aufgreifen hegemonialer Sprachpraxis mit dem Ziel der Konstruktion einer gegenläufigen Repräsentation.<sup>138</sup>

Diese Analyse zu Vieyras Begriffskritik ist deswegen von Bedeutung, weil sie Hinweis auf sein Verständnis von den französisch-afrikanischen Kulturbeziehungen gibt. Denn seine Kritik an imperialen und rassistischen Sprachmustern kann gleichsam als Apell für mehr interkulturelle Sensibilität gelesen werden. Dies wird umso deutlicher, wenn Vieyra im folgenden Abschnitt

---

<sup>136</sup> „C’est ainsi également que pour le mot *indigène*, à la question d’une vieille Lady: ‘Mon ami, combien y a-t-il d’*indigènes* à l’Université?’ L’indien rencontré dans les rues d’Oxford a dû surprendre cette brave dame en lui répondant: ‘il y en a beaucoup, Madame, mais d’Africains et d’Indiens, nous ne sommes qu’une poignée.’“ Vieyra, *Propos sur le cinéma*, S. 112.

<sup>137</sup> „Notez que les nègres eux-mêmes ne sont pas à l’abri de ces transferts de signification, de ces abus de langage. Il est assez cocasse d’entendre un nègre dire sérieusement : ‘J’ai travaillé comme un nègre !’ avant d’ajouter en se reprenant ‘Comme un nègre que je suis.’“ Vieyra, *Propos sur le cinéma*, S. 112.

<sup>138</sup> Mary Louise Pratt, *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession* (1991), S. 35.

seines Textes auf den Einsatz von Filmen als Bildungsmedium zu sprechen kommt. Denn Vieyra versteht Filme zwar als bedeutsame Möglichkeit, einer weitgehend illiterate afrikanischen Bevölkerung Bildung zukommen zu lassen. Gleichsam sei es vor diesem Hintergrund umso notwendiger auf sprachlich adäquate und verständliche Bedeutungszuschreibung zu achten.<sup>139</sup> Vor diesem Hintergrund übt er Kritik am Ausbleiben von Investitionen in den Sektor der Filmproduktion auf dem afrikanischen Kontinent sowie an Investitionen in Filme für die illiterate Bevölkerung. Als Grund für das Ausbleiben macht Vieyra die „Assimilations-Doktrin“ der französischen Kolonialpolitik verantwortlich. Gleichzeitig ist es ihm wichtig deutlich zu machen, dass er einen radikalen kulturpolitischen Anspruch auf Wiedererlangung einer ‚afrikanischen Authentizität‘ als nicht realisierbar und nicht erstrebenswert erachtet: „Der Titel [dieses Aufsatzes] hätte auch ‚Die Entstehung eines authentischen afrikanischen Kinos‘ lauten können. So wie es unmöglich ist, sich die Entstehung eines solchen Kinos in einer Abhängigkeitssituation vorzustellen, fällt es uns ebenso schwer, ein solches Kino für ein unabhängiges Afrika zu ersinnen, welches ein erfundenes Afrika wäre, da wir die politischen und ökonomischen Kontexte nicht kennen, in denen sich der oder die afrikanischen Staaten entwickeln werden.“<sup>140</sup>

Vieyra zeichnet in seinem Text, der etwa zeitgleich zum de gaulschen Referendum über den Verbleib und den Status der Überseegebiete in der *Communauté* entstand, also das Bild einer hybriden kulturellen Identität, die weder durch Assimilation ‚französisch‘ noch ‚authentisch afrikanisch‘ geprägt ist. Es wird deutlich, dass er die französisch-afrikanischen kulturpolitischen Beziehungen als eng miteinander

---

<sup>139</sup> Seine Position gegenüber Filmen als Mittel der Bildung bleibt jedoch nicht rein affirmativ. In einer Fußnote reflektiert er gleichsam kritisch: „Il pourrait être aussi autre chose, nous l’avons vue.“ und spielt damit auf Propagandafilme während des Zweiten Weltkriegs an. Auch wenn er Filmen prinzipiell die Funktion der Wissensvermittlung zuspricht, merkt Vieyra an anderer Stelle mit Bezug auf Frankreich an: „En France même, n’en est-on pas encore à chercher la façon la plus adéquate d’enseigner par le cinéma?“

<sup>140</sup> „Le devenir du cinéma authentiquement africain‘ en aurait pu être le titre [de cet exposé]. Outre qu’il n’est pas possible d’imaginer ce devenir dans une situation dépendante, il nous est aussi difficile de le concevoir pour une Afrique indépendante qui serait une Afrique mythique puisque aussi bien nous ignorons le contexte politique et économique dans lequel se développera le ou les Etats africains.“ Vieyra, *Propos sur le cinéma*, S. 114.

verwoben und historisch gewachsen erachtet. Gleichsam spricht er sich für interkulturelle Sensibilität und – so wird auch in seinen weiteren Ausführungen deutlich – für einen sozialen und ökonomischen Ausgleich zwischen der imperialen Metropole und der Peripherie aus.

Denn aus seinen vorangegangenen Überlegungen leitet Vieyra die Notwendigkeit zur Schaffung von Kinoinfrastruktur auf dem afrikanischen Kontinent ab und konkretisiert hierzu seine Überlegungen: „Ein erstes Ziel wäre“, so schreibt Vieyra, „dass sich die verschiedenen Staaten der *Communauté* darauf einigen, ein internationales afrikanisches Kinozentrum in Dakar zu errichten.“<sup>141</sup> Vieyra spricht hier nicht alleine von afrikanischen Staaten. Sondern er bemüht die Vorstellung einer Staatengemeinschaft – der *Communauté* – zu der er, wie aus seinen weiteren Ausführungen hervorgeht, auch Frankreich zählt und in Verantwortung nimmt. Denn das zu gründende Zentrum solle zum einen durch Steuern auf Kinoplatzarten sowie im ersten Jahr durch einen französischen Kredit finanziert werden. Ferner beschreibt er eine Bildungskooperation: Europäische Techniker sollten afrikanische Techniker in diesem Zentrum ausbilden. Und jedes Jahr sollten einige dieser Techniker nach Frankreich in Filmschulen und -studios entsandt werden, wo sie sich weiterbilden sollten.

Vieyras Artikel und seine sehr konkrete filmpolitische Vision können – vor allem angesichts des zeitgleich stattfindenden Referendums zum Verbleib und zum Status der Überseegebiete in der *Communauté* – als eine umfassende, sowohl Fragen von Identität wie auch die Genese von staatlicher Kulturpolitik gleichermaßen berücksichtigende, kulturpolitische Position gelesen werden. Dabei plädiert er für die eine Gemeinschaft gleichberechtigter Staaten, die kooperativ zusammenarbeiteten.

---

<sup>141</sup> „Un premier objectif serait que les différents Etats de la Communauté s’entendent pour créer un centre cinématographique international à Dakar, à vocation essentiellement africaine.“ Vieyra, *Propos sur le cinéma*, S. 114.

## *Responsabilités du cinéma dans la formation d'une conscience nationale*<sup>142</sup> *africaine (1959)*

Auch Vieyras Artikel *Responsabilités du cinéma dans la formation d'une conscience nationale africaine* erschien in der Zeitschrift *Présence Africaine* – diesmal in einer Sonderausgabe, die in der zweiten Hälfte des Jahres 1959 im Anschluss an den *Zweiten Weltkongress Schwarzer Schriftsteller und Künstler* erschien.<sup>143</sup> Anders als in dem vorangehend analysierten Artikel, wählte Vieyra diesmal nicht die französisch-afrikanischen Kulturbeziehungen als Bezugspunkt seiner filmpolitischen Reflektionen. Stattdessen war es ihm ein Anliegen das Verhältnis von Filmschaffen und Staatlichkeit auf einer allgemeineren Ebene zu erörtern und dabei stärker die künstlerischen Aspekte des Filmschaffens und ihre gesellschaftliche Bedeutung in den Fokus zu nehmen.

Ausgangspunkt seiner Erörterungen war eine Matrix zur Klassifikation von Staaten, die Vieyra zunächst beschrieb. Demnach ließen sich Staaten auf der ersten Ebene nach kapitalistischem und marxistischem Gesellschaftssystem unterscheiden und auf der zweiten Ebene in die Kategorien „unterentwickelt/abhängig“ und „überausgestattet/unabhängig“ unterteilen. Der Ist-Zustand der Mehrzahl der afrikanischen Staaten sei, Vieyra zufolge, der von „abhängigen, wirtschaftlich unterentwickelten Staaten im geographischen Raum

---

<sup>142</sup> Auch wenn Vieyra in der Überschrift seines Artikels zentral auf ein „afrikanisches nationales Bewusstsein“ Bezug nimmt, so fällt der Begriff des *Nationalen* in dem zwölf Seiten langen Text lediglich noch zwei weitere Male und damit auffällig wenig. Die Semantik des *Nationalen* ist in Vieyras Verständnis gleichgesetzt mit einer weitgehenden staatlichen Unabhängigkeit sowie mit einer Politik des internationalen Austauschs und der Verständigung, die er als erstrebenswertes Ziel sieht. Das *Nationale*, so erscheint es, verstand Vieyra vor allem als Gegenentwurf zur imperialen und kolonialen Weltordnung. Seine Vorstellungen zur Bedeutung des Kinos und des Filmschaffens in einer auf Nationalstaaten beruhenden Weltordnung werden beispielsweise in dem folgenden Zitat deutlich: „Pour un État, organiser son industrie, qu'elle soit cinématographique ou non, c'est affirmer sa volonté d'indépendance, c'est passer du stade passif au stade actif des pays producteurs, c'est se faire connaître à l'extérieur. Et dans ce domaine, le film est un des ambassadeurs les plus efficaces dans la connaissance inter-États car un film apporte toujours avec lui un morceau du pays natal.“ Paulin Soumanou Vieyra, *Responsabilités du cinéma dans la formation d'une conscience nationale africaine*, in: *Présence Africaine* 27/28 (1959), S. 307–308.

<sup>143</sup> Vieyra, *Responsabilités du cinéma*, S. 303–313.

des Kapitalismus“.<sup>144</sup> Auf dieser Feststellung aufbauend beschrieb Vieyra im Folgenden das Selbstverständnis eines zukünftigen *afrikanischen Filmschaffens*. Denn es können weder dem kommerziellen Filmschaffen kapitalistischer Länder, noch dem „Kino des Volkes“ marxistisch geprägter Länder zugeordnet werden.<sup>145</sup> Folglich versuchte Vieyra für das Selbstverständnis eines *afrikanischen Filmschaffens* einen dritten, alternativen Weg zu skizzieren. Hierzu zitierte er aus einem Mitteilungsblatt der Pariser Filmhochschule IDHEC, die er wenige Jahre zuvor selber besucht hatte:

Die Kunst – da sind sich die Künstler einig – ist ein Abenteuer des Schaffens, das mehr als alles andere Wertschätzung und Respekt verdient. Der Bereich der Kunst ist ein privilegiertes Königreich der Menschen, in dem sich ihre Bestimmung in aller Herrlichkeit entfaltet und herauskristallisiert. Die Religion des Schönen ist ein ideales Instrument der Begegnung und der Kommunikation zwischen den Menschen, da sie das Herz und nicht den Verstand anspricht und außerdem keine Tyrannei verlangt, denn sie ist eben genau der Ort, an dem moralische und soziale Zwänge am wenigsten stark, am wenigsten blind ausgelebt werden. Der Künstler ist ein Mensch, der anderen Menschen jenes vor Augen führt, was sie selber nicht sehen würden. Auf seinem Weg der Entdeckung und der friedlichen Errungenschaften muss der Künstler die Freiheit haben, alles zu unternehmen, alles zu sehen, alles im Namen der anderen sagen zu können. Wie die Wissenschaft oder die Religion darf die Kunst somit keine Grenzen kennen. Wie sie entzieht sich auch die Kunst räumlichen und zeitlichen Zwängen. [...] Sie darf nicht in den Dienst einer bestimmten Gesellschaft gestellt werden, sondern sie hat ausschließlich dem Menschen zu dienen [...].<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> „L’affrontement des deux idéologies qui règlent momentanément les rapports internationaux est une réalité; la division du monde en pays sous-développés et en pays sur-équipés est aussi une réalité comme l’est également la division du monde en pays dépendent et indépendant. Ce que nous amène à La classification du monde en catégories suivantes: [...] des pays dépendants, sous-développés d’économie vivant dans l’ère [sic.] géographique de l’économie capitaliste: la plupart des pays de l’Afrique Noire.“ Vieyra, Responsabilités du cinéma, S. 305.

<sup>145</sup> Vieyra bemerkt, dass sich die Qualität der Filme innerhalb der beiden ökonomischen Systeme letztlich wenig unterscheidet. Beide Systemen brächten sowohl gute wie auch schlecht Filme hervor.

<sup>146</sup> „L’art – disent communément les artistes – est une aventure créatrice qui, plus que toute autre, mérite estime et respect. Son domaine constitue un royaume privilégié des hommes où se magnifie et s’éclaire leur destin. La religion de beau est un instrument idéal de connaissance et de communion entre les êtres car elle parle de cœur et non à la raison et n’impose aucune tyrannie étant précisément un lieu où les contraintes morales et sociales se s’exercent le moins brutalement, le moins aveuglement. L’artiste est un homme qui donne à voir aux autres hommes ce qu’ils ne sauraient voir eux-mêmes. Sur la route de la découverte et des conquêtes pacifiques, l’artiste doit être libre de tout entreprendre, de tout voir, de tout dire au nom des autres. Ainsi l’art ne saurait connaître plus des frontières que la science ou la religion. Comme eux, il échappe aux nécessités spatiales et temporelles. [...] Il ne saurait être mis au service de telle société, étant souverainement au service de l’homme [...].“ Vieyra, Responsabilités du cinéma, S. 306.

In dem Text der französischen Filmhochschule finden sich christliche und aufklärerische Semantiken. Er entfaltet eine an humanistischen Werten orientierte Ethik des Filmschaffens jenseits der Inanspruchnahme durch politische Systeme. Indem Vieyra diese Beschreibung als Gegenentwurf sowohl zu einem „kommerziellen Kino“ wie auch einem „Kino des Volkes“ zitiert, reklamiert er ein Ideal der Kunstfreiheit, jenseits von staatspolitischen und ökonomischen Einschränkungen. Unmittelbar daran anknüpfend kommt Vieyra – hier lässt sich eine Parallele zu dem vorangehend untersuchten Text Vieyras feststellen – auf ökonomische Bedingungen bei der Etablierung eines *afrikanischen Filmschaffens* zu sprechen. Kritisch merkt er an, dass „in einem kolonisierten Land mit keiner Form von Entwicklungspolitik gerechnet werden kann, die im Interesse der Bevölkerung“ sei.<sup>147</sup> Diese Feststellung kann als grundsätzliche Positionierung gegen die Herrschaftsform des Kolonialismus verstanden werden. Gleichzeitig lässt sich aus dieser Aussage auch die Hoffnung auf eine wirtschaftliche Entwicklung in den dekolonisierten afrikanischen Staaten ablesen. Dabei spricht sich Vieyra für eine ökonomische Lenkung des afrikanischen Kinosektors nach der Unabhängigkeit aus, da die Filmwirtschaft zu Beginn, so sein Argument, noch nicht in einem freien Handel konkurrieren könne. Gleichzeitig distanziert er sich jedoch von einer Gesellschaftsordnung nach marxistischem Vorbild. Stattdessen spricht er sich für einen mehrjährigen Wirtschaftsplan aus, dem auch die Ausgaben für Kultur unterliegen sollen.<sup>148</sup> Mit diesen Vorstellungen orientierte sich Vieyra an der französischen zentralstaatlichen Kulturpolitik der Nachkriegszeit.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> „aucune politique de progrès dans l'intérêt des populations ne peut être envisagée dans un pays colonisé“ Vieyra, *Responsabilités du cinéma*, S. 308.

<sup>148</sup> „J'estime que dans la conjoncture économique où va se trouver l'Afrique après l'indépendance, la doctrine libérale de libre échange ne peut lui être appliquée si l'on veut sortir rapidement le continent africain de la stagnation. Il faut un dirigisme économique. Tout au moins dans les secteurs vitaux, et le cinéma en est un. Si cette économie dirigée ne prend pas la forme marxiste – ce que je souhaiterais – qu'elle se rapproche au moins quant aux méthodes. [...] L'idéale naturellement serait pour le cinéma africain qu'il choisisse en matière d'organisation ce qu'il y a de meilleur dans chaque pays avec toujours le souci, pour son efficacité, d'une base doctrinale marxiste. D'où la politique des plans.“ Vieyra, *Responsabilités du cinéma*, S. 307.

<sup>149</sup> Hierzu vgl. Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit.

Im Hinblick auf die konkrete Organisation der Kinoindustrie wiederholt Vieyra seinen Vorschlag zur Einrichtung eines konzentrierten Kinokomplexes, der die Filmproduktion und -distribution „ähnlich der *Cinécitta* in Italien oder *Hollywood* in den USA“ zentral organisieren sollte. In Vieyras Vorstellung sollten diese Kinokomplexe zwar durch staatliche Initiative eingerichtet werden und eine öffentliche Funktion erfüllen, gleichzeitig beschreibt er jedoch wesentliche Einschränkungen der staatlichen Anbindung und unterbreitet somit ein im Prinzip staatsliberales Verständnis von Kulturpolitik: Die in den Zentren arbeitenden Menschen sollten keine staatlichen Funktionäre sein und die produzierten Filme dürften keiner Zensur unterliegen. Ferner sollte das zu etablierende Filmzentrum ein eigenes Budget zur freien Verfügung erhalten.<sup>150</sup>

Vieyras Vorstellungen von Filmpolitik, so lässt sich zusammenfassend sagen, weisen an mehreren Stellen Bezüge zur Organisation der französischen Kulturpolitik auf. Gleichzeitig beschreibt er zum Beispiel mit dem Vorschlag von Filmzentren auch deutliche Abweichungen. Wesentlich jedoch ist, dass Vieyras kinopolitische Vorstellungen, umfassende Reflexionen zu einer Loslösung der Kinoindustrie und des Filmschaffens aus einem auf allen Ebenen kolonial geprägten und damit fremdbestimmten Kontext darstellen. Im Gegensatz zu den Überlegungen der französischen Verwaltung in den 1950er Jahren beschreibt Vieyra eine Form des Filmschaffens, das nicht in den Diensten imperialer Visionen, sondern in den Diensten afrikanischer Gesellschaften beziehungsweise allgemein der Menschheit stehen sollte. Ferner wird deutlich, dass er Fragen von Identität und Zugehörigkeit – und hierin heben sich seine Reflexionen von der Literatengeneration der *Négritude* ab – auch unter dem Einbezug ökonomischer Kontexte verhandelte. Zentraler Fluchtpunkt in seinen beiden hier untersuchten Artikeln war der Aufbau von Infrastruktur zur Filmproduktion auf dem afrikanischen Kontinent.

---

<sup>150</sup> Vieyra, *Responsabilités du cinéma*, S. 308.

## 2.4 Zwischenfazit

Die aktive Filmpolitik der französischen Kolonialverwaltung, so wurde vorangehend gezeigt, begann in den 1950er Jahren. Sie setzte somit zu einem Zeitpunkt ein, als politische und soziale Spannungen in den Kolonien in Form von Streiks und Demonstrationen verstärkt zu Tage traten. Die Filmpolitik äußerte sich zum einen in der Zensur von kolonialkritischen Filmen und zum anderen in der staatlichen Produktion von Filmen, die den Mythos einer französisch-afrikanischen Gemeinschaft nach den imperialen Vorstellungen einer *Plus Grande France* kreieren und festigen sollten.

Parallel zum Beginn dieser kinematographischen Aktivitäten der französischen Verwaltung entstand, auch etwas ab der Mitte der 1950er Jahre, ein loses Netzwerk von Filmschaffenden, die sich mitunter als *afrikanische Filmschaffende* bezeichneten. Knotenpunkte dieses Netzwerkes waren das Verlagshaus *Présence Africaine* und die Pariser Filmhochschule IDHEC. Darüber hinaus boten Konferenzen wie beispielsweise der *Zweite Weltkongress Schwarzer Schriftsteller und Künstler* (1959) den Filmschaffenden Plattformen des Austauschs zu anderen Kulturschaffenden und Intellektuellen.

Einer der frühen Aktiven des Filmschaffenden-Netzwerkes war Paulin Soumanou Vieyra. Sein Wirken hat das vorangehende Kapitel exemplarisch untersucht. Es ist deswegen von besonderer Relevanz, weil es deutlich macht, wie sich die filmpolitischen Umstände der kolonialen und der nach-kolonialen Zeit auf die individuelle Situation von Filmschaffenden auswirkten. Darüber hinaus war Vieyra ein feinsinniger Beobachter und Kommentator der kulturpolitischen Prozesse im Kontext der Dekolonisierung. Durch die Untersuchung von zwei Artikeln, die Vieyra 1958 und 1959 in der Zeitschrift *Présence Africaine* veröffentlichte, konnte gezeigt werden, dass er das Feld der Filmpolitik sowohl mit Fragen von Repräsentation und Identität wie auch mit materiellen beziehungsweise infrastrukturellen Gegebenheiten zentral verknüpfte. Vor diesem Hintergrund sprach er sich für die Etablierung von Filmproduktionsstätten auf dem afrikanischen Kontinent aus. Diese verstand er dabei nicht als ein rein



afrikanisches Projekt, sondern er sprach sich für eine internationale Kooperation unter anderem auch mit Frankreich aus. Im Gegensatz zu den Überlegungen der französischen Verwaltung in den 1950er Jahren beschrieb Vieyra eine Form des Filmschaffens, das nicht in den Diensten imperialer Visionen, sondern in den Diensten afrikanischer Gesellschaften beziehungsweise allgemein der Menschen stehen sollte.

Es wird deutlich, dass Vieyra beim Schreiben seiner Artikel das Ende des *Empire français* als reale politische Option bewusst war. Und tatsächlich erklärten wenige Monate später, im Verlauf des Jahres 1960, insgesamt vierzehn afrikanische Länder ihre staatliche Unabhängigkeit gegenüber der ehemaligen französischen Kolonialmacht. Die veränderte politischen Ausgangslage hatte auch Auswirkungen auf die Filmpolitik der französischen Regierung. Das folgende Kapitel untersucht die Ausgestaltung dieser nach-kolonialen französischen Filmpolitik.

### 3 Filmpolitik der entkolonisierten Zentralregierung

Mit der formellen Dekolonisierung setzte der französische Regierungs- und Verwaltungsapparat die in den 1950er Jahren begonnene aktive Filmpolitik fort – nun allerdings unter anderen Vorzeichen. Formell war Frankreich nach 1960 ein Land unter vielen, das sich um den Aufbau kulturpolitischer Beziehungen zu den aus den ehemaligen französischen Kolonien hervorgegangenen Ländern bemühte. Beratungen über die grundlegende Ausrichtung der nachkolonialen Filmpolitik fanden im Rahmen von interministeriellen Zusammenkünften der französischen Regierung, sogenannten *Conseils restreints*, statt. An diesen Beratungen nahmen Minister und Staatssekretäre sowie leitende Angestellte aus für die Themen des jeweiligen Treffens relevanten Abteilungen der staatlichen Verwaltung oder öffentlichen Einrichtungen teil; einbezogen waren in der Regel Vertreter des Kooperationsministeriums, des Kulturministeriums, des Finanzministeriums sowie des dem Kulturministerium zugeordneten und für die Interessen der französischen Filmwirtschaft zuständigen *Centre national de la Cinématographie* (CNC). Die interministeriellen Zusammenkünfte fanden bis 1963 statt.<sup>151</sup>

Die Untersuchungen in diesem Kapitel beziehen sich auf diese frühe Ausgestaltungsphase der staatlichen Filmpolitik. Grundlegend wird dabei deutlich, dass die Beratungen in den interministeriellen Zusammenkünften keiner koordinierten Agenda folgten. Im Wesentlichen wurden die Themen erörtert, die die beteiligten Akteure einbrachten. Dieses Vorgehen war dem Umstand geschuldet, dass die französisch-afrikanischen Beziehungen zu diesem Zeitpunkt weitgehend undefiniert waren und daraus resultierend Unsicherheit über Vorgehensweisen herrschte. Grundsätzlich schien unter französischen Akteuren jedoch Konsens über die Notwendigkeit eines Handlungsbedarfs zu bestehen. Dabei waren es nicht etwa Anfragen afrikanischer Regierungen, die aus den Verwaltungsdokumenten heraus als handlungsleitend für das Engagement

---

<sup>151</sup> Auch Frédéric Turpin beschreibt einen interministeriellen Rat, der bis 1964 in beratender Funktion zur Vorbereitung der grundlegenden Linien einer französischen Afrikapolitik beigetragen hätte. Die Verabschiedung konkreter Maßnahmen sei, Turpin zufolge, im Ministerrat erfolgt. Turpin, *Décoloniser et coopérer*, S. 58, 71.

französischer Akteure beschrieben werden können. Vielmehr wird deutlich, dass zum einen Vertreter der französischen Filmwirtschaft die filmpolitischen Aushandlungen mitprägten. Zum andern zeugen die Berichte und Protokolle der interministeriellen Zusammenkünfte davon, dass Initiativen anderer Länder Unsicherheit bei den französischen Akteuren auslösten und eine große Antriebskraft für die filmpolitischen Anstrengungen darstellten. Vor allem das Engagement amerikanischer Filmfirmen bildete bis 1963 einen zentralen Bezugspunkt in der Ausgestaltung der französischen Filmpolitik.

Im Folgenden wird die frühe, relativ ergebnisoffene Phase der französischen Filmpolitik, zwischen 1961 und 1963, untersucht.

### 3.1 Mission Carrière: Berichte eines Experten

Zu Beginn des Jahres 1961 entsandte das für die staatliche Filmförderung sowie für die Interessen der französischen Filmwirtschaft zuständige *Centre National de la Cinématographie* (CNC) seinen Mitarbeiter Michel Carrière zu einer Recherchereise in die gerade unabhängig gewordenen frankophonen Staaten auf dem afrikanischen Kontinent.<sup>152</sup> Carrières Reise dauerte seinem Reiseplan zufolge insgesamt zwei Monate und fand zwischen dem 13. Februar 1961 und dem 12. April 1961 statt.<sup>153</sup> Während dieser Reise, die in den Verwaltungsakten des CNC

---

<sup>152</sup> Die staatliche Filmförderung Frankreichs obliegt bis heute dem *Centre National de la Cinématographie de l'Image Animée* (CNC), ehemals *Centre National Cinématographique* (CNC). Im Jahr 1959 wurde das CNC dem neu eingerichteten Kulturministerium zugeordnet. Dem CNC oblag als Einrichtung der öffentlichen Verwaltung die Zuständigkeit für die Vergabe von Filmfördermitteln. Als solches war das CNC auch maßgeblich an Entscheidungen beteiligt, die die Kinopolitik Frankreichs in den ehemaligen Kolonien betrafen. Michel Carrière selbst war Mitarbeiter der *Unifrance Film*. Diese war 1949 gegründet worden und ist bis heute als eine staatliche Einrichtung zur Förderung des französischen Films im Ausland existent. Sie untersteht dem CNC. Carrière beschrieb die *Unifrance Film* in einem seiner Briefe als eine dem Verband für kinematographische Produktion („*chambre syndicale de la production cinématographique*“) unterstellte Organisation, die durch „den staatlichen Entwicklungsfonds“ finanziert würde. Vgl. hierzu ANF, Cote 20050584/41, Note de M. Carrière relative à la vente des circuits COMACICO et SECMA, 30. Dezember 1963. Zum CNC vgl. Lebovics, *Mona Lisa's Escort*, S. 91.

<sup>153</sup> ANF, Cote 20050584/41, Reiseplan zur 'Voyage de M. Carrière en Afrique'.

als *Mission Carriere* Eingang fand, stand Carriere in Korrespondenz mit dem Generaldirektor des CNC, Michel Fourré-Comeray. Fourré-Comeray wiederum nahm an den für die Konstituierung der französischen Filmpolitik zuständigen *Conseils restreints* teil und brachte Carrieres Berichte hier ein. Vor diesem Hintergrund muss bei der Planung der nachkolonialen französischen Filmpolitik eine Verschränkung von (film-)wirtschaftlichen und politischen Motiven festgestellt werden.<sup>154</sup>

Folgend sollen die der Korrespondenz Carrieres inhärenten Wahrnehmungsmuster zum Gegenstand der Untersuchung gemacht werden. In ihrer textlichen Gestaltung sind Carrieres Berichte eine Mischform aus Erhebungen quantifizierender Daten und Ausführungen, die an die literarische Gattung von Reiseberichten erinnern. Der Eindruck eines Reiseberichtes wird vor allem dadurch erzeugt, dass Carriere mit keinem Wort auf die Geschichte und das Werden der von ihm besuchten Länder und Regionen eingeht. Auf diese Weise vermitteln seine Ausführungen den Eindruck von Entdeckungen in einem zuvor nicht bekannten und erschlossenen Raum.<sup>155</sup>

Damit reihen sich Carrieres Berichte ein, in Formen der Wissensproduktion, wie sie Timothy Mitchell als typisch für internationale Entwicklungsdiskurse beschrieben hat: „Der internationale Entwicklungsdiskurs hat ein besonderes Bedürfnis, über diese interne Beteiligung an den Orten und Problemen, die er analysiert, hinwegzusehen und sich vielmehr als externe Intelligenz darzustellen, die außerhalb der von ihr beschriebenen Gegenstände steht. [...] Der Diskurs der internationalen Entwicklung gerät damit zu einem Expertenwissen und einer Einsicht, die dem Land und den Menschen, die er beschreibt, völlig fernbleibt.“<sup>156</sup> Carrieres Berichte sind gespickt mit quantifizierenden Darstellungen in Zahlen, die den Anschein einer vermeintlichen Objektivität vermitteln. Patricia Hongler hat

---

<sup>154</sup> Zu den Aushandlungen der Filmpolitik in den *Conseils restreints* vgl. Kapitel 3.2 und 3.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>155</sup> Das Motiv der ‚Entdeckung‘ ist ein weit verbreiteter Topos imperialer Expeditionen. Zur nachkolonialen Verwendung des Motivs vgl. Christoph Kalter, *Die Entdeckung der Dritten Welt. Dekolonisierung und neue radikale Linke in Frankreich*, Frankfurt a. M. 2011.

<sup>156</sup> Timothy Mitchell, *Das Objekt der Entwicklung*, in: Shalini Randeria; Andreas Eckert, *Vom Imperialismus zum Empire*, Frankfurt a. M. 2009, S. 165.

mit Bezug auf die Verwobenheit des kolonialen Projektes und westlicher Wissensproduktion darauf verwiesen, dass die „Maxime der Objektivität [...] gerade im Prozess der Dekolonisierung, in der solche Gewissheiten [über einen rationalen Westen] wegzubrechen drohten“ eine besondere Wirkmacht entfaltet. Denn die Zweiteilung der Welt in einen rational-objektiven *Westen* auf der einen Seite und einen irrational-ungeordneten *Rest* der Welt auf der anderen Seite war konstitutiv für die koloniale europäische Expansion.<sup>157</sup> Der mit der Dekolonisierung einhergehende Statusverlust als rationales Zentrum äußerte sich in Carrières Berichten in eben jener hier festgestellten Spezifik der textlichen Gestaltung.

Die vermeintlich apolitische und objektive Wissensproduktion in Carrières Darstellung darf jedoch zum einen nicht davon ablenken, dass Carrière seine Recherche im Auftrag einer bestimmten Interessensgruppe – der französischen Filmwirtschaft – antrat.<sup>158</sup> Zum anderen lässt sich mit Timothy Mitchell darauf hinweisen, dass sich „Annahmen und Zahlen, auf denen diese Sprache [der Objektivität] beruht“ auf eine Weise „untersuchen und neu interpretieren [lassen], die ein ganz anderes Bild zum Vorschein“ bringt – ein Bild der „Machtlosigkeit und soziale[n] Ungleichheit“.<sup>159</sup>

Quasi zur Halbzeit seiner Reise, Mitte März 1961, verfasste Carrière einen längeren Bericht für seinen Vorgesetzten. Seinen Darstellungen in diesem Bericht ist eine widersprüchliche Spannung zu eigen, welche dadurch hervorgerufen wird, dass Carrière auf der einen Seite in Fortsetzung der imperialen Raumwahrnehmung beansprucht, die kinematographische Situation in den gerade unabhängig gewordenen Staaten als Gesamtheit (quasi als Postkolonie) darstellen zu wollen. Auf der anderen Seite wird jedoch deutlich, dass die kinematographischen Gegebenheiten und politischen Situationen in einzelnen Regionen und Ländern unterschiedlich waren. Eine Synthese fällt dem Experten vor diesem Hintergrund

---

<sup>157</sup> Hongler, *Den Süden erzählen*, S. 163.

<sup>158</sup> Es muss davon ausgegangen werden, dass Carrière mit der „Mission“ beauftragt worden war, weil ihn seine Vorgesetzten sowohl als kundig im Hinblick auf filmpolitische Zielvorstellungen wie auch loyal erachteten.

<sup>159</sup> Mitchell, *Das Objekt*, in: Randeria; Eckert, *Empire*, S. 165.

nicht leicht und er beendet seinen Bericht mit dem Verweis darauf, dass es schwer sei, zum gegebenen Zeitpunkt Schlussfolgerungen zu ziehen. Lediglich eine sachliche Analyse aller von ihm zusammengetragenen Informationen würde es ermöglichen, Schlussfolgerungen zu ziehen.<sup>160</sup> Auch wenn Carriere, indem er auf die Notwendigkeit weiterer Analysen verweist, seiner Expertenrolle treu bleibt, sind die Schwierigkeiten einer durch Distanznahme gegenüber dem postkolonialen Raum als eine abstrakte Einheit angestrebten *objektiven* Wissensproduktion hier unverkennbar.

Die Darstellung der Positionen von Regierungsvertretern afrikanischer Staaten oder anderweitig an filmpolitischen Maßnahmen Interessierter ist in Carrieres Berichten auffallend wenig vorhanden. Lediglich über Gespräche mit Regierungsvertretern des Senegals und der Elfenbeinküste berichtet Carriere. Der Senegal und die Elfenbeinküste waren, wie aus einer Studie Carrieres für den interministeriellen Rat der französischen Regierung hervorgeht, die Länder mit der mit Abstand höchsten Kinodichte:

Senegal	50	Säle
Elfenbeinküste	30	
Mali	14	
Guinea	12	
Kongo	11	
Kamerun	9	
Obervolta	6	
Tschad	5	
Dahomey und Niger	3	
Gabun	2	
Togo und Mauretanien	1	
Zentralafrikanische Republik	4 <sup>161</sup>	

<sup>160</sup> „Il est difficile dans une note, en cours d'enquête, de dresser des conclusions. Seul le permettra le dépouillement de tous les documents que j'aurais recueillis au cours de mon voyage, joint à un grand travail d'interprétation.“ ANF, Cote 20050584/41, Note sur le cinéma d'expression française en Afrique, 23.3.1961.

<sup>161</sup> ANF, Cote 20050584/41, Note sur la situation du cinéma en Afrique. Ähnliche Zahlen finden sich in einer Forschungsarbeit Paulin Soumanou Vieyras, die er 1975 im Verlag der Présence Africaine veröffentlichte. Die mit Abstand größte Kinodichte existierte demnach im Senegal. Dort betrieben die COMACICO und die SECMA insgesamt 49 Kinos – allesamt mit einer beachtlichen Größe: Zwischen 500 und 1200 Plätze wies jedes dieser Kinos auf. Die Kinos verteilten sich über das ganze Land, wobei die Hauptstadt Dakar mit 26 Lokalitäten über die meisten Kinos verfügte. Aber auch kleinere Städte wie Koussanar oder Bambey verfügten

Damit erscheinen in Carrieres Bericht also lediglich Stimmen der Regierungen, mit welchen eine Zusammenarbeit den Zahlen nach am lukrativsten erschien.

Auf die Position des Senegals geht Carriere ausführlicher ein. So wusste er über seine Gesprächspartner im Senegal, den Präsidenten Léopold Sédar Senghor, den Informationsminister Diop Obeye und den Justizminister d'Abboussier, zu berichten, dass diese die in kolonialen Zeiten aufgebauten Filmfirmen COMACICO und der SECMA ein Dorn im Auge waren: „[...] die Entschlossenheit, die Secma und die Comacico von der Bildfläche verschwinden zu lassen, ist indessen äußerst hoch. ‚Es ist unvorstellbar‘, sagte mir Präsident SENGHOR, dass wir in der Welt des Kinos nicht unsere Unabhängigkeit erlangen, wie wir sie im politischen Bereich erlangt haben.“<sup>162</sup>

Die *Compagnie africaine de Cinématographie industrielle et commerciale* (COMACICO) und die *Société d'exploitation cinématographique africaine* (SECMA) waren zwei Firmen, die zu kolonialen Zeiten in den Bau von Kinos investiert und einen Filmverleih auf dem Gebiet der Kolonien *Afrique Occidentale Française* (AOF) sowie *Afrique Equatoriale Française* (AEF) etabliert hatten. Durch diese kontinuierlichen Investitionen seit den 1920er Jahren hatten sie sich eine Monopolstellung hinsichtlich der Kinos und des Filmverleihs aufgebaut.<sup>163</sup> Zu Beginn der 1960er Jahre waren ca. 80 % der Kinosäle im frankophonen Afrika im Besitz der COMACICO und der SECMA. Dabei wurde von einer Gesamtzahl von 165

---

über je ein Kino. Für die Elfenbeinküste ist, Vieyras Auflistung zufolge, mit 45 Kinos, eine dem Senegal ähnliche Menge an Kinos festzustellen. Vieyra, *Le Cinéma Africain*, S. 413–420.

<sup>162</sup> „[...] la détermination de voir disparaître la Secma et la Comacico n'en est pas moins très ferme. 'Il est impensable', m'a dit le Président SENGHOR, que nous ne récupérions pas dans le cinéma notre indépendance comme nous l'avons récupérée dans le domaine politique.“ ANF, Cote 20050584/41, Note sur le cinéma d'expression française en Afrique, 23.3.1961.

<sup>163</sup> Odile Goerg schreibt zu den Firmen: „En AOF, deux personnalités dominant: Maurice Jacquin, issu d'une famille de commerçants [...] installée au Maroc, officie à Dakar tandis que Maurice Archambeau, commerçant et hôtelier actif à Porto-Novo, élargit ses activités à Dakar, Ouagadougou, Lomé. Ces hommes d'affaires sont à l'origine des deux principaux circuits cinématographiques de l'Afrique de l'Ouest française : respectivement la COMACICO et la SECMA. Outre la distribution des films, ils investissent dans la construction de salles qu'ils donnent en gérance.“ Goerg, *Fantômas*, S. 32.

Sälen ausgegangen, wovon 84 der COMACICO und 58 der SECMA gehörten, die vor allem in den urbanen Zentren angesiedelt waren.<sup>164</sup>

Senghor, so berichtet Carriere weiter, habe sich über die schlechte Qualität der durch die COMACICO und die SECMA verliehenen Filme beschwert. „Das afrikanische Kino“, so zitiert der Bericht Senghors Vision, „wird kulturell und lehrreich sein.“<sup>165</sup>

Bezüglich der durch Senghor monierten Qualität der Filme im Distributionsstock der COMACICO und der SECMA lässt sich mit Bezug auf James A. Genova darauf verweisen, dass der weitgehend aus kolonialen Zeiten stammende Filmstock der COMACICO und der SECMA ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr zeitgemäß war.<sup>166</sup> Es verwundert wenig, dass die aus der Kolonialzeit stammenden Filme, die die COMACICO und die SECMA in den nun formell unabhängigen Ländern Westafrikas zirkulieren ließen, nicht mit den Vorstellungen Senghors vereinbar waren, der sich sowohl in seiner literarischen wie auch politischen Arbeit fortwährend mit Fragen nach einer emanzipatorischen Repräsentation *afrikanischer Identitäten* auseinandergesetzt hatte.<sup>167</sup> Auch Odile Goerg stellt für den Filmstock der COMACICO und der SECMA einen großen Anteil an minderwertigen B-Movies fest. Sie argumentiert, dass die COMACICO und die SECMA den Filmverleih von Kriterien der Rentabilität abhängig gemacht hätten und somit vor allem für ältere Filme die Rechte erworben hätten.<sup>168</sup>

Dass jedoch die COMACICO und die SECMA in Carrières Bericht als einziges filmpolitisches Interesse Senghors erschienen, war kein Zufall. Denn das in Monopolstellung betriebene Vertriebsnetzwerk, das zweifellos auch den

---

<sup>164</sup> Vgl. z. B. ANF, Cote 20050584/41, Vertrauliche Mitteilung ‚Sur la distribution et l’exploitation commerciales des films dans les Républiques Africaines d’expression française’. Ähnliche Zahlen finden sich auch bei Vieyra, *Le Cinéma Africain*, S. 413–420.

<sup>165</sup> „Le cinéma africain sera culturel et éducatif.“ ANF, Cote 20050584/41, Note sur le cinéma d’expression française en Afrique, 23.3.1961.

<sup>166</sup> Genova argumentiert, dass französischen Verwaltern die Darstellung von *primitiven Afrikanern* in der Nachkriegszeit als ungeeignet erschienen, um die Errungenschaften der Zivilisierungsmissionen herauszustellen. Dieses Argument lässt sich auf Regierungsvertreter afrikanischer Staaten übertragen. Genova, *Cinema and Development*, S. 45–46.

<sup>167</sup> Einschlägig ist hierzu Gary Wilder, *Freedom Time. Negritude, Decolonization and the Future of the World*, Durham; London 2015; Wilder, *French Imperial Nation-State*.

<sup>168</sup> Goerg, *Des cow-boys*, S. 74.



Interessen der französischen Filmwirtschaft und der französisch-staatlichen Filmpolitik entgegenstand, ist dann auch das eigentliche Hauptthema in Carrieres Berichterstattung.

Es wird deutlich, dass die COMACICO und der SECMA zum Verkauf standen und dieses Thema offensichtlich von Interesse für die Adressaten von Carrieres Bericht waren. Er hatte in dieser Angelegenheit weitere Nachforschungen angestellt:

All diese Kontakte haben es mir ermöglicht, zu verstehen, warum die beiden Gesellschaften verkauft werden sollen. Nachdem in Kamerun aufgrund von Ausgangssperren die Kinos über mehrere Jahre hinweg lediglich an Vormittagen öffnen konnten, haben sie nun ernsthafte Schwierigkeiten in Guinea. Dort ist es verboten, Einnahmen zurückzuführen; die Geschäftsführer der beiden Gesellschaften verhandeln mit der Regierung, um zumindest den Teil zurückzuführen, der ihren Angaben nach den Produzenten zusteht; bislang jedoch ohne Erfolg. In Mali ist die Situation weniger schlimm, aber die Zensur ist genauso streng wie in Guinea geworden und es ist bereits absehbar, dass die Regierung den beiden Gesellschaften, ebenso wie in Guinea, auferlegt, russische oder andere Filme (an denen sie die Rechte hat) zu zeigen.<sup>169</sup>

Alle drei hier problematisierten Länder – Mali, Guinea und Kamerun – rangierten, der weiter oben bereits zitierte Auflistung Carrieres zufolge, direkt nach dem Senegal und der Elfenbeinküste als Länder mit einer mittelstarken kommerziellen Kinoinfrastruktur.

An anderer Stelle berichtet Carriere, dass die COMACICO und die SECMA vor dem Hintergrund der zunehmenden Urbanisierung begonnen hätten, weitere Kinosäle in den Metropolen zu bauen. Aufgrund der „Ereignisse in Guinea, in Mali und im Kongo“ seien die Bauvorhaben jedoch vorerst gestoppt und würden lediglich noch im Senegal realisiert.<sup>170</sup> Bezüglich der Situation in Guinea präzisiert Michel

---

<sup>169</sup> „Tous ces contacts m’ont d’abord permis de comprendre pourquoi les deux Sociétés sont désireuses de passer la main. Elles ont des difficultés sérieuses en Guinée après en avoir eu pour la première au Cameroun, où pendant plusieurs années les cinémas n’ont pu tenir que des matinées à cause du couvre-feu. En Guinée, il est interdit de rapatrier les recettes et, bien que les dirigeants de ces deux sociétés soient en pourparlers avec le Gouvernement pour rapatrier au moins la partie qu’ils disent destinées aux producteurs, jusqu’ici cela a été sans succès. Au Mali, la situation est moins mauvaise mais la censure est devenue aussi sévère qu’en Guinée et l’on voit venir le moment où, comme en Guinée, le Gouvernement imposera aux deux circuits le passage de films russes ou autres (dont ils détenaient le droit).“ ANF, Cote 20050584/41, Note sur le cinéma d’expression française en Afrique, 23.3.1961.

<sup>170</sup> ANF, Cote 20050584/41, Note sur le cinéma d’expression française en Afrique, 23.3.1961.

Carriere in einem Brief vom 5. April 1961 und fasst die Lage von Lagos aus für seine Vorgesetzten zusammen: „Die beiden Unternehmen COMACICO und SECMA haben ihre Hauptstützpunkte vor allem in den großen Städten mit starker europäischer Kolonialpopulation, die ihnen den Großteil ihrer Einnahmen verschaffen. Sogar in Conakry ist dies noch der Fall, auch wenn sich die Zusammensetzung der europäischen Kolonialbevölkerung verändert hat, da Franzosen von Tschechen, Ostdeutschen und Russen abgelöst wurden...“<sup>171</sup>

Was Carriere bei diesem Bild autoritärer Staatlichkeit und einer Offensive osteuropäischer Kolonialisten ausspart ist die Tatsache, dass sich die politische Situation in diesen drei Ländern deutlich gegen Frankreich gewandt hatte und folglich wenig Aussicht auf Interesse an französischen Filmen bestand. Guinea-Conakry hatte sich in einer Volksabstimmung 1958 zur kompletten Loslösung von Frankreich entschieden, woraufhin Frankreich mit sofortiger Wirkung alle in Guinea entsandten Zivilangestellten abgeordnet hatte. Der guineische Staatschef Sékou Touré versuchte den plötzlichen Mangel an qualifiziertem Fachpersonal durch die Unterstützung sozialistischer Staaten zu decken, sodass nun die im Bericht angesprochenen tschechoslowakischen, ostdeutschen und sowjetischen Kinogänger\*innen<sup>172</sup> im Land waren; Frankreich hingegen konnte kaum noch politischen Einfluss geltend machen.<sup>173</sup> In Kamerun hatte Frankreich den Weg in die formelle Unabhängigkeit nur mit militärischer Intervention zu begleiten gewusst. Dort war es nach dem Zweiten Weltkrieg aufgrund von schlechten Arbeitsbedingungen und mangelhafter Versorgungslagen zu Unruhen gekommen

---

<sup>171</sup> „Les deux circuits COMASICO et SECMA n’ont de véritables assises que dans les principales villes où existe une forte colonie européenne et c’est celle-ci qui leur procure le principal part de leurs recettes. Même à Conakry cela est encore valable bien que la composition de la colonie européenne se soit modifiée, les Français ayant été remplacé par les Tchèques, des Allemands de l’Est, des Russes...“ ANF, Cote 20050584/41, Brief Michel Carriere aus Lagos am 5.4.1961.

<sup>172</sup> Diese Kinogänger\*innen waren vor allem Entwicklungshelfer, die zum Zweck des Aufbaus politischer Beziehungen und der Planung von Infrastrukturprojekten im Land waren. Pierre-Michel Durand berichtet unter anderem auch von Planung zu einer sowjetischen Filmwoche, die 1962 in Guinea stattfinden sollte. Vgl. dazu Pierre-Michel Durand, *L’Afrique et les relations franco-américaines des années soixante*, Paris 2007, S. 131–132.

<sup>173</sup> Zur Position, die Mali im Kontext der Dekolonisierung gegenüber Frankreich einnahm, vgl. Speitkamp, *Geschichte Afrikas*, S. 381–382.

und die *Union des Populations du Cameroun* (UPC) hatte sich mit Ruben Um Nyobe als Wortführer gebildet. Die Bewegung wuchs schnell an und wurde 1955 verboten, woraufhin Teile der UPC weiterhin Sabotageakte verübten und Frankreich Söldner (*Tireilleurs*) im Kamerun stationierte. 1958 war Um Nyobe von Sicherheitskräften erschossen worden. Die Kämpfe der UPC setzten sich jedoch bis in die 1970er Jahre hinein fort. Auch Mali unter Modibo Keita zeigte sich distanziert gegenüber der ehemaligen Kolonialmacht.<sup>174</sup>

Diese Informationen finden in Carrières Bericht keine Erwähnung. Jedoch hatte Carrière weitere Recherchen angestellt und machte Vorschläge zum Aufbau eines alternativen Vertriebsnetzwerkes. Dabei berichtet er mit geradezu ethnographischem Interesse von Kinolokalitäten fernab der großen urbanen Zentren, die nicht der COMACICO oder der SECMA gehörten:

Tatsächlich stellen die Säle der COMACICO und der SECMA lediglich in den großen urbanen Zentren die Mehrheit der Säle dar, und oftmals auch alle. In mittelgroßen und kleineren Orten, in denen manchmal nicht mehr als 2000 bis 3000 Einwohner leben, die aber als Handelsplatz oder durch ihre Lage an Bahnstrecken oder Flüssen als Durchfahrtsorte oder Pilgerorte dienen, gibt es Säle mit fünf bis 600 Plätzen; eigentlich sind es eher von Hecken oder Zaunbrettern umgebene Gärten mit einer Leinwand an einem Ende, und Bänke aus Holz oder Beton dienen als Sitzplätze. Diese Kinos werden von Erdnusshändlern oder anderen Warenhändlern betrieben und sind lediglich in der Trockenzeit in Betrieb, also fünf bis sechs Monate im Jahr, dann aber mit einer nicht zu vernachlässigenden Besucherzahl.<sup>175</sup>

„Diese Buschkinos“, so fährt Carrière fort, „sind zwar auch von der COMACICO und der SECMA abhängig, da sie ihnen in der Regel die Filme leihen [...], aber sie verstehen sich weder ausschließlich zur einen noch zur anderen [Firma]

---

<sup>174</sup> Clayton, *Frontiersmen*, S. 35.; Speitkamp, *Geschichte Afrikas*, S. 379–381.

<sup>175</sup> „En réalité, les salles de la Comacico et de la Secma ne représentent la majorité des salles et souvent la totalité, que dans les plus grands centres urbains. Dans les moyens et petits centres, lesquels parfois n’ont pas une population supérieur à 2000 ou 3000 habitants mais servent, soit de marché, soit de lieu de passage le long du chemin de fer ou du fleuve, soit de lieu de pèlerinage, il existe de salles de 5 à 600 places, de vrai dire des jardins entouré de haies ou de planches avec un écran à une des extrémités et des bancs de bois ou de béton servant des sièges, qui sont tenues par des commerçants en arachides ou en autre denrée et qui fonctionnent pendant la période de sécheresse, c’est-à-dire pendant 5 à 6 mois par an avec une fréquentation important.“ ANF, Cote 20050584/41, Note sur le cinéma d’expression française en Afrique, 23.3.1961.

zugehörig, sodass sie die Basis für den Aufbau eines weiteren Filmvertriebsnetzwerkes bilden könnten.“<sup>176</sup> Seine Idee zum Aufbau eines Filmvertriebsnetzwerkes quasi ‚von unten‘ bekräftigt er mit der fortschrittsoptimistischen Erwartung, dass aufgrund zunehmender Urbanisierung sowie einem allgemeinen Anstieg des Lebensstandards Einnahmenezuwächse für die Kinobetriebe in den afrikanischen Ländern zu erwarten seien. Seit einigen Jahren seien die Einnahmen von COMACICO und SECMA jährlich um 10–20 % im Vergleich zum Vorjahr gestiegen. Exemplarisch nennt er dabei Zahlen aus der Elfenbeinküste von der Zeit vor der formellen Unabhängigkeit:

„1955: 80.537.000 CFA  
1956: 89.903.000 CFA  
1957: 94.300.000 CFA  
1958: 105.825.000 CFA“<sup>177</sup>

Dass diese Zahlen aus dem Land mit der zweitgrößten Kinodicht für den Großteil der anderen Länder, auf die sein Bericht gleichermaßen abzielte, nicht repräsentativ sein konnte, liegt auf der Hand. Auch verwundert die unreflektierte Übertragung von Zahlen aus den 1950er Jahren auf die Zeit nach der formellen Unabhängigkeit. Gleichzeitig verdeutlicht dieses Vorgehen die Hilflosigkeit des Experten angesichts des noch weitgehend zukunfts-offenen Dekolonisierungsprozesses belastbare Informationen zu generieren.

Es kann gefragt werden, ob diese Darlegungen zu einem durch große Modernisierungsambitionen getragenen Aufbau eines Distributionsnetzwerkes quasi ‚von unten‘ nicht auch als Ausdruck von Machtlosigkeit in Anbetracht der nachkolonialen Realitäten zu sehen ist. Bei genauem Hinsehen erweist sich der

---

<sup>176</sup> „Ces salles de brousse dépendent évidemment de la Secma et de la Comacico qui leur louent les films en général pris parmi ceux de l’exploitation est terminée dans les centres plus importants mais elles ne se considèrent pas comme liée à l’une et l’autre exclusivement et pourraient fournir la base d’une autre circuit.“ ANF, Cote 20050584/41, Note sur le cinéma d’expression française en Afrique, 23.3.1961.

<sup>177</sup> „Le mouvement de concentration urbain ainsi que l’élévation du niveau de vie des Africains permet de supputer des recettes croissantes. La Secma et la Comacico pour les dernières années ont fait environ un chiffre de recettes de 10 à 20 % supérieur de d’une année sur l’autre.“ ANF, Cote 20050584/41, Note sur le cinéma d’expression française en Afrique, 23.3.1961.

Fortschrittsoptimismus Carrieres somit eher als frommer Wunsch, denn als belastbarer Vorschlag.

Als ähnlich problematisch erweist sich der Versuch Carrieres, zukünftig mögliche Einnahmen durch Kartenverkauf oder Kinoplatzsteuer (wie sie in Frankreich zu der Zeit üblich war) zu quantifizieren: In allen größeren Städten, so Carriere, seien die Kinos der COMACICO und SECMA in verschiedene Klassen unterteilt, deren Platzpreise variierten. Es gäbe „salles européennes“, „salles mixtes“ und „salles africaines“. Der Platzpreis in den „salles européennes“ betrüge zwischen 225 und 250 CFA, in den „salles mixtes“ 125 CFA und in den „salles africaines“ zwischen 40 und 80 CFA. In den „salles africaines“ liefen ausschließlich ältere Filme, die zuvor bereits in den europäischen und gemischten Kinos gezeigt worden seien.<sup>178</sup>

Womit Carriere bei seinen Recherchen hier konfrontiert war und als unterschiedlich lukrative Einnahmequelle Eingang in seinen Bericht findet, war die soziale Segregation, mit der der Kinobesuch in kolonialen Zeiten verbunden gewesen war. Odile Goerg präzisiert, dass sich die Segregation in den Kinos auf dem Gebiet der französischen Kolonien während der Kolonialzeit zwar nicht aufgrund von rechtlichem Status innerhalb des kolonialpolitischen Systems oder angenommener *Rassezugehörigkeit* entwickelt hätte; vielmehr hätte sich die Segregation durch finanzielle und soziale Kriterien etabliert.<sup>179</sup> Somit zeigten sich in der Wahl und im Zugang zu verschiedenartigen Kinolokalitäten die subtil wirkenden Differenzen, die das koloniale System mit sich brachte und die, wie der Bericht Carrieres verdeutlichte, sich bis in die Unterhaltungskultur hinein fortsetzte. Seine quantifizierenden Darstellungen beendet Carriere mit dem Verweis darauf, dass die COMACICO und SECMA den Großteil ihrer Einnahmen durch in den afrikanischen Ländern lebende Europäer\*innen erlange, da vor allem diese Personengruppe die Kinos regelmäßig frequentierten.<sup>180</sup> In dieser kurzen Anmerkung findet sich die mit der Dekolonisierung verbundene Unsicherheit, die

---

<sup>178</sup> ANF, Cote 20050584/41, Note sur la situation du cinéma en Afrique.

<sup>179</sup> Goerg spricht von „salles première vision“, „salles mixtes“ und „salles populaires“, was vermutlich die Quellenbezeichnungen für die durch Segregation geprägten Kinos war. Odile Goerg, *Des cow boys dans la savanne: cinéma et hybridation culturelle en contexte coloniale*, in: Afrika Zamani, 20/21 (2012/2013), S. 73.

<sup>180</sup> ANF, Cote 20050584/41, Note sur la situation du cinéma en Afrique.

sich nicht in Zahlen ausdrücken ließ und die letztlich mit der Frage verbunden war, wie sich die Besucherstruktur zukünftig zusammensetzen würde und wie kaufkräftig das zukünftige Kinopublikum sein würde.<sup>181</sup>

Ähnlich ungewiss stellte sich die Situation für die Konsumtion französischer Filme dar: Carrière bezifferte den Anteil französischer Filme an der Gesamtspielzeit für die „salles européennes“, mit 35–60 % – je nach Land variierend –, in den „salles mixtes“ mit 35–50 % und in den „salles africaines“ mit lediglich 15–20 %.<sup>182</sup> Das Interesse an französischen Filmen sei, so urteilt er weiter, unter einem Großteil der „afrikanischen Bevölkerung“ nicht stark ausgeprägt.<sup>183</sup> Es seien eher die in den ehemaligen Kolonien lebenden „Europäer“, die sich die großen Klassiker und den *Film Noir* ansähen. Das „afrikanische Publikum“ hingegen präferiere Actionfilme, insbesondere Western, und Komödien. Den Hauptanteil in den „salles africaines“ würden mit über 50 % amerikanische Filme bilden. Französische Filme hingegen würden lediglich ein Viertel aller gezeigten Filme ausmachen. Indische und ägyptische Filme bildeten zusammen ebenfalls ein Viertel.<sup>184</sup>

In dieser nach Herkunftsland unterteilten Beschreibung der Beliebtheit der gezeigten Kinofilme zeichnet sich ein Interesse ab, französische Produktionen in Relation zu anderen nationalen Produktionen zu setzen, wobei sich eine Wettbewerbssituation andeutet. Die beschriebene Existenz von amerikanischen sowie ägyptischen und indischen Filmen in Konkurrenz zu französischen Filmen verweist auf die historisch spezifischen Wahrnehmungen von Filmen vor dem Hintergrund von Werte- und Systemkonkurrenz im Kontext der Dekolonisierung und den mit dem Kalten Krieg verknüpften globalpolitischen Konstellationen. Der Aufstieg der USA als neue Weltmacht war mit der Proklamation von Werten

---

<sup>181</sup> In Carrières Bericht finden sich auch Angaben zu der Präsenz von Europäer\*innen in einzelnen afrikanischen Ländern. Hier bezieht er sich jedoch auf Zahlen von 1957.

<sup>182</sup> ANF, Cote 20050584/41, Note sur la situation du cinéma en Afrique.

<sup>183</sup> Bezüglich der Gesamteinnahmen für den französischen Film heißt es in dem Bericht: „Bien qu’il soit difficile, en l’absence de toutes statistiques précises, de posséder un chiffre exacte à ce sujet, on peut cependant évaluer le montant des sommes encaissées dans les salles pour le film français à environ 9.080.000 NF.“ ANF, Cote 20050584/41, Note sur la situation du cinéma en Afrique.

<sup>184</sup> ANF, Cote 20050584/41, Note sur la situation du cinéma en Afrique.

einhergegangen, die zur Delegitimierung des Kolonialismus mit beigetragen hatten und so eine Herausforderung für das französische Selbstverständnis darstellten.<sup>185</sup> Die Staatschefs Ägyptens und Indiens, Gamal Abdel Nassar und Jawaharlal Nehru wiederum waren Führungsfiguren der Bewegung Bündnisfreier Staaten, in der sich zahlreiche Postkolonien versammelten und nach Alternativen zu der als imperial wahrgenommenen Weltpolitik der USA und der Sowjetunion sowie zu der Politik der ehemaligen Kolonialmächte suchten.<sup>186</sup> Diese auf die internationale Politik abzielenden Ausführungen Carrières unterstrichen die Relevanz seiner Mission und stellten einen Kontrapunkt zu den wenig konsistenten Informationen, die er zusammentragen konnte, dar. Auf diese Weise lieferte er seinen Vorgesetzten Argumente, um politische Entscheidungsträger von der Notwendigkeit einer verstärkten Anstrengung zur aktiven Einflussnahme durch die französische Filmwirtschaft auf dem afrikanischen Kontinent zu überzeugen und auf staatliche Unterstützung zu drängen.

Auch seine Darstellung der Filmpolitik als Entscheidungsfeld relativer Dringlichkeit kann in diese Rhetorik eingeordnet werden: „Die Staaten Schwarzafrikas sind dabei, und daran besteht kein Zweifel, sich mit der Frage des Kinos zu beschäftigen. Nur unmittelbare Erfordernisse wie die Zollunion sowie Verteidigungs- und Währungsfragen haben die Thematisierung des Problems in den verschiedenen Regierungsräten verzögert. Aber in ein paar Monaten wird dies erledigt sein.“<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Für einen Überblick zur Rolle der USA im Dekolonisierungsprozess vgl. Cary Fraser, *Decolonization and the Cold War*, in: Richard H. Immermann; Petra Goedde (Hg.), *The Oxford Handbook of the Cold War*, Oxford 2013, S. 469–485; Raymond F. Betts, *Decolonization*, New York; London 2004. Spezifischer zur Deklaration des Selbstbestimmungsrechts der Völker durch den amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson und deren Wirken auf anti-koloniale Bewegungen vgl. Erez Manela, *The Wilsonian Moment. Self-Determination and the International Origins of Anticolonial Nationalism*, Oxford; New York 2007.

<sup>186</sup> Zur Geschichte der Bewegung Bündnisfreier Staaten vgl. Jürgen Dinkel, *Die Bewegung der Bündnisfreien Staaten. Genese, Organisation und Politik (1927–1992)*, Berlin; Boston; München 2015.

<sup>187</sup> „Cependant, étant donné le caractère d’urgence des demandes des autorités françaises, il m’a paru nécessaire de fournir ces premières indications. Les Etats d’Afrique Noire sont, à n’en pas douter, en train à étudier la question du cinéma. Seules, les exigences plus immédiates telles que l’union douanière, la défense, la monnaie, ont retardé l’évocation du problème dans les

Verstärkt wird der Handlungsdruck durch die Aussagen Carrieres, wonach die ivoirische Regierung keine Zusammenarbeit mit potentiellen Partnern ausschließe: „Das Informationsministerium hat mir mitgeteilt, dass die Elfenbeinküste bereit ist, jegliche Konkurrenz der beiden bestehenden Geschäfte zu akzeptieren, vorausgesetzt, dass ihre Tätigkeit Geld ins Land bringt.“<sup>188</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Carrieres Wahrnehmung der ehemaligen französischen Kolonien die eines filmwirtschaftlichen Interventionsraums ist. Sein Hauptfokus gilt dabei der aus kolonialen Zeiten überdauernden Infrastruktur. Diese wie auch die frankreichkritische Haltung in einigen Ländern, so haben die hier gemachten Untersuchungen gezeigt, erschien in seinen Berichten als Hindernis, um über filmwirtschaftliche Unternehmungen Einfluss geltend machen zu können. Zu direkten und vor allem ergebnisoffenen Gesprächen mit Regierungen afrikanischer Länder oder anderen filmwirtschaftlich Interessierten Personen in den afrikanischen Ländern kam es bei Carrieres vermeintlich apolitischer Expertenmission jedoch nicht.

Stattdessen erstattete der CNC-Mitarbeiter seinen Vorgesetzten Bericht über filmpolitische beziehungsweise filmwirtschaftliche Aktivitäten anderer Länder. So schrieb Carrier am 5. April 1961 von Lagos aus in einem Brief an den Generaldirektor des CNC, Michel Fourré-Comeray: „Ich habe keine Bestätigung über den Besuch von GRONICH erhalten, weder hier, noch in Dakar. Er wird wohl nur Nigeria und Ghana besucht haben. Jedoch sind die Engländer sehr aktiv und die französische Botschaft in Togo hat mich auf einen Repräsentanten des sowjetischen Kinos aufmerksam gemacht. Er befindet sich, kommend aus Dakar, Conakry, Abidjan, Accra, auf dem Weg nach Kamerun.“<sup>189</sup>

---

divers Conseils du Gouvernements. Mais avant quelque moins, ce sera fait.“ ANF, Cote 20050584/41, Note sur le cinéma d’expression française en Afrique, 23.3.1961.

<sup>188</sup> „Le Ministre de l’Information m’a déclaré que la Côte d’Ivoire était prête à accueillir tous concurrents aux deux affaires existants pourvue que leur initiative rapporte de l’argent au pays.“ ANF, Cote 20050584/41, Brief Michel Carriere aus Lagos am 5.4.1961.

<sup>189</sup> „Je n’ai pas eu confirmation du passage de GRONICH pas plus ici qu’à Dakar. Il n’a dû faire que le Nigeria et le Ghana. Par contre, les anglais sont fort actifs et un représentant du cinéma soviétique m’a été signalé par l’Ambassade de France au Togo, venant de Dakar, Conakry, Abidjan, Accra en route pour le Cameroun.“ ANF, Cote 20050584/41, Brief Michel Carriere aus Lagos am 5.4.1961.



Besonders erwähnenswert ist an dieser Stelle die Nennung des Namens ‚Gronich‘. Denn Frederic Gronich war ein Mitarbeiter der *Motion Picture Association of America* (MPAA) – einem Zusammenschluss von US-amerikanischen Hollywood-Filmkonzernen wie zum Beispiel *Columbia, Disney, MGM, Universal, United Artists* und *Warner Brothers*.<sup>190</sup> Gronich, so lässt sich aus Carrieres Bericht schließen, war dem Experten der französischen Filmwirtschaft sowie seinem Vorgesetzten offenbar bereits bekannt. Die Nennung des Namens reichte aus, um auf die Präsenz des US-amerikanischen Experten zu verweisen. Vor diesem Hintergrund ist davon auszugehen, dass zu diesem Zeitpunkt bereits Kontakte zwischen dem CNC und der US-amerikanischen Filmwirtschaft bestanden.

Im Jahr 1962 entsandte das CNC Michel Carriere ein weiteres Mal in frankophone Länder Afrikas südlich der Sahara. Bei dieser zweiten Reise wurde Carriere durch einen „Repräsentanten der amerikanischen Kinoindustrie und Spezialist für technische Fragen“, Kermit Purcell, begleitet. Auch Purcell beging seine Expertenreise wie der zuvor genannte Frederic Gronich im Auftrag der MPAA.<sup>191</sup> Über diese zweite Recherche, die im Schulterschluss zwischen der französischen und der US-amerikanischen Filmwirtschaft erfolgte, liegen keine weiteren Dokumente vor. Wie sich jedoch in den Berichten Carrieres bereits andeutete, bestand insgesamt ein Austausch zwischen Vertreter der französischen und der amerikanischen Filmwirtschaft. Dieser fand, wie im folgenden Kapitel gezeigt wird, in unmittelbarer Zusammenarbeit mit dem französischen Kulturministerium statt und war auch Gegenstand der Verhandlungen in den *Conseils restreints* der französischen Regierung.

---

<sup>190</sup> Jede dieser Firmen, so heißt es in einem Bericht, habe der MPAA die Vertriebsrechte für die Länder, in welchen die MPAA aktiv ist, übertragen. Zum Zeitpunkt des im Juni 1961 verfassten Berichts war die MPAA lediglich in anglophonen afrikanischen Ländern, nämlich Nigeria, Ghana, Sierra Leone und Gambia, aktiv. ANF, Cote 20050584/41, Bulletin N° 60 Unifrance Film, Juni 1961.

<sup>191</sup> ANF, Cote 20050584/41, Brief des Generaldirektors des CNC an das Außenministerium vom 19.10.1962.

### 3.2 Verhandlungen mit Hollywood

Wie aus den Verwaltungsakten des dem französischen Kulturministerium unterstellten *Centre National de la Cinématographie* (CNC) hervorgeht, hatte es zwischen 1961 und 1963 eine rege Korrespondenz zwischen der US-amerikanischen *Motion Picture Association of America* (MPAA) und dem CNC gegeben. Der Kulturminister André Malraux war über diesen Austausch informiert und aktiv daran beteiligt. Dabei war es zu direkten Treffen zwischen Malraux und der MPAA gekommen.<sup>192</sup> Worauf sich dieser Austausch bezog, welche Motive den Verhandlungen zugrunde lagen und wie der Austausch innerhalb der *Conseils restreints* wahrgenommen wurden, soll im Folgenden erläutert werden.

Tatsächlich führte die unter der Ägide des Kulturministers stehende Initiative zum Austausch mit den Hollywood-Firmen zu ambivalenten Reaktionen unter den französischen Entscheidungsträgern in den *Conseils restreint*. Es lässt sich aus Verwaltungsakten eine deutliche Unsicherheit von französischen Regierungsvertreter gegenüber einer Zusammenarbeit mit der MPAA ablesen und an verschiedenen Stellen äußern Mitglieder der *Conseils restreints* Mutmaßungen über die Beweggründe der MPAA zur Zusammenarbeit mit dem CNC. Als ein Motiv galt die französische Expertise: So heißt es beispielsweise, dass keine amerikanische Bank in afrikanischen Ländern präsent sei und es der MPAA somit an Zugang zu und Knowhow über wirtschaftliche Gegebenheiten in den frankophonen afrikanischen Ländern fehle. Nach den Vorstellungen der MPAA solle eine französisch-amerikanische kinematographische Gesellschaft Kredite an in den afrikanischen Ländern lebende Unternehmer vergeben, die dann Kinosäle bauten oder kauften:

In der Tat haben sie festgestellt, dass bislang keine einzige amerikanische Bank im frankophonen Afrika niedergelassen ist. In der Folge waren sie schlecht informiert

---

<sup>192</sup> Beispielsweise schrieb der Kulturminister Malraux dem Vorsitzenden der MPAA, Eric Johnston, am 9.5.1963 und dankte ihm für ein zuvor stattgefundenes Treffen und das Interesse an einer Zusammenarbeit. Die beiden Länder verbinde, so Malraux, das „Interesse an der Entwicklung des Kinos in Westafrika“. ANF, Cote 20050584/41, Brief André Malraux an Eric Johnston, 9.5.1963.

über die Konditionen von Vermietung, Kauf oder Geschäftsgründungen in diesen Ländern [...].

Ihrer Vorstellung nach könnten die Banken den Afrikanern Kredite zum Kauf oder zum Bau von [Kino-] Sälen genehmigen. Die Garantie für diese Kredite sollte entweder zum Teil oder vollständig durch die noch zu bildende französisch-amerikanische kinematographische Gesellschaft übernommen werden, die sich selbst wiederum durch die Saaleinnahmen absichern würde.<sup>193</sup>

An anderer Stelle mutmaßt ein nicht genannter Verfasser in einer vertraulichen Notiz aus dem CNC an den Kooperationsminister, dass das amerikanischen *State Department* hinter den Verhandlungen der MPAA stehe.<sup>194</sup> In direkten Gesprächen mit Vertretern der MPAA wiederum meinten französische Repräsentanten in Erfahrung gebracht zu haben, dass die Zusammenarbeit der MPAA mit Frankreich den amerikanischen Filmfirmen vor allem dazu diene, das Antimonpolgesetz zu umgehen.<sup>195</sup>

Ein Konflikt zwischen dem Kooperationsministerium und dem Kulturministerium im Jahr 1962 verdeutlicht schließlich, dass es innerhalb der französischen Regierung ganz prinzipielle Meinungsverschiedenheiten bezüglich einer französisch-amerikanischen Zusammenarbeit gab. Aus einem Brief des französischen Kulturministers André Malraux an den Kooperationsminister geht hervor, dass die gemeinsamen Recherchereisen Michel Carrieres mit Vertretern der MPAA und der daran anknüpfende Austausch mit der MPAA aus dem Kooperationsministerium heraus kritisch hinterfragt wurde. In einem durch Malraux handschriftlich gezeichneten Brief vom 30. November 1962 erklärt sich

---

<sup>193</sup> „En effet, ils ont constaté qu’aucune banque américaine n’était installé présentement en Afrique d’expression française que, par suite, ils étaient mal informé des conditions de location, d’achat ou de création de fonds de commerce en ces pays [...].

Selon leurs conceptions, les banques pourraient accorder aux africaines des crédits pour acheter ou construire des salles. Ces crédits seraient partiellement ou totalement garantie par la Société cinématographique franco-américaine à crée, qui à son tour se garantirait, grâce aux recettes des salles.“ ANF, Cote 20050584/41, Note sur les possibilités d’une entente franco-américaine en ce qui concerne la distribution et l’exploitation de film dans les Républiques africaines d’expression française et en république Malgache.

<sup>194</sup> So zum Beispiel in: ANF, Cote 20050584/41, Vertrauliche Notiz an den Kooperationsminister bezüglich Situation der kommerziellen Kinos in afrikanischen Ländern, April 1964.

<sup>195</sup> ANF, Cote 20050584/41, Note sur les possibilités d’une entente franco-américaine en ce qui concerne la distribution et l’exploitation de film dans les Républiques africaines d’expression française et en république Malgache.

der französische Kulturminister gegenüber dem französischen Kooperationsminister: Die Recherchereise Michel Carrieres diene lediglich der Sammlung von Informationen; fachkundige juristische oder betriebswirtschaftliche Einschätzungen lägen nicht in der Kompetenz Carrieres. Zwar werde Carriere durch einen amerikanischen Experten begleitet. Aber da die MPAA ohnehin Erkundigungen auf dem afrikanischen Kontinent einhole, sei es besser, wenn sich der amerikanische Experte „unter Beobachtung des französischen Experten“ bewege. Gleichsam beruhigt Malraux seinen Kollegen, dass das CNC, welches dem Kulturministerium Malrauxs zugeordnet war, zukünftig das Kooperationsministerium umgehend über geplante Aktionen informieren werde.<sup>196</sup> Da die Amtsbesetzung des Kooperationsministers in der jungen Fünften Republik durch wenig Kontinuität geprägt war, ist davon auszugehen, dass Malraux in der Angelegenheit mit unterschiedlichen Personen kommunizierte.<sup>197</sup> Darüber hinaus, so lässt sich mit Herman Lebovics konstatieren, wollte Malraux die Zuständigkeit seines Ministeriums nicht auf die Innenpolitik beschränkt wissen. Diese Einstellung Malrauxs hatte an anderer Stelle auch zu Unstimmigkeiten mit dem Premierminister Michel Debré geführt. Denn Debré hatte Malraux die Zuständigkeit für die auswärtige Kulturpolitik verweigert. Debré sei dieser Bereich zu wichtig erschienen, so schreibt Lebovics, um sie dem politischen Autodidakten Malraux zu überlassen. Dennoch habe Malraux informelle und enge Kontakte zu diesem Bereich der französischen Kulturpolitik gepflegt.<sup>198</sup>

In einem Positionspapier vom 30. Dezember 1963, welches der Experte des CNC, Michel Carriere, für den *Conseil restreint* verfasst hatte, ist der Stand zur geplanten Zusammenarbeit des Kulturministeriums und des CNC mit der MPAA deutlich anders dargestellt, als es Malraux ein Jahr zuvor gegenüber dem Kooperationsminister kommuniziert hatte. Die Ausführungen über die

---

<sup>196</sup> ANF, Cote 20050584/41, Brief Ministre d’Etat chargé des Affaires Culturelles an Ministre de la Coopération, 30.11.1962.

<sup>197</sup> Vom 15. Mai 1962 bis zum 28. November 1962 übte Georges Gorse das Amt des Kooperationsministers aus, vom 28. November 1962 bis zum 8. Januar 1966 Raymond Triboulet.

<sup>198</sup> Lebovics, *Mona Lisa’s Escort*, S. 92.

Zusammenarbeit beziehen sich im Wesentlichen auf die Firmen COMACICO und SECMA, die eine Monopolstellung für den Kinobetrieb und das Filmdistributionsnetzwerk auf dem Gebiet der ehemaligen französischen Kolonien innehatten. Carriere schreibt, dass die seit zwei Jahren stattfindenden Verhandlungen der MPAA mit den Eigentümern der COMACICO und der SECMA zum Kauf ihrer Unternehmen kurz vor einem Abschluss stünden. Und weiter verraten die Ausführungen: Bereits im Sommer 1962 sei es zu einer Übereinkunft zwischen dem französischen Kulturminister und dem Präsidenten der MPAA gekommen. In der Übereinkunft hätten sie einen „Zusammenschluss zur Entwicklung des Marktes“ vorgesehen und Absprachen zu Problemen beim Kauf der COMACICO und der SECMA sowie über notwendige Investitionen getroffen. Ein gemeinsames Vorgehen, so Michel Carriere, brächte die konkurrierenden Produzenten amerikanischer und französischer Filme über die Perspektive auf „Entwicklung des afrikanischen Marktes“ und daraus resultierende Mehreinnahmen zusammen. Ein Entwicklungsplan des afrikanischen Marktes durch Frankreich könne in zwölf von 14 Ländern umgesetzt werden – Guinea und Mali seien schwieriger zu erreichen.<sup>199</sup> Die Mittel für den Kauf sollten bei den französischen Banken „Schwarzafrikas“ gefunden werden, vor allem bei der *Banque Nationale pour le Commerce et l'Industrie* (BNCI) und der *Banque de l'AOF* (BAO)<sup>200</sup>. Eine Amortisierung der Investitionen für den Kauf sei bereits nach ungefähr fünf Jahren zu erwarten. Die Operation solle auf Kongo-Leopoldville, Ruanda und Burundi – also Länder, die ehemals zu belgischen Kolonien gehörten und somit auch frankophon geprägt waren – ausgeweitet werden, wo der Filmvertrieb HOURDEBISE zum Verkauf stehe. Von der Initiative zum Kauf der COMACICO und der SECMA sollten, so Carriere weiter, französische und amerikanische Filmproduzenten profitieren und Mindereinnahmen in den Industriestaaten kompensiert werden: „[...] die Entwicklung des afrikanischen

---

<sup>199</sup> Auf die politischen Spannungen zwischen Guinea-Conakry und Frankreich sowie Mali und Frankreich wurde weiter oben bereits eingegangen.

<sup>200</sup> Die *Banque de l'AOF* (BAO) war eine zu Kolonialzeiten durch die französische Administration errichtete Bank. 1962 wurde sie in *Banque des Etats de l'Afrique Centrale* (BEAC) umbenannt. Carriere verwendet in seinem Text noch den alten Namen.

Marktes würde es den Produzenten beider Länder ermöglichen, den Einnahmerückgang in den entwickelten Ländern zu einem Teil zu kompensieren, denn die Konkurrenz durch das Fernsehgerät dürfte sich [auf dem afrikanischen Kontinent] erst in einigen Jahren bemerkbar machen.“<sup>201</sup>

In den Industriestaaten hatte die zunehmende Verbreitung des Fernsehgerätes als Massenmedium in der Mitte des 20. Jahrhunderts deutliche Auswirkungen für die zuvor auf Kinoproduktionen ausgerichteten Filmkonzerne. Der ‚Siegzug‘ des Fernsehens ließ die Gewinne französischer Kinofilmproduzenten stark einbrechen.<sup>202</sup>

Neben dieser Begründung für eine französisch-amerikanische Zusammenarbeit übt Carriere in dem Papier deutliche Kritik an dem Verhandlungsstand Frankreichs. Frankreich sei auch 18 Monate nach der Übereinkunft des Kulturministers Malraux mit der MPAA nicht in der Lage, die nötigen und vereinbarten Finanzmittel bereit zu stellen. Direkte Kritik äußert Carriere an dem Kooperationsministerium: Der Generaldirektor des CNC sei im Frühjahr 1963 auf das Kooperationsministerium zugegangen und hätte um Unterstützung bei der Kreditanfrage an die *Caisse Centrale de la Coopération* gebeten. Bis Ende November 1963 sei keine Rückmeldung erfolgt.

Nun – so fährt Carriere entrüstet fort – verhandelten die Amerikaner alleine mit den Eigentümern der COMACICO und der SECMA. Außerdem stünden sie in Kontakt mit den Regierungen der afrikanischen Länder. Die Konsequenzen für

---

<sup>201</sup> „[...] le développement du marché africain permettrait aux producteurs des deux pays de compenser en partie le recul de leurs recettes dans les pays développés, la concurrence de la télévision ne devant pas se faire sentir avant nombre d’années.“ ANF, Cote 20050584/41, Note de M. Carriere relative à la vente des circuits COMACICO et SECMA, 30.12.1963.

<sup>202</sup> Marcel Huret beschreibt in seiner Geschichte der französischen Filmpresse die Gründung der öffentlichen französischen Rundfunkanstalt *Office de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTF) im Jahr 1964 als drastische Konkurrenz für Kinoproduktionen: „Un monstre est né. On l’appelle l’O.R.T.F. C’est un puissant outil de séduction et de manœuvre de l’opinion publique. Il apporte le cinéma à la maison.“ Neben der Rezeption in den eigenen vier Wänden erlaubte die neue Technik die Überbrückung von räumlichen Distanzen ohne große zeitliche Verzögerung. So nennt Marcel Huret für das Großereignis der ersten bemannten Mondlandung 1969 eine Zuschauerzahl von 10 Millionen Zuschauer\*innen allein in Frankreich. Und nur zehn Jahre später hätte das Fernsehen in Frankreich bereits die doppelte Zuschaueranzahl erreicht. Marcel Huret, *Ciné Actualités. Histoire de la presse filmée. 1895–1980*, Paris 1984, S. 166.

Frankreich stellen sich in den Darlegungen des Vertreters der französischen Filmwirtschaft Karriere äußerst dramatisch dar:

Wenn wir nun also von französischer Seite diesbezüglich nicht umgehend Maßnahmen ergreifen, um Mittel für eine Beteiligung zusammenzutragen, hält die Amerikaner nichts davon ab, auf eigene Faust zu einem Abschluss zu kommen. Die Konsequenzen wären nicht nur für das Ansehen Frankreichs gravierend – obgleich die Amerikaner versprechen, die wirtschaftlichen Interessen [französischer Firmen] besser zu wahren als es die aktuellen Eigentümer [der COMACICO und der SECMA] getan haben, und zudem die Verbreitung der französischen Sprache und generell von allem, was unser Land verkörpert, noch stärker zu unterstützen.<sup>203</sup>

Amerikanische Produktionen würden, so zeichnet Karriere das Bedrohungsszenario weiter, die afrikanischen Kinosäle mit Nachrichtenfällen, Propaganda und Werbung für ihre Produkte überschwemmen. Bald würden sie dann auch die Kontrolle über die Programmgestaltung im Fernsehen gewinnen, die bislang durch das französische *Office de coopération radiophonique* (OCORA)<sup>204</sup> betrieben würde:

Und vor allem würde die amerikanische Kontrolle über die Kinofilmverteilung, also über den kinematographischen Markt im frankophonen Schwarzafrika, dazu führen, dass die Kinosäle mit Produktionen aus den USA, mit Wochenschauen, Propaganda und Werbung für Produkte von jenseits des Atlantiks überschwemmt würden. Dass Zeitungen verdrängt würden, die mithilfe des Kooperationsministeriums und des CAI herausgegeben werden. Und schon bald würden die Amerikaner dann auch die Programmgestaltung von Fernsehsendern übernehmen, die durch die [französische Rundfunkanstalt]

---

<sup>203</sup> „Si donc, l'on n'a pas, du côté [sic.] français, pris rapidement des mesures pour réunir les moyens d'une participation, rien n'empêchera les Américains de conclure pour leur seul compte.

Les conséquences seraient graves, non seulement pour le prestige français – bien que les Américains promettent de sauvegarder ses intérêts financiers mieux que ne l'ont fait les actuels propriétaires, et encore plus la diffusion de la langue française et en général de tout ce qui représente notre pays.“ ANF, Cote 20050584/41, Note de M. Carrière relative à la vente des circuits COMACICO et SECMA, 30.12.1963.

<sup>204</sup> Das *Office de Coopération Radiophonique* (OCORA) war aus der noch zu Zeiten der *Union française* gegründeten *Société de Radiodiffusion de la France d'Outre-Mer* (SORAFOM) hervorgegangen. Es war ein öffentliches Unternehmen und unterstand dem staatlichen Rundfunk. Zu der SORAFOM und dem OCORA sowie zu ihrem Einfluss in den französischen Überseegebieten vgl. Tidiane Diop, *Histoire de la télévision en Afrique noire francophone. Des origines à nos jours*, Paris 2009, S. 2730; Gibbons, Arnold, *Francophone West and Equatorial Africa*, in: Sydney W. Head, *Broadcasting in Africa. A Continental Survey on Radio and Television*, Philadelphia 1974, S. 111.

OCORA eingerichtet wurden. Es würden originale englischsprachige Produktionen auf die Leinwände kommen, wie es bereits in den mit amerikanischen Firmen verbundenen Kinosälen in Léopoldville der Fall ist.<sup>205</sup>

Während die MPAA der COMACICO und der SECMA im Dezember 1963 bereits ein Angebot vorgelegt hätte, sei die französische Regierung zu wenig entschlossen.<sup>206</sup> Auf französischer Seite habe niemand Kontakt mit der COMACICO und der SECMA aufgenommen, die seit zwei Jahren alleine mit den Amerikanern in Kontakt stünden. Und niemand habe Kontakt mit afrikanischen Regierungen aufgenommen. Die Frustration Carriers ist dem Bericht deutlich zu entnehmen: „All dies erweckt den Eindruck, als seien die Amerikaner die alleinigen Käufer und als hänge die französische Beteiligung ganz alleine von ihnen und nur von ihnen

---

<sup>205</sup> „Et surtout, les circuits cinématographiques, c'est-à-dire le marché cinématographique d'Afrique noir d'expression française, passant sous contrôle américain, c'est les salles envahies de productions USA, de bandes d'information, de propagande, de publicité pour les produits [sic.] d'outre Atlantique, c'est l'éviction des journaux d'actualités montés avec l'aide du Ministère de la Coopération par le Consortium audiovisuel, c'est bientôt la main mise sur la programmation des émetteurs de Télévision installé par l'OCORA et c'est aussi, comme cela arrive à Léopoldville dans les salles du circuit lié aux compagnies américaines, l'apparition de productions en version original sur les écrans.“ [Unterstreichungen im Original] ANF, Cote 20050584/41, Note de M. Carriere relative à la vente des circuits COMACICO et SECMA, 30.12.1963.

<sup>206</sup> Auf Seiten der Amerikaner, so schreibt Michel Carriere in seinem Papier, sei ein früherer Chef der Firma Universal, Herr Daff, mit der Durchführung des Geschäfts beauftragt worden. Gleichzeitig sei eine Garantieforderung bei der amerikanischen Regierung gestellt worden, mit der Kredite bei den Banken, vor allem der *Bank of America* hätten gestellt werden können. Im Sommer 1963 habe Herr Daff Kontakt mit den Verkäufern aufgenommen. Dann sei er persönlich nach Afrika gereist, um dort mit amerikanischen Repräsentanten und Vertretern der afrikanischen Regierungen – besonders mit den Regierungen des Senegals, der Elfenbeinküste, Guineas, Malis, Kameruns und des Kongos – Rücksprache zu halten. Dabei seien auch Gespräche darüber geführt worden, dass das amerikanische Projekt den Bau von 25 bis 30 neuen Kinosälen alleine im ersten Jahr impliziere. Im Anschluss habe Herr Daff im Dezember 1963 gemeinsam mit den Direktoren der amerikanischen Kinounternehmen ein Angebot für die COMACICO und die SECMA erstellt. Die Amerikaner seien also zu Verhandlungen und einem Geschäftsabschluss bereit. Bezüglich der Kaufwertschätzung schreibt Carriere von einer umfangreichen Studie, wonach die Aktiva der COMACICO für das Ende des Jahres 1962 auf 28 000 000 NF, die der SECMA 16 500 000 NF geschätzt worden seien. Der Gesamtkaufwert hätte Ende 1962 bei ungefähr 45 000 000 NF gelegen. Die Forderungen des Herrn Jacquin, der für den Kauf der COMACICO 41 725 520 NF fordere, schätzt Carriere als überzogen ein. Mocaers Forderungen hingegen – 11 803 000 NF für die SECMA – seien realistischer. Vgl. ANF, Cote 20050584/41, Note de M. Carriere relative à la vente des circuits COMACICO et SECMA, 30. Dezember 1963.



ab.“<sup>207</sup> Dabei sei jedoch, so Carriere, die amerikanisch-französische Übernahme der afrikanischen Filmverleihe und Kinosäle zwingend notwendig für die französische Kinoindustrie und die auswärtige französische Informationspolitik.<sup>208</sup> In diesem engagierten Appell an französische Regierungsverantwortliche im interministeriellen Rat zeichnet Carriere das Bedrohungsszenario eines nicht wieder gut zu machenden Fehlers für die französische Wirtschaft.

Es lässt sich also feststellen, dass die französische Filmwirtschaft, vertreten durch das CNC, ein Interesse an der Gestaltung des Filmmarktes in den Gebieten der ehemaligen französischen Kolonien zeigte. Dabei stand das CNC gemeinsam mit dem Kulturminister Malraux im Gespräch mit den US-amerikanischen Hollywoodfirmen. Inhalte dieses Austausches waren Überlegungen zu Möglichkeiten eines gemeinsamen Kaufs der COMACICO und der SECMA. Innerhalb der französischen Regierung und vor allem ausgehend vom Kooperationsministerium führten diese Überlegungen mitunter zu Unmut.

### **Abbruch der Gespräche mit der MPAA**

Ende des Jahres 1963 brachen die Gespräche zwischen der MPAA und dem französischen Kulturministerium ab: Es existieren keine Quellen, die weitere Verhandlungen zwischen dem französischen Kulturministerium oder dem CNC und der MPAA dokumentieren. Über die Gründe für das plötzlichen Verhandlungsende kann nur spekuliert werden. Zum einen war der Präsident der MPAA, Eric Johnston, am 22. August 1963 verstorben. Johnstons Nachfolge bei der

---

<sup>207</sup> „Tout se passe donc comme si les Américains étaient les acheteurs et comme si la participation française dépendait d’eux et d’eux seul.“ ANF, Cote 20050584/41, Note de M. Carriere relative à la vente des circuits COMACICO et SECMA, 30. Dezember 1963.

<sup>208</sup> „En bref, tout recommande de participer à l’opération. L’intérêt du cinéma français qui trouvera en Afrique une des rares occasions qui lui sont laissés d’accroître son chiffre d’affaires, certes faiblement pour commencer mais s’il perd sa place il ne pourra jamais la récupérer. L’intérêt national : l’influence du cinéma est énorme en Afrique noire où les habitants ne savent pas lire et ne peuvent que voir. Perdre le contrôle des circuits c’est perdre celui de l’information, celui de la publicité, et celui de la télévision. L’intérêt financier le recommande également.“ ANF, Cote 20050584/41, Note de M. Carriere relative à la vente des circuits COMACICO et SECMA, 30. Dezember 1963.

MPAA trat erst im Jahr 1966 Jack Valenti an.<sup>209</sup> Es muss jedoch davon ausgegangen werden, dass weniger der plötzliche Tod Johnstons zur Unterbrechung der Verhandlungen führte, als vielmehr ein grundlegender Wandel in den französisch-amerikanischen Beziehungen. Das Umwerben der ehemaligen französischen Kolonien durch die USA vor allem zu Beginn der 1960er Jahre hatte immer wieder zu Spannungen mit der französischen Diplomatie und Politik geführt. Im Jahr des Amtsantritts John F. Kennedys, 1961, fielen die zahlreichen öffentlichkeitswirksam in Szene gesetzten Staatsbesuche afrikanischer Staatshäupter in Washington auf. Besonders herausfordernd für die französisch-amerikanischen Beziehungen war die Umwerbung der ehemaligen französischen Kolonie Guinea-Conakry durch die USA. Guinea war das erste Land, welches sich 1958 für die Unabhängigkeit von Frankreich entschieden hatte. Daraufhin stellte Frankreich umgehend jegliche Unterstützung für das Land ein. Der Staatshaupt Sékou Touré griff in der Folge auf die Unterstützung durch die Sowjetunion und andere Länder des Warschauer Paktes zurück und richtete seine Politik nach sozialistischen Staatsprinzipien aus. Kennedy, der in seinem Präsidentschaftswahlkampf immer wieder betont hatte, dass sich die USA in der Vergangenheit zu wenig um Afrika gekümmert habe und nun Gefahr laufe, Boden an die Sowjetunion zu verlieren, zeigte sich in seiner kurzen Amtszeit besonders bemüht um das westafrikanische Land.<sup>210</sup>

Über die Afrikapolitik unter der Regierung Lyndon B. Johnson, der nach der Ermordung Kennedys im Dezember 1963 die Amtsgeschäfte übernahm, ist wenig

---

<sup>209</sup> Jack Valenti war ein enger Vertrauter des 36. US-amerikanischen Präsidenten Lyndon B. Johnson. Vor seiner Tätigkeit bei der MPAA hatte er in der Pressestelle des Weißen Hauses sowie als persönlicher Assistent des Präsidenten gearbeitet. Er bekleidete das Amt des MPAA-Präsidenten bis 2004. Vgl. Nolwenn Mingant, *La Motion Picture Export Association de Jack Valenti (1966–2004), corps diplomatique des majors hollywoodiennes à l'étranger*, in: *Revue française d'études américaines* 121, 3 (2009), S. 102–114.

<sup>210</sup> 1961 besuchte der Bruder des amerikanischen Präsidenten, Ted Kennedy gemeinsam mit einer Delegation demokratischer Senatoren das Land. Unmittelbar nach Kennedys Wahlsieg hatten die USA dem Land ein umfangreiches Programm technischer und personeller Entwicklungshilfe zukommen lassen. Aber nicht nur amerikanische Offizielle engagierten sich diplomatisch in Guinea. Auch das *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC) der Bürgerrechtsbewegung entsandte auf Einladung Sékou Tourés eine Delegation, in der unter anderem der Sänger Harry Belafonte vertreten war, nach Guinea. Vgl. Durand, *L'Afrique et les relations franco-américaines*; Walter Leimgruber, *Kalter Krieg um Afrika. Die amerikanische Afrikapolitik unter Präsident Kennedy. 1961–1963*, Stuttgart 1990.

bekannt. Eine öffentlichkeitswirksame Hinwendung zu dem Kontinent, wie sie sein Vorgänger praktiziert hatte, fand jedoch nicht statt.

Ende 1963 hatten sich auch die Beziehungen zwischen Frankreich und den USA hinsichtlich einer gemeinsamen NATO-Politik deutlich abgekühlt. Bis 1962 war der französische Präsident de Gaulle bemüht gewesen, die NATO dahingehend zu reformieren, dass Frankreich stärkeres Gewicht bekommt. De Gaulle hatte ein Dreierdirektorium für das Militärbündnis – bestehend aus den USA, Großbritannien und Frankreich – angestrebt und entsprechende Reformvorschläge gemacht. Auf diese Weise wollte de Gaulle an dem *Special relationship*, welches er für das anglo-amerikanische Verhältnis ausmachte, partizipieren. Bei den Bündnispartnern stieß er damit jedoch, ebenso wie mit seinen Plänen zur nuklearen Bewaffnung französischer Streitkräfte, auf wenig Zuspruch. 1963 schließlich musste de Gaulle seine Reformpläne für die NATO als gescheitert ansehen. Mit dem Ausscheiden der französischen Atlantikflotte aus den NATO-Kommando-Strukturen erfolgte 1964 vorerst der letzte Schritt des Rückzugs aus dem Militärbündnis. In den folgenden Jahren sollte das Verhältnis Frankreichs zu den USA und zur NATO weiterhin angespannt sein.<sup>211</sup>

Insgesamt veränderte Frankreich seine außenpolitische Ausrichtung nach 1963 wesentlich. Mit dem Ende des Algerienkrieges 1962 stand es weniger unter internationaler Kritik. 1963 unterzeichneten Frankreich und Deutschland den Elysée-Vertrag, wodurch eine Konsolidierung der außen-, europa- und verteidigungspolitischen Beziehungen zwischen Frankreich und Deutschland erreicht waren. Diese außenpolitischen Erfolge ließen das gaullistische Frankreich, das eine Politik nationaler Größe (*Grandeur*) und einer damit verbundenen weitgehenden Unabhängigkeit anstrebte, neue Handlungsspielräume zu den zuvor als unbefriedigend erlebten französisch-amerikanischen Aushandlungen wahrnehmen. Auch die Ausrichtung der *Politique de coopération* wandelte sich zu diesem Zeitpunkt merklich. 1963 hatte eine Evaluierung der französischen Politik

---

<sup>211</sup> Vgl. Maurice Vaïsse, *La grandeur. Politique étrangère du général de Gaulle 1958–1969*, Paris 1998, 363–412; Wichard Woyke, *Die Außenpolitik Frankreichs. Eine Einführung*, Wiesbaden 2010, S. 42–52.

gegenüber den aus den ehemaligen Kolonien hervorgegangenen Ländern durch eine Kommission rund um Jean-Marcel Jeanneney stattgefunden. Im Anschluss an den Abschlussbericht der Kommission, wurde die französische Politik gegenüber den Ländern des ehemaligen *Empires* offiziell nicht mehr als zivilisatorische Aufgabe (*Oeuvre civilisatrice*) bezeichnet. Stattdessen sprach man offiziell nun von *une grande ambition de la France*. Darüber hinaus war die Politik nun stärker darauf ausgerichtet, technische Entwicklungshilfe bereitzustellen. Außerdem fand eine Ausweitung der *Politique de coopération* auf andere Weltregionen statt. Ein öffentlichkeitswirksam in Szene gesetzter Staatsbesuch des Präsidenten de Gaulle in verschiedenen lateinamerikanischen Ländern im Oktober 1964 war eine demonstrative Hinwendung zu einer Region, die die USA traditionell als ihr Einflussgebiet verstand.<sup>212</sup>

Das französisch-amerikanische Verhältnis blieb in der weiteren Amtszeit de Gaulles deutlich angespannt. Insbesondere der französische Staatschef bediente sich einer rhetorischen Strategie, die die US-amerikanische Außenpolitik wiederkehrend kritisierte und des Imperialismus' bezichtigte.<sup>213</sup> Wie Maurice Vaisse zutreffend schreibt, verging kein Jahr, in dem es nicht zu wesentlichen Diskrepanzen auf dem Feld der internationalen Politik kam:

[...] 1963 wurden der Elysée-Vertrag und die Weigerung Frankreichs, den [Atomteststopp-] Vertrag von Moskau mit zu unterzeichnen, als Unabhängigkeitsbekundungen interpretiert; 1964 wurde die Aufnahme von diplomatischen Beziehungen zur Volksrepublik China von den Vereinigten Staaten als Geste des Misstrauens aufgenommen und die Lateinamerika-Reise des Generals [de Gaulle] erschien wie eine Kampfansage gegenüber der amerikanischen Vormachtstellung; 1965 begann der Kampf gegen den Dollar; 1966 erfolgten unter anderem der Rückzug aus den gemeinsamen militärischen NATO-Strukturen, die Reise in die Sowjetunion und die Rede von Phnom Penh, in der die Amerikaner allein für den Vietnamkrieg verantwortlich gemacht wurden; 1967 verschärfte sich der Kampf gegen den Dollar und auch die Rede vom ‚Freien Quebec‘ schien sich gegen die angelsächsische Hegemonie zu richten.<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> Zum Wandel der *Politique de coopération* vgl. Turpin, *Décoloniser et coopérer*, S. 65–67.

<sup>213</sup> So übte de Gaulle Kritik am amerikanischen Vorgehen im Vietnamkrieg und der US-Intervention in der Dominikanischen Republik. Woyke, *Außenpolitik Frankreichs*, S. 49–52.

<sup>214</sup> „[...] en 1963, le traité de l’Elysée et le refus français de s’associer au traité de Moscou sont interprétés comme des manifestations indépendances; en 1964, l’établissement des relations diplomatiques avec la Chine populaire est accueilli par les Etats-Unis comme une geste de défiance à leur égard, et les voyages du Général en Amérique latine apparaissent comme une

In Teilen der französischen Öffentlichkeit zeigten sich antiamerikanische Tendenzen. Diese äußerten sich unter anderem in breit rezipierten Publikationen. So kritisierte beispielsweise der französische Ethnologe René Etiemble 1964 in seiner Schrift *Parlez-vous franglais?* den zunehmenden Einfluss des Englischen auf die französische Sprache und kritisierte unter anderem den Kulturminister André Malraux für seine Amerika zugewandte Politik. Etiemble machte den ökonomischen und militärischen Einfluss der USA in Europa für eine Amerikanisierung der französischen Sprache verantwortlich.<sup>215</sup> 1968 erschien die wirtschaftskritische Publikation *Le Défi américain* des Journalisten Jacques Servan-Schreiber, die innerhalb kurzer Zeit zu einem Bestseller wurde.<sup>216</sup> Hinter den Diskussionen innerhalb der interministeriellen Konferenzen stand also nicht nur die Frage nach einem Konzept auswärtiger Kulturpolitik. Vielmehr war der Einfluss der amerikanischen Sprache und Kultur ein allgemeines Thema innerhalb der französischen Nachkriegsgesellschaft und Teile der französischen intellektuellen Öffentlichkeit sahen die französische Kultur durch die Verbreitung der amerikanischen Sprache bedroht.<sup>217</sup> Zu einer Wiederaufnahme der Gespräche zwischen Frankreich und der amerikanischen Filmindustrie kam es erst 1969, mit dem Ende der Präsidentschaft de Gaulles. Mit dem Erliegen der französisch-amerikanischen Verhandlungen waren auch Überlegungen zum Kauf der COMACICO und der SECMA innerhalb des französischen Verwaltungsapparates verstummt.<sup>218</sup>

---

défi à la puissance américaine; en 1965, commence la bataille contre le dollar; en 1966 ont lieu, entre autres, le retrait de l'organisation militaire intégrée de l'OTAN, le voyage en Union soviétique et le discours de Phnom Penh, qui impute aux seuls Américains la responsabilité de la guerre du Viêt-Nam; en 1967, les escarmouches se multiplient contre le dollar, et le discours du 'le Québec libre' apparaît tourné aussi contre l'hégémonie anglo-saxonne.“ Vaïsse, *La grandeur*, S. 363.

<sup>215</sup> René Etiemble, *Parlez-vous franglais?*, Paris 1973.

<sup>216</sup> Vaïsse, *La grandeur*, S. 363–364.

<sup>217</sup> Vgl. dazu auch Christin Ross, *Fast Car Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge; London 1995.

<sup>218</sup> 1969 hatte die MPAA eine Filmgesellschaft mit dem Namen AFRAM gegründet. Die AFRAM sollte dazu dienen, in den Bau von Kinos auf dem afrikanischen Kontinent zu investieren und trat vor diesem Hintergrund unmittelbar nach dem Ende der Amtszeit de Gaulles erneut in Kontakt mit dem CNC. Vgl. ANF, Cote 20050584/41, Aide-mémoire établi

Verhandlungen über eine mögliche französisch-amerikanische Zusammenarbeit auf dem afrikanischen Kontinent scheiterten – so kann angenommen werden – vor dem Hintergrund der missglückten NATO-Politik Frankreichs. Doch auch bereits zuvor herrschte Misstrauen gegenüber den durch das CNC und das Kulturministerium betriebenen Verhandlungen mit den Hollywood-Firmen. Anstatt einer Zusammenarbeit mit Hollywood wurde eine andere filmpolitische Initiative umgesetzt: Der *Conseil restreint* veranlasste 1961 die Gründung einer gemischtwirtschaftlichen Gesellschaft zur Aktualitätsfilmproduktion – das *Consortium Audiovisuel International* (CAI).

### 3.3 Das *Consortium Audiovisuel International*

Mit der Gründung des *Consortium Audiovisuel International* (CAI) schufen die in den *Conseils restreints* wirkenden Akteure Strukturen, die – zumindest zu Beginn ausschließlich – der filmischen Nachrichtenberichterstattung in Form von Aktualitätsfilmen (*Actualités filmées*) dienten. Ab 1964 produzierte das CAI zusätzlich auch Lehrfilme (sogenannte *Films d'animation*), die ihren Einsatz im Rahmen von Entwicklungsprojekten fanden.<sup>219</sup> Insgesamt, so geht aus einer Studie

---

à l'intention des Agence Gouvernementales Américaines et Françaises, 15. Dezember 1969. Das weitere Vorgehen gegenüber den Filmfirmen COMACICO und SECMA lässt sich auf der Basis der vorliegenden Quellenlage nicht abschließend klären. Teresa Hoefert de Turégano hat in ihrer Studie herausgefunden, dass die COMACICO und die SECMA zu Beginn der 1970er Jahre auf Betreiben des französischen Finanzministers Valéry Giscard d'Estaing von französischen Filmfirmen übernommen worden sei: "In 1973, the French Minister of Finance, Valéry Giscard d'Estaing, encouraged the Union Général Cinématographique (UGC) to purchase the companies [COMACICO und SECMA]. The Société de Participation Cinématographique Africaine (SOPACIA), a filial of UGC took over the market in francophone sub-Saharan Africa. In 1981 SOPACIA became the Union Africaine de Cinématographie (UAC) but in spite of the name changes the market continued to be dominated by foreigners." Teresa Hoefert de Turégano, *African Cinema and Europe. Close-up on Burkina Faso*, Florenz 2004, S. 48–49. Jean René Debrix, der Leiter des *Bureau du Cinéma* innerhalb des französischen Kooperationsministeriums, hingegen problematisiert in einer Studie aus dem Jahr 1973 die Existenz der COMACICO und SECMA. ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix: Réorientation de l'action cinématographique du département.

<sup>219</sup> Zu dem Einsatz von Filmen im Rahmen entwicklungspolitischer Projekte der *Animation rurale* vgl. Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit. Filmanalysen finden sich in Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit.

aus dem Jahr 1972 hervor, produzierte das CAI in den ersten 10 Jahren seines Bestehens rund 4000 Filme und fertigte davon rund 400 000 Kopien an.<sup>220</sup> Dabei ist dem aktuellen Forschungsstand folgend anzunehmen, dass die systematische und durch staatliche Verwaltungsstrukturen gestützte Produktion von Aktualitäts- und Lehrfilmen für den afrikanischen Kontinent ein Novum der nachkolonialen französischen Politik darstellte.<sup>221</sup> Im Folgenden sollen der Gründungsprozess und die Organisationsstrukturen des CAI untersucht werden. Dabei interessiert, wie die französische Regierung die filmpolitischen Beziehungen zu den Ländern der ehemaligen Kolonien durch das Mittel des CAI gestaltete.

Über das ganz grundsätzliche kulturpolitische Verständnis, das der Filmpolitik der französischen Regierung und damit auch der Etablierung des CAI zugrunde lag, gib ein Konzeptpapier Auskunft, das dem *Conseil restreint* vom 12. April 1961 als Tischvorlage diente. Das Papier trug den Titel „Kulturpolitik in den unterentwickelten französischsprachigen Staaten“.<sup>222</sup> In dem Papier heißt es, dass die Kulturpolitik Frankreichs gegenüber den ehemaligen Kolonien dazu dienen solle „Kulturbeziehungen an die Stelle von institutionellen Bindungen [der

---

<sup>220</sup> ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>221</sup> Gleichzeitig kann nicht per se ausgeschlossen werden, dass Aktualitätsfilme französischer Produzenten bereits vor der Dekolonisierung in afrikanischen Kinos liefen. In Frankreich waren Aktualitätsfilme vor allem während des Zweiten Weltkriegs Teil einer staatlich geleiteten Informationspolitik. Die Vermutung liegt nahe, dass es zu dieser Zeit auch Versuche gab, die in den Kolonien lebenden Französisinnen und Franzosen informationspolitisch zu erreichen. Zum Einsatz von Aktualitätsfilmen während des Zweiten Weltkrieges vgl. Huret, *Ciné Actualités*, S. 24–27; Laurent Véray, *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris 1995. Zum Einsatz von Aktualitätsfilmen in britischen Kolonien während des Zweiten Weltkrieges vgl. Katrin Bromber, *Blühende Medienlandschaften. Britische Informationspolitik für ostafrikanische Truppen während des Zweiten Weltkrieges*, in: *sozialgeschichte.extra* 22, 3 (2007), 1–25.  
[www.stiftungsozialgeschichte.de/ZeitschriftOnline/pdfs/Kriegsmedien\\_Bromber%2007.03.06.pdf](http://www.stiftungsozialgeschichte.de/ZeitschriftOnline/pdfs/Kriegsmedien_Bromber%2007.03.06.pdf), Zugriff: 22.5.2020. Auch über den Einsatz von Lehrfilmen in den subsaharischen französischen Kolonien ist bis dato wenig bekannt. Lediglich für die Zwischenkriegszeit in Algerien ist erforscht, dass die französischen Firmen *Pathé*, *Gaumont* und *Actualités Françaises* – allesamt spätere CAI-Unternehmen – dokumentarische und erzieherische Kurzfilme produziert hatten. Vgl. hierzu Chevaldonné, *Documentaire colonial*, in: Ders. (Hg.), *Le documentaire dans l'Algérie coloniale*, S. 27-34.

<sup>222</sup> „Une politique culturelle dans les Etats sous-développés d'expression française“ ANF, Cote 20050584/41, Documents diffusés en vue du conseil restreint du mercredi 12 avril 1961 à 15 heures 30, *Une politique culturelle dans les Etats sous-développés d'expression française*.

Kolonialzeit]“ treten zu lassen.<sup>223</sup> Dabei solle, so heißt es weiter, „[d]iese Politik [...] eine Intensivierung der kulturellen Prägung anvisieren, aber auch die Zufuhr von lokalen Kulturen entwickeln und sie durch einen Synkretismus, der das gemeinsame Erbe der frankophonen Staaten konstituieren soll, mehr an unsere [französische] Kultur binden.“<sup>224</sup> Ziel der so verstandenen Kultur- und Filmpolitik sollte also die Entstehung einer hybriden *französisch-afrikanischen* Kultur sein. Im Sinne der Verfasser dieses Konzeptpapiers bezog sich die kulturelle Hybridität jedoch lediglich auf die Kultur in afrikanischen Ländern. Es ging ihnen um eine einseitige kulturelle Prägung beziehungsweise Einflussnahme. Freilich war dieses synkretistischen Kulturverständnis innerhalb des *Conseil restreint* – wenig verwunderlich – weit entfernt von einem kulturellen Hybriditätsverständnis, wie es unter anderen der postkoloniale Theoretiker Homi K. Bhabha beschrieben hat und dessen Auffassung von Hybridität eine fluide offene Prozesshaftigkeit anstelle einer planerischen Intervention zugrunde liegt.<sup>225</sup>

Die Filmpolitik solle, so heißt es in der Ausarbeitung des *Conseil restreint* schließlich weiter, „nicht nur die Eliten, sondern so viele humane Gruppierungen wie möglich erfassen“, die französische „Strahlkraft [rayonnement]“ fördern und einen „Teil der Menschheit an die abendländische Konzeption des Menschen binden“.<sup>226</sup> Hierin findet sich die für koloniale Wahrnehmungsmuster typischen dichotomen Weltvorstellung eines *zivilisierten Westens* auf der einen Seite – als

---

<sup>223</sup> „Il faut que notre politique culturelle compense par un resserrement des liens culturels le relâchement des liens institutionnels.“ ANF, Cote 20050584/41, Documents diffusés en vue du conseil restreint du mercredi 12 avril 1961 à 15 heures 30, Une politique culturelle dans les Etats sous-développés d’expression française.

<sup>224</sup> „Cette politique doit viser à intensifier l’imprégnation culturelle mais aussi à développer les apports spécifiques des cultures locales, associés plus étroitement à la nôtre dans un syncrétisme qui doit constituer le patrimoine commun aux états d’expression française.“ ANF, Cote 2005584/41, Documents diffusés en vue du conseil restreint du mercredi 12 avril 1961 à 15 heures 30, Une politique culturelle dans les Etats sous-développés d’expression française.

<sup>225</sup> Vgl. dazu Homi K. Bhabha, Verortung der Kultur.

<sup>226</sup> „Elle doit s’exercer non seulement sur les élites mais encore sur les groupes humains les plus larges, ouvrant notre univers culturel au plus grand nombre et assurant ainsi en même temps que le rayonnement de notre pays, la promotion du tiers monde et l’adhésion d’une partie de l’humanité à la conception occidentale de l’homme.“ ANF, Cote 2005584/41, Documents diffusés en vue du conseil restreint du mercredi 12 avril 1961 à 15 heures 30, Une politique culturelle dans les Etats sous-développés d’expression française.



dessen Inbegriff die Verfasser des Papiers freilich Frankreich sahen – und einen an diese Zivilisation noch heranzuführenden *Rest der Welt* auf der anderen Seite.<sup>227</sup> Darüber hinaus kommt in dieser Aussage – und dies kann als charakteristisch für die koloniale Politik nach dem Zweiten Weltkrieg gesehen werden – eine Auffassung von Kulturpolitik zu tragen, die sich nicht mehr nur an koloniale Eliten wendete. Die koloniale Kulturpolitik ab den 1950er Jahren, dies hat János Riesz am Beispiel der ab 1953 einsetzende Gründung von französischen Kulturzentren innerhalb der *Union Française* deutlich gemacht, zielte darauf ab breite Bevölkerungsschichten an den Bildungsstand der *Evolués* – also den auf der Grundlage des französischen Schulsystems Ausgebildeten – heranzuführen.<sup>228</sup> Neben der Etablierung von Kulturzentren bot sich das Kino, so soll hier argumentiert werden, für diese Form der Popularisierung von der französischen Politik besonders an. Denn das Kino, so zeigen verschiedene Arbeiten Odile Goergs, erfreute sich seit den 1930er Jahren in den französischen Kolonien einer zunehmenden Beliebtheit. Dies galt vor allem für die urbanen Zentren, die mit dem Einsetzen und der Ausweitung der kolonialen Entwicklungspolitik kontinuierlich angewachsen waren. Ab den 1950er Jahren, als der Kinogang mehr und mehr zu einer Form der Freizeitaktivität in afrikanischen Städten wurde, lässt sich Goerg zufolge schließlich von den Anfängen einer Kinokultur sprechen.<sup>229</sup> Abschließend bemerkten die Verfasser\*innen des Konzeptpapiers zur französischen Kulturpolitik aus dem *Conseil restreint*, dass jedoch darauf zu achten sei, dass sich die französische Kultur- und insbesondere die Filmpolitik „uneingeschränkt depolitisieren [soll] und nicht den Anschein einer Propagandaaktion“ erwecken dürfe.<sup>230</sup> Diese Worte deuten darauf hin, dass sie die

---

<sup>227</sup> Grundlegend zur auf Dichotomie aufbauenden eurozentrischen Vorstellungswelt eines als Standard angenommenen *Westens* auf der einen Seite und eines *Rests* der Welt auf der anderen Seite vgl. Hall, *The West*, in: Ders.; Bram Gieben (Hg.), *Formations*, S. 275–331.

<sup>228</sup> Riesz, ‚Frankophonie‘, in: Faber (Hg.), *Imperialismus*, S. 233.

<sup>229</sup> Goerg, *Des cow-boys*, S. 69–93.

<sup>230</sup> „4. – Elle doit se dépolitiser intégralement et ne pas ressembler à une action de propagande. Elle doit être à ce titre séparée de l’action d’information proprement dite liée, elle, à l’actualité, et déterminée politiquement.“ ANF, Cote 20050584/41, Documents diffusés en vue du conseil restreint du mercredi 12 avril 1961 à 15 heures 30, *Une politique culturelle dans les Etats sous-développés d’expression française*.

zu etablierende Kultur- und Filmpolitik als eine sanftere Alternativ zu einer im Zweiten Weltkrieg aggressiv betriebenen filmischen Propaganda verstanden. Gleichzeitig sollte sie jedoch, wie aus den vorangehenden Ausführungen hervorging, eine „Prägung“ breiter gesellschaftlicher Massen in den ehemaligen Kolonien nach sich ziehen und die Menschen so an Frankreich binden. – Ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen den so formulierten Ansprüchen an die zu etablierende Kultur- und Filmpolitik Frankreichs in den Ländern der ehemaligen Kolonien ist nicht von der Hand zu weisen.

Als besonders geeignetes Mittel für eine derart verstandene Kulturpolitik, dies geht aus den Mitschriften zum *Conseil restreint* vom 2. Februar 1961 hervor, erachteten die Mitglieder der französischen Regierung die Produktion von Aktualitätsfilmen. Denn die Vorteile der „presse filmée“ bestünden in einem geringeren Personalaufwand sowie einem geringeren Bedarf an technischen Mitteln. Die schnelle Umsetzbarkeit erscheint also als ein zentrales Argument. „Darüber hinaus“, so heißt es weiter, „messen all diese jungen Staaten der lokalen Berichterstattung größte Bedeutung bei, um ihr Prestige und ihre Autorität sicherzustellen und um möglichst vielen Menschen maßgebliche Dokumente über Politik, Landwirtschaft und Hygiene usw. zugänglich zu machen.“<sup>231</sup>

Tatsächlich finden sich in den für die vorliegende Arbeit untersuchten Quellen keine Belege für derartige, an die französische Regierung gerichteten Wunschäußerungen durch afrikanische Regierungen. Vielmehr zeigten sich Regierungsvertreter aus afrikanischen Ländern über die auf rasche Vertragsabschlüsse drängende Kontaktaufnahme Frankreichs verwundert: Am 21.

---

<sup>231</sup> „Après avoir examiné les difficultés techniques, et compte tenu des désirs plus au moins exprimés par les Etats intéressés, il semble que la presse filmée puisse constituer la base essentielle de l’action à entreprendre dans l’immédiate. En effet la réalisation des films d’actualités demande peu de personnel et n’exige pas une perfection technique. En outre tous ses jeunes Etats attachent une importance primordiale aux actualités locales pour assurer leur prestige et leur autorité et faire connaître au plus grande nombre des documents essentiels concernant la politique, l’agriculture, l’hygiène etc... Enfin, des exemples récents et proches montrent que si nous n’agissons pas rapidement, il est à craindre que ces Etats organisent leurs actualités avec d’autre concours que celui de la France.“ ANF, Cote 20050584/41, Note concernant l’aide cinématographique aux Républiques Africaines d’expression Française, 13.3.1961.

Juni 1961 schrieb der Generaldirektor des CNC, Michel Fourré-Comeray, an seinen Vorgesetzten, den Kulturminister Malraux und berichtet, dass der Präsident der *Actualités Françaises*, François Helliard, und ein Vertreter der Firma Gaumont, Herr Lemaire, einer Anweisung durch den *Conseil restreint* vom 12. April 1961 folgend, Kontakt zu den Regierungen des Senegals, der Elfenbeinküste und Kameruns aufgenommen hätten. Nach einer dreiwöchigen Reise, so heißt es in dem Schreiben Michel Fourré-Comerays weiter, hätten Helliard und Lemaire den Eindruck, dass die afrikanischen Regierungsvertreter von der Eile Frankreichs überrascht gewesen seien und die Haushalte der meisten Länder für das laufende Jahr keine Investitionen zuließen.<sup>232</sup>

Darüber hinaus hatten, als die französische Regierung über die Aktualitätsfilmkooperation beriet, einzelne afrikanischen Länder bereits selbständig die Initiative ergriffen, so dass Lieferverträge für Aktualitätsfilme zwischen dem Pathé-Journal und dem Senegal, der Elfenbeinküste sowie Madagaskar existierten. Diese bestehenden Verträge, so befand die französische Regierungsberatung innerhalb des *Conseil restreint*, müssten aufgelöst und die Lieferungen von Filmen eingestellt werden.<sup>233</sup> Als vorbildhaft hingegen erachtete der *Conseil restreint* ein Vertragsverhältnis, das das senegalesische Informationsministerium mit der staatlichen französischen Aktualitätsfilmproduktion *Actualités Françaises* geschlossen hatte.<sup>234</sup> Hinsichtlich

---

<sup>232</sup> ANF, Cote 20050584/41, Notiz Michel Fourré-Comerays vom 21.6.1961 an den Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles.

<sup>233</sup> ANF, Cote 20050584/41, Aide-mémoire réunion sur la réalisation des actualités africaines, 22.4.1961.

<sup>234</sup> Dieses diente der französischen Regierung als Referenz für die grundlegende Ausgestaltung der *Coopération* im Bereich der Aktualitätsfilmproduktion: Der Senegal versende zweimal im Monat Filmaufnahmen nach Paris, wo diese geschnitten und vertont und dann wieder zurück an das senegalesische Informationsministerium geschickt wurden. Anschließend sorgte das Informationsministerium für die Verbreitung der Filme. Diese Vorgehensweise sei allerdings nur möglich, da es im Senegal einen Opérateur de prise de vues gebe. Vgl. ANF, Cote 20050584/41, Note concernant l'aide cinématographique aux Républiques Africaines d'expression Française, 13.3.1961. Es kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei diesem Opérateur de prise de vues um Paulin Soumanou Vieyra gehandelt hatte. Vieyra war nach seinem erfolgreichen Abschluss an dem Pariser *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC) als Filmemacher tätig gewesen. Ab 1958 hatte er das Filmbüro in Französisch-Westafrika in der späteren senegalesischen Hauptstadt Dakar geleitet. Seit der formellen Dekolonisierung im Jahr 1960 arbeitete Vieyra dann im senegalesischen

der Form von Kooperationsbeziehungen im Bereich der Aktualitätsfilmproduktion befürwortete die französische Regierung jedoch anstelle von Lieferverträgen mit den *Actualités Françaises* umfassendere Strukturen: Es sollte eine französisch-afrikanische Gesellschaft mit jedem einzelnen interessierten afrikanischen Land etabliert werden.<sup>235</sup> Die mit der Gründung von Gesellschaften verbundenen Vorteile aus französischer Perspektive liegen auf der Hand: Während ein einfacher Liefervertrag und das damit verbundene Dienstleistungsverhältnis kündbar war, zog die Zusammenarbeit in einer Gesellschaft wechselseitige Bindungen und somit eine längerfristig gesicherte Zusammenarbeit nach sich. Insgesamt zeigt sich in diesen Überlegungen zum Umgang mit bestehenden Verträgen und der einseitigen Betonung französischer Interessen eine postkoloniale paternalistische Haltung der französischen Akteure.

Eine sich über mehrere Wochen erstreckende Diskussion innerhalb des *Conseil restreint* befasste sich schließlich mit der Frage, welche Organisation auf der französischen Seite als Gesellschafter für die zu gründende französisch-afrikanische Filmgesellschaft in Frage käme. In der anfänglichen Konzeption des *Conseil restreint* sollte lediglich die staatliche Aktualitätsfilmgesellschaft *Actualités Françaises* Gesellschafter werden. Die Vorteile einer exklusiven Einbeziehung der *Actualités Françaises* ist in einem Positionspapier beschrieben:

Für die Geschäftsführung eines staatlichen Unternehmens ist es normal, präzise und detaillierte Instruktionen zu erteilen, um so Initiativen zu vermeiden, die sich als unvorteilhaft erweisen und den Zielen der Regierungen entgegenstehen könnten. [...] Die [französische] Regierung hätte die absolute politische Kontrolle über die Dokumente, die den afrikanischen Republiken vorgelegt werden. [...] Jedes Mal, wenn man nicht wolle, dass der französische Staat direkt in Erscheinung tritt, werden die Dienste von den *Actualités Françaises* erbracht.<sup>236</sup>

---

Informationsministerium und begleitete den Präsident Léopold Senghor auf vielen seiner Auslandsreisen. Bei diesen Auslandsreisen aber auch darüber hinaus erstellte Vieyra zahlreiche Dokumentationen und Nachrichtenfilme.

<sup>235</sup> ANF, Cote 20050584/41, Note concernant l'aide cinématographique aux Républiques Africaines d'expression Française, 13.3.1961.

<sup>236</sup> „Aux dirigeants d'une société qui est propriété de l'Etat, il est normal de donner des instructions précises et détaillées évitant ainsi des initiatives qui pourraient se révéler malheureuses et qui iraient à l'encontre des buts poursuivis par le Gouvernement. [...] Le Gouvernement aurait un contrôle politique absolue sur les documents qui seraient fournis aux Républiques Africaines. [...] De nombreux services seront rendus par les Actualités Françaises chaque fois que l'on ne voudra pas faire apparaître directement l'Etat Français.“ Vgl. ANF,

Letztlich entschied sich der *Conseil restreint* am 12. April 1961 jedoch für die Involvierung der privatwirtschaftlichen Firmen Pathé, Gaumont und Eclair, die gemeinsam mit den *Actualités Françaises* eine Holding-Gesellschaft bilden sollten. Diese Holding sollte dann – so war es zumindest der Plan – in die zu gründenden französisch-afrikanischen Gesellschaften investieren. Der Anteil der privatwirtschaftlichen Filmgesellschaften innerhalb der Holding-Gesellschaft sollte dabei unter 50 % bleiben, wodurch das Gewicht der privatwirtschaftlichen Firmen dem staatlichen Einfluss nachgeordnet war.<sup>237</sup> Der französische Staat trug somit den Hauptteil der finanziellen Verantwortung, behielt sich aber auch die Position mit dem stärksten Einfluss innerhalb der Gesellschaft vor.

In den folgenden Wochen kam es noch zu leichten Modifikationen: Damit die *Actualités Françaises* keine herausgehobene Stellung innerhalb der Gesellschaft hatten und der staatliche Anteil dennoch über 50 % blieb, wurde das *Comptoir général d'exportation et de participation* (COGEP)<sup>238</sup> als weiterer Gesellschafter involviert. – Gesellschafter waren letztlich also die privatwirtschaftlichen Firmen *Gaumont*, *Pathé* und *Eclair*, sowie die staatlichen *Actualités Françaises* und das COGEP. Der Generaldirektor der Holding sollte aus einer der beiden staatlichen Einrichtungen kommen. Somit blieb neben der Anteilsmehrheit also auch die Leitung der Gesellschaft in staatlicher Hand. Alle Teilhaber sollten anonym bleiben, wodurch die Gesellschaft als privatwirtschaftliches Unternehmen auftreten

---

Cote 20050584/41, Documents diffusés en vue du conseil restreint du mercredi 12 avril 1961 à 15 heures 30, Note concernant l'effort Français en faveur de la presse filmée dans les Républiques Africaines d'expression Française. Der Verfasser dieses Papiers ist nicht angegeben, so dass nicht nachvollziehbar ist, aus welchem Ministerium das Papier kommt. Es kann jedoch ausgeschlossen werden, dass er aus dem Kulturministerium kam, da dieses vor allem die Interessen der privatwirtschaftlichen Filmfirmen vertrat.

<sup>237</sup> ANF, Cote 20050584/41, Documents diffusés en vue du conseil restreint du mercredi 12 avril 1961 à 15 heures 30, Note concernant l'effort Français en faveur de la presse filmée dans les Républiques Africaines d'expression Française.

<sup>238</sup> Das COGEP wird an anderer Stelle als staatliche Gesellschaft bezeichnet, die zum Auftrag habe, den Auslands-Geschäftsbereich der *Union Générale des Cinémas* (UGC) zu verwalten. Vgl. ANF, Cote 20050584/41, Bericht Michel Fourré-Comerays vom 4. Juli 1961 an Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles.

konnte.<sup>239</sup> Diese Konzipierung mag auch mit den angespannten französisch-afrikanischen Beziehungen zusammengehangen haben. Denn wie aus anderen Verwaltungsakten hervorgeht, war die französische Regierung bemüht, staatliche Einflüsse in der Ausgestaltung der französisch-afrikanischen Beziehungen zu kaschieren, da sie Neokolonialismuskritik fürchtete.<sup>240</sup>

Den in der Gesellschaft versammelten Filmfirmen garantierte der französische Staat wirtschaftliche Sicherheit: Die Gesellschaft sollte Ausgaben in Form von Material- und Ausstattungskosten mit den Einnahmen gegenrechnen, die sie durch die vertraglich vereinbarten Zahlungen mit den afrikanischen Regierungen erhielten. Der Differenzbetrag wurde der Gesellschaft durch eine Unterstützung aus dem *Secrétariat d'Etat aux Relations avec les Etats de la Communauté* erstattet und über das CNC abgewickelt.<sup>241</sup> In der Praxis zeigte sich, dass der französische Staatshaushalt immer wieder Finanzdefizite des CAI ausgleichen musste, da afrikanische Regierungen Rechnungen nicht zahlen konnten.<sup>242</sup> Auch steigende Kosten der Filmproduktion verursachten steigende Ausgaben. Für die Zeit zwischen 1966 und 1970 verausgabte der französische Staat für die Produktion der CAI-Aktualitätsfilme pro Jahr zwischen 1 400 000 und 1 850 000 Franc. Diese Mittel wurden aus dem staatlichen Entwicklungsfonds, dem *Fonds d'aide et de coopération* (FAC) beglichen. Zu Beginn der 1970er Jahre schließlich stiegen die

---

<sup>239</sup> ANF, Cote 20050584/41, Documents diffusés en vue du conseil restreint du mercredi 12 avril 1961 à 15 heures 30, Note concernant l'effort Français en faveur de la presse filmée dans les Républiques Africaines d'expression Française.

<sup>240</sup> So warnte beispielsweise der Leiter des *Bureau de Cinéma* innerhalb des Kooperationsministeriums, Jean René Debrix, davor, dass kinopolitische Unternehmungen des französischen Staates in den ehemaligen Kolonien als neo-kolonial aufgefasst werden könnten. Vor diesem Hintergrund plädiert er dafür, afrikanische Interessen und afrikanische Geschäftsleute zu involvieren. ANF, Cote 20050584/41, Note pour M. le Ministre, Confidentiel, April 1964.

<sup>241</sup> ANF, Cote 20050584/41, Aide-mémoire réunion sur la réalisation des actualités africaines, 22.4.1961.

<sup>242</sup> So zum Beispiel im Jahr 1966: Aufgrund eines Minus aus dem Jahr 1965 wurden die Zahlungen aus dem französischen Staatshaushalt im Vergleich zum Vorjahr angehoben. Für die Aufgaben des CAI wurden dem CNC insgesamt 1.700.000 Fr überwiesen. Vgl. ANF, Cote 19930381/1, Note Virement des crédits au Centre National de la Cinématographie, 4.2.1966.

Kosten nochmal deutlich, so dass für das Jahr 1974 schließlich über 2 000 000 Franc veranschlagt wurden.<sup>243</sup>

Für die französische Filmwirtschaft eröffneten sich durch das Einsatzgebiet im Rahmen des CAI neue und durch die staatliche Finanzierung vor allem sichere Einnahmequellen. Denn in Frankreich konnten die Aktualitätsfilme der Häuser *Éclair*, *Gaumont*, *Pathé* und auch der staatlichen *Actualités Françaises* nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr an ihren Erfolg von vor dem Krieg anknüpfen. Die Firmen standen vor ernsthaften Schwierigkeiten: Aufgrund der allgemeinen wirtschaftlich prekären Situation nach dem Krieg hatten sich auch die Produktionskosten für die Aktualitätsfilme massiv verteuert. Die französischen Produzenten konkurrierten zum einen mit amerikanischen Firmen, die *Actualités Paramount* und *Metrotone News*, die von Paris aus Aktualitätsfilme für den französischen Markt produzierten. Zum andern ging mit der zunehmenden Verbreitung der Fernsehtechnik in der Nachkriegszeit ein tiefgreifender medialer Wandel einher. Bereits in den 1930er Jahren hatte es in Frankreich erste experimentelle Verwendungen der Fernsehtechnik gegeben. Diese waren durch den Ausbruch des Krieges unterbrochen worden. Nach dem Krieg entwickelte sich die neue Technik und ihr Einsatz schließlich explosionsartig und es kam in den 1950er Jahren zu einem massiven Anstieg an Fernsehgeräten im Hexagon: Während 1950 noch 3794 Geräte gezählt wurden, existierten 1958 bereits über eine Million Geräte in Frankreich. Diese Entwicklung stellte die Produktionshäuser von Aktualitätsfilmen vor große Herausforderungen. Denn die Filme, die in den Kinos gezeigt wurden, erfuhren eine merkbare Bedeutungsabnahme.<sup>244</sup> Vor dem Hintergrund stellte das CAI eine sichere Einnahmequelle für die Produzenten der französischen Aktualitätsfilme dar.

In der Praxis war die Aktualitätsfilmproduktion so konzipiert, dass das CAI in den folgenden Jahren Verträge mit Regierungen afrikanischer Länder abschloss. Nach Vertragsabschluss entsandte das CAI Mitarbeiter in die Vertragsländer, wo diese

---

<sup>243</sup> Vgl. ANF, Cote 19930381/16, *Factures*.

<sup>244</sup> Der folgende Abschnitt bezieht sich auf Ausführungen von Huret, *Ciné Actualités*, S. 141–142.

in Absprache mit afrikanischen Regierungen Filmaufnahmen anfertigten und das Filmmaterial anschließend in ein zentrales CAI-Labor sandten, das in Paris angesiedelt war. In diesem Labor entwickelten französische CAI-Mitarbeiter\*innen das Material und schnitten es zu einem fertigen Film zusammen. Nach der Fertigstellung sandte das Labor die Filme dann in die afrikanischen Vertragsländer zurück. Somit waren es nahezu ausschließlich französische Mitarbeiter\*innen, die an der Produktion der Filme mitwirkten. Darüber hinaus fand ein wesentlicher Schritt der Filmproduktion – der Filmschnitt – zentral in Paris statt. Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Form der Produktionsorganisation einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die inhaltliche Gestaltung und die Darstellungsweisen der Filme hatte.<sup>245</sup>

In Hinblick auf die inhaltliche Gestaltung der Aktualitätsfilme wurden bereits in der theoretischen Konzipierung innerhalb des *Conseil restreint* konkrete Vorstellungen formuliert. Die fertigen Aktualitätsfilme sollten schlussendlich aus „einem gemeinschaftlichen [für alle afrikanischen Vertragspartner gleichen] Band mit internationalen Nachrichten französischer Inspiration sowie ein [für jedes Vertragsland jeweils eigenes] Band mit lokalen Themen“ bestehen<sup>246</sup>. In dieser Formulierung über die Ausgestaltung der Aktualitätsfilme zeigen sich letztlich wieder Denkmuster, die an frühere Vorstellungen von den Beziehungen zwischen Frankreich und den Ländern der ehemaligen Kolonialgebiete anknüpfen: Zum einen sollten durch die Aktualitätsfilme internationale Nachrichten und damit eine Weltsicht *französischer Inspiration* verbreitet und durch Zuschauer\*innen auf dem afrikanischen Kontinent rezipiert werden. Die Nachrichten der afrikanischen Länder wurden lediglich als von *lokaler* Relevanz gedacht. In diesen Vorstellungen von afrikanischen Ländern als *lokale* Entitäten kam ein aus imperialen Zeiten tradiertes Denken zum Ausdruck: Die afrikanischen Staaten wurden im Bewusstsein der französischen Verwaltungsakteure fortwährend als Teil eines größeren Ganzen gedacht – wenn man so will als Provinzen der formal noch

---

<sup>245</sup> Zur Gestaltung der Filme vgl. Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit.

<sup>246</sup> „une bande commune de sujet internationaux d’inspiration françaises et une bande aux sujets locaux“ ANF, Cote 20050584/41, Aide-mémoire réunion sur la réalisation des actualités africaines, 22.4.1961.



fortbestehenden *Communauté*. Die so konzipierte Aktualitätsfilmgestaltung, in der sowohl das internationale Weltgeschehen *französischer Inspiration* wie auch Neuigkeiten aus dem jeweiligen afrikanischen Vertragsland zu einer Filmrolle zusammengefügt werden sollte, implizierte eine Konstruktion von Nachrichten, die eine französische Sicht auf die internationale Politik mit Perspektiven auf innenpolitische Ereignisse in den afrikanischen Vertragsländern zueinander in Dialog setzte. Es ist davon auszugehen, dass diese beiden Elemente durch ihren Zusammenschluss auf eine Filmrolle in inhaltliche Kohärenz gesetzt werden sollten und somit keine kritischen oder gar konfrontativen Elemente in die Filme einfließen, die die Weltsicht oder das Selbstverständnis der ehemaligen Kolonialmacht in Frage stellten.

Keinen Eingang in die filmpolitischen Beratungen innerhalb des *Conseil restreint* hingegen fand der Aufbau von Filminfrastruktur in den afrikanischen Ländern. Dieser wäre jedoch Voraussetzung für eine schrittweise Autonomisierung der (Nachrichten-)Filmproduktion und dem Aufbau von Filmwirtschaft in den afrikanischen Ländern gewesen. Auch finden sich in den Regierungsdokumenten keine Hinweise auf einen erfolgten Austausch mit afrikanischen Regierungen bezüglich ihrer Bedarfe. Die französische Regierung folgte mit der Etablierung des CAI so vor allem einer Filmpolitik, die insofern an koloniale Verwaltungslogiken anknüpfte, als sie die Gebiete der ehemaligen Kolonien als Gegenstand und Objekt zentralstaatlicher, von Paris aus konzipierten Planungen erachtete. Dabei ging die Etablierung der Filmpolitik insgesamt sehr schnell vonstatten und wurde durch den *Conseil restreint* der französischen Regierung stark forciert. So trafen sich die Leitungsebenen des französischen Kultur-, Kooperations-, Informations- sowie Außenministeriums im Zeitraum zwischen Februar und Mai 1961 um die Etablierung von filmpolitischen Maßnahmen zu besprechen und zu planen. Bereits Anfang Juli 1961 waren die Vertragsvorlagen für die Kontaktaufnahmen mit afrikanischen Regierungen fertig und am 5. September 1961 konstituierte sich das *Consortium Audiovisuel International* (CAI) als eine gemischtwirtschaftliche Gesellschaft, die aus dem COGEP, den *Actualités Française*, *Pathé*, *Gaumont* und *Eclair* bestand. Roger Spiri-Mercanton, der parallel in leitender Funktion bei den

*Actualités Française* tätig war, wurde Präsident des CAI. Unmittelbar im Anschluss an die CAI-Gründung erfolgten Kontaktaufnahmen zu den ersten afrikanischen Ländern.<sup>247</sup> Dabei hofften die Verantwortlichen in der französischen Verwaltung auf einen Dominoeffekt sobald die ersten Regierungen unterzeichnen würden.<sup>248</sup>

### 3.4 Zwischenfazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die französischen Regierungs- und Verantwortlichen in den *Conseils restreints* die Filmpolitik als eine Maßnahme verstanden, durch die sie kulturelle Bindungen an die Stelle von institutionellen Bindungen der Kolonialzeit treten lassen wollten. Sie beschrieben die Produktion von Aktualitätsfilmen als ein kulturpolitisches Instrument, welches schnell etabliert werden konnte und das möglichst viele Menschen in den afrikanischen Ländern erreichen sollte. In der Folge etablierte die französische Regierung und Verwaltung das *Consortium Audiovisuel International* (CAI). Dieses setzte sich aus den französischen Filmfirmen *Gaumont*, *Pathé* und *Eclair* sowie der staatlichen Filmproduktion der *Actualités Françaises* zusammen. Das CAI sollte Verträge mit afrikanischen Regierungen schließen und Aktualitätsfilme für die Kinos der ehemaligen Kolonien produzieren. Die Filme sollten zum einen aus Berichterstattungen zu Ereignissen aus dem jeweiligen afrikanischen Vertragsland und zum anderen aus politischen Nachrichten französischer Weltsicht bestehen. Insgesamt fällt auf, dass die Etablierung des CAI innerhalb nur weniger Monate – zwischen Februar und September 1961 – erfolgte. Diese Eile war auch, so ist zu vermuten, dem Umstand geschuldet, dass neben Frankreich weitere Länder Ambitionen zu filmpolitischen Aktivitäten auf dem afrikanischen Kontinent zeigten und französische Entscheidungsträger mitunter eine Konkurrenzsituation

---

<sup>247</sup> ANF, Cote 20050584/41, Brief Roger Spiri-Mercanton an Michel Fourré-Comeray, 14.9.1961.

<sup>248</sup> So formuliert es beispielsweise Michel Fourré-Comerays in einem Brief an den Kulturminister André Malraux. Vgl. ANF, Cote 20050584/41, Bericht Michel Fourré-Comerays vom 4.7.1961 an den *Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles*.

wahrnahmen. Vor allem die Aktivitäten von US-amerikanischen Hollywood-Filmfirmen fanden Eingang in den französischen Verwaltungsakten und es ist erkennbar, dass sich die Mitglieder der *Conseils restreints* uneinig über ein angemessenes Vorgehen gegenüber den Filmkonzernen waren. Dabei forcierten vor allem der Kulturminister André Malraux sowie die Leitung des *Centre National de la Cinématographie* (CNC) eine Zusammenarbeit mit den Hollywoodfirmen. Sie sprachen sich für eine groß angelegte französisch-amerikanische Kooperation aus, die auf den Kauf der seit kolonialen Zeiten gewachsenen Filmvertriebe COMACICO und SECMA abzielen sollte und durch Investitionen eine filmwirtschaftliche Entwicklungsinitiative auf dem afrikanischen Kontinent anstoßen wollte.

Unabhängig von den jeweiligen filmpolitischen Vorstellungen und Visionen ähnelte sich das Vorgehen der filmpolitischen Planer in der französischen Regierung und Verwaltung dahingehend, dass kaum Gespräche mit afrikanischen Regierungen oder anderweitig filmpolitisch Interessierten geführt wurden. Unter weitgehender Aussparung politischer Bedürfnisse und finanzieller Möglichkeiten afrikanischer Akteure verstanden die zentralstaatlichen Planer den Raum der ehemaligen französischen Kolonien als filmpolitischen und filmwirtschaftlichen Interventionsraum.

Wie sich die Maßnahmen der französischen Filmpolitik zu Vorstellungen und Bedürfnissen von Regierungsvertretern afrikanischer Staaten sowie *afrikanischen Filmschaffenden* verhielten, soll im folgenden Kapitel untersucht werden. Dieses befasst sich mit Aushandlungen und Praktiken in Situationen der konkreten Ausgestaltung von Filmpolitik.

## 4 Filmpolitik in postkolonialen Kontaktzonen

Der Ansatz der *Kontaktzone*, wie er beispielsweise in der postkolonialen Forschung Anwendung findet, wurde in den 1990er Jahren wesentlich durch die Literaturwissenschaftlerin Mary Louise Pratt geprägt. Er beschreibt kein festes Konzept, sondern muss vielmehr als Denkanstoß gesehen werden. Pratt definiert ihr Verständnis von *Kontaktzone* unter anderem folgendermaßen: "I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today."<sup>249</sup>

In dem vorliegenden Kapitel soll die Denkfigur der *Kontaktzone* insofern Anwendung finden, als sie einen vergleichsweise offenen Analyserahmen für die Prozesse der Interaktionen gestattet, die während der Ausgestaltung der nachkolonialen Filmpolitik zwischen verschiedenen Akteuren stattfanden. Dabei ermöglicht der Kontaktzonenansatz im Folgenden eine wichtige Perspektivverschiebung: Während das vorangegangene Kapitel die Ausgestaltung der Filmpolitik Frankreichs durch staatliche Akteure zum Gegenstand hatte, werden im vorliegenden Kapitel Kommunikationsprozesse zwischen Akteuren untersucht, die zwar auf unterschiedliche Weise mit der zentralstaatlich geplanten Filmpolitik Frankreichs in Verbindung standen aber zugleich einem erweiterten Personenkreis zurechenbar sind. Auf diese Weise ergibt sich ein Bild von Situationen der konkreten Umsetzung der zentralstaatlich geplanten Filmpolitik, wie auch von zeitgleich existierenden alternativen filmpolitischen Vorstellungen.

### 4.1 Fortwirken des IDHEC

Eine Einrichtung, die vor allem als Laboratorium für alternative filmpolitische Vorstellungen gesehen werden kann, war das *Institut des Hautes Etudes*

---

<sup>249</sup> Pratt, Contact Zone, S. 34.

*Cinématographiques* (IDHEC). Die Pariser Filmhochschule war 1943 durch den Filmemacher Marcel L'Herbier, den Produzenten Pierre Gérin und den Komponisten Yves Baudrier gegründet worden. Zu ihren Absolventen zählten beispielsweise René Vautier und Alain Resnais, die beide unter anderem durch kolonialkritische Filme bekannt wurden. – So hatte Vautier 1950 *Afrique 50* erstellt und Resnais fertigte 1953 *Les statues meurent aussi*. Das IDHEC war formal dem französischen *Centre National de la Cinématographie* (CNC) und damit dem Kulturministerium unterstellt. Wie im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit bereits thematisiert wurde, hatten in den 1950er Jahren auch einige Studenten aus den Überseegebieten der *Union française* ein Filmstudium am IDHEC absolviert. Mit *Afrique sur Seine* war 1955 der erste bekannte Film aus dem Kreis dieser Absolventen entstanden. Somit war das IDHEC seit den 1950er Jahren ein Knotenpunkt für die Ausbildung von *afrikanischen Filmschaffenden* gewesen. Dass nach der formellen Unabhängigkeit einige Regierungen afrikanischer Länder an das IDHEC herantraten und sich nach Möglichkeiten der Unterstützung erkundigten, zeugt davon, dass afrikanische Regierungen und filmpolitische Akteure das IDHEC als eine Einrichtung wahrnahmen, die der französisch-afrikanischen filmpolitischen Zusammenarbeit dienlich sein konnte. Die Anfragen sowie die entsprechenden Reaktionen des IDHEC sind in einer Studie dokumentiert, die der langjährige Generalsekretär des IDHEC, Rémy Tessonneau, erstellt und zur Information an das französische Kooperationsministerium gesandt hatte.<sup>250</sup> Am umfangreichsten war, so lässt sich aus Tessonneaus Dokumentation ablesen, der Austausch mit der Regierung des Senegals sowie mit der Regierung Dahomeys gewesen.<sup>251</sup> Auch für Mali, die Elfenbeinküste, Madagaskar und

---

<sup>250</sup> Rémy Tessonneau war vom Beginn der 1950er Jahre an in der Funktion des Generalsekretärs an dem IDHEC tätig. Zur Person Tessonneau vgl. Jacques Bouineau, Rémy Tessonneau, in: Jean-Luc Dauphin; Ariane Lüthi (Hg.), *Actes du 4<sup>e</sup> Colloque Joseph Joubert*, Paris 2010, S. 17–32.

<sup>251</sup> Zu den filmpolitischen Vorstellungen im Senegal berichtet Tessonneau, dass die senegalesische Regierung die Etablierung eines „nationalen Kinos“ anstrebt, das „so bald wie möglich, Elemente für andere afrikanische Länder hervorbringen solle. Als gute Voraussetzung hierfür erachteten die senegalesischen Offiziellen die Universität in Dakar, die „jedes Jahr eine Elite hervorbringt“; darüber hinaus befindet sich ein *Office du Cinéma Sénégalais* in seiner Gründungsphase. „Der senegalesische Plan“, so weiß Tessonneau zu berichten, „sieht die

Kamerun beschreibt Tessonneau Interessensbekundungen der Regierungen für eine zukünftige Zusammenarbeit mit dem IDHEC.<sup>252</sup> Die Dokumentation verdeutlicht, so lässt sich weiterhin anmerken, dass bis zum Ende des Jahres 1961 mehrere afrikanische Regierungen selber filmpolitisch aktiv geworden waren und nicht etwa erst auf die Initiative und Angebote der französischen Regierung warteten.

Nachfolgend soll der Kontakt zwischen Rémy Tessonneau und filmpolitischen Akteuren des Senegals näher untersucht werden. Dieser ist in den

---

Eröffnung eines lokalen professionellen Kinoinstituts vor, das 1962–1963 öffnen soll und das durch die Methoden des IDHEC inspiriert sein soll. Ich möchte hinzufügen, dass ein Dienst für kinematographische Aktualitätsfilme existiert, der durch den ehemaligen IDHEC Schüler Paulin Soumanou Vieyra geleitet wird. In diesem Dienst sollen in der Zukunft Kameraleute arbeiten, die durch die *Actualités françaises* ausgebildet werden.“ Ferner existiere ein Entwicklungslabor, allerdings lediglich für Schwarzweißfilme in 16 mm. Tessonneau stellt ein bemerkenswert ausgebautes Netzwerk für die Filmdistribution fest – dabei bezieht er sich vor allem auf den Vertrieb von nicht-kommerziellen 16 mm-Filmen und nennt: „Ciné-club, Centre Culturelle Français, Centre culturel américain, Mission Libanaise, Maison de jeunes, Armée française, Centre de Bop, Centre Daniel Brottier, Ministère de l’Information, Mission protestante“. Außerdem existierten im insgesamt 40–45 kommerzielle Kinos. Über die Situation in Dahomey weiß Tessonneau zu berichten, dass sich die Regierung 1958 bei dem IDHEC bezüglich eines Filmemachers erkundigt habe, den sie unter Vertrag nehmen wollte. Das IDHEC hatte ihm René Corpel vorgeschlagen. Corpel war ein „Amateurfilmer für Kurzfilme, der sein Können durch zahlreiche interessante Arbeiten perfektioniert“ hätte. 1959 war Corpel gemeinsam mit seiner Frau, ebenfalls eine ehemalige IDHEC-Studentin, nach Porto Novo gezogen und hatte dort für die Regierung Dahomey gearbeitet. „Sie haben bis 1961“, so Tessonneau, „im staatlichen Dienst zur Zufriedenheit der Regierung Dahomeys gearbeitet und sind dann nach Auslaufen ihres Vertrages nach Frankreich zurückgekehrt.“ In dieser Zeit hatte das Paar über dreißig Aktualitätsfilme und mehr als zehn Dokumentarfilme erstellt. Nun wünsche die Regierung Dahomeys einen staatlichen Dienst für Aktualitätsfilme einzurichten, außerdem sollten Lehrfilme zu Themen der Hygiene, der Landwirtschaft und weiterer allgemeiner Instruktionen erstellt werden. Vgl. ANF, Cote 19930381/19, Note sur le rôle de l’Institut des Hautes Etudes Cinématographiques en Afrique et sur le Cinéma Africain, Januar 1962.

<sup>252</sup> Mali hätte das IDHEC um eine Beschreibung der Aufnahmevoraussetzungen gebeten. Außerdem würde ein malischer Student gerade sein zweites Studienjahr am IDHEC absolvieren. Auch die kamerunische Regierung hätte sich bezüglich der Zugangsmöglichkeiten erkundigt. Darüber hinaus absolvierten gerade zwei madagassische Studenten ihr zweites Studienjahr und hätten bereits ein paar Kurzfilm über ihr Land erstellt. Für die Elfenbeinküste beschreibt Tessonneau den sich im Beginn befindlichen Aufbau einer Universität sowie eines Informationsdienstes. Aktualitätsfilme für die Elfenbeinküste würden aktuell durch Herrn Sellier erstellt, der zuvor in Dakar mit der Erstellung von Filmen über Mali beauftragt gewesen sei. 1961 hätte das IDHEC dem Ministerium für Nationale Bildung in Abidjan ferner Informationen über die Zugangsvoraussetzungen an der Filmhochschule zukommen gelassen. Vgl. ANF, Cote 19930381/19, Note sur le rôle de l’Institut des Hautes Etudes Cinématographiques en Afrique et sur le Cinéma Africain, Januar 1962.

Verwaltungsakten vergleichsweise umfangreich dokumentiert. In einem ersten Schritt soll hierzu die filmpolitische Position des IDHEC-Generalsekretärs. In einem zweiten Schritt ist dann eine Reise, die Tessonneau im Vorfeld einer UNESCO-Konferenz zum Zweck des filmpolitischen Austausches in den Senegal antrat, Untersuchungsgegenstand. Es interessiert, wie die Reise des IDHEC-Generalsekretärs, der nach der formellen Unabhängigkeit Kontakte zu früheren IDHEC-Absolventen hielt und auch als Experte und Delegierter auf UNESCO-Konferenzen zur Zukunft des Filmschaffens auf dem afrikanischen Kontinent in Erscheinung trat, durch staatliche Akteure der formell entkolonisierten Fünften Republik aufgenommen wurde. Denn die Reise wurde durch den französischen Botschafter im Senegal, Claude Hettier de Boislambert, umfassend dokumentiert, bewertet und die entsprechenden schriftlichen Ausarbeitungen an das Kooperationsministerium übermittelt.

### **Tessonneaus filmpolitische Position**

Die filmpolitische Position Rémy Tessonneaus wird im Folgenden anhand der *Verwaltungsnote zur Rolle des IDHEC in Afrika und in Bezug auf das afrikanische Filmschaffen* untersucht. Diese hatte Tessonneau 1961 im Auftrag der *Direction Général des Affaires Culturelles et Techniques* (DGACT) des französischen Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten angefertigt. In der Ausarbeitung formulierte Tessonneau „Überlegungen und Vorschläge für die Zukunft des Kinos und des Fernsehens in Afrika“<sup>253</sup>. Dabei war die Ausbildung von Filmschaffenden zentraler Gegenstand seiner Erörterungen. In seinen Ausführungen stützte er sich, so gibt Tessonneaus an, auf Bedarfsbeschreibungen, die afrikanischer Regierungen und „informierter Personen“ geäußert hätten. Als entsprechende Quelle nennt er beispielsweise Artikel Paulin Soumanou Vieyras, die dieser in der Zeitschrift *Présence Africaine* publiziert hatte.<sup>254</sup> Aus einer der Verwaltungsnote angehängten schriftlichen Mitteilung an das Kooperationsministerium geht außerdem hervor,

---

<sup>253</sup> ANF, Cote 19930381/19, Note sur le rôle de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques en Afrique et sur le Cinéma Africain, Januar 1962.

<sup>254</sup> Die Artikel Vieyras werden in Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit näher analysiert.

dass auch Sichtweisen weiterer ehemaliger IDHEC-Studenten in seine Ausarbeitung eingeflossen seien: „[...] im Anschluss an eine Unterhaltung mit Schülern des IDHEC, die aus Schwarzafrika stammten, bat ich all jene, die Interesse hatten, darum, Notizen zu den Dingen zu erstellen, die ihnen wichtig erschienen.“<sup>255</sup> Ebenso stand Tessonneau auch im Kontakt zu dem ehemaligen IDHEC-Studenten und Neffen des senegalesischen Staatschef Léopold Sédar Senghor, Blaise Senghor.<sup>256</sup> Und darüber hinaus beanspruchte Tessonneau für sich, die Standpunkte „afrikanischer Regierungen“ zu kennen. So konstatierte er beispielsweise:

Die Regierungen Schwarzafrikas wollen ein eigenes Kino und eigene Filmemacher, technische Laboreinrichtungen, ein Staatsfernsehen. Dabei geht es ihnen allem Anschein nach, vor allem was die Film- und Fernsehproduktion betrifft, um Unabhängigkeitsreflexe und ein besonderes Zeichen von kulturellem Prestige, und dies umso mehr als [das Kino und Filmschaffen] ein Mittel der Macht ist, das mit höchster Effizienz auf den noch nicht alphabetisierten Teil der Bevölkerung angewandt werden kann.<sup>257</sup>

Auch wenn kritisch angemerkt werden kann, dass diese Bekundungen Tessonneaus sicherlich auch die Funktion erfüllten, seinen Expertenstatus zu betonen und es gleichzeitig fraglich ist, wie repräsentativ Tessonneaus Informationsgrundlagen für die Gesamtheit aller afrikanischer Regierungen waren, so zeugen seine Ausführungen dennoch vom Bemühen, Standpunkte afrikanischer Akteure in seinen filmpolitischen Erörterungen einfließen zu lassen.

---

<sup>255</sup> „Par ailleurs, à la suite d’une conversation [...] avec les élèves de l’IDHEC originaires d’Afrique noir, j’ai invité ceux qui le souhaitent à établir une note d’information sur ce qui leur paraisse important.“ ANF, Cote 19930381/19, Brief Rémy Tessonneau an Monsieur le Gouverneur Bordier, Ministère de la Coopération, 19.12.1961.

<sup>256</sup> Aus einem Brief Tessonneaus geht hervor, dass er in postalischem Kontakt mit Blaise Senghor stand. Vgl. ANF, Cote 19930381/19, Brief Tessonneau an Monsieur le Gouverneur Bordier, Ministère de la Coopération, 19.12.1961.

<sup>257</sup> „Les Gouvernements d’Afrique Noir désirent en propre un cinéma et des cinéastes, des installations techniques de laboratoires, une télévision nationale. Il s’agit à leurs yeux, semble-t-il, surtout en ce qui concerne la production cinématographique et la télévision, d’un réflexe d’indépendance et d’un signe particulier de prestige culturel, d’autant plus souhaité que l’instrument puissant qu’il met en œuvre s’applique avec une efficacité quasi entière à la partie de la population restant encore analphabète.“ ANF, Cote 19930381/19, Note sur le rôle de l’Institut des Hautes Etudes Cinématographiques en Afrique et sur le Cinéma Africain, Januar 1962.



- Und auf dieser Grundlage wandte er sich in den weiteren Ausführungen seinem Hauptanliegen – der zukünftigen Ausbildung von Filmschaffenden – zu. Dabei, so wird deutlich, sprach er sich für die Notwendigkeit einer umfassenden künstlerischen Bildung aus: „Wir glauben, dass die folgenden Anmerkungen von größter Bedeutung sind, wenn man fundamentale Fehler und Wettbewerb, der zu Ineffizienz, Vergeudung und Verwirrung führt, vermeiden will. [...] Es wäre verhängnisvoll, im Bereich des Kinos und des Fernsehens die technische Ausbildung von der künstlerischen Ausbildung zu trennen, was der Praxis aller Filmschulen der Welt, die dieser Bezeichnung würdig sind, entgegenstünde.“<sup>258</sup>

In der weiteren Darlegung seiner Position ging Tessonneau intensiver auf die Frage nach dem Verhältnis von audiovisueller und schriftlicher Informationsvermittlung ein. Er sprach sich dafür aus, dass die Pflege von Schriftkultur bei der Ausbildung von Filmschaffenden von Beginn an mit angestrebt werden müsste. Denn der Gehalt von Nachrichtenberichterstattungen hänge, so Tessonneau, wesentlich von den intellektuellen Fähigkeiten von Filmschaffenden ab: „Die Verbreitung von Informationen muss eine Verbreitung intellektueller, wissenschaftlicher und künstlerischer Informationen sein. Dies gilt vor allem für die Verbreitung von Nachrichteninformationen: Bücher von den audiovisuellen Mitteln zur Informationsverbreitung auszuschließen, hieße unserer Meinung nach, sowohl für den Analphabetismus als auch für die Oberflächlichkeit der Berichterstattung einzutreten.“<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> „Nous estimons que les remarques qui suivent sont de la plus haute importance si l'on veut éviter des erreurs fondamentales et une concurrence génératrice d'inefficacité, de gaspillage et de confusion. [...] Ce serait une erreur néfaste, contraire à la pratique de toutes les Ecoles de cinéma dignes de ce nom existant dans le monde, que de séparer la formation technique de la formation artistique en matière de cinéma et de télévision [...]“ ANF, Cote 19930381/19, Note sur le rôle de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques en Afrique et sur le Cinéma Africain, Januar 1962.

<sup>259</sup> „La diffusion de l'information doit être une diffusion de l'information intellectuelle, scientifique et artistique. Au moins autant qu'une diffusion de l'information d'actualités: exclure le livre des moyens audiovisuel de diffusion de l'information, ce serait, à notre avis, prendre son parti de l'analphabétisme comme du caractère superficiel de l'information.“ ANF, Cote 19930381/19, Note sur le rôle de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques en Afrique et sur le Cinéma Africain, Januar 1962.

Die Darlegungen Tessonneaus zu einem umfassenden Bildungsanspruch können zum einen als eine intendierte Aufmerksamkeitslenkung auf Formen der Ausbildung von Filmschaffenden verstanden werden, wie sie beispielsweise das IDHEC praktizierte. Seine Sichtweise auf filmische Ausbildung deutet jedoch vor allem eine Position an, die den Einsatz von Filmen als reines „Informationsmittel“ für eine zum Großteil illiterate Bevölkerung als filmpolitisch nicht weitgehend genug und bildungstheoretisch nicht nachhaltig gedacht erachtete. Seine Fürsprache für die „Verbreitung intellektueller, wissenschaftlicher und künstlerischer Informationen“ deutet eine Position an, die – davon ist auszugehen – vor den medialen Erfahrungen warnt, als Filme während des Zweiten Weltkriegs als Instrument populistischer und nationalistischer Propaganda intensive Bedeutung erlangt hatten.<sup>260</sup>

Abschließend beschreibt Tessonneau einen umfassenden Komplex an Empfehlungen, die er auf anstehenden UNESCO-Konferenzen in seiner Funktion als Delegierter darzulegen plante. So wollte er erstens die Gründung von unter staatlicher Aufsicht stehenden Filmproduktionsgesellschaften in jedem afrikanischen Land empfehlen. Diese sollten mit einer Erstausrüstung bedacht werden. Zweitens empfahl Tessonneau die Einrichtung von *Centre travaux techniques* in mehreren urbanen Zentren des Kontinents. Diese sollten mit Laboren für die Filmentwicklung und für Filmabzüge ausgestattet sein. Außerdem sprach er sich für die Einrichtung von Studios für Filmdrehs aus. In all diesen Punkten folgte Tessonneau den filmpolitischen Forderungen, die bereits Paulin Soumanou Vieyra zwischen 1957 und 1958 in Artikeln der Zeitschrift *Présence Africaine* formuliert hatte.<sup>261</sup> Damit vertrat und unterstrich Tessonneau – Vieyra folgend – Vorstellungen zur Schaffung einer filmischen Infrastruktur, die afrikanischen

---

<sup>260</sup> Zur ‘visuellen Kriegsführung’ Frankreichs während der Weltkriege vgl. die Arbeiten von Laurent Véray: Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, 2008; Véray, *Les films d'actualité*. Auch im Hinblick auf Aktualitätsfilme im deutschen Nationalsozialismus existieren zahlreiche Arbeiten. So zum Beispiel Ulrike Bartels, *Die Wochenschau im Dritten Reich. Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte*, Frankfurt am Main; Berlin; Bern et. al. 2004.

<sup>261</sup> Vgl. Hierzu Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit.

Ländern eine unabhängige Filmproduktion erlaubte. Die dritte Empfehlung, die er aussprechen wollte, betraf die Ausbildung von zukünftigen Filmschaffenden. Hier zeichnete er die Vision zur Gründung einer Weltfilmschule:

Das gute Funktionieren von Filmeinrichtungen setzt nicht nur beträchtliche finanzielle und technische Mittel voraus, sondern auch einen Stamm von Fachleuten vor Ort, der erfahren und ausreichend groß ist, sowie ein ausreichend anregendes intellektuelles und künstlerisches Milieu. Die künftigen Fachleute werden an einer Weltschule ausgebildet, die nach Ermessen ihrer Regierung in der Filmbildung anerkannt ist. Die Regierungen könnten ihnen staatliche Stipendien zur Verfügung stellen und [weitere] von der UNESCO vergebene Stipendien könnten, im Rahmen der Möglichkeiten, der freien Verwendung jeder Regierung überlassen werden. [...] Erst wenn die Berufe über eine ausreichende Zahl von Qualitätsmerkmalen verfügen, lässt sich die Gründung mehrerer Film- und Fernsehschulen in Schwarzafrika in Erwägung ziehen.<sup>262</sup>

Somit verfolgte Tessonneau einen Ansatz, der eine internationale Bildungsk Kooperation erforderte.

Wie aus einem Brief des Ministeriummitarbeiters Bordier an Rémy Tessonneau hervorgeht, waren die Ausführungen Tessonneaus im französischen Kooperationsministerium rezipiert worden.<sup>263</sup> Die Reaktion war jedoch verhalten. Bordier teilte zwar die dargelegten Auffassungen Tessonneaus zur „Etablierung

---

<sup>262</sup> „Le bon fonctionnement d’institutions de cinéma en effet suppose non seulement des moyens financiers et techniques importants, mais un cadre de professionnels existants sur place, déjà expérimentés et assez nombreux, ainsi qu’un milieu intellectuel et artistique suffisamment riche. [...] Les futurs professionnels viendraient se former dans une école du monde confirmée dans l’enseignement du cinéma, au choix de leur gouvernement. Celui-ci pourrait leur attribuer des bourses nationales, et des bourses attribuées par l’UNESCO seraient, dans la mesure du possible, laissées à la libre utilisation de chaque gouvernement. De même les Etats extérieurs, dotés d’écoles de cinéma, pourraient-ils attribuer des bourses d’études sur présentation des candidats par les gouvernements. Ce n’est qu’une fois que les professions seraient pourvues d’éléments de qualité assez nombreux qu’on pourrait concevoir la création de plusieurs écoles de cinéma et de télévisions en Afrique noire [...]“ ANF, Cote 19930381/19, Note sur le rôle de l’Institut des Hautes Etudes Cinématographiques en Afrique et sur le Cinéma Africain, Januar 1962.

<sup>263</sup> Tessonneau titulierte den Mitarbeiter des Kooperationsministeriums in seinem Brief als „Gouverneur Bordier“. In den untersuchten Verwaltungsunterlagen findet sich kein Vorname. Es ist jedoch denkbar, dass es sich bei dem „Gouverneur Bordier“ um den ehemaligen Kolonialbeamten Paul Bordier handelte, der von 1956 an als Gouverneur des Überseegebietes Niger und ab 1958 bis zur formellen Unabhängigkeit im Jahr 1960 als Hochkommissar von Ubangi-Schari arbeitete.

einiger Filmproduktionszentren mit der nötigen Ausstattung und Laboratorien“.<sup>264</sup> Er mutmaßte jedoch auch über Schwierigkeiten bei der Etablierung solcher Produktionszentren: „Die Realisierung dieses Programms eckt leider aufgrund finanzieller Schwierigkeiten an, die nicht unüberwindbar sind, vor allem aber aufgrund übersteigerter nationaler Eigenbrötelei, die ohne Zweifel das Haupthindernis zur rationalen Nutzung der zu installierenden [Filmproduktions-]Mittel ist.“<sup>265</sup> Somit sprach der Ministeriumsmitarbeiter Bordier den afrikanischen Regierungen die Fähigkeit zu einem „rationalen“ Umgang mit filmischer Infrastruktur ab. Mit dieser Zuschreibung reproduzierte Bordier klischeehafte Deutungsmuster, wie sie für *Orientalismus*-Diskurse typisch sind.<sup>266</sup> Bezüglich der Vorschläge Tessonneaus zu einer in internationaler Kooperation organisierten Ausbildung von Filmschaffenden bemerkte Bordier lediglich: „Ich teile ebenso ihre Ansicht zur Ausbildung eines autochthonen Kaders.“<sup>267</sup> Während Tessonneaus Darlegungen zur Ausbildung von zukünftigen Filmschaffenden auf der Basis eines ganzen Ausbildungskomplexes argumentiert und er mit dem Anspruch der Bekämpfung von Illiteralität insgesamt innerhalb eines Kontextes der Bildung breiter Gesellschaftsschichten argumentiert, ist Bordiers Aussage doppeldeutig und lässt sich dahingehend verstehen, dass er weniger die von Tessonneau vorgeschlagenen Maßnahmen als relevant erachtet, sondern viel mehr, dass mit der Bildung primär auf einen „autochthonen Kader“ abgezielt werden solle. Ein solches Bildungsverständnis, das an koloniale Praktiken der Bildung *indigener*

---

<sup>264</sup> „Je crois comme vous qu’il faut essayer de créer quelque pôle de production de films, avec l’équipement en laboratoires que cela suppose.“ ANF, Cote 19930381/19, Brief Bordier an Tessonneau, 5. 1.1962.

<sup>265</sup> „La réalisation de ce programme se heurtera malheureusement à des difficultés financières, qui ne sont pas insurmontables, et à des particularismes nationaux exacerbés qui seront sans doute les obstacles principaux à une utilisation rationnelle des moyens à mettre en place.“ ANF, Cote 19930381/19, Brief Bordier an Tessonneau, 5.1.1962.

<sup>266</sup> Orientalismus-Diskurse sind in einer nicht mehr überschaubaren Menge an Forschungsarbeiten beschrieben. Grundlegend zur diskursiven Konstruktion des *Okzidents* beziehungsweise des *Orients* vgl. Edward W. Said, *Orientalism*, New York 1978. Zur diskursiven Konstruktion des Westens vgl. Hall, *The West*, in: Ders.; Bram Gieben (Hg.), *Formations*, S. 275–331.

<sup>267</sup> „Je partage également votre sentiments à la formation des cadres autochtones.“ ANF, Cote 19930381/19, Brief Bordier an Tessonneau, 5.1.1962.

*Eliten* – sogenannte *Evolués* – anknüpft, unterschied sich deutlich von der umfassenden Bildungsvision Tessonneaus.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Tessonneaus in seiner Ausarbeitung für die Etablierung einer filmischen Infrastruktur plädierte, die es erlaubte Filme in afrikanischen Ländern vor Ort zu produzieren. Außerdem sprach er sich gegen eine rein technische Ausbildung von zukünftigen Filmschaffenden aus. Damit vertrat er eine Position, die sich von der filmpolitischen Praxis der französischen Regierung und Verwaltung deutlich unterschied. Denn das französische Kooperationsministerium schuf ab 1962 für Filmschaffende aus afrikanischen Ländern praxisnahe, informelle Ausbildungssituationen.<sup>268</sup> Seine filmpolitischen Darlegungen ließ Tessonneau schließlich auch in ein auf den 1. Februar 1962 datiertes Exposé einfließen, das er in seiner Funktion als UNESCO-Experte (*Délégué Général devant la Conférence d'Experts de l'UNESCO*) ausgearbeitet hatte. In diesem Exposé legt er seine bereits zuvor dem Kooperationsministerium geschilderten Vorschläge und Standpunkte, wesentlich ausführlicher, im Inhalt jedoch gleichbleibend dar. Die Vorstellungen Tessonneaus können als ein universalistischer kulturpolitischer Anspruch verstanden werden, der es Filmschaffenden ermöglichen wollte, unabhängig ihrer Herkunft, weitgehend gleichberechtigte Zugänge zu Bildung und Filmproduktionsstätten zu erlangen. Auch in der weiteren Praxis knüpfte Tessonneau an dieses Ideal an und unterstützte das filmpolitische Engagement im Senegal durch seine aktive Teilhabe an der *Semaine de Cinéma* in Dakar.

### **Die *Semaine de Cinéma* in Dakar**

Die *Semaine de Cinéma* fand vom 15. bis zum 20. Januar 1962 in Dakar statt. Sie war im Vorfeld der anstehenden UNESCO-Konferenz durch senegalesische Offizielle organisiert worden und sollte, wie aus einem Brief des Präsidenten des senegalesischen Ministerrates, Mamadou Dia, an den französischen

---

<sup>268</sup> Solche Ausbildungsmöglichkeiten fanden Filmschaffende zum einen im technischen Dienst des Kooperationsministeriums und zum anderen als Praktikant\*innen an der Seite von CAI-Mitarbeitern. Zum technischen Dienst vgl. Kapitel 4.3 der vorliegenden Arbeit und zur Ausbildung an der Seite von CAI-Mitarbeitern vgl. Kapitel 5.1 der vorliegenden Arbeit.

Kooperationsminister hervorgeht, der Festigung und dem Ausbau senegalesischer-französischer filmpolitischer Beziehungen dienen. So hatte Dia in seinem Brief an die „gemeinsame Sorge zur Entwicklung kultureller Beziehungen zwischen Frankreich und dem Senegal“ appelliert und den Wunsch geäußert, dass der Generalverwalter der Pariser Filmhochschule IDHEC, Rémy Tessonneau, zu einem Besuch in den Senegal komme. Die senegalesischen Offiziellen wollten mit Tessonneau über Ausbildungsmöglichkeiten von Filmschaffenden am IDHEC und über die Etablierung eines Filmzentrums im Senegal sprechen. Die senegalesischen Offiziellen hatten ihre Initiative zum Ausbau der senegalesisch-französischen Kulturbeziehungen so koordiniert, dass der Besuch Tessonneaus mit der *Semaine de Cinéma* zusammenfiel.

Über die *Semaine de Cinéma* liegen umfassende Verwaltungsunterlagen vor. Denn zum einen hatte Tessonneau einen Bericht über die mehrtägige Kulturveranstaltung angefertigt. Zum anderen hatte das französische Kooperationsministerium in Person des stellvertretenden *Directeur des services culturels et techniques*, Olivier Chevrillons, den französischen Botschafter im Senegal, Claude Hettier de Boislambert, mit der Berichterstattung über die Veranstaltung beauftragt.<sup>269</sup>

Auf der Grundlage dieser Unterlagen lässt sich das umfangreiche Programm, das die senegalesischen Offiziellen für den Besuch Tessonneaus organisiert hatten, rekonstruieren. So war am ersten Abend ein gemeinsames Essen Rémy Tessonneaus mit dem senegalesischen Staatschef Léopold Sédar Senghor sowie eine anschließende Filmsichtung organisiert worden. Am zweiten Tag erfolgte ein nicht näher erläuteter Ausflug „in den Busch“. Am dritten Abend fand eine Gala im Kino *Plazza* mit der Vorführung verschiedener Filme sowie Festreden statt. Der vierte Tag war mit einer „informativen Zusammenkunft“ sowie Vorführungen von Filmen mehrerer IDHEC-Studenten gefüllt. Am Abend des fünften Tages war Tessonneau eingeladen, dem Empfang, den die Regierung Senghor für den deutschen Präsidenten Heinrich Lübcke organisiert hatte, beizuwohnen. Und am

---

<sup>269</sup> ANF, Cote 19930381/19, M. Charpentier an den Botschafter Hettier de Boislambert, 5. Dezember 1961.

sechsten Tag fand ein gemeinsames Mittagessen mit dem senegalesischen Staatschef Léopold Sédar Senghor, dem Kulturberater der französischen Botschaft und Paulin Soumanou Vieyra statt.

Neben diesem, eigens für den französischen Gesandten Tessonneau konzipierten Programm, gab es ein öffentliches Programm der *Semaine de Cinéma*, das für ein filminteressiertes senegalesisches Publikum bestimmt war. Es bot Vorträge und zahlreiche Filmvorführungen. Darüber hinaus war eine Konferenz an der Universität von Dakar, ein Informationstreffen am *Institut français*, ein Treffen von Filmschaffenden sowie eine Fotografie-Ausstellung, auf der sich das IDHEC präsentierte, organisiert.<sup>270</sup> Insgesamt, so wird deutlich, hatten die senegalesischen Offiziellen keine Mühen für ein umfangreiches Programm gescheut. Sie wollten mit der *Semaine de Cinéma* einen eindrucksvollen Auftakt für konzertierte Anstrengungen einer zukünftigen Filmpolitik anstreben und warben um französische Unterstützung.

In seinem Bericht, den er an das Kooperationsministerium sandte, hielt Tessonneau Ergebnisse fest, die er im Rahmen der *Semaine de Cinéma* mit senegalesischen Akteuren besprochen hatte: So schnell wie möglich sollte an der Universität Dakar eine Studiengruppe eingerichtet werden, die eine Grundausbildung zur „Kultur und Technik des Filmschaffens“ erhalten sollte. Unter anderem zu diesem Zweck sollte eine Bibliothek und eine Kinemathek eingerichtet werden. Diese Angebote sollten ferner durch Filmvorführungen, Konferenzen und Ausstellungen ergänzt werden. Auf diese Weise wollte Bewerber\*innen für ein Studium am IDHEC gewinnen. Darüber hinaus sollten Praktika im Bereich des Filmdrehs und der Kulturverwaltung organisiert werden; die Absolventen dieser Praktika sollten für die zukünftige Koordination einer Studiengruppe eingesetzt werden. Die Finanzierung des Gesamtprojektes, so schloss Tessonneau seinen Bericht, könnte auf der Grundlage einer Übereinkunft zwischen dem senegalesischen Informationsministerium und dem französischen

---

<sup>270</sup> Dieser Programmplan für Tessonneau im Kontext seines Besuchs im Senegal und der Filmwoche geht aus dem Bericht des IDHEC-Generalsekretärs hervor. ANF, Cote 19930381/19, Telegramm Botschafter Hettier de Bois Lambert an das Kooperationsministerium, 19.1.1961.

Kooperationsministerium erfolgen.<sup>271</sup> Hier zeigt sich, dass im Rahmen des Treffens zwischen Tessonneau und den senegalesischen Akteuren ein relativ konkretes Programm für eine mögliche französisch-senegalesische Kooperation ausgearbeitet worden war, das als Grundlage für die weitere Ausgestaltung filmpolitischer Maßnahmen der französischen Verwaltung gedacht war und an das französische Verwaltungsakteure hätten anknüpfen können.

Neben diesem Bericht Tessonneaus, der letztlich eine Fürsprache für eine französisch-senegalesische filmpolitische Zusammenarbeit darstellt, finden sich in den Verwaltungsakten des französischen Kooperationsministeriums auch mehrere Schriftstücke, die der französische Botschafter im Senegal, Hettier de Boislambert, verfasst hat und in denen er über die *Semaine de Cinéma* berichtete. Dabei, so zeigt sich, hatte der französische Botschafter eine unverblümt ablehnende Haltung gegenüber einer französisch-senegalesischen Zusammenarbeit und brachte dies in polemischer Kritik an der Organisation und Durchführung der *Semaine de Cinéma* zum Ausdruck. In einem Telegramm de Boislamberts an das Kooperationsministerium heißt es: „Die Semaine du cinéma d’Afrique noire begann am 15. Januar in Dakar in einer Atmosphäre von nahezu kompletter Desorganisation.“<sup>272</sup> In einem wenig später verfassten Bericht an den Kooperationsminister wiederholt de Boislambert seine polemischen Ausführungen:

„Der Direktor des IDHEC erklärte insbesondere, dass es notwendig sei, auf möglichst flexible Weise eine Art Institut für Kinematographische Studien zu organisieren, das zunächst einmal vor allem Zuschauer und weniger Filmschaffende schulen sollte; die Flexibilität bei der Organisation der ‚Woche‘ [*Semaine de Cinéma*] jedoch war übertrieben.“<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> Vgl. ANF, Cote 19930381/19, Akte zur ‚Semaine du Cinéma Noire‘ in Dakar.

<sup>272</sup> „La Semaine du cinéma d’Afrique noire s’est ouverte à Dakar le 15 janvier dans une atmosphère d’inorganisation à peu près total.“ Mit stüffisantem Unterton beschreibt de Boislambert weitere Details, an welchen er die seiner Meinung nach schlechte Organisation ausmachte. ANF, Cote 19930381/19, Telegramm Botschafter Hettier de Boislambert an das Kooperationsministerium, 19.1.1961.

<sup>273</sup> „Si le Directeur de l’IDHEC expliquait notamment qu’il était nécessaire d’organiser de la manière la plus souple possible une sorte d’Institut des Etudes Cinématographiques susceptible de former, dans un premier temps, plus les spectateurs que les cinéastes, l’organisation de la ‘Semaine’ était par contre d’une souplesse excessive.“ ANF, Cote 19930381/19, Botschafter Hettier de Boislambert an den Kooperationsminister, Januar 1962.



Der senegalesische Pressespiegel hingegen, den de Boislambert seinem Bericht angehängt hatte, zeugt von einer positiven Aufnahme der Kulturveranstaltung in den senegalesischen Zeitungen.<sup>274</sup>

In den Berichten Tessonneaus auf der einen Seite und des Botschafters de Boislambert auf der anderen Seite können deutlich unterschiedliche Wahrnehmungsmuster festgestellt werden. Während Tessonneaus sachorientierter Bericht ein Bild zeichnet, das erlaubt, den Aufbau kinematographischer Infrastruktur in positiver Weise zu erahnen und damit einen Ausgangspunkt für eine mögliche französisch-senegalesische Zusammenarbeit beschreibt, sind die Berichte des Botschafters durch eine abwertende Sprache gekennzeichnet, die im Hinblick auf die Etablierung von partnerschaftlichen Kulturbeziehungen wenig konstruktiv war.

Alles in allem zeigt sich, dass die professionellen Kontakte, die noch zu Zeiten der *Union française* durch die Ausbildung von *afrikanischen Filmschaffenden* am IDHEC entstanden waren, in der Zeit nach der formellen Unabhängigkeit fortwirkten. Die Verwaltungsakten zur *Semaine de Cinéma* zeichnen ein Bild, demnach sowohl der IDHEC-Generalsekretär und UNESCO-Delegierte Tessonneau wie auch senegalesische Akteure versuchten, an diese Bindungen anzuknüpfen. Diese Form der Zusammenarbeit ging auf die Initiative der senegalesischen Regierung zurück, die sich an das französische Kooperationsministerium und an das IDHEC gewandt hatte. Die französischen Verwaltungsakteure hingegen schienen mit der senegalesischen Initiative wie auch Tessonneaus Engagement wenig anfangen zu können. Sie zeigten sich zurückhaltend bis initiativlos und, wie das Beispiel der Berichte des Botschafters de Boislambert verdeutlicht, mitunter abschätzig. Gleichzeitig kann davon ausgegangen werden, dass der engagierte IDHEC-Generalsekretär, indem er auf UNESCO-Konferenzen als französischer Experte wahrgenommen wurde, Frankreich auf dem internationalen Parkett als ein Land präsentierte, das gewichtige Vorstellungen und Plänen für das afrikanische Filmschaffen habe.

---

<sup>274</sup> ANF, Cote 19930381/19, Botschafter Hettier de Boislambert an den Kooperationsminister, Januar 1962.

## 4.2 Kontaktaufnahmen des *Consortium Audiovisuel International*

Weitere Kontaktaufnahmen ergaben sich im Rahmen der staatlichen Filmpolitik durch die Tatsache, dass die CAI-Leitung Vertragsbeziehungen mit afrikanischen Regierungen aufzubauen und so eine Zusammenarbeit im Bereich der staatlich angebundenen Aktualitätsfilmproduktion zu erreichen versuchte. Im Gegensatz zu dem vorangehend beschriebenen Zusammentreffen von verschiedenen filmpolitischen Akteuren im Senegal resultierten diese Kontaktsituationen also aus der Initiative der französischen Verwaltung. Wie vorangehend bereits herausgearbeitet wurde, war das CAI innerhalb weniger Monate durch die französische Zentralregierung etabliert worden. Es setzte sich aus dem staatlich finanzierten *Comptoir général d'exportation et de participation* (COGEP), der staatlichen Filmproduktion *Actualités Française* sowie aus den privatwirtschaftlichen Filmbetrieben *Pathé*, *Gaumont* und *Eclair* als gemischtwirtschaftliche Gesellschaft anonymer Teilhaber zusammen. Die staatsnahen Gesellschafter waren dabei in der Anteilsmehrheit. Das CAI war dem französischen Kooperationsministerium zugeordnet.<sup>275</sup>

Im Folgenden soll anhand zweier Fallbeispiele untersucht werden, wie die Filmpolitik Frankreichs gegenüber afrikanischen Regierungen kommuniziert wurde und wie sich die Anwendbarkeit der zentral in den *Conseil restreint* geplanten französischen Filmpolitik in der konkreten Praxis darstellte. Die beiden Fallbeispiele beziehen sich auf die Kommunikation von CAI-Mitarbeitern mit Regierungsangehörigen Gabuns und des Tschads.<sup>276</sup>

### Gabun

Unmittelbar nach seiner Gründung nahm das CAI Ende 1961 über die französische Botschaft Kontakt mit der Regierung Gabuns auf und präsentierte ein Konzept zur

---

<sup>275</sup> Zur Gründung des CAI vgl. Kapitel 3.3 der vorliegenden Arbeit. Zum technischen Dienst des Kooperationsministeriums vgl. Kapitel 4.3.

<sup>276</sup> Dass die Wahl auf die Regierungskommunikation mit diesen beiden Ländern fällt, ergibt sich aus dem Umstand, dass die entsprechenden Verwaltungsdokumente in den Französischen *Archives Nationales* erhalten sind.

Produktion von *Actualités filmées*. Dabei stellten sich die französischen Akteure eine Zusammenarbeit derart vor, dass das CAI als Holding gemeinsam mit der gabunischen Regierung paritätisch in eine zu gründende Filmgesellschaft investierte. In der schriftlichen Darlegung dieses Vorhabens gegenüber der gabunischen Regierung beschrieben sie eine prinzipiell prosperierende Entwicklung der Filmwirtschaft auf dem afrikanischen Kontinent. Darüber hinaus stellte das CAI die Lieferung von Technik in Aussicht: „Das Kino steht in Afrika vor der Expansion und die Partner des Konsortiums [gemeint waren die französischen Filmgesellschaften] erwarten, dass seine Entwicklung umso schneller voranschreiten wird, je mehr technische Mittel den jeweiligen Ländern zur Verfügung gestellt werden.“<sup>277</sup> Vor diesem Hintergrund eröffne eine „Zusammenarbeit mit dem Konsortium [...] den verschiedenen afrikanischen Staaten im Gegensatz zu reinen Dienstleistungsverhältnissen weitreichendere Zukunftsperspektiven“.<sup>278</sup> Eine Partnerschaft ermögliche außerdem, so heißt es modernisierungsoptimistisch weiter, „den Aufbau einer lokalen Kinoindustrie in den afrikanischen Ländern“.<sup>279</sup> Wann und wie dieser Aufbau erfolgen sollte, wurde nicht weiter präzisiert. Vielmehr erschien der Aufbau der Filmindustrie in der Darstellung des CAI als ein durch allgemeine Entwicklung und Fortschritt angetriebener Selbstläufer.

Doch die Antwort des gabunischen Informationsministers, Eugène Amogho, an den Generaldirektor des CAI, Roger Spiri-Mercanton, liest sich weitaus nüchterner. In Gabun, so konstatierte Amogho, gebe es lediglich drei Kinosäle. Weiterhin verfüge

---

<sup>277</sup> „Le cinéma est appelé à prendre de l’extension en Afrique et les partenaires du Consortium estiment que son développement sera d’autant plus rapide que de plus grandes moyens techniques seront mis à la disposition des pays intéressés.“ ANF, Cote 19930381/16, Projet de création au Gabon d’une société d’économie mixte pour la production des films d’actualités et documentaires.

<sup>278</sup> „C’est pourquoi au lieu de se limiter à des relations de clients à fournisseurs, les sociétés françaises d’actualités, membres du Consortium, ont estimé qu’une association avec les différents états africains serait une formule efficace qui ouvrirait aux différents partenaires des perspectives d’avenir plus larges que de simples contrats de présentation de services.“ ANF, Cote 19930381/16, Projet de création au Gabon d’une société d’économie mixte pour la production des films d’actualités et documentaires.

<sup>279</sup> „Elle permettrait notamment l’implantation d’une industrie cinématographique locale dans les différents états africains.“ ANF, Cote 19930381/16, Projet de création au Gabon d’une société d’économie mixte pour la production des films d’actualités et documentaires.

sein Ministerium über einen Kinobus; ein weiterer Kinobus würde dem Ministerium durch die französische Botschaft zur Verfügung gestellt. Schließlich verfügten noch einige kulturelle Einrichtungen, die höhere Schule in Libreville sowie mehrere religiöse Institutionen über einen Filmprojektor. Vor diesem Hintergrund spricht Amogho dem Vorhaben einer gemischtwirtschaftlichen Gesellschaft vorerst den wirtschaftlichen Nutzen ab: „Diese Ausführungen dürften Ihnen meiner Meinung nach verdeutlichen, dass die Möglichkeiten zum Verkauf von Aktualitätsfilmen sehr begrenzt, wenn nicht gar überhaupt nicht vorhanden sind. [...] Die Gründung einer gemischtwirtschaftlichen Gesellschaft, wie Sie sie vorschlagen, erscheint somit zu frühzeitig. Eine solche Gesellschaft hätte keinen ausreichenden Kundenstamm und könnte vorerst ohnehin keine nennenswerten Einnahmen erzielen.“<sup>280</sup>

Zu einer ganz ähnlichen Einschätzung kam auch der französische Filmtheoretiker Victor Bachy. In einer Publikation aus dem Jahr 1986 beschrieb er die filmwirtschaftliche Situation in Gabun als in seiner infrastrukturellen Entwicklung deutlich begrenzt, wobei er auch die topografischen Gegebenheiten in dem westafrikanischen Land in seine Erörterungen mit einbezog: „Das Land – man sollte es nicht vergessen – ist so gut wie vollständig mit Regenwald bedeckt. Die Transportmittel sind folglich stark eingeschränkt: Am verbreitetsten ist das Fliegen, während die Fertigstellung der gigantischen Bauarbeiten der transgabunischen Eisenbahn erwartet wird. Es ist offensichtlich, dass auch die Infrastruktur für die kinematographische Erschließung dadurch bestimmt wird.“<sup>281</sup>

---

<sup>280</sup> „Ces explications peuvent, je pense, vous montrer que les possibilités de vente de films d’actualités sont très réduites, sinon inexistantes. [...] Donc, la création que vous proposez d’une Société d’Economie Mixte paraît encore prématurée. Une telle Société ne disposerait pas en effet d’une clientèle suffisante et ne pourrait en tout cas pour le moment réaliser de véritables recettes.“ ANF, Cote 19930381/16, Brief Amogho, Informationsminister Gabuns, an den Generaldirektor des CAI, 15.12.1961.

<sup>281</sup> „Le pays – on ne l’oublie pas – est quasi entièrement occupé par la forêt équatoriale. Les moyens de transport en sont fort réduits : l’aviation domine en attendant la finition des gigantesques travaux du chemin de fer transgabonais. L’infrastructure de l’exploitation cinématographique en est évidemment déterminée.“ Victor Bachy, *Le Cinéma au Gabon*, Bruxelles 1986, S. 35.

Den Vertretern des CAI schienen diese topographischen Gegebenheiten mitsamt der Unzugänglichkeit weiter Teile des Landes entweder nicht bewusst gewesen zu sein oder sie nahmen sie als schnell überwindbar an.

Aus dem Brief Amoghos an den Generaldirektor des CAI geht weiter hervor, dass die Regierung Gabuns bereits selber initiativ geworden war und Aktualitätsfilme in geringem Umfang anfertigen und in den gabunischen Kinos zeigen ließ: „Bislang hatte die Leitung der [staatlichen] Information[sabteilung], wenn sie die gabunische Öffentlichkeit durch bebilderte Nachrichten informieren wollte, auf eigene Kosten Filme anfertigen lassen und dann die COMACICO gebeten, diese in den Kinosälen zu zeigen, oder sie hatte sie verschiedenen Bildungs- oder Kulturpropagandaorganisationen kostenlos zur Verfügung gestellt.“<sup>282</sup> Gleichzeitig wieß Amogho darauf hin, dass seiner Kenntnis nach die kommerzielle Filmdistributionsfirma COMACICO einen Vertrag mit einer Firma namens FOX abgeschlossen hätte und daher bereits Nachrichtenf়ilme in den Kinosälen Gabuns gezeigt würden.<sup>283</sup> Der Verweis Amoghos auf die amerikanisch-britische Firma FOX muss nicht zwangsläufig als Versuch gelesen werden, eine Konkurrenzsituation zwischen dem CAI und den britisch-amerikanischen Aktivitäten zu erzeugen. Vielmehr verdichten sich die für die vorliegende Arbeit getätigten Archivrecherchen zu einem Gesamtbild, demnach zahlreiche filmproduzierende Länder (sporadisch) Aktualitätsfilme in die gerade formell dekolonisierten afrikanischen Länder geliefert hatten. Es ist zu vermuten, dass diese sehr diversen Aktualitätsfilme, die nicht auf die individuellen Bedürfnisse der afrikanischen Staaten zugeschnitten waren, vielmehr ein Überangebot an

---

<sup>282</sup> „Jusqu’ à présent, la Direction de l’Information lorsqu’ elle a voulu faire connaître au public gabonais l’actualité par l’image, a fait confectionner à ses frais des films qu’ elle a ensuite demandé à la COMACICO de passer dans ses salles ou remis gratuitement aux diverses organisme de propagande éducative ou culturelle.“ ANF, Cote 19930381/16, Brief Amogho, Informationsminister Gabuns, an den Generaldirektor des CAI, 15. 12.1961.

<sup>283</sup> ANF, Cote 19930381/16, Brief Amogho, Informationsminister Gabuns, an den Generaldirektor des CAI, 15.12.1961.

Aktualitätsfilmen darstellten, mit den afrikanische Regierungen letztlich Deutungshoheit aus der Hand gaben.<sup>284</sup>

Im Februar 1962 erfolgte eine Antwort des CAI-Direktors Roger Spiri-Mercanton auf das Schreiben des Informationsministers Amogho. Darin versuchte Spiri-Mercanton die Bedenken Amoghos zu entkräften und hielt ihm entgegen, dass sich die Rentabilität der Filmproduktion zwar nicht sofort, aber dennoch mittelfristig einstellen würde. Die Gesellschaft könne sich entwickeln und perspektivisch die Kinoproduktion in Gabun bündeln. Außerdem verringerte er die in dem ursprünglichen Konzeptpapier veranschlagten Kosten für die zu gründende Gesellschaft.<sup>285</sup> Im Anschluss an diesen Brief Roger Spiri-Mercantons versiegen die Quellen. Es kann davon ausgegangen werden, dass erstmal keine weitere Kommunikation zwischen dem CAI und der Regierung Gabuns erfolgte.

Erst 1965 kam es zu einem erneuten Kontakt zwischen dem CAI und der Regierung Gabuns. Dies geschah vor dem Hintergrund einer politisch angespannten Situation in dem an Rohstoffen reichen, erst wenige Jahre zuvor in die formelle Unabhängigkeit entlassenen Land: Im Februar 1964 hatte es in Gabun einen Staatsstreich und der Staatspräsident Léon M'Ba sowie alle ranghohen Regierungsangehörigen waren dabei durch die Putschisten festgesetzt worden. Vorübergehend hatte M'Bas langjähriger politischer Weggefährten Jean-Hilaire Aubame, mit dem sich der Präsident 1963 überworfen hatte, das Amt des Präsidenten eingenommen. Die Beendigung des Staatsstreichs war nach wenigen Tagen durch den Einsatz französischer Fallschirmjäger erfolgt, was M'Ba und seiner Regierung den Machterhalt gesichert hatte.<sup>286</sup> Sehr wahrscheinlich waren diese Ereignisse für die erneute Kontaktaufnahme des CAI nicht unerheblich

---

<sup>284</sup> In der Cinémathèque Africaine in Ouagadougou (Burkina Faso) beispielsweise fanden sich neben den Aktualitätsfilmen des CAI auch sowjetische, amerikanische und taiwanische Filme.

<sup>285</sup> ANF, Cote 19930381/16, Brief Roger Spiri-Mercanton, Generaldirektor des CAI, an E. Amogho, Informationsminister Gabuns, 1.2.1962.

<sup>286</sup> Vgl. John Chipman, *French Power in Africa*, Oxford; Cambridge 1989, S. 122–125; Clayton, *Frontiersmen*, S. 112; Vgl. Speitkamp, *Geschichte Afrikas*, S. 416.

gewesen. Darüber hinaus war 1963 die Einführung der Fernsehtechnik in Gabun erfolgt.<sup>287</sup>

Die Nachrichten für das gabunische Staatsfernsehen waren anfangs durch die Agentur VISNEWS, einem Zusammenschluss aus britischen, australischen und kanadischen Gruppierungen, geliefert worden.<sup>288</sup> Seit der Beendigung des Staatsstreichs durch französische Militärs jedoch, schien es in der Regierung M'Bas jedoch Zweifel an der Fortsetzung dieser Zusammenarbeit zu geben. So schrieb der französische Botschafter in Gabun, François de Quirielle, an den Kooperationsminister, dass das VISNEWS-Angebot „die nationalen Bedürfnissen Gabuns“ nicht zufriedenstelle. Denn die Nachrichten enthielten ausschließlich Meldungen aus den anglophonen Ländern Afrikas, vom amerikanischen Kontinent und aus Süd-Ost-Asien. Der Präsident Gabuns wünsche sich mehr Nachrichten über Gabun und das frankophone Afrika.<sup>289</sup> Vor diesem Hintergrund entsandte das CAI seinen Mitarbeiter Roger Le Franc vom 10. bis zum 14. Juni 1965 für erneute Verhandlungen nach Gabun. Dass es im Vorfeld der Reise einen direkten Kontakt zwischen Angehörigen der gabunischen Regierung und dem CAI gegeben hatte, kann den Verwaltungsakten nicht entnommen werden. Stattdessen geht aus einem

---

<sup>287</sup> Gabun hatte, so hat Tidiane Diop erforscht, die Einführung mit großen staatlichen Ausgaben (125 Millionen CFA) bewerkstelligt. Das vorwiegend ausländische Programm lief an vier Tagen pro Woche in den Abendstunden. Die Rezeption blieb eine vorwiegend auf die Hauptstadt Libreville begrenzte Angelegenheit und war auch hier einem kleinen Kreis an Menschen vorbehalten. Von den im Jahr 1964 existierenden 333 Fernsehgeräten in der Hauptstadt standen 17 in Regierungseinrichtungen und 30 in höheren Bildungseinrichtungen. Weitere 30 bis 40 Geräte waren im Besitz europäischer Haushalte. In den Folgejahren stieg die Anzahl an Geräten nur langsam. So existierten im Jahr 1969 850 Geräte in Libreville und weitere 50 in Port Gentil. Diop, *Histoire de la Télévision*, S. 120–122.

<sup>288</sup> Aus einem Memorandum, welches durch VISNEWS selber angefertigt worden war, geht hervor, dass sich die Gesellschaft durch einen Zusammenschluss der BBC, des kanadischen und des australischen staatlichen Rundfunks, der Agentur Reuter sowie der englischen Filmgesellschaft Rank zusammen setzte. Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Memorandum ‚Projet VISNEWS pour la création de films d’actualités africaines à l’intention des services de télévision en Afrique et dans le monde‘. Etwa zur gleichen Zeit hatte VISNEWS, wie Jean René Debrix zu berichten weiß, einen Austausch mit dem CAI vorgeschlagen. Beide Organisationen sollten sich wechselseitig Bilder aus dem anglo- und dem frankophonen Afrika zukommen lassen. Vgl. ANF, Cote 19930381/1, Von Jean René Debrix verfasste Notiz für Herrn Mandelkern, 27.1.1966.

<sup>289</sup> Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Brief des französischen Botschafters in Gabun, François de Quirielle, an den Kooperationsminister, 30.1.1965.

Verwaltungsbericht hervor, dass es für Le Francs schwierig war, in Gabun Gesprächspartner zu finden:

Präsident Léon M'Ba, der seine Zustimmung [zu einer Zusammenarbeit mit dem CAI] unmittelbar hätte geben können, befindet sich aktuell zu einer medizinischen Behandlung in Frankreich. Der Informationsminister wurde gerade zum Botschafter [Gabuns] in Frankreich ernannt, behält aber seinen Ministerposten. Die Vertretung des Informationsministers wird aktuell durch seinen Kabinettschef Bongo sichergestellt, mit dem ich am Samstagmorgen, dem 12. Juni einen Gesprächstermin gehabt hätte. Dieser Termin wurde jedoch im letzten Moment abgesagt, da Herr Bongo dringend an die Südgrenze [Gabuns] reisen musste, wo die Situation derzeit angespannt ist (Aufstände bewaffneter Gruppierungen aus dem Kongo).<sup>290</sup>

Diese Momentaufnahme aus dem Bericht Le Francs zeugt von der angespannten politischen wie personellen Lage, in der sich die Regierung Gabuns 1965 befand. Pierre-Michel Durand hat die Gesundheit des gabunischen Präsidenten Léon M'Ba für die Mitte der 1960er Jahre als psychisch wie physisch stark angeschlagen beschrieben. Zu dem Zeitpunkt von Le Francs Dienstreise hielt sich M'Ba zur Behandlung einer Krebserkrankung in Paris auf.<sup>291</sup>

Trotz der widrigen Umstände war es dem CAI-Mitarbeiter Le Franc bei seiner Dienstreise im Jahr 1965 schließlich doch gelungen, mit nicht näher genannten Gesprächspartnern in Kontakt zu treten und er konnte von den Gründen des Staatschef M'Ba für dessen Unmut gegenüber den VISNEWS-

---

<sup>290</sup> „Le Président, M. Léon M'Ba, qui aurait pu donner immédiat son accord, est actuellement en France où il suit un traitement. Le Ministre de l'Information vient d'être nommé Ambassadeur en France, mais conserve cependant son Ministère. L'intérim du Ministre de l'Information est assuré par son Directeur du Cabinet, M. Bongo, avec lequel j'avais rendez-vous Samedi matin 12 Juin ; mais ce rendez-vous a été annulé au dernier moment, M. Bongo ayant dû se rendre de tous urgence à la Frontière Sud où la situation est actuellement tendue (insurrections des bandes armés venant du Congo-Brazzaville).“ ANF, Cote 19930381/16, Bericht ‚Mission au Gabon‘, 14.6.1965.

<sup>291</sup> Pierre-Michel Durand hat quellenfundiert dargelegt, wie die Erkrankung des gabunischen Präsidenten in Schriftwechseln zwischen de Gaulle und Jaques Foccart als eine „Staatsangelegenheit“ behandelt wurde und die beiden französischen Politiker angesichts der schlechten Prognose von lediglich noch drei bis sechs Monaten Lebenszeit für den gabunischen Präsidenten über mögliche Nachfolger M'Bas berieten. M'Ba starb 1967. Albert-Bernard (später Omar) Bongo, der in seiner Funktion als Informationsminister ad interim mit dem CAI-Mitarbeiter Le Franc kommuniziert hatte, trat 1967 M'Bas Nachfolge an und blieb nahezu 42 Jahre lang Präsident des Landes. Vgl. Durand, *L'Afrique et les relations franco-américaines*, S. 229–252.



Nachrichtenslieferungen berichten: „Jedoch ist Gabun – und vor allem Präsident M’Ba – mit den Sendungen von VISNEWS nicht zufrieden, denn diese setzten sich im Wesentlichen aus Nachrichten des anglophonen Afrikas oder angelsächsischen Nachrichten zusammen und beinhalteten im internationalen Teil beispielsweise Berichterstattungen über gewaltvolle Szenen aus Vietnam oder Saint-Domingue, was der Präsident unterbinden möchte.“<sup>292</sup>

Es verwundert wenig, dass der gabunische Staatschef, angesichts der politisch angespannten Situation im eigenen Land und seiner kurz zuvor erfolgten Machtsicherung durch die französische Militärintervention, Berichterstattungen über den postkolonialen Kriegsschauplatz Vietnam und die als imperial wahrgenommene militärische Intervention *Operation Power Back* der USA in der Dominikanischen Republik vermeiden wollte. Gleichsam kann diese Kritik an den durch VISNEWS produzierten Nachrichten nur wenige Monate nach dem Putsch gegen seine Regierung und die darauffolgende militärische Intervention Frankreichs als informationspolitische Hinwendung zu der ehemaligen Kolonialmacht gesehen werden.

Trotz der weitgehend ungeklärten Ausgangslage und ohne direkt mit einem Regierungsvertreter Gabuns gesprochen zu haben, erstellte Le Franc einen Bericht an seinen Vorgesetzten. Der Bericht resultierte auftragsgemäß in einem ersten Vorschlag für ein Angebot, das das CAI der Regierung Gabuns unterbreiten konnte. Dabei wird deutlich, dass sich Le Franc bei seiner Reise nach Gabun nicht nur mit der schwierigen Erreichbarkeit von Ansprechpersonen in der gabunischen Regierung konfrontiert sah. Er hatte während seiner Dienstreise auch feststellen müssen, dass bereits ein anderes französisches staatsnahes Unternehmen, das *Office de Coopération Radiophonique* (OCORA), in Gabun vor Ort war und

---

<sup>292</sup> „Cependant le Gabon – et particulièrement le président M’Ba – ne sont pas satisfait de la fourniture VISNEWS, essentiellement composée d’actualités d’Afrique Anglophone ou de nouvelles anglo-saxonnes et passant, dans les cadres des actualités internationales, les scènes de violences du Vietnam ou de Saint-Domingue, par exemple, que le Président désirerait d’éliminer.“ ANF, Cote 19930381/16, Bericht ‚Mission au Gabon‘, 14.6.1965.

inländische Nachrichten für das Staatsfernsehen produzierte.<sup>293</sup> Mit dem OCORA sprach sich Le Franc ausführlich ab und kommunizierte mit der in Paris ansässigen OCORA-Leitung. Diese hatte angesichts der als Konkurrenz wahrgenommenen Präsenz von VISNEWS in Gabun Vorschläge zu einer größer gedachten Zusammenarbeit zwischen dem CAI und OCORA geäußert: „Aus Sicht von OCORA wäre es [...] wünschenswert“, so berichtete Le Franc, „eine Filmpresseagentur zu gründen, da diese Presseagentur [VISNEWS] mehr und mehr die Bestückung des Fernsehens mit Filmen übernehme.“<sup>294</sup>

In Le Francs konkrete Planung zur Erstellung eines baldigen Angebots an die Regierung Gabuns flossen diese Vorstellungen der OCORA-Leitung jedoch nicht mit ein. Stattdessen bemerkt Le Franc: „OCORA hat zurzeit drei europäische Kameramänner vor Ort. Ein weiterer, der für das CAI arbeitet, wird letztlich in der Mehrzahl der Fälle die gleichen Szenen filmen.“<sup>295</sup> Auf der Grundlage von Absprachen mit den in Gabun arbeitenden OCORA-Kameramännern schlägt Le Franc vor, dass „die Nachrichten, die das CAI interessieren, durch einen der OCORA-Kameramänner getätigt werden und dieser dafür eine zusätzliche Entlohnung erhalten soll. Die Kosten für Unterbringung und Fortbewegungsmittel [eines weiteren Kameramanns] können so gespart werden.“ Dieser Vorschlag sei, wie Le Franc das Vorgehen weiter begründet, durch den technischen Berater der gabunischen Regierung Herrn Metayer angeregt worden.<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup> Das OCORA war aus der, noch zu kolonialen Zeiten gegründeten *Société de Radiodiffusion de la France d’Outre-Mer* (SORAFOM) hervorgegangen. Es unterstand dem *Radio France Internationale*.

<sup>294</sup> „Du point de vue OCORA, il serait souhaitable de créer une agence de presse filmée si nous voulons concurrencer efficacement ‘VISNEWS’ sur l’Afrique car actuellement cette agence prend place de plus en plus pour la fourniture quotidienne de film à la Télévision.“ ANF, Cote 19930381/16, Bericht ‚Mission au Gabon‘, 14.6.1965.

<sup>295</sup> „L’OCORA a actuellement sur place 3 caméramen européen. Un opérateur du CAI tournera donc dans la plupart des cas, les mêmes actualités.“ ANF, Cote 19930381/16, Bericht ‚Mission au Gabon‘, 14.6.1965.

<sup>296</sup> „Selon eux, il serait souhaitable, et M. Metayer le suggère, ne serait-ce que dans un but d’économies, que les actualités intéressant le CAI soient tournés par un de leurs opérateurs qui bénéficierait d’une rémunération supplémentaire. Le problème de logement et des déplacements seraient ainsi simplifié.“ ANF, Cote 19930381/16, Bericht ‚Mission au Gabon‘, 14.6.1965.

Auf dieser Grundlage erstellte Le Franc einen Kostenvoranschlag, den die CAI-Leitung der gabunischen Regierung für wöchentlich Lieferung von Nachrichtenfilme unterbreiten konnte. Ganz am Ende von Le Francs Bericht findet sich eine eilig ergänzte Notiz, die die CAI-Leitung mit Blick auf ein Zustandekommen eines Vertragsabschlusses hoffnungsvoll gestimmt haben dürfte: „In diesem Moment, als ich die Berichtsunterlagen in einen Umschlag stecke, Telefonanruf von Herrn Bongo, Kabinettschef des Informationsministers, der hohes Vertrauen bei dem Präsidenten genießt. Er ist gerade [von seinem Besuch an der Grenze zum Kongo] zurückgekehrt, aber hatte gleich ein Gespräch mit dem Vizepräsidenten, der ihn den ganzen Morgen aufhielt. Entschuldigt sich, dass er mich nicht empfangen kann. Ist unserem Vorschlag zugeneigt und erwartet den Vertragsentwurf.“<sup>297</sup>

Letztendlich blieb aber auch diese zweite dokumentierte Kontaktaufnahme des CAI mit Regierungsvertretern Gabuns erfolglos und Le Franc hatte seine Reise umsonst angetreten: Ende des Jahres 1965 nahm der gabunische Informationsminister Albert-Bernard Bongo Kontakt mit dem CAI auf, um mitzuteilen, dass keine Finanzmittel zur Realisierung der Produktion wöchentlicher Nachrichtenfilme zur Verfügung stünden: „Ich bedauere es somit sehr, Ihnen mitteilen zu müssen, dass ihre Vorschläge nicht umgesetzt werden können. Die Leitung des Informationsministeriums ist für das Jahr 1966 gezwungen, ihre Ausgaben für kinematographische Nachrichten auf die aktuell existierende Form von Nachrichten, die jeden Monat vom *Office de Coopération Radiophonique* [OCORA] produziert werden, zu begrenzen.“<sup>298</sup>

---

<sup>297</sup> „Au moment de mettre ces éléments de rapport sous enveloppe, téléphone de M. Bongo, Directeur du Cabinet du Ministre de l'Information – et qui jouit de toute la confiance de du Président. Il vient de rentrer mais a eu un entretien avec le Vice-Président qui le retiendra toute la matinée. S'excuse de ne pouvoir me recevoir. Favorable à notre proposition, il attend le projet de convention.“ ANF, Cote 19930381/16, Bericht ‚Mission au Gabon‘, 14.6.1965.

<sup>298</sup> „Je suis donc au regret de vous faire savoir qu'il ne peut être donné suite à vos propositions, la Direction de l'Information étant dans l'obligation pour 1966 de limiter ses dépenses d'actualités cinématographiques à la formule actuelle de bandes réalisés chaque mois avec le concours de l'Office de Coopération Radiophonique [...].“ Der Brief Bongos liegt als Anhang zu einem Schreiben des französischen Botschafters in Gabun, Maurice Delauney, an den französischen Kooperationsminister bei. In seinem Schreiben beschreibt Delauney die aktuelle finanzielle Situation Gabuns als „délicate“. Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Botschafter

Trotz der Absage machte Bongo dem CAI jedoch einen anderen Vorschlag zur Zusammenarbeit: Aus dem *Fonds d'Aide et de Coopération* (FAC) stünde der Regierung Gabuns noch ein Budget über fünf Millionen Franc CFA für die Produktion von landwirtschaftlichen Lehrfilmen („courts métrages d'éducation agricole“) zur Verfügung, welches bis Ende Januar 1966 verplant werden müsse. Bongo schlug vor, dieses Geld für einen durch das CAI produzierten Film über Gabun zu verwenden.<sup>299</sup>

Der FAC war ein Fonds, der die finanzielle Grundlage für die im Rahmen der französischen *Politique de Coopération* abgeschlossenen Verträge Frankreichs mit den formal gerade unabhängig gewordenen afrikanischen Staaten gebildet hatte. Während der Fünften Republik war er an die Stelle des für die Entwicklungspolitik nach dem Zweiten Weltkrieg ins Leben gerufenen *Fonds d'Investissement en Développement Economique et Social* (FIDES) getreten.<sup>300</sup>

Dem Aufbau längerfristiger Strukturen der Filmproduktion, wie es die französische Regierung mit dem CAI angestrebt hatte, entsprach dieser Vorschlag nicht. Dennoch wurde der Vorschlag Bongos aus dem französischen Kooperationsministerium heraus anfangs begrüßt.<sup>301</sup> Am 9. August 1966 jedoch erfolgte ein Schreiben, in dem der mit der *Coopération* befasste Staatssekretär den Plänen eine Absage erteilte. Während den Gesprächen zwischen gabunischen Autoritäten, Mitarbeitern der französischen Botschaft in Gabun und dem CAI-

---

Frankreichs in Gabun, Maurice Delauney an französisches Kooperationsministerium, 30.12.1965.

<sup>299</sup> Die Beschreibung der zu produzierenden Filme klingen bei Bongo und Mandelkern unterschiedlich: Während Bongo von ‚Filmen über Gabun‘ schreibt, geht Mandelkern von Lehrfilmen zur ‚landwirtschaftlichen Bildung‘ aus. Vgl. ANF, Cote 19930381/1, Dieudonné Mandelkern, Chef du Service de la Coopération Culturelle, an Maurice Delauney, Ambassadeur Haute Représentant de la République Française auprès de la République du Gabon, 4.2.1966.

<sup>300</sup> Zum *Fonds d'Aide et de Coopération* vgl. Klaus-Dieter Oswald, Frankreichs Entwicklungshilfe. Politik auf lange Sicht?, Wiesbaden 1967, S. 152–153.

<sup>301</sup> So zeigen es die Ausführungen des *Chef du Service de la Coopération Culturelle* innerhalb des französischen Kooperationsministeriums, Dieudonné Mandelkern, an den französischen Botschafter in Gabun. Vgl. ANF, Cote 19930381/1, Dieudonné Mandelkern, Chef du Service de la Coopération Culturelle, an Maurice Delauney, Ambassadeur Haute Représentant de la République Française auprès de la République du Gabon, 4.2.1966.

Mitarbeiter Le Franc sei es zu einem Missverständnis bezüglich der Finanzierung des Filmes gekommen und die Pläne Bongos seien so nicht umsetzbar.<sup>302</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die mit dem Aufbau von filmwirtschaftlichen Beziehungen befassten CAI-Akteure in den jeweiligen Vertragsländern mit Umständen konfrontiert sahen, die vorher nicht in ihre Planungen mit eingeflossen waren. So waren sie beispielsweise wenig vertraut mit den topographischen Gegebenheiten in dem potentiellen Vertragsland, mussten feststellen, dass die politische Lage angespannt war und sahen sich mit der Präsenz anderer französischer Mediendienste konfrontiert. Insgesamt musste ein relativ hoher Kommunikations- und Planungsaufwand betrieben werden, der im Falle Gabuns letztlich zu keinem Ergebnis führte. Auf die Bedarfe der gabunischen Regierung vermochte das CAI aufgrund seiner engen Bindung an den französischen Staatshaushalt nicht flexibel einzugehen.

## **Tschad**

Die Kontaktaufnahme des CAI zur Regierung des Tschads erfolgte zu Beginn des Jahres 1962 – und damit nur wenige Monate nach dem ersten Austausch mit Gabun. Am 27. März 1962 schrieb der Generalsekretär des CAI, François Helliard, dem Informationsminister des Tschads in einem Brief, dass ein Herr Saily seit einigen Wochen im Rahmen seines Stipendiums ein Praktikum beim CAI absolviere. Der Praktikant Saily „mache dem Tschad alle Ehre“, „nehme seine Ausbildung sehr ernst und mache gute Fortschritte“, so dass dem Tschad zu Beginn des Sommers ein qualifizierter Reporter zur Verfügung stünde.<sup>303</sup> Der aus dem Tschad kommende und in Frankreich ausgebildete Kamerareporter sollte zukünftig für das CAI im Tschad arbeiten. Hierin unterschieden sich die Planungen für den Aufbau von filmpolitischen Beziehungen des CAIs mit dem Tschad von den Planungen mit anderen Vertragsländern. Denn in der Regel entsandte das CAI französische Kamerareporter, die bereits länger für eine der französischen

---

<sup>302</sup> Vgl. ANF, Cote 19930381/1, Schreiben des Staatssekretärs für auswärtige Angelegenheiten betraut mit der Kooperation an den französischen Botschafter in Gabun, 9.11.1966.

<sup>303</sup> Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Brief François Helliard an M. Kriga, Ministre de l'information de la République du Tchad, 27.3.1962.

Nachrichtenfilmgesellschaften gearbeitet hatten. Die weiteren Konditionen, die der Generalsekretär des CAI dem Tschad übermittelte, glichen den Konditionen und Vertragsbedingungen, die das CAI afrikanischen Regierungen allgemein hin offerierte.<sup>304</sup> In den weiteren Ausführungen in Helliards Schreiben an den tschadischen Informationsminister kam das Ansinnen des CAI-Generalsekretärs zu einer eiligen Aufnahme von Filmproduktionen zum Ausdruck. Denn er schlug vor, dass man zunächst auf der Basis einer einfachen Übereinkunft zusammenarbeiten könne. Die Gründung einer Gesellschaft, so gab er zu bedenken, könne immer Probleme mit sich bringen, die dann erst noch gelöst werden müssten. Zwischenzeitig anfallenden Kosten könnten der noch zu gründenden Gesellschaft auch später noch in Rechnung gestellt werden.<sup>305</sup>

Trotz dieses Vorschlags, der die schnelle Aufnahme einer Filmproduktion gewährleisten sollte, vergingen schließlich noch einige Monate, bis es zu konkreten Gesprächen kam. Ein am 4. August 1962 aus dem Kooperationsministerium versandtes Telegramm an die französische Botschaft im Tschad kündigt die Ankunft des CAI-Direktors für Auslandsbeziehungen, William Tardrew, für den 15.

---

<sup>304</sup> So bot das CAI dem Tschad die Gründung einer gemeinsamen Gesellschaft zur Produktion von Aktualitätsfilmen an. Für den Tschad schlug Helliard Nachrichtenbänder mit 200 m Länge vor, wovon ein Viertel mit Nachrichten aus dem Tschad und dreiviertel mit interafrikanischen und internationalen Nachrichten gefüllt werden könnten. Die Kapitaleinlage der zu gründenden Gesellschaft sollte zu 51 % und 49% zwischen dem Tschad und dem CAI aufgeteilt werden.

	PAR AN
	Frc CFA
„- Reporter, appointments, chargés sociaux	à déterminer
M. SAILLY	
- Frais de prises de vues, défraiements, transporte	1.400.000
- Pellicule négative image 35mm : 12.000 m pour 52 numéros	350.000
- Façonnage des nouvelles locales (montage, sonorisation, travaux de laboratoire)	3.400.000
- Fournitures des nouvelles internationales et interafricaines par le C.A.I.	mémoire
- Tirage des copies de 200 mètres (50 m nouvelles locales 150 m internationales)“	1.114.000

Somit entstände, bei noch zwei ausstehenden Posten, ein Gesamtbetrag von 6.264.000 Franc CFA, die auf die beiden Gesellschafter – den Staat Tschad und das CAI – aufgeteilt würden. Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Brief François Helliard an M. Kriga, Ministre de l’Information de la République du Tchad, 27. März 1962.

<sup>305</sup> Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Brief François Helliard an M. Kriga, Ministre de l’Information de la République du Tchad, 27.3.1962.

August 1962 um 20:35 Uhr in Fort Lamy an. Er komme aus Madagaskar mit Zwischenstopp in Brazzaville.<sup>306</sup> Dieser Besuch des CAI-Mitarbeiters Tardrew diene der persönlichen Kontaktaufnahme und unmittelbaren Gesprächen mit den Entscheidungsträgern im Tschad. Im Anschluss vergingen weitere Monate, bis schließlich positive Signale aus dem Tschad an das CAI in Paris herangetragen wurden: Am 6. Oktober 1962 schrieb der französische Botschafter im Tschad, René Millet, an den französischen Kooperationsminister Georg Gorse, dass er den Präsidenten des Tschads, François Tombalbaye, in einer der letzten Unterredungen auf das Angebot des CAI angesprochen und dabei „unterstrichen habe, welche große Bedeutung die Vorschläge des CAI für eine zügige Entwicklung der Informationsmittel für die Regierung des Tschads“ hätten.<sup>307</sup> In diesem Gespräch habe ihm der Staatspräsident dann seine Zustimmung zu dem Angebot gegeben und ihm später auch sein schriftliches Einverständnis zukommen gelassen. Weiter fährt der Botschafter fort:

Ich wäre Ihnen daher sehr verbunden, wenn Sie diese neue Erkenntnis der Leitung des Konsortiums zukommen lassen und sie darum bitten würden, so schnell wie möglich alle notwendigen Vorkehrungen zu treffen, damit die Produktion von *Actualités Cinématographiques Tchadiennes* schnellstmöglich aufgenommen werden kann. Auf diesem letzten Punkt bestehe ich mit besonderem Nachdruck, da es wichtig ist, schnellstmöglich potenzielle informationspolitische Auswirkungen der kürzlich geschlossenen Verträge zwischen der Regierung der Republik Tschad und der Agentur REUTER zu kompensieren.<sup>308</sup>

---

<sup>306</sup> Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Telegramm MINDELCOOP an AMBAFRANCE Fort Lamy, 4.8.1962.

<sup>307</sup> „A l’occasion d’un récent entretien que j’ai eu avec le Président François Tombalbaye, j’ai abordé la question des propositions soumises par le Consortium Audiovisuel International à l’agrément des Gouvernements des Etats de l’UAM [Union Africaine et Malgache, Vorgängerorganisation der OCAM] et j’ai souligné le grand intérêt qu’elles présentent dans la perspective d’un développement rapide des moyens d’information dont disposent les Hautes Autorités Tchadiennes.“ ANF, Cote 19930381/16, Brief des Botschafters René Millet an den französischen Kooperationsminister George Gorse, 6.10.1962.

<sup>308</sup> „Je vous serais donc très obligé de bien vouloir porter ce fait nouveau à la connaissance des dirigeants du Consortium et de leur demander de prendre rapidement toutes dispositions pour que la production d’Actualités Cinématographiques Tchadiennes soit entreprise dans les meilleurs délais. J’insiste tout particulièrement sur ce dernier point car il importe de compenser sans plus tarder, dans le domaine de l’information les effets possibles de la récente convention passée entre le Gouvernement de la République du Tchad et l’Agence REUTER.“ ANF, Cote 19930381/16, Brief des Botschafters René Millet an den französischen Kooperationsminister George Gorse, 6.10.1962.

Der französische Botschafter trat hier also als treibende Kraft auf und drängte auf ein eiliges Vorgehen, sowohl gegenüber dem Präsidenten des Tschads als auch gegenüber dem CAI in Paris. Die gerade erfolgten Vertragsunterzeichnungen zwischen der Regierung des Tschads und der in London ansässigen Nachrichtenagentur Reuters, dienten ihm als Argument, um der von ihm wahrgenommenen Dringlichkeit Nachdruck zu verleihen. Die Übersendung von Vertragsunterlagen durch das CAI an den Präsidenten des Tschads erfolgte unmittelbar, am 12. Oktober 1962.<sup>309</sup>

Zu einer Unterzeichnung der Verträge kam es jedoch nicht. Stattdessen sandte der tschadische Präsident Tombalbaye zwei Monate später eine handschriftlich unterzeichnete Absage an das CAI: „Trotz des Interesses, das der Tschad daran hat, seine eigenen *Actualités Cinématographiques* zu produzieren, muss ich leider berücksichtigen, dass mein Budget an bestehende vertragliche Verpflichtungen mit verschiedenen internationalen Agenturen (AFP, Reuter) gebunden ist. Vor diesem Hintergrund ist es mir unmöglich, zusätzliche jährliche Ausgaben in Höhe von 3 bis 4 Millionen CFA-Franc zuzusichern.“<sup>310</sup> Die AFP von der Tombalbaye hier schreibt, ist die *Agence France Presse* – die staatsnahe französische Presseagentur. Ähnlich der Situation in Gabun zeigt sich also, dass die Regierung des Tschads bereits Verträge mit anderen französischen Diensten abgeschlossen hatte. Offenbar sah sich die tschadische Regierung angesichts eines begrenzten Staatshaushaltes mit einem Überangebot an medialen Diensten konfrontiert. Eine Koordination der verschiedenen französischen Mediendienste durch das Kooperationsministerium schien es nicht zu geben. Somit konkurrierte das CAI im

---

<sup>309</sup> Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Brief Helliard an Regierung des Tschad.

<sup>310</sup> „Malgré l’intérêt que présenterait pour le Tchad le fait de produire ses propres actualités cinématographiques je dois malheureusement me souvenir que mon budget doit faire face à des obligations contractuelles que le lieit à diverses agences internationales (AFP, Reuter). Dans ses conditions il m’est impossible d’assurer, en plus, une dépense annuelle de 3 à 4 millions de Franc CFA.“ ANF, Cote 19930381/16, Brief des Präsidenten François Tombalbaye an den Generaldirektor des CAI, undatiert / Datum verblasst. Der undatierte Brief muss vor dem 7.12.1962 versendet worden sein. Denn am 7. Dezember schrieb der französische Botschafter im Tschad, René Millet, an den Kooperationsminister Georg Gorse und bezog sich auf Tombalbayes Brief. Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Brief René Millet an Georg Gorse, 7.12.1962.



Tschad also nicht nur mit Nachrichtenproduzenten anderer Länder, sondern auch mit weiteren französischen Anbietern. Mit der Absage des Präsidenten Tombalbaye waren die Versuche zur Schaffung von Vertragsbeziehungen für eine französisch-tschadische Aktualitätsfilmproduktion jedoch noch nicht beendet. Wieder war es der französische Botschafter, der aktiv wurde. Offenbar hegte er Zweifel an der Darstellung des Präsidenten. Auf der Basis von eigenständigen Nachforschungen meinte er, dem französischen Kooperationsministerium die „wahren Beweggründe“ Tombalbays übermitteln zu können. In einem Brief an den französischen Kooperationsminister George Gorce vom 7. Dezember 1962 berichtete er mit geradezu detektivischem Engagement von Informationen, die seine Botschaft in der Angelegenheit hatte recherchieren können:

Ich würde es nicht wagen, nach den wahren Beweggründen für die Entscheidung von Präsident Tombalbaye zu suchen. Ich denke jedoch, ich sollte darauf hinweisen, dass, als mir gewisse Informationen über die Art dieser Entscheidung zugingen, die Kulturabteilung dieser Botschaft benachrichtigt wurde, dass Herr Max Yves Brandily, Filmemacher französischer Nationalität, unmittelbar zuvor mit bestimmten Vertretern der Generaldirektion des Unternehmens Citroën Kontakt aufgenommen hatte, um sich über die Möglichkeiten eines Kaufs von T45-Fahrzeugen zu informieren, die mit einer umfangreichen Kameraausrüstung ausgestattet sind.

Herr Brandily hatte an einer belgischen Wissenschaftsmission unter der Leitung von Herrn Del Marmol teilgenommen, die 1961 nach Tibesti kam. Er hatte die Gelegenheit, einen Dokumentarfilm über den Tschad zu drehen, der Präsident Tombalbaye sehr gefallen hatte. Angeblich ist er im Begriff, in den Tschad zurückzukehren, um für den Präsidenten zu arbeiten. Er wäre dafür zuständig, eine Reihe von Dokumentarfilmen, Lehrfilmen, touristischen Filmen und schließlich auch tschadische Aktualitätsfilme zu drehen. Die notwendigen Finanzmittel für den Kauf von Filmtechnik, für die Filmentwicklung und für die Vertonung würden bei der UNESCO beantragt. Auf diese Weise wäre der Weg geebnet für einen tschadischen Filmdienst, der durch eine internationale Organisation finanziert wird und im Auftrag mehrerer lokaler Ministerien oder Verwaltungsstellen arbeiten könnte.<sup>311</sup>

---

<sup>311</sup> „Je me hasarderais donc pas à rechercher la véritable raison qui aurait pu motiver la décision du Président Tombalbaye. Je crois devoir signaler cependant qu'au moment où me sont parvenus quelques renseignements que j'ai obtenu sur la nature de cette décision, le Service Culturelle de cette Ambassade a été averti que Mr [sic.] Max Yves Brandily, cinéaste de nationalité française, venait de prendre contact avec certains représentants de la Direction Générale de la Société Citroën pour s'informer des possibilités d'achat de véhicules T 45, équipés d'un important matériel de prises de vues. Mr [sic.] Bandily a participé à la Mission Scientifique Belge, dirigée par Mr [sic.] Del Marmol, qui vint au Tibesti en 1961. Il eût l'occasion, par ailleurs, de tourner un documentaire sur le Tchad que le Président Tombalbaye avait particulièrement apprécié. Il serait sur le point de revenir au Tchad, pour être affecté à la

Offenbar hegte die Regierung des Tschad Pläne, einen eigenständigen staatlichen Filmdienst aufzubauen. Die Hoffnungen, die mit dem Aufbau einer nationalen Filmproduktion, verbunden waren, liegen auf der Hand. Offensichtlich wollte sich die Regierung des Tschads auf diese Weise unabhängig von Filmindustrie-Ländern machen und so Strukturen aufbauen, durch die lange Vertriebswege für die Entwicklung von Filmmaterial hätte vermieden werden können und außerdem weniger Geld an ausländische Firmen hätte gezahlt werden müssen.

Diese Pläne stießen bei der Leitung des CAI auf wenig Begeisterung und so forderte der Generaldirektor Helliard seinen Mitarbeiter Tardrew auf, den Ethnologen Brandily umgehend zu kontaktieren. Helliard vermutete hinter den Aktivitäten des Ethnologen, der in den Verwaltungsakten den Spitznamen „Jean Rouch des Tschads“<sup>312</sup> erhielt, keine Entsendung durch eine Organisation, sondern eher privates Engagement. Vor diesem Hintergrund erachtete Helliard die Einbindung Brandilys in die Arbeit des CAI als sinnvoll: „Ich habe ausgiebige Untersuchungen durchgeführt und bin gemeinsam mit dem Kooperationsminister zu dem Schluss gekommen, dass Herr Brandily der Mann sein könnte, den man in den Tschad entsenden könnte.“<sup>313</sup>

---

Présidence. Il y serait chargé de tourner un certain nombre de documentaires, de films éducatifs, de films pouvant être utilisés par le Service du Tourisme et, enfin, des bandes d'actualités tchadiennes. Les crédits nécessaires à l'achat du matériel de prises de vues, aux tirages et à la sonorisation des films seraient demandés à l'UNESCO. Ainsi serait jetée les bases d'un Service Cinématographiques Tchadien, financé par un Organisme Internationale, et susceptible de travailler pour le compte de plusieurs Ministères ou services administratifs locaux.“ ANF, Cote 19930381/16, Brief René Millet an Georg Gorce, 7.12.1962.

<sup>312</sup> So erläuterte der Generalsekretär des CAI François Helliard in einem Brief an den CAI-Mitarbeiter William Tardrew, dass Max Yves Brandily ähnlich wie der für seine ethnologischen Filme bekannte Jean Rouch, im Rahmen seiner ethnologischen Arbeit dokumentarische Filme anfertige. Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Brief Helliard an Tardrew.

<sup>313</sup> „J'ai procédé à un vaste tour d'horizon et nous avons abouti avec le Ministre de la Coopération à la conclusion que M. BRANDILY pourrait être l'homme à envoyer au Tchad [...]“. Die Konditionen, die Tardrew der Regierung des Tschads im Beisein Brandilys unterbreiten sollte, umfassen die Entsendung und Bezahlung von Max Yves Brandily durch das CAI. Brandily könne, so der Generalsekretär des CAI, einen Filmservice in Form einer Gesellschaft, in die das CAI eingebunden ist, im Tschad aufbauen und – da dies scheinbar im Interesse der Regierung des Tschads sei – keine Aktualitätsfilme, sondern „petits films à usage interne destiné à faire connaître aux différents peuplades qui constituent le Tchad ce que font les autres“ erstellen. Diese Filmproduktion solle durch eine Studie des CAI auf ihren Nutzen für die Kooperationspolitik untersucht werden. Neben Brandily werde das CAI keinen weiteren Mitarbeiter stellen. Die Erstellung von Aktualitätsfilmen könne durch den aktuell noch in

Ob ein Gespräch mit Brandily zustande kam, ist nicht bekannt. Aus späteren Archivadokumenten geht hervor, dass im Dezember 1963 schließlich doch eine Kooperation zwischen dem Tschad und dem CAI bestand und der tschadische CAI-Praktikant, Saily, als Kamerareporter im Tschad eingesetzt wurde.<sup>314</sup> Somit waren letztlich die ursprünglichen Pläne des CAI umgesetzt worden. Hinweise, wonach der Tschad die Initiative zum Aufbau nationaler, unabhängiger Strukturen zur Filmproduktion weiterverfolgt hatte, gibt es nicht. Das Vorgehen des französischen Botschafters wie auch des CAI verdeutlichen, mit welchem akribischen Engagement französische Akteure vorgehen, um die Pläne zur Aktualitätsfilmproduktion durchzusetzen. Ferner deuten die Kommunikationsprozesse eine starke organisatorische Asymmetrie in den Verwaltungsstrukturen an: Während der Präsident des Tschads persönlich und alleine für die Aushandlungen mit dem CAI zur Verfügung stand, kommunizierten und agierten auf französischer Seite ein ganzer Verwaltungsapparat. In dem konkreten Fall wird deutlich, dass vor allem der französische Botschafter im Tschad auf ein Zustandekommen von Kooperationsverträgen drängte. Dabei erfolgte sein Engagement, so lässt sich feststellen, auf der Basis von Wahrnehmungsmustern, die die Präsenz von nicht-französischen Mediendiensten als potentielle Gefahr deuteten. Seine akribischen Recherchen bezüglich der tschadischen Pläne zum Aufbau einer nationalen Filmproduktionseinheit verstärken den Eindruck eines ranghohen französischen Verwaltungsmitarbeiters, der ein eigenständiges filmpolitisches Vorgehen der tschadischen Regierung als bedrohlichen Kontrollverlust wahrnahm. Die Kommunikation der französischen Verwaltung gegenüber dem Präsidenten des Tschads war, ähnlich dem vorangegangenen Fallbeispiel zu Gabun, weit davon entfernt, dem afrikanischen Land ein kooperatives und bedarfsgerechtes Angebot zu unterbreiten.

---

Frankreich weilenden Praktikanten aus dem Tschad Saily übernommen werden, für dessen Entlohnung allerdings der Tschad aufkommen müsse. Die Entwicklung der Filme könne, wie in den Verträgen mit anderen Ländern auch, zu geteilten Kosten in Paris erfolgen. Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Brief Helliard an Tardrew.

<sup>314</sup> Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Réunion des opérateurs du CAI en décembre 1963.

Mitte der 1960er Jahre, so steht es in einem Bericht des CAI, stand der Tschad gegenüber dem CAI mit 119.000 Fr in Zahlungsverzug. Dieser Betrag musste schließlich durch Gelder aus dem französischen Staatshaushalt beglichen werden, wobei die Verschuldung des Tschads kein Einzelfall war. Auch andere Länder waren nach nur kurzer Zeit in Zahlungsverzug gegenüber dem CAI geraten<sup>315</sup>. Insgesamt muss festgehalten werden, dass der Aufbau des CAI und die anschließende Kontaktaufnahme zu afrikanischen Vertragsländern in großer Eile erfolgt war. Die zentral im *Conseil restreint* der französischen Regierung geplante Konzeption des CAI, so zeigte sich in der Praxis, vermochte wenig flexibel auf Bedarfe afrikanischer Regierungen einzugehen und wirkte wenig, um nicht zu sagen, gar nicht fördernd im Kontext von Initiativen, die Regierungen afrikanischer Länder selbst ergriffen hatten. Befürchtungen von informationspolitisch relevanten Versäumnissen führten mitunter dazu, dass Akteure der französischen Verwaltung sowohl auf das CAI wie auch auf die jeweilige afrikanische Regierung drängend einwirkten. Für das CAI ergab sich aus den Kontaktaufnahmen zu afrikanischen Regierungen ein hoher Organisations- und Planungsaufwand, der nicht immer zu Ergebnissen führte. Ferner lässt sich feststellen, dass eine Koordination der verschiedenen französischen Mediendienste untereinander offensichtlich nicht stattfand.

#### 4.3 Das *Bureau de Cinéma*

1963 richtete das Kooperationsministerium eine zentrale Stelle für die Koordination der französischen Filmpolitik gegenüber afrikanischen Ländern ein – das *Bureau de Cinéma*. Damit wurde die Filmpolitik in Form einer ministeriellen Abteilung institutionalisiert. Folgend soll das *Bureau de Cinéma* als Kontaktzone zwischen dem entkolonisierten französischen Staat und *afrikanischen Filmschaffenden* untersucht werden. Dass damit eine ministerielle Abteilung als Kontaktzone untersucht wird, ergibt sich aus den Beschreibungen des *Bureau de*

---

<sup>315</sup> Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI, Januar 1971.

*Cinéma*, die sich in der existierenden Forschungsliteratur zum *afrikanischen Filmschaffen* finden.

In der Forschungsliteratur erscheint das *Bureau de Cinéma* als Förderinstitution afrikanischer Filmschaffender. So schreibt zum Beispiel Teresa Hoefert de Turégano: „Sub-Saharan African fiction film was however largely born from the Cinema Bureau created in 1963 by the Ministry of Cooperation and with the creation of a fund for African cinema provided by the *Sécretariat d’Etat aux Affaires Etrangères*.“<sup>316</sup> Und auch bei Frank Ukadike Nwachukwu erscheint das *Bureau de Cinéma* als Institution zur Unterstützung von Filmschaffenden: „Another important move highlighting the development of cinema in black Africa was the creation of Bureau de Cinema, which functioned under the auspices of the French Ministère de la Coopération. Under the CAI, the director and film technicians were mainly French nationals whose job was to oversee the improvement of communication while Bureau de Cinema encouraged African participation in all phases of filmmaking.“<sup>317</sup>

Oliver Barlet betitelt in seiner filmwissenschaftlichen Arbeit einen Absatz, in dem er unter anderem die Rolle des Leiters des *Bureau de Cinéma*, Jean René Debrix, untersucht, gar mit der Überschrift ‚Les anges gardiens français‘ – die französischen Schutzengel.<sup>318</sup> Lediglich bei Manthia Diawara klingt unter Bezugnahme auf den Filmemacher Ousmane Sembène vage Kritik an: „In a word, the best African filmmakers made their debut with Debrix at the *Bureau de Cinéma*, even though, today, directors such as Sembène have stopped asking for the Coopération’s help and have accused its members of paternalism and imperialism.“<sup>319</sup>

Vor dem Hintergrund dieses Forschungsstandes kann man erwarten, bei der Sichtung des Archivbestandes zum *Bureau de Cinéma* vor allem zahlreiche Dokumente zu finden, die auf Kommunikation und Interaktion zwischen *afrikanischen Filmschaffenden* und der Abteilung innerhalb des französischen

---

<sup>316</sup> Hoefert de Turégano, *Close-up*, S. 88.

<sup>317</sup> Ukadike, *African Cinema*, S. 70.

<sup>318</sup> Barlet, *Les cinémas*, S. 40–42.

<sup>319</sup> Diawara, *African Cinema*, S. 27.

Kooperationsministeriums hindeuten. Dies ist jedoch nicht der Fall. Daher erscheint es als lohnenswert, das Wirken des *Bureau de Cinéma* als eine ministerielle Abteilung, die den Dekolonisierungsprozess kulturpolitisch begleitete, einer kritischen Untersuchung zu unterziehen und zu fragen, inwiefern hier tatsächlich Kontaktsituationen mit *afrikanischen Filmschaffenden* hergestellt wurden.

Innerhalb des Kooperationsministeriums war das *Bureau de Cinéma* der *Direction de la Coopération Culturelle et Technique* zugeordnet. Die Leitung des *Bureau de Cinéma* wurde Jean René Debix anvertraut, der zuvor stellvertretender Leiter am *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC) gewesen war, anvertraut.<sup>320</sup> Somit wurde eine ehemalige Führungskraft des IDHEC, das bereits in den 1950er Jahren Anlaufstelle für die Ausbildung von *afrikanischen Filmschaffenden* gewesen war und in der Folge für die Filmpolitik der *Coopération* relevante Kontakte hatte, Abteilungsleiter für die Filmpolitik des Kooperationsministeriums.

An das neu eingerichtete *Bureau de Cinéma* angegliedert war ein technischer Dienst. Dieser war bereits etwas früher, im Jahr 1962, gegründet worden und war für die Postproduktion des Filmmaterials zuständig, das die Mitarbeiter des *Consortium Audiovisuel International* (CAI) aus den afrikanischen Vertragsländern einsandten und das dann durch die technische Abteilung als fertige Filme bearbeitet wieder zurück in die Vertragsländer geschickt wurde. Neben dieser Hauptaufgabe bot der technische Dienst aber auch die Möglichkeit zur Postproduktion von Filmen *afrikanischer Filmschaffender*. Die Leitung dieses Dienstes wurde mit Lucien Patry besetzt, der in den 1940er Jahren ebenfalls das IDHEC besucht hatte.<sup>321</sup>

Indem die vorliegende Arbeit die staatliche französische Filmpolitik untersucht und hierzu Archivrecherchen in den Beständen des *Bureau de Cinéma* angestellt wurden, ergibt sich gegenüber der Literatur zum *afrikanischen Filmschaffen* ein

---

<sup>320</sup> Diawara, *African Cinema*, S. 24–25.

<sup>321</sup> Vgl. Interview Olivier Barlet mit Lucien Patry, [www.afrimages.net/la-cooperation-francaise-a-ses-debuts-entretien-dolivier-barlet-avec-lucien-patry-paris-1995/](http://www.afrimages.net/la-cooperation-francaise-a-ses-debuts-entretien-dolivier-barlet-avec-lucien-patry-paris-1995/), Zugriff: 14.6.2020.

Perspektivwechsel, der es erlaubt, das *Bureau de Cinéma* als Verwaltungseinheit innerhalb eines komplexeren Kontextes der staatlichen französischen Filmpolitik zu betrachten und das Wirken dieser zentralen Abteilung des *Ministère de la Coopération* gleichsam tiefgehender kritisch zu reflektieren. Dabei lässt sich feststellen, dass die Zuständigkeiten des *Bureau de Cinéma* deutlich umfassender waren, als es die Literatur zum *afrikanischen Filmschaffen* mit ihrer Fokussierung auf die Filmförderung vermittelt.

So war diese Abteilung des Kooperationsministeriums in der Anfangszeit vor allem mit der Ausstattung der *Centres Culturels* an den französischen Botschaften befasst und organisierte Lieferungen von Film-Equipment und Filmen.<sup>322</sup> Denn der französische Staat hatte seit den 1950er Jahren und verstärkt mit der formellen Dekolonisierung auf eine größere mediale Präsenz in der Welt und vor allem in den Überseegebieten gesetzt. Ein wesentliches Element dabei war die Einrichtung von *Centres Culturels* und Kinematheken an den französischen Botschaften.<sup>323</sup> Außerdem organisierte das *Bureau de Cinéma* die Lieferung von Filmbussen – sogenannten *Cinébus* – an die Regierungen der afrikanischen Länder. Diese mit Filmvorführtechnik ausgestatteten Kleinbusse kamen zum Einsatz, um Filmprojektionen auch in ländlichen Gebieten ohne feste Filmvorführeinrichtung durchführen zu können.<sup>324</sup> Die Kosten für die Filmbusse wurden den afrikanischen Regierungen in Rechnung gestellt. Zum Beispiel organisierte Jean René Debrix 1963 die Lieferung eines Filmbusses in den Niger. Hierfür stellte das Kooperationsministerium dem nigrischen Informationsministerium eine Rechnung über 45.000 Fr aus. Da der Preis für den Bus höher ausfiel, als es ursprünglich mit dem nigrischen Informationsministerium vereinbart worden war, glich das Kooperationsministerium den Differenzbetrag von 10.000 Fr jedoch aus.<sup>325</sup>

---

<sup>322</sup> Vgl. Hierzu die Liste an Filmen, die in die verschiedenen *Centres Culturels* in afrikanischen Ländern geliefert wurden, ANF, Cote 19930381/8.

<sup>323</sup> Lane, *Présence française*, S. 22–24.

<sup>324</sup> ANF, Cote 19930381/1, *Activités du Bureau de Cinéma du 15 août au 30 novembre 1963*.

<sup>325</sup> ANF, Cote 19930381/1, Brief Kooperationsministerium an französischen Botschafter in Niamey, 26.7.1963.

Ferner war mit der Einrichtung des *Bureau de Cinéma* eine zentral koordinierende Instanz zwischen den verschiedenen Akteuren geschaffen worden, welche in die staatliche organisierte Filmpolitik involviert waren. Es ist davon auszugehen, dass auf diese Weise ein effizienteres Vorgehen und ein konzertiertes Auftreten der filmpolitischen Initiativen erreicht werden sollte und die Mitarbeitenden der verschiedenen film-, informations- und entwicklungspolitischen Initiativen nicht erst vor Ort vom zeitgleichen Wirken anderer Initiativen erfuhren, wie es noch 1962 bei der Dienstreise von CAI-Mitarbeitern in potentielle afrikanische Vertragsländer der Fall gewesen war.<sup>326</sup> Im Kontext dieser Koordination arbeitete das *Bureau de Cinéma* mit dem *Consortium Audiovisuel International* (CAI) und dem *Office de Coopération Radiophonique* (OCORA) zusammen. Ferner fand auch Austausch mit den im Rahmen von Entwicklungspolitik agierenden *Bureau de développement pour la production agricole* (BDPA) und der *Société d'aide technique et de coopération* (SATEC) statt.<sup>327</sup>

Darüber hinaus befasste sich der Leiter des *Bureau de Cinéma*, Jean René Debrix, mit Unterstützungsanfragen für Filmprojekte, die sich in unterschiedlicher Weise auf den afrikanischen Kontinent bezogen. Die Beratungen über etwaige Förderanfragen erfolgten in der *Commission interministérielle du Cinéma non-commercial*, welche unter der Aufsicht des CNC stand und aus „Vertretern aller französischen Ministeriumsabteilungen, die sich mit kinematographischen Aktivitäten befassen“ bestand. Die Kommission konnte Fördermittel vergeben, um „die Produktion von allgemeinen Informations-, Propaganda- und Prestigefilmen über französische Werke und Errungenschaften“ zu fördern.<sup>328</sup>

Debrix erhielt zum Beispiel Anfragen zu Natur-, Tier- oder touristischen Filmen, die europäische Filmschaffende auf dem afrikanischen Kontinent drehen wollten.<sup>329</sup> Solche Filme wurden durch die entkolonisierte französische

---

<sup>326</sup> Vgl. hierzu Kapitel 4.2 der vorliegenden Arbeit.

<sup>327</sup> ANF, Cote 19930381/1, Note pour M. Mandelkern, 27.1.1966.

<sup>328</sup> „Cette Commission rassemble des représentants de tous les départements ministériels français exerçant des activités cinématographiques et disposant de crédits pour encourager la production de films d’information général, de propagande et de prestige sur les œuvres et les réalisations françaises.“ ANF, Cote 19930381/1, Notiz vom 26.5.1966.

<sup>329</sup> ANF, Cote 19930381/1, Note pour M. le Ministre, 12.7.1963.



Administration gerne und häufig gefördert. Indem die Filme erhaltenswerte menschliche und tierische Populationen eines vermeintlich ‚authentischen Afrikas‘ präsentierten, vermittelten sie Narrative, die dazu geeignet waren, das imperiale Projekt als Fürsorgevorhaben fortzusetzen. Auch international bekannte Regisseure, wie etwa Roberto Rossellini, traten an Debrix heran und erhofften sich Unterstützung durch das Kooperationsministerium.<sup>330</sup> Weiterhin richteten afrikanische Regierungen, die sich Unterstützung bei der Realisierung von staatlichen Filmvorhaben wünschten, ihre Anfragen an Debrix. Dabei erhielten in der Regel jene Filmprojekte eine positive Rückmeldung auf Unterstützung, die im weiteren Kontext dazu dienten die französisch-afrikanischen Beziehungen zu bewerben.<sup>331</sup> Insgesamt ergibt sich ein Bild, demnach die französische Verwaltung an die in den 1950er Jahren begonnene aktive Filmgestaltung anknüpfte und Filme zu realisieren half, die dazu beitrugen, eine gelungene französische *Zivilisierungsmission* sowie das Bild eines *bewahrenswerten Afrikas* – für dessen Erhalt sich die ehemalige Kolonialmacht einsetzte – zu vermitteln.<sup>332</sup>

Auch Filmschaffende aus afrikanischen Ländern konnten Unterstützungsanfragen an die oben genannte *Commission interministérielle du Cinéma non-commercial* richten und ihre Filmprojekte unterlagen damit ebenfalls dem

---

<sup>330</sup> Rossellini wollte einen Film „über den Welthunger“ drehen. Dieser sollte unter anderem mit Hilfe der französischen und verschiedener afrikanischer Regierungen finanziert werden. Rossellini hoffte auf die Unterstützung des französischen Kooperationsministeriums und ersuchte ein Gespräch mit dem Minister. Ob ein Gespräch oder ein Film mit entsprechendem Filmmaterial zustande kam, ist nicht bekannt. ANF, Cote 19930381/1, Note pour M. Mandelkern, Projet Rossellini, 3. Januar 1966.

<sup>331</sup> Eine solche Unterstützungsanfrage richtete zum Beispiel die Regierung Gabuns für einen Film mit dem Titel *La vie des étudiants gabonais en France* an das *Bureau de Cinéma*. Die Finanzierung des Filmes und damit verbundene rechtliche Regelung verdeutlicht eine geradezu absurde paternalistische Praxis. Denn die Gesamtkosten dieses Films waren mit 30.000 Fr. veranschlagt worden, wovon das gabunische Informationsministerium 24.500 Fr zahlte, das französische Kooperationsministerium hingegen zahlte 4.500 Fr. Für die anteilige, jedoch wesentlich geringere Finanzierung beanspruchte das Kooperationsministerium die Rechte zur nicht-kommerziellen Ausstrahlung des Filmes auf der ganzen Welt sowie die Rechte zur Fernsehausstrahlung. Den Auftrag für die Filmproduktion erhielt die französische Firma *Filmatic*. Vgl. ANF, Cote 19930381/1, Verwaltungsakten zu *La vie des étudiants gabonais en France*.

<sup>332</sup> Zur französischen Filmpolitik der 1950er Jahre vgl. Kapitel 2.1 der vorliegenden Arbeit. Ein für die 1950er Jahre typisches Repräsentationsregime französischer Filme im kolonialen Kontext hat James A. Genova beschrieben. Vgl. Genova, *Cinema and Development*, S. 62–69.

Entscheidungskriterium des „Prestige der französischen Schöpfung“.<sup>333</sup> Tatsächlich wurden nahezu alle Filme *afrikanischer Filmschaffender*, für die eine Förderung beantragt worden war, auch gefördert. Vor diesem Hintergrund ist nicht zu leugnen, dass der französische Staat in den 1960er Jahren der wichtigste Förderer des sogenannten *afrikanischen Films* war. Als entsprechend bedeutsam stellte sich das *Bureau de Cinéma* unter der Leitung Debrix' auch dar. Mitte der 1970er Jahre äußerte Debrix in einem Interview mit Guy Hennebelle:

Zwischen 1963 und 1975 wurden im frankophonen Schwarzafrika um die 185 Filme gedreht, darunter sowohl Kurz- als auch Langfilme. Von diesen 185 Filmen wurden ungefähr 125 mit der technischen und finanziellen Unterstützung der *Coopération* produziert (und nebenbei gesagt, gibt es nur wenige afrikanische Filmschaffende unter denen, die die als Montageraum dienende ehemalige Küche in der Rue de la Boétie 20 kannten, die die Unterstützung durch den Technischen Dienst unter der Leitung von Lucien Patry sowie das Verständnis und die unendliche Geduld der Cutter und Cutterinnen wie Bernard Lefèvre, Danièle Tessier, Paul Seguin und, insbesondere in den letzten fünf Jahren, Andrée Davanture nicht würdigten).<sup>334</sup>

Diese Äußerung Debrix' ist inhaltlich nicht angreifbar, aber sie muss kritisch kontextualisiert werden. Denn die Zeitschrift, in der sich Debrix hier äußerte, ist die im Mai 1968 gegründete (und 2019 eingestellte) *CinémAction*. Den Angaben auf der Homepage der Zeitschrift zufolge war sie aus einer „militanten Kinobewegung“ hervorgegangen. Sie sah sich dem „Minoritäten'-Kino [der Begriff ist in der heutigen Selbstdarstellung der Zeitschrift in Anführungszeichen gesetzt] verschrieben: Frauen, Migrant\*innen, Jugendlichen, Menschen mit Behinderungen, Homosexuellen...“.<sup>335</sup> In den seit 1968 insgesamt 173 erschienenen Ausgaben sind

---

<sup>333</sup> So eine Formulierung in der Notiz vom 26. Mai 1966, ANF, Cote 19930381/1.

<sup>334</sup> „De 1963 à 1975, il a été réalisé en Afrique noire francophone quelque 185 films, courts et longs métrages mélangés. Sur ces 185 films, environ 125 ont été produits avec le concours technique et financier de la Coopération (et, soit dit en passant, il est peu de cinéastes africains, parmi ceux qui ont connu l'ancienne cuisine qui servait de salle de montage au 20, rue de La Boétie, qui ne rendent hommage à l'assistance qu'ils ont trouvée auprès de la Section technique Cinéma, dirigée par Lucien Patry, ainsi qu'à la compréhension et à l'infinie patience de monteurs et de monteuses tel que Bernard Lefèvre, Danièle Tessier, Paul Seguin et, tout particulièrement depuis cinq ans, Andrée Davanture).“ Guy Hennebelle, Entretien avec Jean-René Debrix, in: *CinémAction* 3 (1978), Paris, S. 153.

<sup>335</sup> „Née dans la mouvance du cinéma militant, la collection *CinémAction* a méthodiquement défriché la production foisonnante des années 1970 des cinémas émergents et des « minorités

bis 2003 immer wieder auch Ausgaben zum sogenannten *afrikanischen Film* erschienen. Das Interview Jean René Debrix' mit dem Gründer dieser Zeitschrift, Guy Hennebelle, ist Teil der Selbstdarstellung und Öffentlichkeitsarbeit der für die staatliche Filmpolitik verantwortliche Abteilung innerhalb des Kooperationsministeriums.

In diesem Interview geht Debrix auch auf den Film *La noire de...* von Ousmane Sembène ein. Da dieser Film eine zum damaligen Zeitpunkt in der filminteressierten Öffentlichkeit prominente Ausnahme der französischen Filmförderpraxis für *afrikanische Filmschaffende* darstellte. Debrix hatte Sembènes Förderantrag für *La noire de...* anfangs nicht bewilligt:

Das einzige Filmthema, das mir persönlich jemals als strittig erschien, war jenes von *La noire de...* von Ousmane Sembène. Ich habe ihm meine Gründe dargelegt. Er hat seinen Film dennoch nach seinen Vorstellungen und ohne die Unterstützung des [in der Rue Monsieur ansässigen] Kooperationsministeriums umgesetzt. Es wurde ein guter Film. Obwohl ich die Umsetzung und die Haltung des Films noch immer strittig fand, habe ich *La noire de...* meinem damaligen Minister und seinem Kabinett präsentiert, um einen unentbehrlich gewordenen finanziellen Zuschuss zu erlangen. Dank dem Verständnis meines Vorgesetzten, habe ich mich durchsetzen können [...].<sup>336</sup>

*La noire de...* war der erste Langfilm eines *afrikanischen Filmemachers*. Er handelt von einer jungen Schwarzen Frau, Diouana, die den Weg von Dakar nach Paris antritt, um in einer Weißen Familie als Hausangestellte zu arbeiten. Der Film thematisiert in subtiler Weise den latenten Rassismus, dem Diouana als Hausangestellte in Frankreich ausgesetzt ist. Der Film endet mit ihrem Selbstmord. *La noire de...* wurde nach seiner Fertigstellung mit mehreren Preisen

---

» : femmes, migrants, jeunes, handicapés, homosexuels...“ Internetpräsenz der Filmzeitschrift CinémAction [www.cinemaction-collection.com/](http://www.cinemaction-collection.com/), Zugriff: 6.8.2020.

<sup>336</sup> „L'unique sujet de film qu'il me soit personnellement arrivé de contester a été *La noire de...* de Sembène Ousmane. Je lui ai exposé mes raisons. Il a fait son film à son idée et sans l'aide de la rue Monsieur. C'était un bon film. Tout en continuant à en contester la transposition et l'esprit, j'ai tenu à présenter moi-même *La noire de...* à mon ministre de l'époque et à son cabinet, afin de favoriser une intervention financière devenue indispensable. J'eus la satisfaction d'obtenir gain de cause, grâce à la compréhension de mon chef de service [...]“ Entretien avec Jean-René Debrix, in: CinémAction 3 (1978), Paris, S. 153.

ausgezeichnet.<sup>337</sup> Es kann davon ausgegangen werden, dass die nachträgliche Unterstützung des Filmes durch das Kooperationsministerium vor dem Hintergrund dieses internationalen Erfolges erfolgte. Sembène war mit *La noire de...* in die Position eines international anerkannten Filmemachers und Kritikers der ehemaligen Kolonialmacht gerückt. Das erneute Verwehren einer Filmförderung für seinen Film hätte seine vorgebrachte Kritik an neokolonialen Zuständen bekräftigt.

Die Förderpraxis des Kooperationsministeriums gegenüber *afrikanischen Filmschaffenden* erfolgte in der Art, dass die finanziellen Mittel direkt an den technischen Dienst des *Bureau de Cinéma* flossen und damit die freiberuflichen Mitarbeiter bezahlt wurden, die für die Postproduktion verantwortlich waren. Kosten, die über die technische Unterstützung hinausgingen, wie zum Beispiel die Reisekosten nach Paris, die die Filmschaffenden aufwenden mussten, um an der Postproduktion teilzuhaben, mussten die Filmschaffenden auf anderem Weg aufbringen.<sup>338</sup>

Für die Filmförderung in Form der Unterstützung durch den technischen Dienst beanspruchte das Kooperationsministerium die nicht-kommerziellen Rechte an den Filmen. Jean René Debrix erklärte in einem öffentlichen Interview, dass das Kooperationsministerium nach einer nicht genau bestimmten Zeit, in der es den Filmschaffenden möglich sein sollte, kommerzielle Distributionswege für die Filme zu finden, die Rechte erhielt und die Filme dann in den französischen *Centres Culturels* auf dem afrikanischen Kontinent, sowie in den Kinematheken in Frankreich gezeigt wurden.<sup>339</sup> Aus Verwaltungsakten des *Bureau de Cinéma* ist jedoch eine noch deutlich weitgehendere Rechteübertragung – zumindest im Fall des Filmes *Le retour d'un aventurier* von Moutapha Alassane – ersichtlich. Für die

---

<sup>337</sup> *La noire de...* wurde 1966 auf dem *Carthage Film Festival* sowie auf dem *Festival mondial des arts nègres* ausgezeichnet. Darüber hinaus erhielt der Film den *Jean-Vigo-Preis*.

<sup>338</sup> Claire Andrade-Watkins, France's Bureau de Cinema. Financial and technical Assistance between 1961 and 1977. Operations and Implications for African Cinema, in: Framework. The Journal of Cinema and Media 38/39 (1992), S. 32.

<sup>339</sup> So beschreibt es Jean René Debrix in einem Interview mit Guy Hennebell in der Mitte der 1970er Jahre. Vgl. Guy Hennebell, Entretien avec Jean René Debrix, in: CinémaAction 3 (1978), Paris, S. 154.

Übernahme von Schnitt und Tongestaltung (Kosten 16.000 Fr) erhielt das Kooperationsministerium die nicht-kommerziellen Rechte „für die ganze Welt“ sowie die Rechte für die „Ausstrahlung in den zum Zeitpunkt existierenden afrikanischen Fernsehstationen“.<sup>340</sup>

Claire Andrade-Watkins hat auf Grundlage von Interviews mit ehemaligen Mitarbeiter\*innen des technischen Dienstes die Situation der praktischen Zusammenarbeit zwischen Filmtechniker\*innen und *afrikanischen Filmschaffenden*, wie sie die *Politique de coopération* kreierte, näher untersucht. Daraus ergibt sich ein Bild relativ prekärer Bedingungen für die Realisierung von Filmen *afrikanischer Filmschaffender*.<sup>341</sup>

So hat Andrade-Watkins herausgestellt, dass im *Bureau de Cinéma* und der technischen Abteilung zum einen festangestellte Mitarbeiter, wie zum Beispiel Debrix und der Leiter des technischen Dienstes, Lucien Patry, arbeiteten. Auch die für die Postproduktion der CAI-Filme zuständigen Mitarbeitenden waren festangestellt. Für die Bearbeitung von Filmen *afrikanischer Filmschaffender* hingegen wurden Freiberufler\*innen hinzugezogen. Während die technischen Mitarbeiter\*innen des CAI Überstunden bezahlt bekamen, arbeiteten die Freiberufler\*innen für die Bearbeitung der Filme im Rahmen eines festgelegten Zeitaufwandes. Darüberhinausgehende Arbeiten gingen auf das persönliche Engagement und Interesse der an dem jeweiligen Filmprojekt Beschäftigten zurück. Zum Teil waren *afrikanische Filmschaffende* bei der Postproduktion in der technischen Abteilung des *Bureau de Cinéma* anwesend und arbeiteten selbst an ihren Filmen. In diesen Fällen kam den freischaffenden Mitarbeiter\*innen der technischen Abteilung die Aufgabe zu, die Filmschaffenden zu unterweisen und zu unterstützen. Denn die Filmschaffenden waren weitgehend Debutanden in ihrem Metier. Die freischaffend Beschäftigten brachten den Filmschaffenden im Arbeitsprozess das Handwerk der Postproduktion bei. Die technische Abteilung fungierte also gleichzeitig als informelle Lehreinrichtung für Filmschaffende. Als

---

<sup>340</sup> ANF, Cote 19930381/1, Brief vom 5. März 1966.

<sup>341</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf Claire Andrade-Watkins Auswertungen der Interviews. Andrade-Watkins, *Bureau de Cinema*, in: *Framework* 38/39 (1992), S. 27–46.

solche war sie personell jedoch sehr prekär ausgestattet und ersetzte selbstredend keine professionelle Filmausbildung. Aus den durch Andrade-Watkins geführten Interviews mit den durch die technische Abteilung beauftragten Freiberufler\*innen wird deutlich, dass das Filmmaterial oftmals schwer zu bearbeiten war, da die meisten Filmschaffenden zum einen aufgrund von Mangel an dem relativ teuren Filmmaterial schlichtweg wenig Filmaufnahmen tätigen konnten und zum anderen kaum Vorkenntnisse bezüglich der Planungs- und Produktionsschritten vorausgesetzt werden konnten. Andrade-Watkins gibt bezugnehmend auf ihren Interviewpartner Bernard Lefèvre zu Bedenken, dass eine zuvor erfolgte Ausbildung einiger der Filmschaffenden im Rahmen von Aktualitätsfilmproduktionen für die Erstellung komplexer Filme kaum förderlich war:

Many of the problems, however, were beyond the control of African filmmakers, or in fact were exacerbated by the milieu through which they were exposed of professional training. The film training on the newsreels was really weak, yet many of the young Senegalese filmmakers received a great deal of their professional experience and exposure from on the newsreels. As Lefèvre notes, the newsreels were basically short minute-and-a-half segments, with maybe 20 to 30 seconds per subject, which is read voice-over a visual of a flag or something similar – very sketchy – yet that was the extend of newsreel production.<sup>342</sup>

Die Situation für die freischaffenden Mitarbeitenden innerhalb der technischen Abteilung, die letztlich für die Fertigstellung der Filme Verantwortung trugen, war zum Teil frustrierend. So zitiert Andrade-Watkins die langjährige freiberufliche Mitarbeiterin der technischen Abteilung Andrée Daventure bezüglich der Umstände, in welchen die Filme *afrikanischer Filmschaffender* produziert wurden: „It’s very experimental because there are so many problems which have yet to be tackled. But it is not intentionally experimental. It is a result of circumstances.“<sup>343</sup> Somit muss festgestellt werden, dass auch wenn diese Form der Unterstützung durch das Kooperationsministerium dazu ausreichte, dass im frankophonen Afrika in der unmittelbar nachkolonialen Zeit die quantitativ größte Anzahl von Filmen

---

<sup>342</sup> Andrade-Watkins, Bureau de Cinema, in: Framework 38/39 (1992), S. 38.

<sup>343</sup> Andrade-Watkins, Bureau de Cinema, in: Framework 38/39 (1992), S. 35.

*afrikanischer Filmschaffender* entstand, so ging dieser Verdienst vor allem auf das Engagement afrikanischer Filmschaffender und ihrer Unterstützer\*innen zurück. Zieht man die gesamte Palette an Tätigkeiten des *Bureau de Cinéma* heran, so zeigt sich, dass die Förderung von Filmschaffenden nur einen verschwindend geringen Teil der Gesamtaufgaben einnahm und die Förderpraxis vor allem im Hinblick auf die Aneignung von Filmrechten durch das Kooperationsministerium und prekäre Beschäftigungs- wie Ausbildungsverhältnisse kritisch betrachtet werden muss. Die Aufgaben des *Bureau de Cinéma* waren vor allem darauf ausgerichtet, verschiedene französische filmpolitische Initiativen und Dienste zu koordinieren und das nationale Prestige Frankreichs zu fördern.

#### 4.4 Zwischenfazit

Die vorangehenden Untersuchungen zu filmpolitischen *postkolonialen Kontaktzonen* verdeutlichen, so lässt sich zusammenfassend sagen, dass es sehr früh bereits Initiativen von afrikanischen Regierungen gab, Dienste unterschiedlicher Filmproduktionsfirmen zu nutzen und perspektivisch Strukturen der Filmproduktion in ihren Ländern aufzubauen. Auf diese Initiativen vermochte die zentral geplante und eilig etablierte staatliche französische Filmpolitik nicht flexibel genug und damit individuell unterstützend einzugehen. Maßnahmen des direkten Austausches hingegen stießen, wie das Beispiel von der Senegalreise des IDHEC-Generalsekretärs Rémy Tessonneaus zeigt, bei französischen Verwaltungsakteuren auf Skepsis und mitunter abwertende Beurteilung. Als sinnvoll hingegen beurteilten die Verwaltungsakteure die Etablierung von Verträgen zur Aktualitätsfilmproduktion. Dabei lassen sich in ihren Äußerungen Wahrnehmungsmuster erkennen, in welchen die Filmpolitik vor allem vor dem Hintergrund eines internationalen informationspolitischen Wettstreits als relevant erschien.

Die Befunde des vorangehenden Kapitels zeigen außerdem, dass mit der Einrichtung des *Bureau de Cinéma* im Jahr 1963 eine ministerielle Abteilung

geschaffen wurde, die im Wesentlichen dem Zweck diente, das Ansehen der ehemaligen Kolonialmacht zu rehabilitieren und zu fördern. Auch die Unterstützung *afrikanischer Filmschaffender* durch den technischen Dienst des Kooperationsministeriums diente diesem Zweck und erfolgte in vergleichsweise prekären Beschäftigungs- und Ausbildungssituationen.

Somit lässt sich konstatieren, dass sich in der Filmpolitik Machtverhältnisse aus kolonialen Zeiten subtil, aber damit nicht weniger wirkmächtig, fortsetzten. Gleichzeitig, das zeigt beispielsweise die nachträglich erfolgte finanzielle Förderung für Ousmane Sembènes Film *La noire de...* setzte sich das spätestens nach dem Zweiten Weltkrieg aufbrechende und aus der kolonialen Situation resultierende Spannungsverhältnis zwischen dem (post-)kolonialen Staat und politisch Engagierten fort.

Ab 1964, so zeigen die Untersuchungen des folgenden Kapitels, fand eine vorsichtige Neuausrichtung der französischen Filmpolitik statt. Grundlegend für diese neue Phase war die Leitidee der *Animation socioculturelle*, die zur gleichen Zeit auch im Hexagon zur Neuausrichtung des Verhältnisses von Kultur und Staat beitrug.



## 5 Modifikationen der Filmpolitik ab Ende 1963

Im Dezember 1963 fand in Paris ein mehrtägiges Treffen von in afrikanischen Vertragsländern stationierten Mitarbeitern des *Consortium Audiovisuel International* (CAI) sowie Mitarbeitern der französischen Verwaltung statt.<sup>344</sup> Anlass dazu bot die Neubesetzung des CAI-Generaldirektorpostens mit Georges Rebattet. Inhaltlich zielte das Arbeitstreffen auf eine Abstimmung der praktischen Tätigkeit der CAI-Mitarbeiter mit Vorstellungen und Plänen der französischen Administration ab. So erfolgten beispielsweise Sichtungen von CAI-Filmen, die die französische Verwaltung als vorbildhaft erachtete. Darüber hinaus erläuterten sowohl der CAI-Generaldirektor Rebattet wie auch der Leiter des *Bureau de Cinéma*, Jean René Debrix, zukünftig erwünschte Tätigkeiten der CAI-Mitarbeiter. Ein Cocktailempfang bei dem Kooperationsminister Raymond Triboulet unterstrich die Relevanz des Treffens und honorierte die Arbeit der CAI-Mitarbeiter.<sup>345</sup>

Es kann davon ausgegangen werden, dass das Kooperationsministerium mit der Organisation dieses mehrtägigen Arbeitstreffens die zuvor etablierten filmpolitischen Strukturen praktisch ausgestalten und die Tätigkeit des CAI modifizieren wollte. Konkrete Punkte, auf die Rebattet und Debrix auf dem Treffen eingingen, waren zum einen die Formulierung eines Ausbildungskonzeptes für Filmtechniker in den CAI-Vertragsländern. Zum anderen sollte die CAI-Filmproduktion um die Erstellung von Lehrfilmen erweitert werden. Im vorliegenden Kapitel wird argumentiert, dass dieser Modifikation der CAI-Arbeit Vorstellungen zugrunde lagen, die unter dem Leitbild der sogenannte *Animation* zu fassen sind.<sup>346</sup>

---

<sup>344</sup> Anhand der Länder, aus welchen die Opérateurs angereist waren, lässt sich ablesen, mit welchen Ländern das CAI zu diesem Zeitpunkt Vertragsvereinbarungen hatte etablieren können: Sie waren aus dem Senegal, der Elfenbeinküste, Obervolta (heute Burkina Faso), Togo, Dahomey (heute Benin), dem Tschad sowie aus Madagaskar nach Paris eingeflogen.

<sup>345</sup> ANF, Cote 19930381/16, Note à l'attention de M. le Directeur de la Coopération Culturelle et Technique, 12.12.1963.

<sup>346</sup> Eine umfassende Untersuchung der mit dem Konzept der *Animation* verbundenen Vorstellungen steht noch aus. Gerade vor dem Hintergrund des ideengeschichtlichen Transfers und der Anwendung des Konzeptes sowohl in der kolonialen Entwicklungspolitik wie auch in

Vorstellungen zur *Animation*, wie sie in der weiteren Ausgestaltung zur filmpolitischen Praxis ab Ende 1963 erkennbar sind, gehen zum einen zurück auf Überlegungen, die Soziologen und Anthropologen seit den 1940er Jahren im Hinblick auf entwicklungspolitisch motivierte koloniale Verwaltungspraktiken diskutiert und als *Animation rurale* beschrieben hatten.<sup>347</sup> Diese mit der *Animation rurale* verbundenen Vorstellungen, so hat Hubertus Büschel herausgearbeitet, zielten darauf ab, die ländliche afrikanische Bevölkerung „sanft zur willigen Teilnahme‘ an Entwicklung anzuregen, ja sogar im strikten Sinne der Wortbedeutung von ‚animieren‘ zu beleben, zu beseelen“.<sup>348</sup>

Zum anderen entfalteten Vorstellungen zur *Animation* auch im Rahmen der sozialpolitischen Verwaltungspraxis in Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg Wirkmacht. Sie waren Teil der zunehmend öffentlich finanzierten und evaluierten Sozialfürsorge. Jean-Pierre Augustin und Jean-Claude Gillet beschreiben die komplexen Prozesse, die dazu führten, dass sich im Jahr 1958 unter dem Leitbild der *Animation professionnelle* zahlreiche aus zivilgesellschaftlichem Engagement hervorgegangene Bewegungen, Netzwerke und Vereinigungen in zwei Verbänden – einem laizistischen und einem konfessionellen – zusammenschlossen.<sup>349</sup> Diese Verbände und ihre Untergliederungen wurden von staatlicher Seite den Sektoren des seit 1946 etablierten volkswirtschaftlichen Fünfjahresplans zugeordnet und fortan durch den Zentralstaat mit finanziellen Mitteln ausgestattet. In der Folgezeit ließen sich die Verbände und ihre Unterdirektionen regelmäßig evaluieren, wodurch, wie Augustin und Gillet feststellen, die Strategien der Verantwortlichen innerhalb der Verbände und die Strategien der staatlichen Planer zunehmend

---

der Sozialpolitik im Frankreich ab den 1950er Jahren erscheint eine solche Untersuchung als besonders lohnenswert. Im vorliegenden Unterkapitel jedoch kann die konzeptuelle Beschreibung der *Animation* lediglich im Hinblick auf ihre Relevanz für die Filmpolitik untersucht werden.

<sup>347</sup> Vgl. hierzu Hubertus Büschel, *Hilfe zur Selbsthilfe. Deutsche Entwicklungsarbeit in Afrika 1960–1975*, Frankfurt; New York 2014, S. 169–171.

<sup>348</sup> Büschel, *Hilfe zur Selbsthilfe*, S. 170.

<sup>349</sup> Der eine Verband war die sogenannte *Groupe d'étude et de rencontre des organisations de jeunesse et d'éducation populaire* (GEROJEP), in der beispielsweise auch die Vereinigung der Filmklubs (*Fédération Française des Ciné-Clubs*) Mitglied war. Zum anderen organisierten sich die konfessionell ausgerichteten Bewegungen, Netzwerke und Vereinigungen in dem *Conseil Français des Mouvements de Jeunesse* (CFMJ).

verschmolzen seien: „Die Unterscheidung zwischen öffentlich und nichtöffentlich, so sie denn noch Relevanz hatte, verlor ihre Sichtbarkeit. Der Staat erschien als Generalunternehmer.“<sup>350</sup> Auf diese Weise waren zahlreiche zivilgesellschaftliche Initiativen, wie zum Beispiel konfessionelle Sozialdienste, Pfadfinder, sozialistisch oder kommunistisch ausgerichtete Vereinigungen, aber auch Filmklubs (*Ciné-Clubs*), von zentralstaatlichen Planungen erfasst worden. Ziel dessen war es, die vor allem durch Eliten getragenen und in Frankreich traditionell stark um gesellschaftlichen Einfluss ringenden zivilgesellschaftlichen Vereinigungen in der ohnehin angespannten Nachkriegszeit<sup>351</sup> mit staatlichen Zielen und Vorgaben zu harmonisieren und ein nationales Gemeinschaftsgefühl zu erlangen.<sup>352</sup> Die in der Art etablierte *Animation*, so Augustin und Gillet weiter, sei eine Mischung aus Organisationsformen totalitärer Staaten und einem Konzept der staatlichen Organisation nach dem Vorbild des angelsächsischen Liberalismus gewesen:

---

<sup>350</sup> „La distinction privé-public, si elle garde sa pertinence, perd sa visibilité. L'état apparaît comme maître d'oeuvre.“ Jean-Pierre Augustin; Jean-Claude Gillet, *L'animation professionnelle. Histoire, acteur, enjeu*, Paris 2000, S. 54.

<sup>351</sup> Die französische Gesellschaft war nach dem Zweiten Weltkrieg und durch die Kollaboration des französischen Vichy-Regimes mit den deutschen Nationalsozialisten von einer tiefen Spaltung durchzogen. Auch das französische Parteiensystem sah sich mit erheblichen ideologischen Gräben konfrontiert, weshalb die Regierungsbildung in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg durch ein hohes Maß an Instabilität gekennzeichnet war. In den 15 Jahren zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Gründung der Fünften Republik hatten insgesamt 30 Zentralregierungen versucht, die Geschicke Frankreichs zu lenken. Entsprechend bemerkt David Looseley zur Funktion von Sozial- und Kulturpolitik zu Beginn der Fünften Republik: “The Fifth Republic was to be a new order, constitutionally, economically, but also culturally. For if a more united, more assertive nation was to rise from Fourth-Republicanism and the near civil war caused by the Algerian conflict, it needed to believe in itself, in its ‘grandeur’ and its heritage.” Looseley, *The Politics of Fun*, S. 33. Allgemein zur Vierten Republik und ihrer gesellschaftlichen Instabilität vgl. Jean-Jacques Becker, *Histoire politique de la France depuis 1945*, Paris 2005, S. 42–82; Pascale Goetschel; Bénédicte Touchebœuf, *La quatrième république. La France de la Libération à 1958*, Paris 2004; Wilfried Loth, *Von der Vierten zur Fünften Republik*, in: Adolf Kimmel; Henrik Uterwedde (Hg.), *Länderbericht Frankreich. Geschichte, Politik, Wirtschaft, Gesellschaft*, Wiesbaden 2005, S. 63–84.

<sup>352</sup> Der tatsächliche Erfolg einer staatlich gelenkten gesellschaftlichen Harmonisierung durch die *Animation* kann vor dem Hintergrund der wenige Jahre später erfolgten '68er-Revolution angezweifelt werden. Augustin und Gillet stellen eine mangelnde Kommunikation der staatlichen Verwaltung mit den in den Verbänden zusammengefassten Organisationen fest. So seien die gesellschaftlichen Spannungen, die schließlich zu den Unruhen geführt hatten, bis zuletzt ignoriert worden. Während als Reaktion auf 1968 zunächst mehr Gelder an die Verbände geflossen seien, wurden die Strukturen der *Animation* ab 1974 deutlich liberalisiert. Vgl. Augustin; Gillet, *L'animation professionnelle*, S. 60–62.

[...] das Verständnis der Franzosen von Animation und von den Ministerien für Jugend und Sport ist das Ergebnis einer Suche nach einem Gleichgewicht zwischen einem Staatsmodell mit den Privilegien der totalitären Systeme Europas zwischen 1930 und 1980 und dem Staatsmodell der angelsächsischen Länder, in denen im Sinne des Liberalismus die Prinzipien der freien Bürgerverbände geschätzt werden. [...] Was als System hinter dem Ganzen zu erkennen ist, ist das Engagement in zivilgesellschaftlichen Netzwerken sowie die Verstärkung staatlicher Intervention in den und durch die lokalen Gebietskörperschaften. Die Neuheit [ab den 1950er Jahren] bestand in erster Linie in der Planung der Ausstattung.<sup>353</sup>

Unter der Aufsicht des Staates fand die in Sektoren gegliederte und zentral geplante Ausstattung der Träger der *Animation* sowie ihre zunehmende Professionalisierung statt. Zu diesem Prozess trug auch bei, dass zuvor oftmals ehrenamtlich tätige (Jugend-)Leiter (*Animateurs*) ab 1964 aus staatlichen Mitteln finanziert wurden.<sup>354</sup>

Insgesamt kann die *Animation* also als ein durch die zeitgenössische Sozialwissenschaft theoretisch unterfüttertes Leitbild verstanden werden, auf das die französische Verwaltung bei der Ausgestaltung von als Sozialpolitik verstandenen Maßnahmen zurückgriff. Im Folgenden sollen die mit der *Animation* verbundenen Praktiken von Kulturpolitik im Kontext der nachkolonialen französischen Filmpolitik auf dem afrikanischen Kontinent untersucht werden.

## 5.1 Die *Animation* als neues Ausbildungskonzept

Ein zentraler Aspekt, der auf dem Treffen der CAI-Mitarbeiter im Dezember 1963 in Paris besprochen und in der Folge praktiziert wurde, war die Ausbildung von

---

<sup>353</sup> „[...] les notions françaises d’animation et de ministères de la Jeunesse et des Sports résultent de la recherche d’un équilibre entre un modèle d’Etat privilégié par les systèmes totalitaires des années 1930 à 1980 en Europe et celui des nations anglo-saxonnes valorisant les principes du libre regroupement des citoyens dans une perspective libérale. [...] Ce qui fait ‘system’ dans cet ensemble, c’est l’engagement dans des réseaux civils [...] et le renforcement de l’intervention de l’Etat dans et des collectivités locales. La nouveauté vient d’abord de la planification des équipements.“ Augustin; Gillet, *L’animation professionnelle*, S. 53–54.

<sup>354</sup> Die Finanzierung wurde durch die Einrichtung des *Fonds interministériel pour la jeunesse et l’éducation populaire* (FONJEP) sichergestellt. Vgl. Augustin; Gillet, *L’animation professionnelle*, S. 54–56.

Filmschaffenden durch das CAI. Diese Form der Ausbildung soll im Folgenden untersucht und diskutiert werden.

Hierzu interessiert zunächst ein im Dezember 1963 vor den CAI-Mitarbeitern gehaltener Vortrag Jean René Debrix' sowie ein sich anschließendes Gespräch zwischen Debrix und den CAI-Mitarbeitern. Beides ist in einem protokollartigen Bericht überliefert, der, davon kann ausgegangen werden, zur Information über Inhalte und Verlauf des Treffens für übergeordnete Stellen der französischen Administration, so wahrscheinlich auch für den Kooperationsminister, angefertigt wurde.

Dem Bericht zufolge erklärte Debrix gegenüber den CAI-Mitarbeitern: „Es wäre wünschenswert, wenn die *Reporteurs-opérateurs* des CAI gegenüber ihren jungen Assistenten [in den afrikanischen Vertragsländern] die Rolle von Ausbildern einnehmen würden.“<sup>355</sup> Denn es gäbe „keinen Zweifel, dass der Tag kommen werde, an dem die *Reporters-opérateurs* des CAI den Stab an afrikanische Filmschaffende abgeben werden müssen“.<sup>356</sup> Die schrittweise Übertragung der im Rahmen der CAI-Filmproduktion stattfindenden Tätigkeiten an Filmtechniker\*innen in den afrikanischen Ländern war also die neue Zielvorstellung des Kooperationsministeriums. Dieser Umstand deckt sich mit Beobachtungen Frédéric Turpins, der feststellt, dass „[...] sich die [Politique de] coopération ab 1963 mit dem Ziel einer Afrikanisierung des Kaders und des Personals entwickelte“. Frankreich sei von diesem Zeitpunkt an bestrebt gewesen, sein Personal in afrikanischen Ländern zu reduzieren und sich auf sachverständige Ratschläge und die Ausbildung von höchsten Dienstgraden zu konzentrieren.<sup>357</sup>

---

<sup>355</sup> „Dans ce cas il serait souhaitable que les reporteurs-opérateurs du CAI puissent jouer le rôle d'instructeurs auprès de ces jeunes assistants.“ ANF, Cote 19930381/16, Exposé de M. Debrix, Réunion des opérateurs du CAI en décembre 1963.

<sup>356</sup> „Il ne fait pas doute [...] qu'un jour viendra où les reporters-opérateurs du C.A.I. auront à passer le relais à des cinéastes africains.“ ANF, Cote 19930381/16, Exposé de M. Debrix, Réunion des opérateurs du CAI en décembre 1963.

<sup>357</sup> Turpin, *Décoloniser et coopérer*, S. 68. Die Ausbildung von Filmtechnikern an der Seite von CAI-Mitarbeitern kann als eine Form der Entwicklungsarbeit verstanden werden, die seit den 1960er und 1970er Jahren entwickelt und praktiziert wurde und die sich, wie Hubertus Büschel schreibt, als ein neuartiges Konzept der Entwicklungsarbeit verstanden wurde, das direkt vor Ort ansetzte und dem „scheinbar jegliche Asymmetrie von Macht und Verfügungsgewalt“ fehlte. Büschel, *Hilfe zur Selbsthilfe*, S. 11–48, direktes Zitat S. 23.

Zugleich wird deutlich, dass das Kooperationsministerium fortan eine praxisnahe Anleitung durch die CAI-Mitarbeiter in den jeweiligen Vertragsländern anstrebte. Von der bestehenden Praxis, Filmschaffende an Pariser Filmhochschulen ausbilden zu lassen, sollte hingegen abgerückt werden.<sup>358</sup>

Bemerkenswert ist die weitere Rhetorik, mit der die neue Linie des Kooperationsministeriums in dem Bericht begründet wird und die von einer vermeintlichen Sorge Debrix' um die Filmschaffenden zeugt: „[...] oftmals überfordert vom Niveau des Studiums, indoktriniert durch das westliche Kino, träumen junge schwarze Filmemacher, die von renommierten Hochschulen kommen, im Allgemeinen von nichts anderem, als Nouvelle Vague-Filme zu drehen, und wenn sie zu sich [in afrikanische Länder] zurückkehren, fühlen sie sich enturzelt. Es müssen andere Methoden gefunden werden.“<sup>359</sup>

In dieser Begründung, die sich vermeintlich auf das Wohlbefinden von Auszubildenden bezieht, klingt der Topos der Sorge um das Verlorengehen einer ‚indigene Authentizität‘ durch.<sup>360</sup> Dabei beschreibt das Zitat eine negative Beeinflussung durch die Ausbildung an französischen Filmhochschulen, in deren Folge Filmschaffende vor allem danach streben würden, *Nouvelle Vague*-Filme zu erstellen. Zu dem von Debrix hier angesprochenen *Nouvelle Vague*-Filmgenre ist zu erläutern, dass sich entsprechende Vertreter\*innen für ein *Autorenkino* aussprachen, bei dem Regisseur\*innen weitgehenden Einfluss auf alle Schritte der Filmproduktion ausübten. Mit dieser Vorstellung wollten sich Vertreter\*innen der *Nouvelle Vague* von der arbeitsteilig organisierten Hollywood-Filmproduktion

---

<sup>358</sup> Wie in Kapitel 2.2 der vorliegenden Arbeit dargelegt, studierten seit den 1950er Jahren verstärkt junge Menschen aus den Überseegebieten an der Pariser Filmhochschule *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC). Dieser Trend lässt sich auch für andere französische Hochschulen feststellen, was Fabienne Guimont mit der vermehrten Bereitstellung von Stipendien für Studierende aus den Überseegebieten erklärt. Vgl. Guimont, *Les étudiants*, S. 21–52.

<sup>359</sup> „[...] souvent dépassés par le niveau des études, intoxiqués de cinéma occidental, les jeunes réalisateurs noirs sortis de ses grandes écoles ne rêvent généralement que de faire films ‘Nouvelle Vague’ et se sentent déracinés lorsqu’ils retournent chez eux. Il faut chercher d’autres méthodes.“ ANF, Cote 19930381/16, Exposé de M. Debrix, Réunion des opérateurs du CAI en décembre 1963.

<sup>360</sup> Die vermeintliche Besorgnis um eine bedrohte ‚indigene Authentizität‘ hat unter anderen Gary Wilder als eine Art Leitmotiv der kolonialreformerischen Bewegung der *kolonialen Humanisten* der Zwischenkriegszeit beschrieben. Vgl. Wilder, *French Imperial Nation-State*.

abgrenzen. Denn diese, so das Argument der *Nouvelle Vague*-Vertreter\*innen, führe zu vorhersehbaren Erzählungen und einer Minderung der kreativen Schaffenskraft.

Auch Filmschaffende mit familiären Wurzeln in den Kolonien erachteten den Zugang zu allen Schritten der Filmproduktion als elementar. Ihre Motive unterschieden sich dabei jedoch grundsätzlich von jenen der *Nouvelle Vague*. Sie sahen im freien Zugang zu Möglichkeiten der Filmproduktion eine Grundvoraussetzung, um bestehenden Präsentationsmustern kolonialer Filme neue Darstellungsweisen entgegensetzen zu können.<sup>361</sup> Vor diesem Hintergrund forderte beispielsweise Paulin Soumanou Vieyra den Aufbau entsprechender Filminfrastruktur in afrikanischen Ländern.<sup>362</sup>

Das Zitat aus dem Verwaltungsbericht verdeutlicht, dass Funktionäre der französischen Verwaltung wenig Verständnis für die emanzipativen Beweggründe der Filmschaffenden aufbringen konnten. Stattdessen wurden Filmschaffende, die sich für den Aufbau von Infrastruktur zur Filmproduktion in afrikanischen Ländern aussprachen, als ‚Träumer‘ beschrieben. Das Sprechen von *Entwurzelung* muss vor diesem Hintergrund vor allem als Herrschaftsreflex gesehen werden. Zum einen wies es die tatsächlich mit dem Autorenfilm verbundenen Vorstellungen afrikanischer Filmschaffender zurück. Zum anderen ging mit der Annahme einer (wiederherzustellenden) afrikanischen Identität und Authentizität ein Weltbild einher, das *afrikanische Filmschaffende* als Vertreter *der Anderen* stilisierte und damit *Othering* praktizierte.<sup>363</sup>

---

<sup>361</sup> So heißt es beispielsweise in der Abschlussdeklaration zur Filmsektion auf dem *Zweiten Weltkongress Schwarzer Schriftsteller und Künstler* von 1959: „L’Afrique, longtemps soumise à la domination étrangère est maintenant sur le chemin de l’indépendance nationale. Quelques pays de l’Afrique ont déjà conquis leur liberté. D’autres seront inévitablement libres dans les années à venir. Le cinéma a contribué de maintes façons à dévitaliser la culture autochtone de l’Afrique Noire et a été un instrument de la propagande et d’endoctrinement souvent défavorable à l’amour-propre et à la fierté nationale des peuples africains.

L’utilisation constructive du cinéma dans l’intérêt du nationalisme africain et des légitimes objectifs culturels, sociaux et spirituels est un but de grande importance et doit bénéficier d’une haute priorité dans les efforts des Africains de culture. [...]“ Résolution de la commission des arts, in: *Présence Africaine* 24/25 (1959), S. 413–418.

<sup>362</sup> Hierzu vgl. Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>363</sup> Mit Bezug auf Edward Said, Gayatri Spivak sowie Anne Broden und Paul Mecheril definiert Christine Riegel *Othering* folgendermaßen: „Unter ›Konstruktionen von Anderen‹ werden, mit

Während die Ausbildung von Filmschaffenden in den 1950er Jahren an der Pariser Filmhochschule die Möglichkeit zu einem vergleichsweise freien Austausch ermöglicht hatte, erfolgte die Ausbildung von Filmschaffenden mit der neuen Weisung des Kooperationsministeriums innerhalb der Strukturen und dem Rahmen, den das CAI bot. Dabei war die Ausbildung, so lässt es sich systemtheoretisch paraphrasieren, in hohem Maße selbstreferentiell an das durch die französische Regierung geschaffene filmwirtschaftliche und filmpolitische System gebunden. Die Ausbildung von Filmschaffenden an der Seite von CAI-Mitarbeitern reproduzierte dieses System.<sup>364</sup> Ebenso ging mit der Ausbildung, die das Kooperationsministerium fortan durch die CAI-Mitarbeiter praktiziert wissen wollte, im Gegensatz zur früheren Ausbildung von Filmschaffenden an französischen Hochschulen, ein anderes kulturpolitisches Konzept der Personenfreizügigkeit einher: Während in den 1950er Jahren für eine kurze Zeit eine zirkulierende Personenfreizügigkeit innerhalb der *Union française* und der *Communauté* zum Zweck der Ausbildung zumindest teilweise gewollt war, sollte die Ausbildung nun in den als Heimat der Filmschaffenden angenommenen Ländern stattfinden. Diese Vorstellung steht für eine Kulturpolitik, die den Personenaustausch monodirektional – als Entsendung von Experten von der ehemaligen imperialen Metropole aus in die ehemaligen Kolonien – fördern wollte. In der Konzeptionierung des Kooperationsministeriums zur Ausbildung von Filmschaffenden verlief auch der Wissenstransfer monodirektional von

---

Bezug auf postkoloniale Theorien und die Cultural Studies, soziale Prozesse, Repräsentationen, Diskurse und Praxen verstanden, durch die vor der Folie einer selbstverständlichen, wirkungsmächtigen Normalität sozial bedeutsame Differenzen und Grenzziehungen hergestellt und Menschen zu Anderen, Nicht-Zugehörigen gemacht werden. Sie werden dabei einer hegemonialen Differenzordnung unterworfen und bekommen eine inferiore Position zugewiesen. Dies wird auch als Prozess des Othering bezeichnet.“ Christine Riegel, *Bildung – Intersektionalität – Othering. Pädagogisches Handeln in widersprüchlichen Verhältnissen*, Bielefeld 2016, S. 8.

<sup>364</sup> Mit Niklas Luhmann lässt sich sagen, dass ein „System [dann] als selbstreferentiell bezeichne[t] [werden kann], wenn es die Elemente, aus denen es besteht, als Funktionseinheiten selbst konstituiert und in allen Beziehungen zwischen diesen Elementen eine Verweisung auf diese Selbstkonstitution mitlaufen läßt, auf diese Weise die Selbstkonstitution also laufend reproduziert.“ Niklas Luhmann *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1984, S. 59.



belehrenden französischen Experten hin zu belehrten Filmreportern in afrikanischen Vertragsländern.<sup>365</sup>

In der Ausbildung von Filmschaffenden durch CAI-Mitarbeiter lässt sich insofern eine Übertragung des kulturpolitischen Konzeptes der *Animation* feststellen, als die CAI-Mitarbeitenden, deren Tätigkeitsbereich – zumindest formal – in enger Bindung und Abhängigkeit zur französischen Administration stand, ein Ausbildungsverhältnis kreieren sollten. Somit war die Ausbildung von Filmschaffenden an der Seite von CAI Mitarbeitern unmittelbar eingebunden in den spezifischen filmpolitischen Kontext, wie ihn die französische Regierung mit dem CAI etabliert hatte. In diesem Rahmen waren die Ausbildungsinhalte weitgehend durch die Erstellung von Auftragsarbeiten für die Administration afrikanischer Länder sowie für Frankreich limitiert. Die dabei erlernbaren Fähigkeiten beschränkten sich vor allem auf die Anfertigung von Filmaufnahmen. Der Schnitt sowie die gesamte Postproduktion des Filmmaterials fanden durch die in Frankreich ansässigen CAI-Firmen statt. Die zukünftige Ausbildung von Filmschaffenden sollte also vor allem anwendungsbezogen und funktional sein und war an die französisch-afrikanischen staatliche Zusammenarbeit gebunden.<sup>366</sup> Darüber hinaus kann davon ausgegangen werden, dass es für die französische Regierung ungleich günstiger war, Filmschaffende an der Seite von CAI-Mitarbeitern lernen zu lassen anstatt ihnen Ausbildungsstipendien für

---

<sup>365</sup> Tatsächlich gab es weiterhin einige Filmschaffende aus afrikanischen Ländern, die ihr Studium am IDHEC antraten. So zum Beispiel Ola Balogun (ab 1963), Désiré Ecaré (1964–1966), Henri Duparc (1964–1966) und Pierre-Marie Dong (nach 1965). Vgl. Pfaff, *Twenty-five*, S. 19, 79, 87 und 95.

<sup>366</sup> Letztlich knüpfte die durch das Kooperationsministerium so konzipierte Ausbildung an koloniale Bildungspraktiken an, durch die Menschen in den Kolonien soweit Bildung erfuhren, wie es den Zielen der Wertschöpfung für eine auf die Metropole ausgerichtete Wirtschaft dienlich war. So schreibt Andreas Eckert: „Französische Kolonialpolitiker haben [...] keinen Hehl daraus gemacht, dass Schulbildung so dosiert werden sollte, dass der *mise en valeur* der Kolonie und ihrer Herren diene, ohne dass die Schwarzen Gelegenheit bekamen, sich als Franzosen zu betrachten oder gar voreilige Schlüsse zu ziehen.“ Andreas Eckert, *Die Verheißung der Bürokratie. Verwaltung als Zivilisierungsagentur im kolonialen Afrika*, in: Boris Barth; Jürgen Osterhammel (Hg.), *Zivilisierungsmissionen*, Konstanz 2005, S. 271. Und auch Hubertus Büschel hat für die Alphabetisierung, die im Rahmen von Jugenddiensten der *Animation rurale* stattfand, festgestellt, dass die dort vermittelte Lese- und Schreibkompetenz vor allem funktionalen Charakter hatte. Büschel, *Hilfe zur Selbsthilfe*, S. 173.

französische Hochschulen oder gar die Etablierung von Filmproduktionszentren in afrikanischen Ländern mit zu finanzieren.

Die Reaktion der CAI-Mitarbeiter auf die Vorschläge Debrix', so ist dem Bericht zu dem Treffen zu entnehmen, fiel positiv aus. Sie begrüßten die Unterstützung durch afrikanische Auszubildende. Die Mehrheit unter ihnen, so ist im Bericht festgehalten, wünsche sich einen Assistenten, „sei es, wegen der großen [zu überbrückenden] Entfernungen in besonders großen Ländern oder um die Zeit zu finden, sich Reportagen und Magazinen zu widmen, die unabhängig vom Tagesgeschehen sind.“<sup>367</sup> Dem Bericht nach stellte sich für die CAI-Mitarbeiter einzig die Frage nach der benötigten Ausstattung mit einem doppelten Materialsatz von Technik zur Bild- und Tonaufnahme. Diesbezüglich zeigte sich Debrix zuversichtlich, da auch die Leitung des Kooperationsministeriums die zukünftige praktische Ausbildung begrüße.<sup>368</sup> Die Reaktion der CAI-Mitarbeiter verstärkt den Eindruck, dass die französischen Akteure sich die zukünftige Ausbildung als Prozess vorstellten, der quasi *en passant* in afrikanischen Vertragsländern vor Ort stattfinden sollte.

### Ciné-Clubs

Neben der Ausbildung von Filmschaffenden sollten die CAI-Mitarbeiter, so ist dem Bericht zu Debrix' Ausführungen gleichermaßen zu entnehmen, auch die Betreuung von sogenannten *Ciné-Clubs* an den französischen Botschaften übernehmen:

Neben den bereits existierenden *Ciné-Clubs* werden durch die französischen Kulturabteilungen [an den Botschaften] Foto-Kamera-Clubs gegründet und ausgebaut, in denen junge afrikanische und madagassische Amateure geschult werden sollen. Indem große Teile der Studenten- und Schülerschaft mit dem Gebrauch von Fotoapparaten, Kameras und Tonbandgeräten vertraut gemacht werden, wird sich eine Art Nährboden bilden, eine Art Muttererde, aus der

---

<sup>367</sup> „Ils y ont intérêt, du reste, puisque la plupart d'entre eux souhaitent pouvoir être secondés, soit en raisons des distances dans les Etats particulièrement étendus, soit pour trouver le temps de se consacrer à des reportages ou à des magazines dépendent pas à des actualités quotidiennes.“ ANF, Cote 19930381/16, Exposé de M. Debrix, Réunion des opérateurs du CAI en décembre 1963.

<sup>368</sup> ANF, Cote 19930381/16, Note pour M. Tardew, 19.2.1964, Exposé de M. Debrix, Réunion des opérateurs du CAI en décembre 1963.

natürliche Begabungen erwachsen. Auch hier [...] wäre es wünschenswert, wenn sich die *Reporteurs-opérateurs* des CAI als Tutoren in den Fotografie- und Kinoclubs für Amateure einbringen würden.<sup>369</sup>

Die Einrichtung von Kulturabteilungen an den französischen Botschaften hatte die französische Regierung bereits in den 1950er Jahren verstärkt gefördert. Nahezu jede Botschaft verfügte fortan über einen Kulturreferenten (*Conseiller Culturelle*) – wenig später dann häufig auch über ein Kulturzentrum (*Centre Culturelle*).<sup>370</sup> Die Etablierung von *Ciné-Clubs* an den französischen Botschaften ab der ersten Hälfte der 1960er Jahre muss als ein unmittelbarer kulturpolitischer Export gesehen werden. Denn die *Ciné-Clubs* waren auch in Frankreich weit verbreitet und erlebten nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue Blüte.<sup>371</sup> *Ciné-Clubs* standen allen Interessierten offen; in ihnen wurden gemeinsam Filme geschaut und anschließend besprochen. Außerdem boten die *Ciné-Clubs* in der Regel auch die Möglichkeit, sich in der Filmpraxis auszuprobieren. Ursprünglich waren die *Ciné-Clubs* in Frankreich aus einem zivilgesellschaftlichen Impuls heraus entstanden: Filmliebhaber\*innen gründeten diese Klubs. Die Filmklubbewegung hatte einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Filmkultur in Frankreich. Zahlreiche auch prominente Filmschaffende sowie die *Cinémathèque française* entstammen dieser Bewegung. Ab 1958 waren die französischen *Ciné-Clubs* innerhalb des laizistischen Verbandes der *Animation professionnelle*, der *Groupe d'étude et de rencontre des organisations de jeunesse et d'éducation populaire* (GEROJEP) organisiert und somit Teil des im Rahmen der *Animation* breit aufgebauten soziokulturellen Netzwerks innerhalb Frankreichs.<sup>372</sup>

---

<sup>369</sup> „En dehors des ciné-clubs déjà existants vont être créés et développés par les services culturels françaises des Photo-Camera Clubs où seront formés des jeunes amateurs africains et malgaches. En initiant ainsi de larges couches de la population estudiantine et scolaire au maniement de l'appareille photographique, de la caméra et du magnétophone, il se formera une sorte d'humus, de terreau d'où sortiront des vocations naturelles. Là encore [...] il serait souhaitable que les reporteurs-opérateurs du CAI acceptent de jouer le rôle de moniteurs auprès des clubs de photographes et de cinéastes amateurs.“ ANF, Cote 19930381/16, Exposé de M. Debrix, Réunion des opérateurs du CAI en décembre 1963.

<sup>370</sup> Vgl. hierzu auch Lane, *Présence française*, S. 22–24.

<sup>371</sup> Jean-François Aurenty, *Le mouvement ciné-club en France dans l'après-guerre (1945–1955)*, Paris 1994.

<sup>372</sup> Augustin; Gillet, *L'animation professionnelle*, S. 57.

Während also *Ciné-Clubs* in Frankreich aus einem zivilgesellschaftlichen Impuls heraus entstanden waren, fand die soziokulturelle Anleitung in den *Ciné-Clubs* an den französischen Botschaften von Beginn an in einem staatlich organisierten Rahmen statt. Durch die Anbindung der *Ciné-Clubs* an die französischen Auslandsvertretungen in den afrikanischen Ländern fand eine wesentliche kulturpolitische De- und Rekontextualisierung der *Ciné-Clubs* statt: Den *Ciné-Clubs* an den französischen Botschaften kamen weniger die Bedeutung eines Ortes gemeinschaftlichen kulturellen Austausch und kulturellen Interagierens zu, wie es für die *Ciné-Club*-Bewegung in Frankreich der Fall gewesen war. Vielmehr setzten sie Filme und filmschaffende Praxis in einen Kontext, in dem beides als genuin ‚französische Kultur‘ erschien. Dabei wurden die CAI-Mitarbeiter, die diese *Ciné-Clubs* an den französischen Botschaften anleiten sollten, zur Hälfte von den afrikanischen Vertragsländern mitfinanziert.

Prinzipiell schuf die französische Filmpolitik auf diese Weise Lernsituationen, die subtil, damit jedoch nicht weniger wirkmächtig, koloniale Hierarchien und Formen des Wissenstransfers reproduzierten. Qualität und Form der Lernsituationen vor Ort hingen stark von persönlichen und didaktischen Fähigkeiten des jeweiligen CAI-Mitarbeiters ab, für die keine pädagogische Vorbildung angenommen werden kann.

### **Konfliktfall Maillard – Sita Bella**

Dass die Ausbildung von Filmschaffenden an der Seite von CAI-Mitarbeitern nicht immer unproblematisch verlief, zeigt ein Beispiel aus Kamerun. Aus dem Jahr 1963 liegen Dokumente vor, die einen Konfliktfall zwischen einem CAI-Mitarbeiter und einer kamerunischen Auszubildenden dokumentieren. Die Auszubildende war Thérèse Sita Bella, die zu diesem Zeitpunkt einzige *afrikanische Filmemacherin*.<sup>373</sup>

---

<sup>373</sup> Zu Sita Bella vgl. Mark Dike DeLancey, *Historical Dictionary of the Republic of Cameroon*, Maryland 2000.; Janis L. Pallister, *French-Speaking Women Film Directors. A Guide*, New Jersey 1997. Neben Sita Bella zählen noch Sarah Maldoro und Safi Faye zu den Pionierinnen des afrikanischen Kinos. Sie traten jedoch erst in den 1970er Jahren in Erscheinung. Sarah Maldoro war in Frankreich geboren, ihre Vorfahren kamen von der Karibikinsel Guadeloupe. Maldoro ist vor allem für ihr militantes Filmschaffen im angolanischen Unabhängigkeitskampf bekannt. Safi Faye ist ein Jahrzehnt nach Sita Bella und Maldoro geboren. Sie stand in Kontakt

Sita Bella arbeitete 1963, im gleichen Jahr, wie sie ihren Film *Tam Tam à Paris* fertigstellte, an der Seite des CAI-Mitarbeiters Maillard in Kamerun. Vom 21. August 1963 existiert ein Telegramm aus der *Direction de la Coopération Culturelle et Technique* an die französische Botschaft in Kamerun. Dessen Inhalt bestand aus den folgenden Worten: „Ich bitte Sie höflichst, den Streit zwischen Fräulein SitaBella [sic] und dem *Opérateur* Maillard bezüglich der Filmaufnahmen über die kamerunische Nachrichtenproduktion zu schlichten und mir telefonisch Bericht zu erstatten. Bitte informieren Sie Fräulein SitaBella [sic], dass ich ihren Vertrag und ihr Filmprojekt beenden werde, wenn sie sich nicht mit Maillard einigt.“<sup>374</sup>

In der Auseinandersetzung zwischen Sita Bella und Maillard ging es den Ausführungen in dem Telegramm zufolge um die Ausgestaltung der Berichterstattung in den kamerunischen Nachrichten. Weitere Ausführungen, woran sich der Konflikt genau entzündete, liegen nicht vor. Jedoch verwundert es wenig, dass die junge kamerunische Filmemacherin und ein CAI-Mitarbeiter, der sein Handwerk sehr wahrscheinlich noch zu kolonialen Zeiten gelernt hatte, unterschiedliche Sichtweisen auf die Lebensrealitäten und politischen Gegebenheiten in Kamerun hatten.<sup>375</sup> Aus dem Telegramm geht hervor, dass die

---

mit dem französischen Ethnologen und Begründer des *Cinéma Verité*, Jean Rouch, und hatte in Filmen von ihm als Schauspielerin mitgewirkt. Später studierte sie Ethnologie und Film in Paris. Zu Faye und Maldoro vgl. Pfaff, *Twenty-five*, S. 115–124 und 205–216.

<sup>374</sup> „Vous prie bien vouloir arbitrer conflit survenu entre Mademoiselle SitaBella [sic] et opérateur Maillard au sujet prises de vue sur ensemble camerounais et me rendre compte téléphoniquement. Prière informer Mademoiselle SitaBella [sic] que je mettrai fin à son contrat et à la réalisation du film si elle ne parvient pas à une entente avec Maillard.“ ANF, Cote 19930381/1, Telegramm Direction de la Coopération Culturelle et Technique an die französische Botschaft in Kamerun 21.8.1963.

<sup>375</sup> Während sich für Maillard keine biographischen Informationen finden lassen, sind für seinen Nachfolger, William Jean Hamon, entsprechende Daten in den Verwaltungsakten vermerkt. Sie verdeutlichen beispielhaft, wie eng die Lebensläufe der nach der formellen Unabhängigkeit in den ehemaligen französischen Überseegebieten agierenden Akteuren mit dem französischen *Empire* verknüpft waren: Hamon wurde am 20.3.1922 in Paris geboren und war französischer Nationalität. Am 28.11.1959 hatte er in Yaoundé geheiratet und war Vater eines Kindes. Seine Ehefrau war Stenotypistin von Beruf und Hamon selbst *Cinéaste opérateur-cameraman*. Er hatte von 1955 bis 1962 in Kamerun gearbeitet und war von 1962 bis 1963 in der Zentralafrikanischen Republik beruflich aktiv. Außerdem hatte er die Auszeichnung des *Chevalier dans l'Ordre de l'Etoile Noire* erhalten, die bis 1964 für Verdienste zur Verbreitung des französischen Einflusses in Afrika verliehen wurde. Der 41jährige Hamon gehörte also zu einer Generation, die zu kolonialen Zeiten sozialisiert worden war und der in diesem Kontext berufliche Erfahrungen in afrikanischen Ländern sammelte. Es ist davon auszugehen, dass diese

*Direction de la Coopération Culturelle et Technique* des französischen Kooperationsministeriums erwartete, dass Sita Bella sich den Weisungen der französischen Autoritäten fügen sollte, ansonsten drohte ihr die Vertragskündigung. Die Lehr-/Lernsituation zwischen Maillard und Sita Bella fand also in einem Bildungs- und Beschäftigungsverhältnis statt, das durch die französische Verwaltung als deutlich hierarchisch gegliedert wahrgenommen wurde und für das die Verwaltung eine autoritäre Weisungsbefugnis beanspruchte.

Vom 12. Dezember des gleichen Jahres liegt ein weiteres Schreiben aus dem Kooperationsministerium vor. Es ist an das CAI adressiert. Diesmal geht es in dem Schreiben um Maillard und hierin stellt sich die Situation wenige Monate später deutlich anders dar: In dem Brief fordert das Kooperationsministerium das CAI auf, seinen Mitarbeiter Maillard ohne Verzögerung aus Kamerun abzuführen: „[...] ich sehe mich gezwungen, Sie zu bitten, Herrn Maillard, der dem Generalkommissariat für Information der Föderalen Republik Kamerun als *Reporter-opérateur* durch das CAI zur Verfügung gestellt wurde, unverzüglich und endgültig abberufen.“<sup>376</sup> Die französische Botschaft hätte mitgeteilt, so heißt es weiter, dass es nicht nur in der Zusammenarbeit mit Sita Bella zu Problemen mit dem CAI-Mitarbeiter gekommen sei: „[...] wiederholte gewaltvolle Auseinandersetzungen mit dem kamerunischen Personal des Informationskommissariats, mangelndes Taktgefühl im Umgang mit den kamerunischen Behörden. Ich bestehe meinerseits darauf, dass Herr Maillard mit absoluter Dringlichkeit abberufen wird.“<sup>377</sup> Nachdem das

---

Erfahrungen auch Einfluss auf seine Arbeit in der nachkolonialen Zeit hatten. Vgl. ANF, Cote 19930381/1, Recrutement de M. Hamon en qualité d'opérateur de courts métrages pour le Cameroun, Oktober 1963.

<sup>376</sup> „[...] je me vois dans l'obligation de vous demander de bien vouloir procéder sans délais au rappel définitif de Monsieur Maillard, reporter-opérateur mis par le Consortium Audiovisuel International à la disposition du Commissariat général à l'information de la République Fédérale du Cameroun.“ ANF, Cote 19930381/1, Brief Ministre Délégué Chargé de la Coopération à M. Le Président Directeur Général du CAI, 12.12.1963.

<sup>377</sup> „[...] altercation violentes et répétées avec le personnel camerounais du Commissariat à l'information, manque de tact dans ses relations avec les autorités camerounaises. J'insiste de mon côté pour que le rappel de Monsieur Maillard intervienne de tout urgence.“ ANF, Cote 19930381/1, Brief Ministre Délégué Chargé de la Coopération à M. Le Président Directeur Général du CAI, 12. Dezember 1963.

Kooperationsministerium den Konflikt zwischen Thérèse Sita Bella und Maillard anfangs noch abgetan hatte, nahm es nach wiederholten Beschwerden das CAI in die Pflicht und drängte auf eine umgehende Abordnung des Mitarbeiters.

Der Konfliktfall zwischen Sita Bella und Maillard verdeutlicht letztlich grundlegende Probleme, die die Implementierung einer Lehr-/Lernsituation im Rahmen der CAI-Filmproduktion mit sich brachte: Indem die Ausbildung von Filmtechnikern unmittelbar im Kontext der staatlichen und informationspolitisch funktionalen CAI-Filmproduktion erfolgte, wurden Konflikte der Dekolonisierung, und im konkreten Fall verstärkt durch persönliche Verfehlungen des CAI-Mitarbeiters, in Ausbildungsverhältnisse hineingetragen. Die Rollenverhältnisse von französischen CAI-Technikern als Experten auf der einen Seite und afrikanischen Auszubildenden auf der anderen Seite bot grundsätzlich wenig Raum, um unterschiedliche Repräsentationsansprüche frei verhandeln und so Verständigung erzeugen zu können.

Gleichsam wird deutlich, dass Mitarbeitende des CAI bei stark auffälligem Verhalten für das Kooperationsministerium nicht tragbar waren. Denn das CAI war formell als Dienstleister für afrikanische Regierungen konzipiert. Informell erfüllte das CAI eine durch die französische Regierung als wichtig wahrgenommene kulturdiplomatische und informationspolitische Funktion. Vor diesem Hintergrund galt es, Konflikte in dem auf Verträgen basierenden und letztlich kündbaren Dienstleistungsverhältnis möglichst zu vermeiden.

### **Veränderte Zuständigkeiten in den späten 1960er Jahren?**

Wenige Jahre nach der Etablierung der praxisnahen Ausbildung im Rahmen der CAI-Arbeit in afrikanischen Vertragsländern fand eine Erweiterung um Praktika in den CAI-Laboratorien in Paris statt. Eine Verwaltungsnote aus dem *Bureau de Cinéma* dokumentiert Planungen für ein Praktikum von insgesamt zehn Praktikanten. Diese kamen aus Kamerun, Madagaskar, dem Tschad, Togo sowie

dem ehemals belgischen Kongo-Leopoldville.<sup>378</sup> Ziel des vom Oktober 1966 bis zum Mai 1967 stattfindenden Praktikums sollte die „Perfektionierung der Fertigkeiten der afrikanischen und madagassischen Filmtechniker durch das Consortium Audiovisuel International“ sein.<sup>379</sup> Die Filmtechniker sollten zum einen zu *Reporteur-opérateurs* und zum anderen zu *Assistant-réalisateur* ausgebildet werden. *Reporteur-opérateur* waren Filmreporter, die vor allem Aktualitätsfilme herstellten. Diese Form des Filmemachens war durch eine gewisse Schnellebigkeit gekennzeichnet: Die Berichterstattungen über Ereignisse der außerfilmischen Welt sollten möglichst aktuell sein und somit umgehend erfolgen. Die ästhetische Qualität dieses Filmgenres passte sich dem zeitlichen Druck an. Die Erstellung der Filme erfolgte in der Regel arbeitsteilig, sodass die *Reporteur-opérateur* lediglich das Bildmaterial lieferten. Ein und dieselbe Bildaufnahme wurden dabei mitunter durchaus frei für unterschiedliche Filme genutzt. *Réalisateurs* hingegen waren Filmemacher, die als Autoren eines Filmes verstanden wurden und an allen Schritten der Filmproduktion – vom Drehbuch bis zur Postproduktion – maßgeblich beteiligt waren. Es ist davon auszugehen, dass ausschließlich Filmtechniker an der Ausbildung in Paris teilnehmen durften, die sich an der Seite der CAI-Mitarbeiter bewehrt hatten. In der Verwaltungsnote vorgeschlagene Praktikumsinhalte für die *Reporteur-opérateurs* waren das Erstellen von Bild- und Tonaufnahmen sowie Wissen zu Beleuchtung und zur Synchronisation. Ziel des Praktikums sollte sein, dass die afrikanischen Filmtechniker selbständig als *Reporteur-opérateurs* arbeiten konnten, damit sie zukünftig den Platz französischer Techniker einnehmen konnten. Die französischen CAI-Mitarbeiter hingegen sollten sich zukünftig stärker mit der Erstellung von Lehrfilmen (*Films d'animation*) befassen und dabei durch die *Assistant-réalisateur* unterstützt werden, deren Praktikumsinhalte die Erstellung

---

<sup>378</sup> Es zeigt sich hier, dass Frankreich bereits Mitte der 1960er Jahre begann, seine Kinopolitik auf das frankophone Afrika auszuweiten, das ehemals unter belgischer Kolonialherrschaft gestanden hatte.

<sup>379</sup> „J’ai l’honneur de vous confirmer les termes [...] d’un stage de perfectionnement des techniciens africains et malgaches de cinéma par le CONSORTIUM AUDIOVISUEL INTERNATIONAL durant l’année académique 1966–1967.“ ANF, Cote 19930381/1, Note pour M. le Chef du Service Enseignement-Formation, 1966.



des Szenarios und das *Mis en scène* beinhalten sollten. Zu einem späteren Zeitpunkt sollten die Filmschaffenden dann, so der Plan des Kooperationsministeriums, selbständig dokumentarische oder erzieherische Filme (*Films documentaires ou éducatifs*) im Dienst ihrer Regierungen erstellen können.<sup>380</sup> Tatsächlich sind unter den noch erhaltenen CAI-Produktionen auffällig wenige Filme von afrikanischen CAI-Assistent\*innen.<sup>381</sup> Somit ist fraglich, inwiefern mit den Planungen zu einem Wandel der Zuständigkeiten eine tatsächliche Kompetenzübertragung an Filmschaffende aus den jeweiligen Vertragsländern erfolgte.

Insgesamt lässt sich also festhalten, dass das Kooperationsministerium ab 1964 eine neue Ausbildungssituation für Filmschaffende anstrebte, die fortan das Studium an französischen Filmhochschulen ersetzen sollte. Begründet wurde dieser Schritt mit einer vermeintlichen *Entwurzelung*, die Filmschaffende bei einem Studium in Paris erfahren würden. Mit der Ausbildung an der Seite von CAI-Mitarbeitern war eine rein funktionale Wissensvermittlung verbunden, die ausschließlich auf die Filmproduktion bezogen war, wie sie das französische Kooperationsministerium durch das CAI praktizierte. Die neue Ausbildungsform wie auch die Einrichtung von *Ciné-Clubs* an den französischen Botschaften kann als ein Transfer des Leitbildes der *Animation* gesehen werden. Damit einhergingen kulturpolitische Bedingungen, in welchen die Personenfreizügigkeit und der Wissenstransfer weitgehend monodirektional konzipiert war. Auf diese Weise stellte die durch den französischen Staat konzipierte Ausbildung von Filmschaffenden ein Feld dar, auf dem sich aus kolonialen Zeiten bestehende Rollenzuschreibungen und damit Machtasymmetrien und Konflikte reproduzierten. Gleichzeitig jedoch, so zeigt der Konfliktfall zwischen Thérèse Sita Bella und Maillard, waren die CAI-Mitarbeiter im nachkolonialen Kontext an ein Dienstleistungsverhältnis gebunden und grobes Fehlverhalten war für das Kooperationsministerium nicht tolerierbar. Letztlich muss festgehalten werden,

---

<sup>380</sup> ANF, Cote 19930381/1, Note pour M. le Chef du Service Enseignement-Formation, 1966.

<sup>381</sup> Lediglich ein einziger Film des für die vorliegende Arbeit erschlossenen Filmkorpus wurde von einem afrikanischen Filmemacher angefertigt. Dies war *Foires Voltaïques*, den der obervoltaische CAI-Assistent Sékou Ouédraogo 1971 erstellt hatte. Hierzu vgl. Kapitel 6. 2 der vorliegenden Arbeit.

dass die Qualität dieser unmittelbar an die staatspolitischen Kontexte geknüpften Lehrsituation – auch bei hohem Engagement und guten zwischenmenschlichen Fähigkeiten des jeweiligen CAI-Mitarbeiters – wenig an der prekären Gesamtsituation des Filmschaffens in afrikanischen Ländern änderte.

## 5.2 Filme als Mittel der *Animation*

Nicht nur bei der Ausbildung von Filmschaffenden lässt sich ein Rückgriff der französischen Verwaltung auf das Leitbild der *Animation* feststellen. Auch die durch das CAI zu erstellenden Filme sollten ab 1964 als Mittel der *Animation* in afrikanischen Vertragsländern dienen. Von seiner Gründung im Jahr 1961 an hatte das CAI ausschließlich Aktualitätsfilme produziert. Den Nutzen und Anwendungsbezug dieser Filme hatte die französische Verwaltung vor allem informationspolitisch begründet. Auf dem Treffen der CAI-Mitarbeiter im Dezember 1963 in Paris jedoch verkündete der Generaldirektor des CAI, Georges Rebattet, dass die Leitung des CAI fortan die Erstellung „kurzer Informationssequenzen oder Filme mit lehrreichem Inhalt zu alltäglichen Problemen (Hygiene, Sauberkeit, Ernährung, Geld sparen, Arbeitsmethoden, Umsetzung von [entwicklungspolitischen Steuerungs-] Programmen etc.“ erwarte.<sup>382</sup> Diese ab der Mitte der 1960er Jahre entstandenen Lehrfilme werden in den französischen Verwaltungsakten als *Films d'animation* bezeichnet. Namensgebend war dabei der Einsatzkontext der Filme, vornehmlich in entwicklungspolitischen Projekten der *Animation rurale*.

Für die Produktion der Filme fand eine Zusammenarbeit zwischen dem Kooperationsministerium, dem CAI sowie den beiden für die französische Entwicklungspolitik zuständigen Organisationen, der *Société d'aide technique et de coopération* (SATEC) und dem *Bureau pour le Développement de la Production*

---

<sup>382</sup> „Exposé de ce que le Département désire voir réaliser: [...] courts sujets d'information ou d'éducation sur des problèmes quotidiennes (hygiène, salubrité, alimentation, épargne, méthodes de travail, programmes de réalisation, etc.)“ ANF, Cote 19930381/16, Note pour M. Tardew, 19.2.1964, Exposé de M. Debrix, Réunion des opérateurs du CAI en décembre 1963.

*Agricole* (BDPA), statt.<sup>383</sup> Die Darstellung in einer Ausarbeitung des BDPA, wonach der „seit den 1930er Jahren erfolgte Lehrfilmeinsatz in britischen Kolonien“ als Vorbild des nun zu initiierenden filmpolitischen Engagements gesehen werden solle, deutet darauf hin, dass die französische Verwaltung mit der Lehrfilmproduktion des CAI entwicklungspolitisches Neuland betrat.<sup>384</sup> Auch der existierende Forschungsstand zum kolonialen Lehrfilmeinsatz bekräftigt diesen Eindruck. Die Anwendung von Lehrfilmen ist bislang nahezu ausschließlich für Gebiete unter englischer und belgischer Kolonialherrschaft beschrieben.<sup>385</sup> Im Folgenden soll eine Ausarbeitung des BDPA aus dem Jahr 1964 untersucht werden. Diese trägt den Titel „Studie über den Einsatz audiovisueller Methoden bei Maßnahmen zur ländlichen Entwicklung“<sup>386</sup> und befasst sich in Teilen mit der Anwendung von Lehrfilmen im Kontext von Entwicklungspolitik. Bei der Untersuchung interessieren Vorstellungen und Begründungszusammenhänge, die

---

<sup>383</sup> Hierzu vgl. auch Kapitel 6.1 der vorliegenden Arbeit.

<sup>384</sup> ANF, Cote 19930381/18, Etude sur l'Emploi des Méthodes Audio-Visuelles dans les Opérations de Développement Rural.

<sup>385</sup> Lediglich für den Fall Algerien deuten sich an, dass dort ab den 1940er Jahren Lehrfilme eingesetzt wurden. So hat François Chevaldonné erforscht, dass die Firmen Pathé, Gaumont und Actualités Françaises – allesamt spätere CAI-Unternehmen – ab der Zwischenkriegszeit dokumentarische und erzieherische Kurzfilme für den Einsatz in der nordafrikanischen Kolonie produzierten. Vgl. Chevaldonné, Documentaire colonial, in: Ders. (Hg.), Le documentaire dans l'Algérie coloniale, S. S. 27–34. Brooke Durham beschreibt den Einsatz von Lehrfilmen in algerischen *Centres Sociaux* für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Durham, Une aventure sociale et humaine, in: Matasci; Bandeira; Hugo Dores (Hg.), Education and Development, S. 55–82. Ein gut erforschtes und relativ breit diskutiertes Beispiel für den Einsatz von Lehrfilmen in der kolonialen Entwicklungspolitik in britischen Territorien in Ost- und Zentralafrika ist das des *Bantu Educational Kinema Experiment* (BEKE), welches ab 1935 durchgeführt wurde. Organisiert und finanziert wurde das Projekt durch das *International Missionary Council* und die *New Yorker Carnegie Corporation*. Auch hier fuhren Kinobusse über Land und führte die Lehrfilme der kolonisierten Bevölkerung vor. Untersuchungen von Brian Larkin und Lawrence E. Y. Mbogoni belegen, dass instruktive landwirtschaftliche Lehrfilme auch über das BEKE hinaus in den britischen Kolonien bis in die 1950er Jahre hinein eine gängige Praktik der kolonialen Verwaltung waren und dem sozialen und wirtschaftlichen Fortschritt dienen sollten. Auch im kolonialen Belgisch-Kongo kamen Lehrfilme zum Einsatz. Hier waren Missionare stark in die Lehrfilmproduktion und -distribution involviert. Zum BEKE vgl. Eslava, The Moving Location of Empire, S. 539–567.; Brian Larkin, Colonialism and the Built Space of Cinema, in: Martin Jay; Sumathi Ramaswamy (Hg.), Empires of Vision. A Reader, Dunham; London 2014, S. 346–376.; Mbogoni, Aspects, S. 79–128.; Reynolds, Kinema Experiment, S. 57-78.; Rice, Cinema and the British Empire.; Smyth, The Development, S. 437–450. Zum kolonialen Lehrfilmeinsatz im Kongo vgl. Ramirez; Rolot, Cinéma colonial.

<sup>386</sup> ANF, Cote 19930381/18, Etude sur l'Emploi des Méthodes Audio-Visuelles dans les Opérations de Développement Rural.

die Autor\*innen des mehr als einhundert Seiten umfassenden Textes für die Produktion und Anwendung sogenannter *Films d'animation* beschreiben.

Die „Studie“ stammt aus dem Archivbestand des *Bureau de Cinéma*. Sie war, so führt es der Generaldirektor des BDPA, Paul Masson, in einem Vorwort aus, als Handreichung für den audiovisuellen Medieneinsatz im Rahmen von Entwicklungskampagnen sowie als Ausgangspunkt für den weiteren Dialog mit den Praktikern („experts“, „agents“) gedacht. Vor allem jedoch, so wird deutlich, stellt die Ausarbeitung eine Vision zu einem groß gedachten Medieneinsatz in afrikanischen Ländern dar.<sup>387</sup> Zum Zustandekommen der Ausarbeitung ist vermerkt, dass sich die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft (EWG) im Dezember 1962 an des BDPA gewandt und angefragt hatte, in welcher Weise audiovisuelle Mittel die ländliche Entwicklung in afrikanischen und madagassischen Ländern vorantreiben könnten.<sup>388</sup> Zu diesem Zweck sei eine „soziopsychologische Erhebung zur audiovisuellen Aufnahmefähigkeit der Landbewohner“ in Kamerun durchgeführt worden.<sup>389</sup>

In einem zweiten Schritt seien umfangreiche Recherchen zum bereits praktizierten audiovisuellen Medieneinsatz in den an die EWG assoziierten afrikanischen Länder getätigt worden. Diese Untersuchungen hätten gezeigt, dass es bislang keine „rationalen“, sondern lediglich sporadische Anwendungen und Programme gegeben habe.<sup>390</sup> Dies liege in dem Umstand begründet, dass es in den afrikanischen Ländern zu wenig Fachpersonal („projectionistes, animateurs ruraux, animateurs d'écoute collective à la radio“) gebe. Ferner seien afrikanische Regierungen nicht in der Lage, den Verleih und die Distribution des existierenden

---

<sup>387</sup> Die Ausarbeitung befasst sich mit dem Einsatz von Schultafeln, Wandtafeln, Modellkonstruktionen („maquettes“), Episkopen („projection opaque“), Diaprojektionen, sogenannten „film fixes“, mit Filmen, Radio und der sogenannten Radiovision.

<sup>388</sup> Zur Entwicklungspolitik der EWG vgl. Urban Vahsen, *Eurafrikanische Entwicklungskooperation. Die Assoziierungspolitik der EWG gegenüber dem subsaharischen Afrika in den 1960er Jahren*, Stuttgart 2010.

<sup>389</sup> „[U]ne enquête socio-psychologique sur le niveau de réceptivité des ruraux dans le domaine des méthodes audio-visuelles était menée au Cameroun.“ ANF, Cote 19930381/18, *Etude sur l'Emploi des Méthodes Audio-Visuelles dans les Opérations de Développement Rural*.

<sup>390</sup> Diese hätten in Madagaskar, dem Niger, Ruanda, der Elfenbeinküste und dem Senegal stattgefunden.

Materials zu organisieren. Als Gründe für das Unvermögen der afrikanischen Regierungen werden „prekäre Kommunikationsmittel“ und die daraus resultierende „Isolation mancher Provinzen“ sowie ein „Mangel an administrativer Routine“ und – in kolonialer Stereotypisierung – ein „Mangel an Initiativkraft“ angeführt.<sup>391</sup> Dieser pauschal behauptete Mangel an Kompetenz auf dem afrikanischen Kontinent kann als Rhetorik verstanden werden, die es dem BDPA erlaubte, die weiteren Ausführungen zu einer groß gedachten, planvollen Verbreitung audiovisueller Medien als Mittel der *Animation* als plausible Vorgehensweise erscheinen zu lassen.

Neben dem Kompetenzmangel in afrikanischen Ländern begründet das BDPA seine Planungen zu einer umfassenden Medialisierung auf dem afrikanischen Kontinent ferner auf der Basis eines von den USA ausgehenden Bedrohungsszenarios. Dazu beschreibt der Text eine globale Verbreitung insbesondere von Filmen als ein Relikt der US-amerikanischen propagandistischen Kriegsführung, mit dem sich die für die französische Filmpolitik zuständigen Akteure auseinandersetzen müssten: „Die Vereinigten Staaten von Amerika wurden in einen Konflikt hineingezogen, auf den sie nicht vorbereitet waren; es ging nicht einfach nur darum, die Friedensindustrie in eine Kriegsindustrie umzuwandeln, sondern um eine vollständige Mobilisierung der Nation [...]. Für die Ausbildung der Soldaten nutzte man das Kino, und zwar nicht zu Unterhaltungszwecken, sondern für einen ganz bestimmten Zweck: die Vorbereitung der Krieger.“<sup>392</sup> Und an anderer Stelle heißt es: „Die Entwicklung audiovisueller Techniken erfolgte zeitgleich mit dem Zweiten Weltkrieg, denn in

---

<sup>391</sup> „[...] les organismes administratifs [...] ne sont pas en mesure d'établir des circuits de diffusion du matériel existant en stock (films, projecteurs, diapositives etc.). Ceci en raison de la précarité des communications, qui entraîne l'isolement de certaines provinces, ou tout simplement de la routine administrative et de l'absence d'esprit d'initiative.“ ANF, Cote 19930381/18, Etude sur l'Emploi des Méthodes Audio-Visuelles dans les Opérations de Développement Rural.

<sup>392</sup> „En effet les Etats Unies d'Amérique furent entraînés dans un conflit pour lequel ils n'étaient pas préparés; il ne s'agissait pas d'opérer simplement une reconversion de l'industrie de paix en industrie de guerre, mais une mobilisation complète de la nation [...]. Pour la formation des soldats, on se servit du cinéma, non pas à des fins récréatives, mais dans un but très précis : la préparation du guerrier.“ ANF, Cote 19930381/18, Etude sur l'Emploi des Méthodes Audio-Visuelles dans les Opérations de Développement Rural.

den Vereinigten Staaten von Amerika bestand die Notwendigkeit, die Probleme bei der Ausbildung von Truppen in weit voneinander entfernten Einsatzgebieten zu bewältigen. Dies führte zur bemerkenswerten Entwicklung dieser aktiven pädagogischen Methoden.“<sup>393</sup>

Dem kriegsähnlichen Bedrohungsszenario gegenüber gestellt ist eine Beschreibung der Menschen in den ehemaligen französischen Kolonien als Naturvölk, für das die Folgen der Verbreitung der von den USA ausgehenden Massenmedien noch nicht absehbar seien: „Der durch die Verbreitung der Informationsmedien verursachte Umbruch althergebrachter Strukturen hat eine weit verbreitete Kontroverse hervorgerufen. Jedoch kennen wir die tiefgreifenden Folgen dieser Entwicklung noch nicht. Es wird vermutet, geschätzt und analysiert, aber keiner weiß, was dieser gewaltige Wandel für menschliche Zusammenschlüsse und Gruppierungen, die bisher im Einklang mit der Natur standen, bedeuten wird.“<sup>394</sup>

Weitere längere Textpassagen dienen der Legitimation einer durch Frankreich organisierten, groß angelegten Verbreitung audiovisueller Medien auf dem afrikanischen Kontinent. In einem scheinbar erörternden Duktus und in ethnologisch anmutenden Ausführungen beziehen sie sich auf die Bedeutung der Bildsprache für frühe Hochkulturen: Es müsse angemerkt werden, „dass nicht alle Zivilisationen eine Schriftlichkeit“ angestrebt hätten, „die es ihnen erlaubte, einen Volksepos zu erzählen“. Man wisse zum Beispiel, dass „die Inkas allem Anschein nach die Schriftsprache verboten“. Und „als sie ihre Nachbarn, die Chimú“ unterworfen hätten, hätten sie auch deren „noch in graphischen Anfängen

---

<sup>393</sup> „Le développement des techniques audio-visuel c’est contemporain de la deuxième guerre mondiale, car c’est la nécessité dans laquelle les Etats Unies d’Amérique, pour faire front aux problèmes de formation des troupes sur des champs d’opérations très éloignés les uns des autres, qui a entraîné un développement remarquable de ces méthodes de pédagogie active.“ ANF, Cote 19930381/18, Etude sur l’Emploi des Méthodes Audio-Visuelles dans les Opérations de Développement Rural.

<sup>394</sup> „Le bouleversement des structures anciennes provoqué par la diffusion des moyens d’informations est devenue une contestation des plus banales, mais on ne connaît pas encore des conséquences profondes de cet état de chose. On suppose, on divine, on analyse, mais on ne sait pas ce que donnera dans vingt ans cette brutale transformation des cellules et des groupements humains jusqu’ici en harmonie avec la nature.“ ANF, Cote 19930381/18, Etude sur l’Emploi des Méthodes Audio-Visuelles dans les Opérations de Développement Rural.

befindliche Schrift“ zerstört.<sup>395</sup> Indem hier auf dem afrikanischen Kontinent lebende Menschen als Naturvolk imaginiert und mit untergegangenen Hochkulturen assoziiert werden zeichnet der Text das Bild einer vormoderner kultureller Entität, welche zum gegebenen Zeitpunkt gleichermaßen bedroht wie auch erhaltenswert seien.<sup>396</sup> Insgesamt liegt diesen Ausführungen ein Erzählmuster zugrunde, das es dem BDPA erlaubte, sich als Organisation der Fürsorge für eine als vormodern beschriebene Bevölkerung darzustellen, die sich lediglich aufgrund der aggressiven Medienpolitik der USA zum Handeln gezwungen sieht. Vor dem Hintergrund der Bedrohung durch die von den USA ausgehende Verbreitung von Massenmedien sorgte das BDPA, so erscheint es in dem Text, für den bestmöglichen Erhalt einer gegebenen kulturellen Ordnung. Vor diesem Hintergrund sind im nächsten Textteil die Vorteile des Einsatzes von audiovisuellen Mitteln als bildungstechnologisches Reformvorhaben dargelegt: „Nationale und internationale Experten“, so heißt es, sähen im Audiovisuellen die Möglichkeit zur ländlichen Entwicklung durch eine „neue Pädagogik“:

---

<sup>395</sup> „Cependant, notons au passage que les civilisations n’ont pas toutes tendu vers l’écriture permettant de raconter l’épopée d’un peuple, comme c’est le cas pour l’ancienne Egypte [...]. Nous savons aussi que les Incas ont selon toutes vraisemblance interdit l’écriture et ayant asservi leurs voisins les Chimus qui habitaient l’Equateur ont fait disparaître les balbutiements graphiques que ceux-ci avaient inventés [...].“ ANF, Cote 19930381/18, Etude sur l’Emploi des Méthodes Audio-Visuelles dans les Opérations de Développement Rural.

<sup>396</sup> Freilich verkennen die Autor\*innen der BDPA-Studie mit dieser Stilisierung einer gänzlich in Harmonie mit der Natur lebenden Bevölkerung, dass spätestens seit der kolonialen Entwicklungspolitik weite Teile der in den Kolonien lebenden Menschen unter anderem durch Kollektivierungsmaßnahmen erfasst worden waren. Die in dem Text beschriebenen urtümlichen Naturvölker waren somit vor allem eine Imagination der entwicklungspolitischen Planer. Zur kolonialen Entwicklungspolitik vgl. zum Beispiel die Fallstudie für den Niger: Monica M. van Beusekom, *Negotiating Development. African Farmers and Colonial Experts at the Office du Niger. 1920–1960*, Portsmouth; Oxford; Cape Town 2002. Darin konzertiert Van Beusekom unter anderem: „[...] many of the rural people subject to postwar development efforts had already tested previously proposed ‚improvements‘ and had developed strategies to work within, around, and against French designs of rural development. So no one, neither officials nor rural people, came to the postwar development era without experiences of development.“ (S. xxvi) Bei Frederick Cooper finden sich Darstellungen zur kolonialen Zwangsarbeit und der damit verbundenen Arbeitsmigration. Seine Quellenrecherchen zeugen davon, dass die erzwungene Arbeitsrekrutierung in einigen Regionen – besonders in der Elfenbeinküste – soweit ging, dass einige Vertreter in der kolonialen Verwaltung vor einem Aussterben der Bevölkerung warnten. Cooper, *Decolonization and African Society*, S. 31–50 und 73–109.

Die Schule von gestern – ich spreche von den Unterrichtsmethoden vor dem Zweiten Weltkrieg – litt in der Grundbildungsphase unter dem schwerwiegenden Fehler des übertriebenen Auswendiglernens, was die Kinder zu Papageien machte, und in den höheren Stufen unter einer reinen Lesekultur. Die Lehrer vermitteln eine Bildung, die die Schüler vom Leben entfernt, sie von praktischen Aufgaben abbringt und sie in einer Sprache abstrakter Redewendungen isoliert, die zwar geistige Fähigkeiten und eine gewisse sprachliche Virtuosität fördert, sie aber vom Standpunkt des ‚Gärtners‘ – wenn ich das so sagen kann – entfremdet.<sup>397</sup>

Das Audiovisuelle, so heißt es weiter, würde die „Vorstellungskraft“ von Schülern da unterstützen, wo eine „tote Sprache“ es nicht vermöge.<sup>398</sup> Audiovisuelle Lehrmittel seien eine „moderne Technik“, die es erlaube, die Umwelt bis in ihre kleinsten Bestandteile wahrzunehmen und zu verstehen: Die „[...] visuelle Bildung berge die Möglichkeit zur Ausweitung des menschlichen Wissens. Das Bild fördert sowohl die Welt der Infusorien wie auch die des Atoms zutage [...], die den Menschen von gestern völlig unverständlich waren.“<sup>399</sup> Was in diesen Ausführungen sowohl mit dem Bild des „Gärtners“<sup>400</sup> wie auch mit der „Welt der Infusorien“ angedeutet wird, ist der Anspruch auf Vermittlung von

---

<sup>397</sup> „L'école d'hier, je parle des modes d'enseignement antérieure de la deuxième guerre mondiale – souffrait du grave défaut de la mémorisation à outrance dans le stade élémentaire, qui transforme les enfants en perroquets, et de la culture strictement livresque dans les cycles supérieurs. Le maître donne une enseignement qui éloigne l'élève de la vie, le détourne des tâches pratiques, l'isole dans un langage de tournure abstraite qui développe certes des facultés mentales et une certaine virtuosité d'élocution, mais le détache du point de vue 'du jardinier' si je puis dire.“ ANF, Cote 19930381/18, Etude sur l'Emploi des Méthodes Audio-Visuelles dans les Opérations de Développement Rural.

<sup>398</sup> „La projection de films adaptés au programme d'enseignement, non seulement facilite la compréhension de la manière organique et vivante, de l'originalité des structures, des formes et répertoires infiniment variés, des essences végétales et des structures vivantes, mais excite l'imagination des élèves, leur ouvre les yeux sur ce qui jusqu'ici n'était que langage mort difficile à assimiler parce que trop savant et les met en contact permanent et concrète avec le monde d'aujourd'hui, son histoire, sa philosophie et ses développements.“ ANF, Cote 19930381/18, Etude sur l'Emploi des Méthodes Audio-Visuelles dans les Opérations de Développement Rural.

<sup>399</sup> „L'éducation visuelle dans sa conception la plus large couvre tout l'étendue des connaissances humaines. [...] L'image révèle aussi bien le monde des infusoires que celui de l'atome [...] qui eussent été entièrement incompréhensible aux hommes d'hier.“ ANF, Cote 19930381/18, Etude sur l'Emploi des Méthodes Audio-Visuelles dans les Opérations de Développement Rural.

<sup>400</sup> Bemerkenswert ist hier die gegenüberstellende Beschreibung von durch schriftsprachbasierten Unterricht geprägter Schüler\*innen, die wie es in einer exotisierenden Metapher heißt, lediglich „Papageien“ hervorbringe, auf der einen Seite und der christlichen Metaphorik des „Gärtners“ für audiovisuell Beschulte auf der anderen Seite.



anwendungsbezogenen Wissensformen, für den sich am Ende der „Studie“ eine Einordnung in den weiteren Kontext findet. Denn hier führen die Autor\*innen näher aus, dass sie den Einsatz von Lehrfilmen vor allem vor dem Hintergrund globaler Wertschöpfungsmechanismen dachten. Die bisher gemachten Erfahrungen bei der „ländlichen Modernisierung und im Speziellen die Operation der globalen Mise en valeur“, so heißt es, zeugen davon, dass die Anwendung von „Methoden zur Sensibilisierung im menschlichen Milieu“ sowie die „Bildung von Strukturen zur Anwendung von Technik [...]“ notwendig seien.<sup>401</sup>

Bezüglich der Machart der zu erstellenden Filme heißt es in der Ausarbeitung: Die Filme sollten an die „Lebensrealitäten“ und an die „fundamentalen Bedürfnisse“ der jeweiligen Lerngruppe angepasst sein. In psychologischer Hinsicht sollten die Filme darauf abzielen, dass der jeweilige Film „Sympathie und Verständnis zwischen dem Publikum und dem Filmvorführer“ auslöse; er sollte die „Vorteile der vorgeschlagenen Veränderungen unterstreichen“ – und weiter: „[Der Film] muss über Suggestiv- und Überzeugungskraft verfügen und gleichzeitig rationale Lösungen bieten, um den Bedürfnissen der Landbevölkerung gerecht zu werden.“<sup>402</sup>

Insgesamt, so lässt sich festhalten, kommt in der BDPA-Ausarbeitung ein Denken zum Tragen, das unter anderen Dirk von Laak als symptomatisch für einen entwicklungspolitischen Anspruch auf technische Großprojekte beschrieben hat.

---

<sup>401</sup> „Les enseignements tirés des expériences récentes de modernisation rural et en particulier l’opération de mise en valeur globale [...] ont montrés le rôle essentiel joué par:

- 1) – la mise en œuvre des méthodes de de sensibilisation du milieu humain
- 2) – l’action de groupe, qui débouche sur une organisation professionnelle de base
- 3) – l’organisation des structures d’appui technique, économique et financier
- 4) – la préparation des jeunes ruraux“

ANF, Cote 19930381/18, Etude sur l’Emploi des Méthodes Audio-Visuelles dans les Opérations de Développement Rural.

<sup>402</sup> „Critères psychologiques

- Le film [...] doit s’efforcer d’établir des courants de sympathie et de compréhension entre le présentateur et le public. [...]

- Il doit souligner la possibilité et l’avantage du changement proposé [...]

- Il doit posséder une force suggestive et persuasive tout en offrant des solutions rationnelles pour satisfaire les besoins du milieu rural.“ ANF, Cote 19930381/18, Etude sur l’Emploi des Méthodes Audio-Visuelles dans les Opérations de Développement Rural.

Er erklärt dieses Phänomen, welches er vor allem für die Mitte des 20. Jahrhunderts feststellt, mit den katastrophalen Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg. Vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen seien Ingenieuren und technischen Planern nach dem Zweiten Weltkrieg die Rolle von „Baumeistern einer neuen Welt“ zuteilgeworden.<sup>403</sup> Die Ausarbeitung des BDPA verdeutlicht, dass Planungen für derartige Großprojekte nicht nur im Bereich von Infrastruktur, wie zum Beispiel Straßen, Häfen und Staudämmen bestanden. Vielmehr sahen die technischen Planer des BDPA auch die afrikanische Bevölkerung als Objekt ihrer im großen Stil gedachten Planungen.

Dabei sind dem Text Argumentationsmuster inhärent, die Thomas Etzemüller folgend als typisch für die Begründung von *Social engineerings* gesehen werden müssen. Etzemüller stellt als Motivlage und Antrieb für Projekte des *Social engineering* eine „paradoxe Koppelung von Existenzangst und Optimismus“ fest, welche das *Social engineering* von „lebensreformerischen, kulturpessimistischen, sozialistischen als auch pluralistischen Ordnungsvorstellungen“ unterschieden habe. Bedrohungsszenarien seien typische Legitimierungsmuster zur Etablierung von Maßnahmen des *Social engineerings*: „Krisenrhetorik und Selbstermächtigung zur Tat eignen sich (ohne dass man rein instrumentelles Denken unterstellen muss) hervorragend zur Selbstlegitimierung als Experten [...]“.<sup>404</sup>

Ebenso kann der Einsatz der *Films d'animation* wie er in der „Studie“ des BDPA beschrieben ist als Phänomen eines bildungstechnologischen Denkens gesehen werden, das in der Nachkriegszeit der 1950er und 1960er Jahre seine Blüte erlebte. Barbara Emma Hof hat das bildungstechnologische Denken, als „Reformvorhaben“ beschrieben, das darauf abzielte, „die pädagogische Theorie und Praxis aus dem ‚vor-technologischen‘ Zeitalter herauszuführen.“<sup>405</sup> Als solches

---

<sup>403</sup> Vgl. Dirk van Laak, *Weißer Elefanten. Anspruch und Scheitern technischer Großprojekte im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1999.

<sup>404</sup> Thomas Etzemüller, *Social engineering* als Verhaltenslehre des kühlen Kopfes. Eine einleitende Skizze, in: Ders. (Hg.), *Die Ordnung der Moderne. Social Engineering im 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2009, S. 30–34.

<sup>405</sup> Barbara Emma Hof, *Der Bildungstechnologe*, in: Sabrina Schenk; Martin Karcher (Hg.), *Überschreitungslogiken und die Grenzen des Humanen. (Neuro)Enhancement – Kybernetik – Transhumanismus*, Berlin 2018, S. 36.

eignete sich der bildungstechnologische Medieneinsatz hervorragend, um den Modernisierungseifer von Entwicklungsplanern zu ergänzen und zu unterstreichen. „Das Feld der Bildungstechnologen“, so Hof weiter, „war [...] zwischen praktischer Medienforschung, empirischer Evaluation, Apparatebau und abstrahierter Theoriebildung abgesteckt“ und befasste sich dabei im Wesentlichen mit der „Anpassung des Menschen an eine technisierte Umwelt“.<sup>406</sup>

Darüber hinaus – und im Hinblick auf die Dekolonisierung ungleich relevanter – bestätigen die hier anhand des BDPA-Textes gemachten Befunde die bereits von anderen Autoren, vornehmlich mit Blick auf ökonomische Ordnungen gemachten Beobachtung, der nach sich die nachkoloniale Entwicklungshilfe als Feld erwies, in dem sich wissenschaftliche und politische Projekte weiter ineinander verschränkten.<sup>407</sup> Im Kontext der in der vorliegenden Arbeit gemachten Untersuchungen lässt sich feststellen, dass auch das kulturpolitische Verständnis tief in diese Verschränkung verstrickt war. Menschen wurden im Rahmen der so verstandenen Filmpolitik als modifizierbares Sozialgefüge gesehen; Filme als Technologie, die es erlaubte, auf persuasive Weise in als distinkte Entität verstandene Kultur einzugreifen. Vor diesem Hintergrund war es der französischen Verwaltung ein Anliegen, Studien zur audiovisuellen Rezeptionsfähigkeit der in den ehemaligen Kolonien lebenden Landbevölkerung anstellen zu lassen. Derartige psychosoziale Studien werden folgend untersucht.

---

<sup>406</sup> Hof, Der Bildungstechnologe, in: Schenk; Karcher (Hg.), Überschreitungslogiken, S. 33 und 41. In einem engeren Sinne werden Bildungstechnologien auch als Lernprogramme verstanden, die durch Verfahren der Planung und Evaluierung gekennzeichnet sind. Hierzu vgl. Ludwig J. Issing, Bildungstechnologie in Theorie und Praxis, in: Jürgen Hüther; Günter Bader (Hg.), Entwicklungen und Tendenzen der Bildungstechnologie, Ehningen bei Böblingen 1989.

<sup>407</sup> Frederick Cooper; Randall Packard, Introduction, in: Dies. (Hg.): International Development and the Social Sciences. Essays on the History and Politics of Knowledge, Berkeley; Los Angeles; London 1997, S. 1–41; Daniel Speich-Chasée, Der Entwicklungsautomatismus. Ökonomisches Wissen als Heilsversprechen in der ostafrikanischen Dekolonisation, in: Archiv für Sozialgeschichte 48 (2008), S. 183–212.

### 5.3 Psychosoziale Studien

Die tatsächliche Umsetzung dieser insgesamt groß gedachten und zentral geplanten Anwendung von *Films d'animation* verlief deutlich experimentell und französische Ethnologen sowie Filmschaffende erprobten und untersuchten in der Rolle von Experten den Einsatz audiovisueller Mittel in ländlichen afrikanischen Gebieten.

1963 hatte beispielsweise der französische Filmmacher und CAI-Mitarbeiter André Cantenys auf der Grundlage einer zweimonatigen Dienstreise in der Elfenbeinküste und dem Niger einen Bericht zum möglichen Einsatz von Lehrfilmen erstellt.<sup>408</sup> Basierend auf den Anregungen Cantenys sollte, so schreibt der *Directeur des Affaires Culturelles, Sociales et d'Information* innerhalb des Kooperationsministeriums, Jean-Pierre Dannaud, in einer Verwaltungsnotiz an den Kooperationsminister, nun ein „experimentelles Projekt“ erstellt werden. Um bei dem experimentellen Projekt ein positives Ergebnis zu erlangen, sollte, so heißt es weiter, ein Staat oder eine Region gewählt werden, die bereits bei einer anderen Kooperations- oder Animationsmaßnahme zu Erfolgen geführt hatte: „Um jedoch die bestmöglichen Bedingungen für den Erfolg des Experiments zu schaffen, ist ein Staat und eine Region als Versuchsgebiet zu wählen, in denen Entwicklungs- und Animationsaktivitäten bereits Ergebnisse gebracht haben und in denen die Wirksamkeit der audiovisuellen Mittel, die den Verantwortlichen für die Bildung der breiten Massen zur Verfügung gestellt wurden, in der Praxis erprobt werden kann.“<sup>409</sup>

---

<sup>408</sup> Der Bericht selber ist nicht mehr existent. Lediglich die Verwaltungsnotiz, in der der *Directeur des Affaires Culturelles, Sociales et d'Information* innerhalb des Kooperationsministeriums, Jean-Pierre Dannaud, den Kooperationsminister über die ‚Mission André Cantenys‘ informiert, liegt vor. Der Bericht Cantenys‘ sei, so heißt es in der Verwaltungsnote Dannauds, unter verschiedenen „kompetenten Personen“ des Ministerkabinetts sowie spezialisierten Institutionen (darunter das BDPA) verteilt worden und dabei auf Zustimmung gestoßen. Außerdem sei der Bericht an die *conseiller culturelles* und *services culturelles* der Botschaften verteilt worden. Vgl. ANF, Cote 19930381/1, Note à l'attention de Monsieur le Ministre Délégué, Chargé de la Coopération vom 26.11.1963.

<sup>409</sup> „Cependant pour réunir les conditions de succès les plus nombreuses pour l'expérience, il convient de choisir comme terrain un Etat et une région où une action de développement et d'animation a déjà donné des résultats et pourra permettre l'expérimentation sur le vif de l'efficacité des moyens audiovisuels mis à la disposition des cadres pour l'entraînement des

Cantenys hatte die Provinz Casamance im Senegal vorgeschlagen, in der seit mehreren Jahren ein Versuch zur landwirtschaftlichen Entwicklung begründet auf der *Animation rurale* durchgeführt worden war.<sup>410</sup> Eine ergebnisoffene Versuchsanordnung schien für das Experiment nicht gewollt. Bereits im Vorhinein war klar: das Experiment hatte positiv zu verlaufen. Der Entscheidung zum experimentellen Einsatz von Lehrfilmen lag eine mentale Karte von erfolgreichen und weniger erfolgreichen Regionen zugrunde. Maßstab für den Erfolg war dabei die gelungene Anwendung von Maßnahmen der kolonialen Entwicklungspolitik. Vor diesem Hintergrund lässt sich sagen, dass der ländliche Raum der ehemaligen Kolonien den französischen Experten ein Experimentierfeld zum Einsatz von Filmen in der Entwicklungspolitik bot und die *Animation rurale*, so denn die Evaluationen zum Filmeinsatz weitgehend zu positiven Ergebnissen führten, Beschäftigungsverhältnisse für Experten der filmischen Entwicklungspolitik mit sich brachte.

Die weiteren Ausführungen des leitenden Angestellten im Kooperationsministerium, Dannaud, zeugen von Unsicherheit darüber, inwiefern die Menschen in den ländlichen Regionen überhaupt in der Lage seien, Filme verstehen zu können. Aus dieser Unsicherheit resultierend schlug Dannaud ein Vorgehen vor, das zwei Adressatengruppen für einen experimentellen Lehrfilmeinsatz unterscheiden sollte: Die erste Gruppe bestehe aus sogenannten *Cadres moyens*, wozu „Grundschullehrer, Funktionäre der unteren Verwaltungsinstanzen und Anleiter der *animation rurale*“ gehörten. Diese Personengruppe habe bereits formelle Bildungswege durchlaufen, so dass eine bessere Aufnahmefähigkeit zu erwarten sei. Die andere durch Cantenys ausgemachte Personengruppe bezeichnete er als „im Busch verstreute Masse der

---

masses.“ ANF, Cote 19930381/1, Note à l'attention de Monsieur le Ministre Délégué, Chargé de la Coopération vom 26.11.1963.

<sup>410</sup> Der Filmmacher Ousmane Sembène kam ursprünglich aus Casamance. Er wurde 1923 in der Stadt Ziguinchor geboren. In seinem 1971 erschienen Film *Emitai* thematisiert er die französische Herrschaft unter dem Vichy-Regime. Der Film setzt sich dabei kritisch mit der kolonialen Wirtschaft- und Entwicklungspolitik in Casamance auseinander und zeigt die Widerständigkeit der Bevölkerung.

Landbevölkerung“.<sup>411</sup> Die Beschreibung von ‚im Busch verstreuten Menschen‘ bedient den kolonialen Topos von ungeordneten Sozialstrukturen und gehörte nicht selten mit zu den Rechtfertigungsgrundlagen für Projekte der kolonialen Entwicklungspolitik. Aufgrund mangelnder „soziologischer, psychologischer und psychotechnischer“ Erfahrungen des CAI im Umgang mit diesen Bevölkerungsschichten, so Dannaud weiter, sollten sich die Filme des CAI anfangs an die *Cadres moyens* richten. Diese sollten – und hier wird die zivilisierungsmissionarische Diskurstradition, innerhalb der sich Dannaud bewegte, deutlich – mit den „staatsbürgerlichen, technischen, hygienischen, kulturellen und ökonomischen Geboten einer modernen Zivilisation“ vertraut gemacht werden.<sup>412</sup>

Aber auch Menschen, die nicht dem nachkolonialen Funktionskader angehörten und in der Vorstellung des Verwaltungsbeamten Dannaud als ‚im Busch verstreute Masse‘ lebten, wurden durch die ‚psychotechnischen‘ Experimente französischer Experten erfasst. Aus dem Jahr 1964 existiert eine Studie, die eine französische Ethnologin mit dem Namen H. Barral durchgeführt hatte.<sup>413</sup> Hierzu hielt sie sich vom 27. Januar bis zum 2. Februar 1964 in dem 850-Einwohnerdorf Tiogo in Obervolta (heute Burkina Faso) auf. Auftraggeber der Studie war der *Service culturel* der französischen Botschaft in Obervolta. Barrals Studie liegt in Form einer schriftlichen Dokumentation vor. Aus dieser Dokumentation geht hervor, dass

---

<sup>411</sup> „Monsieur Cantenys dans son rapport a conclu à la nécessité de de distinguer au préalable les catégories de publics auxquelles les films projetés devront s’adresser. Une première division fondamentale a été faite entre le public représenté par les cadres moyens (instituteurs, petits fonctionnaires, animateurs ruraux, etc.) disposant déjà d’une instruction élémentaire, et la masse des paysans disséminé dans la brousse.“ ANF, Cote 19930381/1, Note à l’attention de Monsieur le Ministre Délégué, Chargé de la Coopération vom 26.11.1963.

<sup>412</sup> „Il a paru naturel, en l’état actuel des moyens de diffusion existants, et surtout en l’état de connaissance sociologiques; psychologiques et psychotechniques dont on dispose, de s’adresse en priorité au public d’un niveau relativement plus élevé appelé à constituer les cadres d’expérience. Monsieur Cantenys a indiqué dans son rapport quels pourraient être les thèmes et les scénarios de films destinés à familiariser un public d’instruction moyenne avec les impératifs civiques, hygiéniques, culturels et économiques de la civilisation moderne.“ ANF, Cote 19930381/1, Note à l’attention de Monsieur le Ministre Délégué, Chargé de la Coopération vom 26.11.1963.

<sup>413</sup> ANF, Cote 19930381/18, Compte-Rendu d’une Enquête sur le Compréhension du Cinéma dans un Milieu Rural Africain.

Barral für das Experiment gemeinsam mit einem Filmtechniker und einem Übersetzer in Tiogo vor Ort war. Mithilfe eines *Cinébus* zeigte das Forscherteam an den Abenden nach Sonnenuntergang verschiedene Filme unter freiem Himmel und an einigen Folgetagen wurden dann bei Tageslicht Befragungen zu den am Vorabend gezeigten Filmen durchgeführt. Bei der Auswahl der Filme hatte Barral darauf geachtet, dass diese sich ohne Kommentar erklärten, damit auch Rezipierende, die des Französischen nicht mächtig waren, die Inhalte verstanden. Außerdem sollten die Filme nach Möglichkeit keine fremden Situationen oder Verhaltensweisen zeigen.

Der sich insgesamt über sechs Abende erstreckende Studienaufbau ist in drei Untersuchungskomplexe gegliedert: Der erste Untersuchungskomplex widmet sich der landwirtschaftlichen Produktion. Diesem Teil maß Barral mit insgesamt drei Abenden das größte Gewicht in der Studie zu. Daran schlossen zwei Abende an, an welchen Barral weitere Filme aus dem Bereich der französischen Filmproduktion für die afrikanischen Länder zeigte: einen gesundheitlichen Aufklärungsfilm sowie einen Aktualitätsfilm. Am letzten Abend schließlich präsentierte Barral Unterhaltungsfilme.

Im Rahmen der Untersuchung für die landwirtschaftliche Produktion ließ Barral am ersten Abend noch keinen Film projizieren, sondern Dia-Positive zur „physischen Geographie und Ökonomie Dahomeys“. Dabei zeigten die ersten vier Bilder Umweltaufnahmen (das Niger-Flusstal, eine „Straße im Busch [brousse]“, einen „Buschbrand“ sowie Lianen im dichten Wald). Die folgenden 20 Bilder zeigten „pflanzliche Ressourcen Dahomeys, Bananen, Ölpalmen, Kokospalmen, Maniok, Baumwolle, Erdnüsse...“ und weitere zwölf Bilder präsentierten Insekten in Großaufnahme und „wilde Tiere“. Auf weiteren Fotos waren Handwerkspraktiken, Transportmittel und die Hauptstadt Dahomey zu sehen. Am zweiten Abend wurde dann der erste Film in der Versuchsreihe gezeigt: *L'Afrique Vert* – ein Film „über die wirtschaftliche Nutzung der Wälder in Gabun und im Kongo“. Die Diapositive und der Film der ersten beiden Abende thematisierten, so heißt es in der Versuchsbeschreibung, die „natürliche und geographische Beschaffenheit von Regionen“, die zumindest einem Teil der Dorfbevölkerung

aufgrund von regelmäßiger Arbeitsmigration bekannt waren. Am dritten Abend wurde dann der landwirtschaftliche Lehrfilm *Opération arachides* präsentiert. Dieser zeigte eine „einfache Methode, um den Erdnussanbau zu verbessern“. Das audiovisuelle Material der ersten drei Abende vermittelte somit Bilder und Filme aus dem Themengebiet der wirtschaftlichen Land- und Umweltnutzung. Es ist davon auszugehen, dass Barral mit der sich über die ersten drei Abende erstreckende Versuchsanordnung und der schrittweisen Steigerung der Komplexität des Gezeigten das Verständnisniveau der Rezipierenden testen wollte: Am ersten Abend der Versuchsreihe ging es ihr darum, das allgemeine Verständnis für Bildprojektionen aus der Arbeits- und Umwelt der Versuchsteilnehmenden zu testen. Sie zeigte für die landwirtschaftliche Produktion relevante Pflanzen (Bananen, Ölpalmen, Kokospalmen, Maniok, Baumwolle, Erdnüsse) sowie Pflanzenschädlinge (Insekten), Gefahren für die Arbeitskräfte („wilde Tiere“) und für die Vermarktung relevante Infrastruktur (Straßen, Transportmittel, die Hauptstadt). In der zweiten Stufe der Versuchsreihe präsentierte Barral dann einen Film anstelle von einfachen Bildprojektionen. Auf diese Weise sahen die Rezipierenden Prozesse der Bewirtschaftung. Am dritten Abend schließlich fand die Vorführung eines Lehrfilms wie er im Rahmen der *Animation rurale* zum Einsatz kommen sollte statt. Während die Auswertung der ersten beiden Abende in Form von reiner Verhaltensbeobachtung erfolgte, die die Ethnologin während der Dia- und Filmprojektionen machte und verschriftlichte, ging Barral bei dem Lehrfilm des dritten Abends erstmals über die reine Verhaltensbeobachtung hinaus: Am nächsten Morgen fand eine Befragung statt, durch die Barral die kognitive Verarbeitung des Gesehenen erschließen wollte: „Dieses Mal entschieden wir uns für eine Befragung mit präzisen Fragen zu den verschiedenen im Film beschriebenen Vorgängen. Dadurch wollten wir herausfinden, inwiefern das gewünschte Ziel einer Lehr- und Filmvorführungsstunde erreicht werden konnte.“<sup>414</sup> Die Befragung zielte also

---

<sup>414</sup> „Nous avons décidé cette fois-ci de procéder à l'aide d'un interrogatoire fait des questions précises, portant sur les diverses opérations décrites dans le film. Cela afin de pouvoir évaluer dans quelle mesure le but désiré avait été atteint: faire une leçon-démonstration de l'image.“



darauf ab, die Eignung des Filmes als Lehrinstrument zu testen. Auch wenn Barral hier über die reine Verhaltensbeobachtung hinausging und die Rezipierenden befragte, wurden die Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner in Tiogo in behavioristischer Tradition als informationsverarbeitende Wesen – als *Black Box* – verstanden. Auf diese Weise meinte man, möglichst generalisierbare Ergebnisse zu erzielen.

An den beiden weiteren Abenden führte Barral Filme vor, die nicht unmittelbar mit dem Themengebiet der *Animation rurale* in Verbindung standen. Die Filme des vierten Abends waren zum einen *La lèpre* – ein medizinischer Aufklärungsfilm über Lepraerkrankung. Dieser Film hatte einen spielfilmartigen Plot, der in einem kamerunischen Dorf verortet war, in dem Lepraerkrankungen aufgetreten waren. Im Wesentlichen thematisierte der Film das Vorgehen von angereisten Medizinerinnen, um die Erkrankten zu behandeln. Zum anderen zeigte Barral *Le voyage du Président Maurice Yaméogo, en visite officielle à Paris* – ein Aktualitätsfilm, der über einen Staatsbesuch des Präsidenten Obervoltas, Maurice Yaméogo, in Paris berichtet. Eine Evaluation zum Verständnis der Filminhalte wurde in Form einer offenen Gruppenbefragung durchgeführt. Auf diese Weise erfasste die Ethnologin die Memrierbarkeit der Filminhalte und konnte damit erfragen, welche Filmelemente einen bleibenden Eindruck hinterlassen hatten. Anstelle des präzisen Verständnisses der im Film gezeigten Vorgänge, wie es sie bei dem Lehrfilm interessiert hatte, testete sie diesmal die allgemeine Wirkmacht des Aufklärungs- und des Aktualitätsfilms.

Am fünften Abend schließlich führten Barral und ihr Team Unterhaltungsfilme vor. Auf diese Weise sollten die Dorfbewohnerinnen und -bewohner, wie es in der Studie heißt, mit Abstraktion konfrontiert werden. Diese sollten jedoch nicht allzu fern von der Lebensrealität der Dorfbewohner sein. Vor diesem Hintergrund hatte die Ethnologin die Filme *Propre à rien* („Nichtsnutz“) sowie einen amerikanischen Cartoon, *Sambo le petit nègre*, ausgewählt. *Propre à rien*, über den nicht viel bekannt ist, zeigte laut Versuchsbeschreibung die Abenteuer eines Jungen und

---

ANF, Cote 19930381/18, Compte-Rendu d'une Enquête sur le Compréhension du Cinéma dans un Milieu Rural Africain.

eines Affen auf dem französischen Land. *Sambo le petit nègre* hingegen geht auf die populäre Erzählung der schottischen Autorin Helen Bannerman zurück. Erstmals als Buch publiziert wurde die Erzählung im Jahr 1899. Bannermann, Ehefrau eines im kolonialen medizinischen Dienst in Indien beschäftigten britischen Offiziers, schrieb das Kinderbuch auf der Grundlage von Geschichten, die sie sich für ihre Töchter ausgedacht hatte. Die Erzählungen zeugen vor allem von Weltvorstellungen imperialer Gesellschaften um die Jahrhundertwende: So muss Sambo (stilisiert als *Afrikaner*) beispielsweise Abenteuer gegen Tiger (Lebenswelt: Indien) bestehen. Die Geschichten wurden zum Bestseller und in immer neuen Adaptionen bis in die 1970er Jahre hinein wiederkehrend in Europa und den USA publiziert. In den 1930er Jahren wurde in den USA schließlich auch ein Zeichentrickfilm auf der Grundlage Bannermans Erzählungen herausgebracht. Dieser sah sich aufgrund seiner rassistischen Darstellungen vehemente Kritik durch die amerikanische Bürgerrechtsbewegung ausgesetzt. Wiederkehrend ist die Hautfarbe zentrales Element von Parodien. Darüber hinaus sind die Figuren in klischeehafter Darstellung als naiv und ungeschickt gezeichnet. Ab den 1950er Jahren existierten dann auch Printadaptionen der Erzählung in Frankreich, die letztendlich wohl dazu führten, dass die Wissenschaftlerin Barral auf den amerikanischen Cartoon aufmerksam geworden war und ihn als geeignet für ihre Untersuchungen zum Einsatz von Filmen in den ländlichen Regionen Obervoltas befand.<sup>415</sup>

Während die Bewohner\*innen von Tiogo im ersten Teil von Barrals wissenschaftlicher Untersuchung in Tradition des Behaviorismus als Black Box beziehungsweise informationsverarbeitende Wesen wahrgenommen wurden, zeugt diese letzte Experimentsequenz vor allem davon, dass die Ethnologin ihre Proband\*innen in naiver Weise infantilisierte und rassifizierte. Insgesamt fallen die Ergebnisse der Studie aus Barrals Sicht positiv aus. Auf die knapp 20-seitige

---

<sup>415</sup> Zur Geschichte von Bannermans Erzählung und einer kritischen Auseinandersetzung damit sowie auch zu dem amerikanischen Zeichentrickfilm vgl. H el ene Combis, "Sambo le petit nègre", ce best-seller raciste qui a survécu au temps, in: France Culture 4.1.2018, [www.franceculture.fr/litterature/sambo-ce-best-seller-raciste-qui-a-survecu-au-temps](http://www.franceculture.fr/litterature/sambo-ce-best-seller-raciste-qui-a-survecu-au-temps), Zugriff: 24.4.2020.

Analyse zu den Reaktionen auf die einzelnen Filme folgten die Feststellungen und Empfehlungen. Demnach sei das generelle Verständnis der Bilder besser als erwartet gewesen. Denn die Dorfbewohner\*innen hätten alle zentralen Inhalte verstanden: „Die bildliche Wahrnehmung und das allgemeine Verständnis waren deutlich besser als wir erwartet hatten. Das Publikum hatte weniger Schwierigkeiten als wir es uns vorgestellt hatten, und tatsächlich gaben uns die Kommentare und Äußerungen über die Filme nur selten das Gefühl, dass das Wesentliche nicht verstanden wurde.“<sup>416</sup> Als Empfehlungen vermerkt Barral recht allgemein, dass es ihr angebracht erscheine, das Szenario in Lehrfilmen einer „linearen Erzählung in einem ausreichend langsamen Rythmus“ folgen zu lassen. Alles in allem, so Barral weiter, erfordere die Themenauswahl „eine gewisse Sensibilität“. Und auch wenn dies aufgrund der Unterschiedlichkeit der zahlreichen Vernakularsprachen „kein ermutigender Hinweis“ sei, empfiehlt Barral den Einsatz von jeweils muttersprachlichen Kommentartexten.<sup>417</sup> Letztlich brachten die ethnologischen Untersuchungen also keine anderen Ergebnisse, als es für Lehrfilmanwendungen in jedem anderen Kontext auch der Fall gewesen wäre.

Interessanter hingegen ist die Versuchsmethode und die -durchführung in Barrals Untersuchung. In der Methode folgte das Experiment weitgehend einem wissenschaftlichen Verständnis, das die Proband\*innen in Tradition einer behavioristisch geprägten Kognitionswissenschaft als informationsverarbeitende Wesen verstand. Motivationale, situative oder gar individuelle Faktoren fanden in der Forschung Barrals keinen Eingang. Einhergehend mit dieser wissenschaftlichen Sichtweise fanden die Menschen im Dorf Tiogo in der Studie Barrals ausschließlich als *beforschte Versuchsubjekte* Eingang, welchen die Fähigkeit zu einer Mitbestimmung bei einem potentiell gestaltbaren Lernprozesse

---

<sup>416</sup> „La perception de l’image, la compréhension générale ont été bien meilleurs que ce à quoi nous nous attendions. Le public a éprouvé moins de difficulté que nous ne l’imaginions, et en fait les commentaires et les récits des films nous ont rarement donné le sentiment que que l’essentiel n’avait pas été compris.“ ANF, Cote 19930381/18, Compte-Rendu d’une Enquête sur le Compréhension du Cinéma dans un Milieu Rural Africain.

<sup>417</sup> ANF, Cote 19930381/18, Compte-Rendu d’une Enquête sur le Compréhension du Cinéma dans un Milieu Rural Africain.

gänzlich abgesprochen wurde. Weiterhin zeugt die Filmauswahl der Ethnologin von einem aus kolonialen Wahrnehmungsmustern tradierten naiven Umgang mit rassifizierenden klischeehaften Darstellungen.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass aus den hier herangezogenen Dokumenten ablesbar ist, dass Studien zur Anwendung audiovisueller Mittel in der Entwicklungsarbeit nach Meinung von Mitarbeitern des französischen Kooperationsministeriums möglichst positiv ausfallen sollten. Dahinter stand, davon ist auszugehen, die Motivation, Filme als neue Bildungstechnologie im Rahmen von Entwicklungsprojekten zum Einsatz kommen zu lassen. Die hier untersuchte Studie, die in Vorbereitung des Lehrfilmeinsatzes erstellt wurden, zeugt von einem wissenschaftlichen Vorgehen, das Menschen in behavioristischer Tradition als beforschbare Objekte verstand. Neben der mit diesem Vorgehen verbundenen Nicht-Wahrnehmung der Subjektivität der Menschen in Tiogo muss auch der wissenschaftliche Nutzen dieses Vorgehens kritisch hinterfragt werden: Denn die vermeintliche Objektivierung, die mit dieser Form der Untersuchung einherging, lieferte tatsächlich keine anderen Ergebnisse, als sie in jedem anderen Kontext zur Anwendung von Lehrfilmen auch zu Tage gefördert worden wären. Ferner zeigen sich in der Studie auf rassistischen Stereotypen basierende Wahrnehmungsmuster der Wissenschaftlerin.

## 5.4 Zwischenfazit

Nachdem die französische Regierung die Filmpolitik zu Beginn der 1960er Jahre geplant und mit der Einrichtung des CAI und des *Bureau de Cinéma* sowie über die Vertragsschließung mit afrikanischen Regierungen in ihren grundlegenden Strukturen etablierte hatte, setzte ab der Mitte der 1960er Jahre zunehmend eine verwaltende Praxis in der als kulturelle Entwicklungspolitik verstandenen Filmpolitik ein. Dabei orientierten sich die mit der Filmpolitik befassten Akteure der französischen Verwaltung an der Leitidee der *Animation*.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass mit dem Leitbild der *Animation* sehr unterschiedliche filmpolitisch motivierte Praktiken verbunden waren. Gemeinsam war ihnen, dass sie einer zentralstaatlichen Planung unterlagen und (kulturpolitische) Situationen schufen, die unter Einbezug einer vermeintlichen Objektivierung auf Distanznahme gegenüber den Menschen in den formell unabhängig gewordenen afrikanischen Staaten angelegt waren: Bei der Ausbildung von Filmschaffenden strebte das Kooperationsministerium eine monodirektionale Personenfreizügigkeit von französischen Experten\*innen sowie einen monodirektionalen Wissenstransfer im Kontext der durch die französische Regierung initiierten CAI-Filmproduktion an. Im Rahmen der *Animation rurale* sollten Filme als eine neue Bildungstechnologie und Mittel der Persuasion zum Einsatz kommen. Damit sollte an die koloniale Entwicklungspolitik angeknüpft werden, wobei Menschen in den Kolonien durch die entwicklungspolitischen Planer als eine gleichermaßen rückständige wie erhaltenswerte kulturelle Entität wahrgenommen wurden. Mit den Planungen zum Einsatz von Filmen in der *Animation rurale* gingen Studien einher, in welche die Menschen in afrikanischen Gebieten als vormoderne *Indigene* und ethnologische Forschungsobjekte Eingang fanden.

Die Kulturpolitik als *Animation* erscheint weitgehend, so lässt sich zusammenfassend feststellen, als eine postkoloniale Verwaltungspraxis, die aus kolonialen Zeiten tradierte Rollenzuschreibungen von Lehrenden und Belehrteten, Forschenden und Beforschten festhielt. Neu war lediglich der Einbezug von Bildungstechnologien beziehungsweise Filmen in die Entwicklungspolitik. Diesen sogenannten *Films d'animation* sowie den *Films d'actualités*, die im Kontext der französischen Filmpolitik entstanden, wendet sich das folgende Kapitel zu.

## 6 Die Filme des *Consortium Audiovisuel International*

Wie vorangehend gezeigt wurde, betrieb die französische Administration mit der nachkolonialen Filmpolitik einen nicht unerheblichen Aufwand. Sie hatte 1961 eine gemischtwirtschaftliche Gesellschaft – das *Consortium Audiovisuel International* (CAI) – ins Leben gerufen, welche sich aus den vier in Frankreich existierenden Filmfirmen *Gaumont*, *Pathé*, *Eclair* und den *Actualités Françaises* sowie dem *Comptoir général d'exportation et de participation* (COGEP) zusammensetzte. Die Finanzierung des CAI erfolgte in den folgenden Jahren zum einen über die Zahlungen, die afrikanische Regierungen für vertraglich geregelte Leistungen entrichteten. Zum anderen stellte das französische Finanzministerium in einem nicht unerheblichem Maße Mittel aus dem staatlichen Entwicklungsfonds, dem *Fonds d'aide et de coopération* (FAC), für die Filmpolitik zur Verfügung.<sup>418</sup> Der konkrete Produktionsprozess der Filme erstreckte sich über weite Distanzen: So fertigten in afrikanischen Vertragsländern stationierte CAI-Mitarbeiter Filmaufnahmen an. Dieses Filmmaterial sandten sie anschließend in ein CAI-Labor nach Paris, wo das Material entwickelt und zu einem fertigen Film zusammengeschnitten wurde. Schließlich schickte das Labor die Filme zurück in die afrikanischen Vertragsländer.<sup>419</sup> Auf diese Weise entstanden im Wesentlichen zwei Filmarten – zum einen *Films d'actualités* und zum anderen sogenannte *Films d'animation*. *Films d'actualités* gelten als frühe Form des Nachrichtenbeziehungsweise Dokumentarfilms.<sup>420</sup> Sie liefen in der Regel in kommerziellen

---

<sup>418</sup> Die Kosten, die alleine für die Produktion der Aktualitätsfilme aus dem FAC verausgabt wurden, bewegten sich von 1966 bis 1970 jährlich zwischen 1.400.000 und 1.850.000 Franc. Zu Beginn der 1970er Jahre dann stiegen die Kosten nochmal deutlich, so dass für das Jahr 1974 schließlich über 2.000.000 Franc veranschlagt wurden. Vgl. ANF, Cote 19930381/16, *Factures*.

<sup>419</sup> Zur Konzeption des CAI vgl. Kapitel 3.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>420</sup> Dabei herrscht in der filmtheoretischen Forschung Einigkeit darüber, dass das Dokumentarische nicht objektivierbar zu definieren ist; denn freilich unterliegt die medial hergestellte Realität immer einem gewissen Konstruktionscharakter. Einige Autor\*innen definieren die Zuordnung zum Genre daher über die Beanspruchung der Filme, auf außerfilmische Realitäten zu referieren. Außerdem gilt als entscheidend, ob die Filme inhärente Sinngänge durch die Rezipierenden anerkannt werden. Knut Hühner hat dies bündig beschrieben: „Eine dokumentarische Darstellung wird dadurch ‚dokumentarisch‘ dass sie ein direktes Referenzverhältnis zur vormedialen Wirklichkeit behauptet und diese als solche im

Kinos, wo sie vor dem Hauptfilm gezeigt wurden. Die *Films d'animation* hingegen kamen im Rahmen von Entwicklungsprojekten zum Einsatz und können als Lehrfilme verstanden werden. Das vorliegende Kapitel untersucht die Filme, die das CAI im Rahmen der französischen Filmpolitik erstellte.

Die mit großem Aufwand erstellten Filme sollten ihr Publikum nicht einfach nur – kommerziellen Spielfilmen gleich – unterhalten. Sie stellten Versuche dar, die nachkoloniale Welt mitzugestalten. Vor diesem Hintergrund geht das Kapitel der Frage nach, welche Weltbezüge<sup>421</sup> die CAI-Filme im Kontext der Dekolonisierung herstellten und inwiefern den Filmen ein tatsächlicher Beitrag an der Ausgestaltung nachkolonialer Realitäten zugesprochen werden kann. Hierzu werden in einem ersten Schritt die Verwendungskontexte der Filme erörtert. In einem zweiten Schritt analysiert das Kapitel dann Inhalte und Narrative der *Films d'actualités* sowie der *Films d'animation*.

---

kommunikativen Gebrauch von den Rezipienten akzeptiert wird.“ Knut Hackett, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart; Weimar 2012, S. 183. Andere Wissenschaftler\*innen stellen die Unterscheidung zwischen dokumentarischen und fiktionalen Filmen per se in Frage und sprechen sich daher für die Beschreibung einer dokufiktionalen Kategorie aus. So zum Beispiel Gary D. Rhodes; John Parris Springer, *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson; London 2006, S. 1–5.

<sup>421</sup> Den Begriff des *Weltbezugs* hat im Wesentlichen Jürgen Habermas im Rahmen seiner Theorie des kommunikativen Handelns geprägt. Habermas unterscheidet dabei vier Typen von Welt, auf die sich Sprechhandlungen beziehen können: Die objektive Welt, die soziale Welt, die subjektive Welt und in einem reflexiven Bezug auf die drei vorgenannten Welten sieht er einen vierten Typus. Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*. Band 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung, Frankfurt a. M. 1981. In der jüngeren Zeit hat sich Christoph Kuhlmann in seiner Habilitationsschrift damit befasst, Kommunikation als *Weltbezug* zu verstehen. Dabei will er den Begriff zum einen weiter als bei Habermas gefasst wissen. Zum anderen erachtet er die neuere theoretische Reflexion einer Analysekatgorie *Weltbezug* als notwendig, um einem durch ihn konstatierten „Realitätsverlust“ der Kommunikationswissenschaften etwas entgegenzusetzen und sie stärker für sozialwissenschaftliche Fragestellungen zu öffnen. So konstatiert Kuhlmann: „Wenn nun Menschen kommunizieren, kommunizieren sie notwendig über die Welt (oder mögliche oder fiktive Welten) oder darüber, wie Akteure (auch sie selbst) sich auf die Welt oder wieder auf Weltbezüge beziehen. [...] man kann nicht kommunizieren, ohne sich direkt oder indirekt (über Bezüge auf Weltbezüge) auf Welt zu beziehen.“ Christoph Kuhlmann, *Kommunikation als Weltbezug*, Köln 2016, S. 229. Im Kontext der Dekolonisierung kommt die Kategorie des Weltbezugs deswegen eine herausgehobene Bedeutung zu, da sie von einer prinzipiell zukunftsöffnenen Perspektive ausgeht.

## 6.1 Verwendungskontexte

Insgesamt, so geht aus einem Bericht der CAI-Leitung aus dem Jahr 1971 hervor, hatte das CAI zwischen 1961 und 1971 Jahre rund 4000 *Films d'actualités* erstellt und dabei ca. 400.000 Kopien dieser Filme angefertigt. Im Vergleich dazu lässt sich für die *Films d'animation* im gleichen Zeitraum eine verschwindend geringe Produktionszahl feststellen: Lediglich 35 Filmen hatte das CAI angefertigt.<sup>422</sup> Somit bestand also ein deutlicher Unterschied in der Produktionsmenge der beiden Filmarten.

### ***Films d'actualités* – Prestigefilme für ein urbanes Publikum**

Dass das CAI in der Mehrzahl Aktualitätsfilme produzierte, mag vor allem an der ursprünglichen konzeptionellen Ausrichtung der französischen Filmpolitik gelegen haben. Denn als die französischen Regierungs- und Verwaltungsangehörigen das CAI 1961 gegründet hatten, konzeptionierten sie es als Zusammenschluss der vier, zum damaligen Zeitpunkt existierenden französischen Aktualitätsfilmgesellschaften und verfolgten das Ansinnen, die *Presse filmée* in den afrikanischen Vertragsländern kulturell durch Frankreich zu prägen.<sup>423</sup> Fortan hatte das CAI Aktualitätsfilme für die afrikanischen Vertragsländer produziert und an die entsprechenden Regierungen ausgeliefert. Diese Lieferungen bestanden in der Regel aus zwei Filmrollen – eine mit einem Aktualitätsfilm aus dem jeweiligen Vertragsland und eine sogenannte „internationale Beigabe“, die eine Auswahl französischer Nachrichten der vorangegangenen Wochen zeigte.<sup>424</sup>

---

<sup>422</sup> ANF, Cote 19930381/16., Rapport CAI 1971.

<sup>423</sup> Zur Konzipierung des CAI im Rahmen der *Conseils restreints* vgl. Kapitel 3.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>424</sup> Die „internationalen Beigaben“ sollten den ursprünglichen Vertragsregularien zufolge sowohl Nachrichten aus Frankreich wie auch interafrikanische Nachrichten enthalten. Tatsächlich jedoch, so geht aus einem Bericht des CAI von 1971 hervor, hatte die Produktion von interafrikanischen Nachrichten nicht stattgefunden und in der Folge zu Kritik von Seiten afrikanischer Regierungen geführt. Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.



Die „internationalen Beigaben“ der CAI-Filmlieferungen sind heute nicht mehr erhalten, so dass nichts zum Inhalt dieser Filme gesagt werden kann.<sup>425</sup> Hingegen konnten für die vorliegende Arbeit einige der Aktualitätsfilme erschlossen werden, die CAI-Mitarbeiter in den afrikanischen Vertragsländern angefertigt haben. Diese Filme kurzer oder mittlerer Länge zeigen vor allem öffentliche Auftritte von Präsidenten, so dass davon ausgegangen werden kann, dass die CAI-Mitarbeiter weitestgehend an der Seite der Staatschefs arbeiteten und dabei vor allem Filme anfertigten, die den afrikanischen Kinogänger\*innen repräsentative Auftritte der Präsidenten zeigten und das Prestige der Regierenden fördern sollten.

Diese Filme deswegen als ‚Sprachrohr‘ der jeweiligen Regierung zu beschreiben, würde die nachkolonialen Gegebenheiten und Produktionsprozesse jedoch deutlich verkürzt wiedergeben. Schließlich waren die Filmaufnahmen und das Filmkonzept vor allem auch durch die Weltwahrnehmung des jeweiligen CAI-Mitarbeiters geprägt. Es ist anzunehmen, dass die CAI-Mitarbeiter an der Seite der afrikanischen Regierungen eine Expertenrolle einnahmen und sie beispielsweise dahingehend berieten, welche öffentlichen Auftritte filmisch gut zu verarbeiten waren. Darüber hinaus hatten freilich auch die CAI-Mitarbeitenden in Paris, die die Schritte der Postproduktion durchführten, Einfluss auf die Filmgestaltung. – Kurz: Die Filme entstanden im Rahmen eines komplexen, arbeitsteilig organisierten nachkolonialen Produktionsgefüges. Vor diesem Hintergrund erscheint es angemessener, die Aktualitätsfilme als regierungsnahe Massenkommunikationsmittel zu verstehen, die den Regierenden in den gerade unabhängig gewordenen afrikanischen Ländern dazu dienten, spezifisch intendierte Öffentlichkeit herzustellen.

Es ist der Verdienst Daniel Dayans und Elihu Katz', in ihrem Konzept der *Medienereignisse* eine Form der Zusammenarbeit zwischen Regierungsorganen und Pressevertreter\*innen beschrieben zu haben, die es erlaubt, derartige Kooperationen nicht pauschal pejorativ als *Propaganda* zu kategorisieren, sondern

---

<sup>425</sup> Es ist denkbar, dass die für die CAI-Lieferungen zuständigen Produktionshäuser für die „internationale Beigabe“ schlichtweg Kopien von den für die französischen Kinos erstellten Aktualitätsfilme anfertigten und diese somit ohne Kennzeichnung als CAI-Produktionen an die afrikanischen Regierungen sendeten.

die Notwendigkeit zur Herstellung von staatspolitischer Öffentlichkeit prinzipiell anzuerkennen. Als *Medienereignis* verstehen Dayan und Katz zeremonielle Ereignisse, die typischerweise durch öffentliche Körperschaften wie Regierungen in Verbindung mit Medienvertretern organisiert und medial umgesetzt werden.<sup>426</sup> Grundlegend kann davon ausgegangen werden, dass die CAI-Aktualitätsfilmproduktion afrikanischen Regierungen dabei nützlich sein konnte, visuelle Evidenz von der Regierungsarbeit und vor allem auch von der jeweiligen staatlichen Ordnung zu schaffen. Auf welche Weise die Aktualitätsfilme die Regierungsarbeit sowie die staatliche Ordnung präsentierten, gilt es in der Analyse der Aktualitätsfilme herauszuarbeiten.<sup>427</sup>

Wenn man die Aktualitätsfilme als Produkt von durch die Zusammenarbeit des CAI und der jeweiligen afrikanischen Regierung erzeugter *Medienereignisse* versteht, so ist wichtig, auf die Grenzen in der Anwendung des durch Dayan und Katz beschriebenen Konzeptes im hier untersuchten Kontext hinzuweisen. Denn Dayan und Katz gehen in ihrem auf die Fernsehberichterstattung in *westlichen* Ländern bezogenen Medienereignis-Konzept davon aus, dass solche Berichterstattungen das Potential haben, eine Form simultanen Gefühlserleben zu erzeugen und sprechen der Berichterstattung über massemedial vermittelte Großereignisse daher eine gesellschaftsintegrierende Funktion zu: „These broadcasts *integrate* societies in a collective heartbeat and evoke a *renewal of loyalty* to the society and its legitimate authority.“<sup>428</sup> Eine solche gesellschaftsintegrierende Funktion muss im Hinblick auf die CAI-Aktualitätsfilme kritisch hinterfragt werden. Denn es kann davon ausgegangen werden, dass die Aktualitätsfilme einen Großteil der in den jeweiligen Staaten lebenden Bevölkerung nicht erreichten.

Die durch das CAI produzierten Aktualitätsfilme waren, gleich den europäischen Aktualitätsfilmen, in den kommerziellen Programmkinos zu sehen.<sup>429</sup> Diese

---

<sup>426</sup> Daniel Dayan; Elihu Katz, *Media Events. The Living Broadcasting of History*, Cambridge, Massachusetts, London, England 1992, S. 1–14.

<sup>427</sup> Hierzu vgl. Kapitel 6.2 der vorliegenden Arbeit.

<sup>428</sup> Dayan; Katz, *Media Events*, S. 9.

<sup>429</sup> Dafür spricht die Tatsache, dass von den *Films d'actualités* mitunter neben den ursprünglichen auf 16mm Filmmaterial angefertigten Filmen auf 35mm vergrößerte Kopien existieren. – Das 35mm Format war das Standardformat für die kommerziellen Kinofilme.

kommerziellen Kinos existierten hauptsächlich in den urbanen Zentren der afrikanischen Vertragsländern und war somit vor allem dem in den Städten lebendem Bevölkerungsteil vorenthalten. Ferner kann nicht davon ausgegangen werden, dass alle Städter\*innen regelmäßig ins Kino gingen.<sup>430</sup>

Darüber hinaus war die Kinodichte innerhalb der einzelnen afrikanischen Länder sehr unterschiedlich, wodurch sich keine pauschalen Aussagen über die Reichweite der CAI-Aktualitätsfilme treffen lässt. So findet sich in Paulin Soumanou Vieyra Arbeit *Le Cinéma Africain* aus dem Jahr 1975 eine Auflistung von kommerziellen Kinostätten in den einzelnen afrikanischen Ländern. Daraus lässt sich ablesen, dass die mit Abstand größte Kinodichte im Senegal bestand. Insgesamt betrieben die COMACICO und die SECMA dort 49 Kinos – allesamt mit einer beachtlichen Größe von je 500 bis 1200 Plätzen. Die Kinos verteilten sich über das ganze Land, wobei die Hauptstadt Dakar mit 26 Lokalitäten über die deutlich meisten Kinos verfügte; aber auch kleinere Städte wie Koussanar oder Bambey verfügten über je ein Kino. Für die Elfenbeinküste ist, Vieyras Auflistung zufolge, mit 45 Kinos eine dem Senegal ähnliche Menge an Kinos zu vermerken. Mit der Situation in anderen Ländern war diese beachtliche Kinodichte jedoch keineswegs vergleichbar: In Obervolta, dem Tschad oder Gabun beispielsweise existierten lediglich sechs (in Ouagadougou und Bobo Dioulasso), zwei (in Fort-

---

<sup>430</sup> Im Hinblick auf die gesamtgesellschaftliche Wirkung der Filme muss neben der Reichweite auch in Betracht gezogen werden, dass der Kinobesuch in unterschiedlichen sozialen Kontexten, unterschiedliche soziale Bedeutungen einnehmen konnte und folglich mitunter spezifische Besuchsgruppen auszumachen sein können. Für das anglophone Afrika existieren innovative Arbeiten, die die soziale Bedeutung des Kinobesuchs in verschiedenen kulturell und sozial geprägten Konstellationen herausgearbeitet haben. So beschreibt beispielsweise Brigitte Reinwald das Kino auf Sansibar als einen durch Kaufleute errichteten Ort, der durch eine heterogene Zuschauerschaft zur Freizeitbeschäftigung genutzt wurde und der den Kinobesucher\*innen die Möglichkeit bot, sich als moderne Stadtbewohner zu verstehen. Vgl. Brigitte Reinwald, 'Tonight at the Empire'. Cinema and Urbanity in Zanzibar, 1920s to 1960s, in: *Afrique & Histoire* 5,1 (2006), S. 81–109. Brian Larkin beschreibt die mit dem Kinobesuch verbundenen sozialen Konnotationen für den Fall der nigerianischen Stadt Kano ambivalenter: Der Kinobesuch, so Larkin, galt als eine unislamische Aktivität, die vor allem durch die marginalisierte Hausa-Bevölkerung ausgeübt wurde. In der Folge, so legt Larkin dar, war der das Kino umschließende urbane Raum „durchdrungen von einem illegitimen und unmoralischen Ambiente“. Vgl. Larkin, Colonialism, in: Jay; Ramaswamy (Hg.), *Empires of Vision*, S. 346–376. Für das frankophone Afrika stehen etwaige Arbeiten noch aus.

Lamy) beziehungsweise drei (in Libreville und Port-Gentil) Kinos.<sup>431</sup> Vor diesem Hintergrund kann also festgehalten werden, dass die CAI-Aktualitätsfilme in Ländern wie dem Senegal und der Elfenbeinküste eine nicht zu verkennende Reichweite erlangt haben dürften und die Regierungen einen vergleichsweise großen Bevölkerungsteil mit den Aktualitätsfilmen gezielt anzusprechen vermochten. Für die anderen CAI-Vertragsländer hingegen muss die Reichweite der Aktualitätsfilme deutlich zurückhaltender bewertet werden. Unabhängig von der Reichweite kann angenommen werden, dass die Produktion und die Verwendung der CAI-Filme spezifischen Formen politischer Intentionalität unterlagen. Die CAI-Filmproduktion kann als Versuch gesehen werden, die Aufmerksamkeit der afrikanischen Kinogänger\*innen auf Berichterstattungen aus Frankreich sowie auf repräsentative und prestigeträchtige Auftritte der Regierenden in afrikanischen Ländern zu lenken und ihre Weltsicht so zu prägen.

### ***Films d'animation* – Experimente im Rahmen der Animation rurale**

Mit der Produktion von *Films d'animation* begann das CAI erst ab 1964. Auf eine Weisung aus dem französischen Kooperationsministerium hin nahm es die Produktion der neuen Filmart ergänzend zu der bereits etablierten Aktualitätsfilmproduktion auf.<sup>432</sup>

In den französischen Verwaltungsakten finden sich Äußerungen, die Hinweise darauf geben, welches Ansinnen die französische Regierung und Verwaltung mit dem Einsatz von *Films d'animation* verband. So äußerte beispielsweise der Generaldirektor des CAI, Georges Rebattet, im Jahr 1963, dass das Kooperationsministerium vom CAI zukünftig die Anfertigung von „kurze[n] Informationssequenzen oder Filme mit lehrreichem Inhalt zu alltäglichen Problemen (Hygiene, Sauberkeit, Ernährung, Geld sparen, Arbeitsmethoden, Umsetzung von [Entwicklungs-] Programmen etc.)“ wünsche.<sup>433</sup> 1971 wiederholte

---

<sup>431</sup> Vieyra, *Le Cinéma Africain*, S. 413–420.

<sup>432</sup> Zum Kontext dieser ergänzenden Umorientierung innerhalb der französischen Filmpolitik vgl. Kapitel 5.1 der vorliegenden Arbeit.

<sup>433</sup> „cours sujets d'information ou d'éducation sur des problèmes quotidiennes (hygiène, salubrité, alimentation, épargne, méthodes de travail, programmes de réalisation, etc.)“ ANF,

der CAI-Präsident, Gaston Heurley, das Anliegen nach einer verstärkten Produktion von *Films d'animation*. Seinen Worten nach, sollten die Filme dem „Wohle eines afrikanischen und madagassischen ländlichen Publikums“ dienen und „die Elementarbildung, die Technikvermittlung sowie die Sensibilisierung und die Motivation für Themen der Hygiene, der Landwirtschaft und der Staatsbürgerkunde“ wie auch insgesamt „die großen Kampagnen des *Fonds d'aide et de coopération* (FAC) zur ökonomischen Entwicklung in Afrika und Madagaskar“ unterstützen.<sup>434</sup> Die *Films d'animation* sollten also dazu dienen, eine rurale Bevölkerung zur Befolgung spezifischer Verhaltensweisen zu animieren und größer angelegte Kampagnen der Entwicklungsarbeit durch die Veranschaulichung bestimmter Lehrinhalte unterstützen. Im Gegensatz zu den *Films d'actualités*, die in den kommerziellen Kinos der urbanen Zentren gezeigt wurden, adressierten die *Films d'animation* eine vornehmlich rurale Bevölkerung.<sup>435</sup> Auf diesen Umstand verweist auch der Name der Filmart, der einen semantischen Bezug zum Verwendungskontext in der sogenannten *Animation rurale* herstellte.

Die *Animation rurale* war ein seit den 1940er Jahren durch französische Wissenschaftler\*innen beschriebenes Konzept der Entwicklungsarbeit in ländlichen Regionen. Es sah vor, die afrikanische Landbevölkerung – wie es in den oben zitierten Beschreibungen der CAI-Leitung exemplarisch anklingt – für die Ziele der französischen Entwicklungsarbeit zu sensibilisieren und zur Mitarbeit zu bewegen.<sup>436</sup>

---

Cote 19930381/16, Note pour M. Tardew, 19.2.1964, Exposé de M. Debrix, Réunion des opérateurs du CAI en décembre 1963.

<sup>434</sup> „A partir de 1963–1964, le Secrétariat d'Etat, s'est donné pour tâche de réaliser, au profit des publics ruraux africains et malgaches des films d'éducation de base, de vulgarisation technique, de sensibilisation et de motivation sur des sujets touchant à l'hygiène, à l'agriculture, au civisme, ou illustrant les grandes campagnes de développement économique entreprises par le FAC en Afrique et à Madagascar.“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>435</sup> Dies deutet sich auch mit den psychosozialen Studien an, die dem Lehrfilmeinsatz vorausgingen und die in ländlichen Gebieten durchgeführt wurden. Hierzu vgl. Kapitel 5.2 und 5.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>436</sup> Zur *Animation rurale* vgl. Kapitel 5 der vorliegenden Arbeit sowie außerdem grundlegend Büschel, *Hilfe zur Selbsthilfe*, S. 169–171.

Insgesamt, so muss festgestellt werden, fanden innerhalb der französischen Verwaltung immer wieder Planungen zu einem möglichen Einsatz von *Films d'animation* statt. Dabei verstanden die Verwaltungsakteure die Filme als audiovisuelle Bildungstechnologien und erstellten verschiedene Studien.<sup>437</sup> So ist beispielsweise einer durch Jean René Debrix angefertigten Verwaltungsnote aus dem Jahr 1966 zu entnehmen, dass Vertreter der *Société d'aide technique et de coopération* (SATEC) sowie des *Bureau de développement pour la production agricole* (BDPA) ihren Bedarf an audiovisuellem Lehrmaterial gegenüber dem Kooperationsministerium bekräftigt hatten. Dabei, so schreibt Debrix in der Verwaltungsnote, hätten die beiden Organisationen grundsätzlich unterschiedliche Bedarfe bei den Filmen: Während das BDPA vor allem „Motivationsfilme“ benötigte, hätte die SATEC nach „technischen Dokumentationen“ gefragt.<sup>438</sup> Ebenfalls aus dem Jahr 1966 stammt eine Studie, die das BDPA durch das *Institut Français de la Radiovision* hatte anfertigen lassen, um den Einsatz audiovisueller Lehrmittel im Rahmen der landwirtschaftlichen Entwicklungsarbeit zu evaluieren. In einem erklärenden Vorwort zu der Studie schreibt der Generaldirektor des *Office de coopération radiophonique* (OCORA) Philippe Dechartre:

Das BDPA scheint als erstes landwirtschaftliches Verwaltungsorgan bemerkt zu haben, dass jede Bemühung um eine Modernisierung der bäuerlichen Lebensbedingungen sowie der Landwirtschaft außerhalb der Bevölkerung – und damit weitgehend wirkungslos – bleibt, solange eine eingehende Sensibilisierungs- und Werbekampagne die Landbevölkerung nicht dazu bringt, die vorgeschlagenen Veränderungen zu akzeptieren und vorausschauend mitzuarbeiten. Auch ist das BDPA das erste Verwaltungsorgan, das sich mit der Lösung dieses Problems befasst hat.<sup>439</sup>

---

<sup>437</sup> Hierzu vgl. Kapitel 5.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>438</sup> „à noter une divergence de vue entre les types de films demander demandé par le BDPA qui a surtout besoin de films de motivation et la SATEC qui réclame de documentaires techniques“ ANF, Cote 19930381/1, Note pour M. Mandelkern, 27.1.1966.

<sup>439</sup> „Le BDPA semble avoir été le premier organisme d'encadrement rural à constater que tout effort de modernisation de conditions de vie et d'exploitation agricoles demeurait extérieur à la population – donc en grande partie inefficace – tant qu'une action de sensibilisation et d'animation en profondeur n'amenait pas les paysans à admettre les transformations proposées et à coopérer lucide. De même, le BDPA a été le premier organisme d'encadrement à rechercher une solution à ce problème.“ ANF, Cote 19930381/18, Formation et éducation par l'animation audio-visuel dans le cadre de la campagne de développement de la région du Mandoul.

Praxisnahe Untersuchungen hätten gezeigt, so heißt es in der Studie weiter, „dass nur der rationelle Einsatz von audiovisuellen Medien den Mangel an finanziellen Mitteln und qualifiziertem Personal [bei der Sensibilisierung der Landbevölkerung] ausgleichen“ könne. Doch auch das BDPA hätte angesichts seiner eigentlichen Zweckbestimmung „bislang nur punktuelle Anwendungsversuche durchgeführt“.<sup>440</sup>

Somit beschrieb die französische Verwaltung den Einsatz von *Films d'animation* also als ein kostengünstiges Mittel, um die afrikanische Landbevölkerung mit audiovisuellem Lehrmaterial zu versorgen und sie von den Zielen der französischen Entwicklungsarbeit zu überzeugen. Trotz dieser Planungen und Willensbekundungen blieb die tatsächliche Produktion der *Films d'animation* im Verlauf der 1960er Jahre jedoch auffallend gering und das CAI fertigte, wie eingangs bereits erwähnt, in den acht Jahren zwischen 1964 und 1971 lediglich 35 *Films d'animation* an.<sup>441</sup>

Sie entstanden, so ist dem Vorspann einiger der Filme zu entnehmen, in Zusammenarbeit mit französischen Experten, zum Beispiel Medizinerinnen oder Agraringenieuren, die im Rahmen von Projekten der Entwicklungshilfe in afrikanischen Ländern tätig waren. Insofern ist davon auszugehen, dass der Einsatz der Filme zumeist im Rahmen von spezifischen Projekten erfolgte. Als entsprechend vielfältig kann der Verwendungskontext der Filme angenommen werden.<sup>442</sup>

---

<sup>440</sup> „Un examen concret l'a vite amené à comprendre que seul l'utilisation rationnelle de l'audio-visuel pouvait pallier le manque de crédits et de personnel qualifié. Cependant, vue la vocation de cet organisme, il n'avait, jusqu'à ce jour, effectué que des essais fragmentaires.“ ANF, Cote 19930381/18, Formation et éducation par l'animation audio-visuel dans le cadre de la campagne de développement de la région du Mandoul.

<sup>441</sup> Dies geht ebenfalls aus dem Bericht Gaston Heurleys von 1971 hervor. Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>442</sup> So ist es beispielsweise dem Abspann von *Des bras pour de l'eau* zu entnehmen, der mit Unterstützung von „François Etchegut, Experte der SATEC“ erstellt wurde. Vgl. *Des bras pour de l'eau*, CAI (1964), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy. Die Produktion von *Lumières sur le coton* erfolgte ebenfalls in Zusammenarbeit mit der SATEC sowie dem Gewerkschaftsbund *Confédération française démocratique du travail* (CFDT). Vgl. *Lumières sur le coton*, CAI (1966), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

Dabei, so ist zu vermuten, kamen die Filme in Einrichtungen der landwirtschaftlichen Entwicklungsarbeit zum Einsatz. Darüber hinaus bestand die Möglichkeit, dass einzelne *Films d'animation*, die von generellerem Interesse waren, mit Hilfe von Kinobussen über Land gefahren wurden. Diese Busse, die das *Bureau de Cinéma* zu Beginn der 1960er Jahre an französische Botschaften hatte liefern lassen, waren mit einem Filmprojektor, einer Leinwand sowie mit einem Stromaggregat ausgestattet.<sup>443</sup> Entsprechend konnten die Filme an jedem Ort nach Einbruch der Dunkelheit unter freiem Himmel gezeigt werden.<sup>444</sup> Die Busse hatten gegenüber den Einrichtungen den Vorteil, dass mit ihrer Hilfe, die Filme ‚zu den Menschen kamen‘ und nicht die Menschen zu den Filmvorführungen kommen mussten. Diese Logik entsprach einem in der vorliegenden Arbeit bereits verschiedentlich festgestellten (entwicklungs-)politischen Denken der zentralen Planung und lokalen Implementierung. In der praktischen Umsetzung zeigte sich jedoch relativ schnell, dass die Busse und ihr empfindliches Equipment nicht für die langen Überlandfahrten auf oftmals unebenen Pisten konzipiert und so einem hohen Materialverschleiß ausgesetzt waren. Dennoch wurde an dieser Praxis weiter festgehalten und defekte Filmbusse mitunter durch das französische Kooperationsministerium ersetzt.<sup>445</sup>

Insgesamt stellt sich der Lehrfilmeinsatz in den französischen Verwaltungsakten vor allem als Experimentierfeld für französische Expert\*innen und Wissenschaftler\*innen dar. Dabei deutet viel darauf hin, dass der Einsatz von Lehrfilmen in den Gebieten der ehemaligen französischen Kolonien *Afrique Occidentale Française* (AOF) und *Afrique Equatoriale Française* (AEF) ein Novum in

---

<sup>443</sup> Hierzu vgl. verschiedene Brief aus dem *Bureau de Cinéma* zum Kauf und zur Lieferung von Kinobussen, ANF, Cote 19930381/1.

<sup>444</sup> So erfolgte die Filmprojektion beispielweise auch anlässlich der „psychosozialen Studie“, die die Ethnologin Barral 1964 in Obervolta mit dem Zweck der Erforschung audiovisueller Aufnahmefähigkeit der afrikanischen Landbevölkerung durchführte. Vgl. hierzu Kapitel 5.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>445</sup> Aus einem Bericht des CAI-Mitarbeiters Le Franc geht hervor, dass der nach Obervolta gelieferte Filmbus bereits 1966 nicht mehr einsatzfähig war. Nachdem die Regierung Obervoltas zu verstehen gegeben hatte, dass sie die Lieferung eines neuen Filmbusses bei der Bundesrepublik Deutschland erbeten hatte, sagte das französische Kooperationsministerium umgehend die Lieferung eines neuen Busses zu. Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Mission le Franc Haute-Volta 1967.



der nachkolonialen französischen Entwicklungsarbeit war. Dafür spricht zum Beispiel die geringe Anzahl an produzierten Filmen, das Erstellen von grundsätzlichen Studien zur audiovisuellen Aufnahmefähigkeit der afrikanischen Landbevölkerung wie auch die Belieferung der afrikanischen Länder mit Kinobussen, was als Aufbau von Infrastruktur zur Verbreitung von Filmen im ländlichen Raum verstanden werden kann. Damit unterschied sich die Praxis des Lehrfilmeinsatzes in den Gebieten der ehemaligen AOF und AEF deutlich von anderen Gebieten auf dem afrikanischen Kontinent, in welchen der Lehrfilmeinsatz bereits zu kolonialen Zeiten praktiziert worden war.<sup>446</sup>

### **Die Publikumsadressierung im *Expository mode***

Ein zentrales, alle hier untersuchten CAI-Filme verbindendes Merkmal ist, dass die Kommentierung durch ein Voice Overs entscheidend zur Sinnproduktion beiträgt – dies gilt gleichermaßen für die Aktualitätsfilme wie auch für die *Films d'animation*. Vor diesem Hintergrund wird dieses Gestaltungsmerkmal folgend näher untersucht.

---

<sup>446</sup> So ist belegt, dass die koloniale Verwaltung in Algerien bereits während der Zwischenkriegszeit dokumentarische und erzieherische Kurzfilme einsetzte. Diese Filme waren durch die Firmen Pathé, Gaumont und Actualités Françaises – allesamt spätere CAI-Unternehmen – produziert worden. François Chevaldonné führt die Einführung eines Kinobusses in Algerien im Jahr 1943, wie auch die Etablierung eines Rundfunksenders darauf zurück, dass Frankreich der Propaganda des Deutschen Reiches und Italiens im Maghreb etwas entgegensetzen wollte. Vgl. Chevaldonné, *Documentaire colonial*, in: Ders. (Hg.), *Le documentaire dans l'Algérie coloniale*, S. 27–34.; Brooke Durham beschreibt den Einsatz von Lehrfilmen in algerischen *Centres Sociaux* für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Durham, *Une aventure sociale et humaine*, in: Matasci; Bandeira; Hugo Dores (Hg.), *Education and Development*, S. 55–82. Darüber hinaus kamen in der Zwischenkriegszeit auch in den britischen Territorien in Ost- und Zentralafrika sowie auch in der Katanga-Region im Belgisch-Kongo Lehrfilme zum Einsatz. Das wohl bekannteste Projekt war das Bantu Educational Kinema Experiment (BEKE). Dieses wurde von 1935 an durchgeführt und war durch den *International Missionary Council* und die *New Yorker Carnegie Corporation* organisiert und finanziert worden. Dem BEKE vorausgegangen waren in den 1920er einzelne Lehrfilmprojektionen in den englischen Kolonien. Untersuchungen von Brian Larkin und Lawrence E. Y. Mbogoni belegen, dass das Vorführen von instruktiven landwirtschaftlichen Lehrfilmen in britischen Kolonien auch über das BEKE hinaus eine gängige Praktik der kolonialen Entwicklungsarbeit war. Sie sollten dem sozialen und materiellen Fortschritt dienen. Tatsächlich kamen die Filme vor allem in rohstoffreichen Regionen zum Einsatz. Larkin und Mbogoni beschreiben den Einsatz von Lehrfilmen in den britischen Kolonien bis in die 1950er Jahre hinein. Vgl. Brian Larkin, *Signal and Noise. Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Durham 2008, S. 86–99; Vgl. Mbogoni, *Aspects*, S. 79–90.

Die CAI-Filmemacher setzten das Voice Over in ihren Filmen rege und als nahezu einziges Sprechtext vermittelndes Element ein. In erklärender Weise führt es durch die Filme und konstituiert so die Gesamtnarration der Filme. Dabei kommentiert es die gezeigten Bilder, fasst die wörtliche Rede der gezeigten Personen zusammen und beschreibt mitunter auch ihre Gefühle. In Begriffen der Dokumentarfilmtheorie lässt sich hier von einem *Expository mode* sprechen.<sup>447</sup>

Die Hintergründe für diese Form der Sprechtextgestaltung lagen zeit- und technikhistorisch gesehen in dem Umstand begründet, dass Tonaufnahmegeräte für Filmreporter lange Zeit eine zusätzliche und schwergewichtige technische Ausrüstung darstellten, auf deren Mitnahme sie – so nicht unbedingt notwendig – gerne verzichteten. Entsprechend finden sich Originaltonaufnahmen in Filmen der Zeit in der Regel lediglich bei vergleichsweise statischen Aufnahmesituationen wie zum Beispiel Pressekonferenzen. Die Verwendung eines Voice Over und der Einsatz von Geräuschklichees stellten eine Alternative zum Originalton dar, die es erlaubten Filmbilder nachträglich mit Tonmaterial anzureichern.<sup>448</sup>

Neben diesem filmtechnischen Hintergrund lässt sich die Verwendung eines die filmische Narration stark leitenden Voice Over auch aus der Geschichte der Dokumentarfilmtheorie heraus beschreiben. Denn die autoritativ-erklärende Präsentationsweise eines Voice Overs im *Expository mode* geht zurück auf das Dokumentarfilmverständnis John Griersons, das wiederum auf Theorien zur Öffentlichkeit des amerikanischen Politologen Walter Lippmann aufbaute. Für Lippmann wurde Öffentlichkeit durch Expertengruppen konstituiert. Ihre Sinnerzeugung sollte es den Bürger\*innen ermöglichen, Stellung zu politischen

---

<sup>447</sup> Bill Nichols beschreibt den *Expository mode* als eine Form der Vermittlung in Dokumentarfilmen, die wesentlich durch einen als *Voice of God* charakterisierbaren Kommentar geprägt ist. Dabei adressiere der *Expository mode* die Zuschauer\*innen durch Titel oder den Kommentar in der Regel direkt und entwickle eine argumentative Beschreibung über die außerfilmische Welt. Der *Expository mode* produziere auf diese Weise Wissen, “[that] is often epistemic knowledge in Foucault’s sense of those forms of transpersonal certainty that are in compliance with the categories and concepts accepted as given or true in a specific time and place, or with dominant ideology of common sense [...]” Vgl. Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington; Indianapolis 1991, S. 34–35.

<sup>448</sup> Geräuschklichees, wie zum Beispiel Applaus, Motorengeräusche, Trommelmusik, Marschmusik etc., kamen zum Einsatz, um Hintergrundgeräusche zu simulieren und so die atmosphärischen Elemente des Filmes zu gestalten.

Positionen zu beziehen. Dokumentarfilme im Griersonschen Sinne sollten folglich dazu beitragen, Wissensdefizite der Bürger\*innen durch die erzieherische Vermittlung von Expertenwissen auszugleichen.<sup>449</sup> Ab der Nachkriegszeit jedoch empfanden Filmschaffende den *Expository mode*, dem man sich auch in der Kriegszeit rege bedient hatte, mitunter als autoritär. In der Folge experimentierten sie mit neuen Formen der Nachrichten- und Dokumentarfilmgestaltung. Beispielsweise das durch Jean Rouch und Edgar Morin praktizierte *Cinéma vérité* wie auch das von US-amerikanischen Filmschaffenden in Theorie und Praxis hervorgebrachte *Direct cinema* sind Ergebnisse der Kritik an einem stark autoritativ-erklärendem Voice Over. Anstelle der für den *Expository mode* typische Präsentation der außerfilmischen Welt in didaktischer Reduktion und analytischer Distanz, waren diese neuen Spielarten des Dokumentarischen darum bemüht, die gefilmten Menschen und ihr Handeln in das Zentrum der Berichterstattung zu rücken.<sup>450</sup> Zutraglich waren hier insbesondere auch technische Neuerungen der Nachkriegszeit in Form von verbesserten und vor allem handlicheren Tonaufnahmegeräten, die es fortan erleichterten, parallel zu den gefilmten Bildern auch Tonaufnahmen anzufertigen. In der Folge kamen in Dokumentar- und Nachrichtenfilmen zunehmend auch gefilmte Personen selbst zu Wort, weshalb sich von einer Demokratisierung der Berichterstattung sprechen lässt.<sup>451</sup>

---

<sup>449</sup> Zum griersonschen Dokumentarfilmverständnis vor allem auch in Abgrenzung zu anderen Dokumentarfilmtheorien vgl. Eva Hohenberger, Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme, in: Dies (Hg.), Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1988, S. 8–18. Oder auch Thoralf Lipp, Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films, Marburg 2012, S. 74–77.

<sup>450</sup> Zum *Cinéma vérité* und zum *Direct cinema* vgl. zum Beispiel Michaela S. Ast, Geschichte der narrativen Filmmontage, S. 83; Lipp, Spielarten, S. 87–111.

<sup>451</sup> Als exemplarisch für eine solche Form der Berichterstattung kann hier *Chronique d'un été* von Jean Rouch und Edgar Morin aus dem Jahr 1961 angeführt werden, in dem Menschen aus verschiedenen französischen Städten dazu aufgefordert werden, unterschiedliche gesellschaftliche Themen und zentral die Frage nach der Zufriedenheit innerhalb der Arbeiterklasse zu diskutieren. Indem der Film mit einer Sequenz beginnt, in der Rouch und Morin gemeinsam mit einer (weiteren) Protagonistin die Frage diskutieren, inwiefern es überhaupt möglich ist, authentisch vor einer Kamera zu agieren, ist der Film darüber hinaus in einem hohen Maße selbstreflexiv im Hinblick auf die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen des dokumentarischen Films. Vgl. *Chronique d'un été*, Jean Rouch und Edgar Morin (1961).

In den CAI-Filmen jedoch spiegeln sich all diese für den europäischen und amerikanischen Nachkriegsdokumentarfilm prägenden Entwicklungen bemerkenswerterweise nicht wider. Die Gestaltung der Filme lässt erkennen, dass den CAI-Mitarbeitern, die in den afrikanischen Vertragsländern Filmaufnahmen anfertigten, die handlicheren Tonaufnahmegeräte nicht zur Verfügung standen. Stattdessen arbeitete das CAI weiterhin mit einem die filmische Narration stark leitendem, dominantem Voice Over. Dieses nahm relativ eindimensionale Wirklichkeitskonstruktionen vor, die, so lässt sich kritisch anmerken, die Vielschichtigkeit und Vielstimmigkeit nachkolonialen Erlebens leugneten.

Für die vorliegende Untersuchung konnten bedauerlicherweise so gut wie keine Quellen ausfindig gemacht werden, die Aussagen über die Rezeption der CAI-Filme zulassen. Dieser Umstand ist eine große Leerstelle der Arbeit und es wäre wünschenswert, wenn zukünftige Untersuchungen diese Lücke – etwa auf der Basis von Oral History – schließen könnten. Für die Filmanalysen in der vorliegenden Arbeit hingegen muss sich auf die folgenden Vorannahmen beschränkt werden: Zweifellos kann davon ausgegangen werden, dass die CAI-Filme dazu anfertigt wurden, um die Wahrnehmung ihrer Rezipierenden vor dem Hintergrund der Dekolonisierung zu prägen.<sup>452</sup> Mit dieser Feststellung soll nicht davon ausgegangen werden, dass die Filme von einem passiven Publikum quasi aufgesogen und unkritisch hingenommen wurden.<sup>453</sup> Ebenso wenig soll negiert

---

<sup>452</sup> Vor diesem Hintergrund, so soll hier argumentiert werden, sind poststrukturalistisch und postmodern geprägte Ansätze der Filmtheorie, die den Kommunikationsakt durch eine Vielzahl von Voraussetzungen bedingt erachten, für die Analyse der CAI-Filme wenig fortbringend. Denn die CAI-Filme boten nicht einfach nur ein „Angebot an Bedeutungen, Zeichen, Gefühlsanregungen und Identifikationsmöglichkeiten [...], aus dem die Zuschauer und Zuschauerinnen ihr Filmerleben zusammensetzen und die sie zur Deutung ihrer Lebenswelt“ nutzten. Vgl. Stephen Lowry, *Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers*. in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 1, 1 (1992), S. 123.

<sup>453</sup> Das Filmpublikum in dieser Position zu sehen, wurde dem ideologiekritischen Apparatus-Modell Jean-Louis Baudrys oftmals unterstellt. Das Apparatus-Modell spricht der räumlichen Anordnung im Kinoraum eine herausgehobene Bedeutung bei der Filmwahrnehmung zu: In Anlehnung an Michel Foucault versteht Baudry die Anordnung der Leinwand vor dem filmsehenden Subjekt und den nicht wahrnehmbaren Filmprojektor hinter der Vorführrand im Rücken des Publikums als für die Filmwahrnehmung wesentliches Dispositiv. Bezugnehmend auf Platons Höhlengleichnis beschreibt Baudry das Filmpublikum als immobil der Projektionssituation ausgeliefert, wodurch kein Abgleich mit einer außerfilmischen Realität

werden, dass Filmtexte immer unfertige Texte sind, die erst in konkreten Situationen der Rezeption vollständig realisiert sind und folglich intrapersonelle und situative Bedingungen entscheidend zur Filmrezeption beitragen können.<sup>454</sup> Für die in diesem Kapitel untersuchten Aktualitäts- und Lehrfilme jedoch rückt jedoch die den Filmen inhärenten Gesamtbotschaften bezüglich einer nachkolonialen Weltwahrnehmung in den Fokus der Analyse. Dabei kann davon ausgegangen werden, dass das Kinopublikum, welches die CAI-Filme rezipierte, in der Lage war, die Gesamtbotschaften der Filme zu verstehen, die Filme mitzuerleben, sich mit ihnen kritisch auseinanderzusetzen und die Filme ferner als durch Regierungspolitiken intendiertes Kommunikationsmittel einzuordnen. In diese Richtung weisen letztlich auch die Untersuchungsergebnisse einer Studie, die die Ethnologin Barral im Auftrag der französischen Verwaltung im Jahr 1964 angefertigt hatte.<sup>455</sup> Diese sogenannte „psychosoziale Studie“ sollte die audiovisuelle Aufnahmefähigkeit und das Verständnis der afrikanischen Landbevölkerung im Hinblick auf audiovisuelle Lehrmittel untersuchen. Dazu war die Ethnologin mit einem kleinen Team und einem Filmbus in das obervoltaische Dorf Tiogo gereist und hatte dort an mehreren aufeinanderfolgenden Abenden verschiedene Dia-Sequenzen und Filme – hauptsächlich Aktualitäts- und Lehrfilme – gezeigt. Dabei beobachtete Barral das Verhalten des aus den Dorfbewohner\*innen bestehenden Publikums während der Filmrezeption und befragte die einzelnen Zuschauer\*innen am Folgetag zu ihrem Verständnis der Filme. Aus der 20-seitigen Studienauswertung geht hervor, dass die Menschen in

---

stattfinden kann und das Publikum den Film in einer Art Trancezustand als real erachtet. Vgl. Jean-Louis Baudry, *Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks* (1975), in: Claus Pias; Joseph Vogel; Lorenz Engell; Oliver Fahle; Britta Neitzel (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 2008, S. 381–404.

<sup>454</sup> So bei Umberto Eco, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1979, S. 11.

Ab den 1980er Jahren rückte durch repräsentationskritische Arbeiten verstärkt die Einsicht in den Fokus der filmtheoretischen Auseinandersetzung, dass visuelle Wahrnehmung durch Geschlecht, Klasse oder Kultur geprägt sein kann. Zu einer Repräsentationskritik aus postkolonialer Perspektive vgl. Stuart Hall, *Cultural Identity and Cinematic Representation*, in: *The Journal of Cinema and Media* 36 (1989), S. 68–81.

<sup>455</sup> Auf diese Studie wurde in Kapitel 5.3 der vorliegenden Arbeit bereits näher eingegangen.

Tiogo die Filme wesentlich besser verstanden, als es die Ethnologin im Vorfeld ihrer Untersuchung vermutet hatte. So hätten sie alle die zentralen Inhalte der gezeigten Filme weitgehend verstanden: „Die bildliche Wahrnehmung und das allgemeine Verständnis waren deutlich besser als wir es erwartet hatten [...] tatsächlich gaben uns die Kommentare und Äußerungen über die Filme nur selten das Gefühl, dass das Wesentliche nicht verstanden wurde.“<sup>456</sup> Somit verdeutlicht die „psychoziale Studie“ Barrals, dass das zeitgenössische Publikum der CAI-Filme – auch im ländlichen Raum, wo Kinovorführungen seltener stattfanden – sehr wohl in der Lage war, die grundlegenden Botschaften von solchen Filmen, wie sie im Folgenden untersucht werden, zu verstehen und wiederzugeben.

## 6.2 Die *Films d'actualités*

In diesem Kapitel werden einige der noch existierenden CAI-Aktualitätsfilme untersucht. Aufgrund der geringen Überlieferungszahl können die hier untersuchten Filme, so muss einschränkend angemerkt werden, nicht als repräsentativ erachtet werden. Dennoch vermittelt das heute noch vorhandene Filmmaterial Einblicke in die Machart der CAI-Produktionen und erlaubt Rückschlüsse über die allgemeinen Präsentationsweisen staatspolitischer Veranstaltungen und Ereignisse. Denn die hier untersuchten Filme berichteten, so lässt sich ganz grundlegend festhalten, nicht vom Alltäglichen, sondern zeigen Ereignisse herausgehobener staatspolitischer Bedeutsamkeit – so beispielsweise Staatsbesuche, Nationalfeiertage oder Wirtschaftsmessen. Die Planung, Organisation und Durchführung all dieser Veranstaltungen fanden, davon kann ausgegangen werden, auch mit dem Ziel der Herstellung von Öffentlichkeit statt. Somit kann die Berichterstattung im Rahmen der CAI-Aktualitätsfilme gleichsam

---

<sup>456</sup> „La perception de l’image, la compréhension générale ont été bien meilleurs que ce à quoi nous nous attendions. Le public a éprouvé moins de difficulté que nous ne l’imaginions, et en fait les commentaires et les récits des films nous ont rarement donné le sentiment que l’essentiel n’avait pas été compris.“ *Compte-Rendu d’une Enquête sur le Compréhension du Cinéma dans un Milieu Rural Africain*, Cote 19930381/18.

auch als ein von vornherein intendierter Teil der staatspolitischen Planung und Durchführung der Veranstaltungen gewertet werden. Denn wie Simone Derix treffend feststellt, entsteht „Staatlichkeit und Politik [...] in der öffentlichen Wahrnehmung dadurch, dass staatliches Handeln und politische Akteure in den Medien gezeigt bzw. konstruiert werden.“<sup>457</sup>

Im Folgenden interessiert daher, wie das staatliche Handeln und die politischen Akteure in einzelnen CAI-Aktualitätsfilmen präsentiert sind. – Besonders interessiert dabei auch die Bezugnahme der Filme auf den zeithistorischen Hintergrund der Dekolonisierung.

### **Zusammenkünfte von Staatschefs**

Ganz grundlegend lässt sich anhand der überlieferten Filme davon ausgehen, dass das CAI in den ersten Jahren unmittelbar nach der formellen Dekolonisierung verstärkt Aktualitätsfilme produzierte, die Zusammenkünfte von Staatschefs zum Gegenstand ihrer Berichterstattung machten. Solche Treffen fanden zu Beginn der 1960er Jahre vermehrt und in unterschiedlichen Konstellationen statt. Sie dienten den Präsidenten der neu gegründeten Staaten dazu, sich auf internationalem Parkett zu präsentieren, ihren Anspruch auf eine aktiv gestaltende Rolle in der Welt zu demonstrieren sowie möglichst zukunftsweisende Bündnisse mit anderen Staaten zu schließen und in Szene zu setzen.<sup>458</sup> Folgend werden zwei der CAI-Berichterstattungen über Staatsbesuche näher untersucht.

Die erste ist *Pages glorieuses du Tschad* – ein Aktualitätsfilm, der von einem viertägigen offiziellen Besuch des tschadischen Präsidenten François Tombalbaye

---

<sup>457</sup> Simone Derix, *Bebilderte Politik. Staatsbesuche in der Bundesrepublik 1949-1990*, Göttingen 2009, S. 133.

<sup>458</sup> Neben den hier untersuchten Filmen existieren weitere, ganz ähnliche CAI-Filme. So zum Beispiel ein Film über einen Staatsbesuch des obervoltaischen Präsidenten Maurice Yaméogo in Paris. Vgl. *Le voyage du Président Maurice Yaméogo, en visite officielle à Paris*, CAI (1962), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou. Dieser Film ist jedoch nicht mehr vollständig erhalten. Auch ist die Tonqualität äußerst schlecht. Weitere Filme, die zu Beginn der 1960er Jahre über Staatsbesuche berichteten, waren beispielsweise *Le président Fulbert Youlou au Congo* sowie *La Conférence de l'Espoir à Ouagadougou*. Vgl. *Le président Fulbert Youlou au Congo: Léopoldville*, CAI (1963), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.; *La Conférence de l'Espoir à Ouagadougou*, CAI (1963), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

1963 in Paris berichtet.<sup>459</sup> Es sei hier darauf hingewiesen, dass Staatsbesuche immer auch als ein zeremonieller Akt verstanden werden können. Als solcher stehen die Staatsbesuche nie für sich allein, sondern ihnen liegt eine symbolische Ebene zugrunde, die – wie auch ihre filmische Vermittlung – über das eigentliche Ereignis hinausweist und die zwischenstaatlichen Beziehungen in einem weiter gefassten Kontext thematisiert. Mit Jürgen Hartmann lässt sich sagen, dass Staatszeremonielle „Bilder der Macht“ liefern.<sup>460</sup> – In *Pages glorieuses du Tschad* verweisen die Bilder vom Staatsbesuch François Tombalbayes in Paris auf hegemoniale Vorstellungen über die unmittelbar nachkolonialen französisch-tschadischen Beziehungen.

Der Film beginnt mit einer mehrminütigen Eingangssequenz, in der – der eigentlichen Berichterstattung über den Staatsbesuch vorgeschoben – zunächst der Tschad und dann Frankreich präsentiert werden. Dabei sind zunächst Bilder einer ruralen afrikanischen Landschaft aus der Vogelperspektive zu sehen. Dazu erklärt das Voice Over:

„Der Tschad ist ein Agrarland, in dem die Viehzucht immer mehr an Bedeutung gewinnt. 86 Prozent der 2.800.000 Einwohner leben auf dem Land. Experimente im Kaffeeanbau und der traditionelle Erdnussanbau stellen ein Aushängeschild der landwirtschaftlichen Entwicklung dar. Hinzu kommt der Anbau von Baumwolle, der erst 1929 eingeführt wurde und heute mit 300.000 Hektar die einzige wirklich industrielle Nutzpflanze des Landes ist. Ergänzend lässt sich sagen, dass es Gold im Fluss Chari gibt, dessen Gewinnung jedoch begrenzt ist. Fort Lamy [ehemalige Hauptstadt des Tschad] war 1920 noch ein einfaches Dorf. Heute ist es eine große Stadt.“<sup>461</sup>

---

<sup>459</sup> *Pages glorieuses du Tschad*, CAI (1963), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>460</sup> Jürgen Hartmann, *Staatszeremoniell*, Köln; Berlin; München 2007, S. 69.

<sup>461</sup> „Pays d'agriculture ou l'élevage prend un essor de plus en plus grand, le Tchad est ouvert maintenant à la recherche pétrolière. 86 pourcents de sa population qui conte 2.800.000 habitantes est rurale. Quelque expérience d'acclimatation du café cependant et la culture traditionnelle d'arachide manifeste dans cette implantation agricole un signe d'avis. En même temps, il y a la culture du coton qui vient d'introduit en 1929 seulement et qui vaut aujourd'hui 300.000 hectares et qui est actuelle la seule culture vraiment industrielle du pays. Ajoutons que l'or se trouve aussi dans le Chari [Fluss im Tschad] mais son exploitation est limitée. Fort Lamy [Hauptstadt des Tschad, heute N'Djamena] a été en 1920 un simple village. Aujourd'hui c'est une grande cité.“ *Pages glorieuses du Tschad*, CAI (1963), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.



Diese Eingangssequenz muss als ein grundlegendes Element der Sinnstiftung und semantischen Rahmung gesehen werden, von der ausgehend der Film seine weitere Narration über die tschadisch-französischen Beziehungen entfaltet. Dabei fällt auf, dass der Film den Tschad primär als Wirtschaftsraum und Rohstoffproduzent präsentiert. Außerdem referiert das Voice Over, indem es auf die seit den 1920er Jahren praktizierte industrielle Baumwollproduktion und eine zunehmende Urbanisierung verweist, auf die in diesem Jahrzehnt begonnene koloniale Entwicklungspolitik und bewertet sie als ein bis in die Gegenwart fortdauerndes Erfolgsprojekt.

Ganz anders präsentiert der Film die französische Hauptstadt Paris in der unmittelbar anschließenden Sequenz. Er zeigt imposante Luftbildaufnahmen des *Château de Champs-sur-Marne*<sup>462</sup>, wobei das Voice Over die Zuschauer\*innen wissen lässt, dass das Schloss den tschadischen Staatschef für die Dauer seines Aufenthalts in Paris beherberge und dass es ihm dort sehr gut gefalle. Die Luftbildaufnahmen des neoklassizistischen Schlosses können eine auf bildlicher Ebene hergestellte Parallelsetzung zu den Luftbildaufnahmen von der ruralen tschadischen Landschaft gesehen werden. Weiter folgen aufwendig gestaltete Kamerafahrten durch die Häuserschluchten der Pariser Haussmann-Straßenzüge, die Paris als kunstvoll gestalteten architektonischen Raum eindrucksvoll in Szene setzen. Dazu ergänzt das Voice Over die Bilder um Erklärungen zur nationalen Geschichte Frankreichs und preist Errungenschaften der französischen *Civilisation*. Insgesamt muss diese Präsentation der französischen Hauptstadt als eine unmittelbare Kontrastierung zu der filmisch vermittelten Darstellung des Tschads verstanden werden. Denn während die filmische Narration den Tschad vor allem als für Rohstoffproduktion relevanten Wirtschaftsraum und Gegenstand kolonialer Entwicklungspolitik beschreibt, präsentiert er die ehemalige

---

<sup>462</sup> Exakt die gleichen Bilder sind auch in dem Film zum Staatsbesuch Maurice Yaméogos in Paris zu sehen. Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Bildklichees in der seriellen Produktion von Staatsbesuchen in Paris öfters zum Einsatz kamen. Vgl. *Le voyage du Président Maurice Yaméogo, en visite officielle à Paris*, CAI (1962), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

Kolonialmetropole Paris als architektonisch imposanten und kunstvoll gestalteten Ort mit bedeutender Historie.

Folgend auf diese kontrastierende Vorstellung der beiden Länder, beginnt die Berichterstattung über den Staatsbesuch. Dabei zeigt der Film zunächst die Ankunft François Tombalbayes am Bahnhof in Paris, wo er von Charles de Gaulle empfangen wird. Noch am Bahnhof geben die beiden Staatspräsidenten kurze Erklärungen vor anwesenden Journalist\*innen ab. Zuerst spricht de Gaulle. Er erklärt, dass er „außergewöhnliche Gefühle“ gegenüber dem Tschad hege. Denn der Tschad hätte sich „zur Zeit des Krieges dem Freien Frankreich angeschlossen“ und so „ein Beispiel für Mut und Hoffnung“ gegeben. Heute sei der Tschad ein unabhängiges Land und Frankreich bliebe ihm „in Frieden, Freundschaft und Kameradschaft verbunden“.<sup>463</sup> De Gaulle referiert hier auf den Zweiten Weltkrieg, in dem ein Teil Frankreichs unter dem Vichy-Régime mit dem nationalsozialistischen Deutschland kollaboriert hatte. Das Freie Frankreich hingegen hatte sich gegen die nationalsozialistischen Besatzer gewandt und auf der Seite der Alliierten gekämpft. Dabei erhielt es zum Teil Unterstützung durch Soldaten aus den Kolonialgebieten. Nach de Gaulles Stellungnahme tritt Tombalbaye an das Mikrofon. Er dankt dem französischen Staatsoberhaupt für die Freundschaft, die Frankreich dem Tschad entgegenbringe, und versichert, dass sein „Vaterland“ niemals vergessen würde, dass „Frankreich den Kontakt zur gesamten Zivilisation“ hergestellt hätte. Gleichzeitig erinnert er an die „großen [seit der französischen Revolution propagierten] Ideale ‚Freiheit‘ und ‚Brüderlichkeit‘“. Und indem er von der „Geburt der [tschadischen] Nation“ spricht, referiert er auf die Dekolonisierung und die formelle politische Unabhängigkeit

---

<sup>463</sup> „M. le président [...] voici donc que le Tchad est accueilli par la France. [...] Et je peux dire en moi-même, j’ai des sentiments exceptionnels. Le Tchad a su pendant la guerre de joindre à la France libre et pour donner un exemple du courage et d’espérance. Le Tchad est devenu aujourd’hui un Etat indépendant, reste dans la paix l’amie et le compagnon de la France. M le Président, voilà pourquoi et voilà combien nous sommes heureux vous recevoir. Vive le Tchad!“ *Pages glorieuses du Tschad*, CAI (1963), Archives françaises du film du CNC, Bois d’Arcy.

seines Landes.<sup>464</sup> Mit dieser Stellungnahme brachte Tombalbaye auf der einen Seite den Willen zur Aufrechterhaltung guter Beziehungen zu Frankreich zum Ausdruck. Auf der anderen Seite jedoch verwies er in diplomatisch wohlbedachten Worten auf die politische Unabhängigkeit und Gleichstellung, die sein Land nun gegenüber der ehemaligen Kolonialmacht beanspruchte.

Während Tombalbays Stellungnahme blendet der Film jedoch Bilder ein, die seinen Worten eine andere semantische Rahmung verleihen. So zeigt der Film, während Tombalbaye von der „Geburt der tschadischen Nation“ spricht, Filmaufnahmen von Schwarzen Kriegsveteranen. Auf diese Weise erscheint Tombalbays Ansprache weniger als eine Referenz auf einen mit dem Dekolonisierungsakt verbundener Neuanfang, sondern als ein Neuanfang in Folge des Zweiten Weltkriegs. Die für den Schnitt des Filmes zuständigen CAI-Mitarbeitenden hatten hier also Bilder eingefügt, die Tombalbays Äußerungen eine Deutungsebene hinzufügten und sie so als kohärent zu de Gaulles Erklärung erschienen ließen. Die filmische Narration wurde hier bewusst so gestaltet, dass die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg die Bezugnahme auf die Dekolonisierung überlagern sollte.

An diese Erinnerungskonstruktion knüpft die weitere filmische Narration inhaltlich an: Sie berichtet von Besuche Tombalbays an verschiedenen Kriegsgedenkorten in Paris, die die französischen Zuständigen im Rahmen des mehrtägigen Staatsbesuchs organisiert hatten. So zeigt der Film eine mehrminütige Szene, in der der tschadische Präsident am Denkmal für den unbekanntes Soldaten einen Kranz niederlegt. Das Voice Over spricht von einer „pietätvollen Geste unbegrenzter Tragweite“, die die Erinnerung an die Toten aus den Kriegen wachhalte. In den Kämpfen, so fährt das Voice Over weiter fort, hätte „sich das französische und das tschadische Blut vermischt, um die Werte zu verteidigen, ohne die der Tschad heute kein Staat und kein Vaterland“ sei.<sup>465</sup>

---

<sup>464</sup> Die Presseerklärung der Präsidenten ist im Originalton zu hören. Sie sind somit eine der wenigen Stellen in den CAI-Filmen, die nicht durch das Voice Over in zusammengefasster Form wiedergegeben sind.

<sup>465</sup> „Geste de piété d’une portée infini. Piété en révélant les morts de ses guerres où le sang tchadien se mêlait au sang français pour la défense de ses esprits sans lequel le Tchad ne serait

Abermals rückt das Kriegsgedenken in den Vordergrund und die französisch-tschadischen Beziehungen werden als durch den Krieg untrennbar verbunden präsentiert.

Ein weiterer Programmpunkt des mehrtägigen Staatsbesuchs ist der gemeinsame Besuch des *Hôtel des Invalides*, den Tombalbaye gemeinsam mit dem französischen *Ministre des anciens combattants* absolviert. Das in den 1670er Jahren errichtete *Hôtel des Invalides* diente seit jeher der Unterbringung von verwundeten und arbeitslosen Soldaten. Das offizielle Programm führte den tschadischen Präsidenten Tombalbaye zunächst zum ebenfalls auf dem rund 175.000 m<sup>2</sup> großen Gelände gebauten Invalidendom (*Église du Dôme*). Dabei zeigt der Film zunächst Bilder vom Besuch Tombalbayes am Grab des französischen Kaisers Napoléon Bonapartes, dann setzt er ein Zusammentreffen Tombalbayes mit sichtbar vom Krieg gezeichneten Schwarzen und Weißen Soldaten in Szene. Die Soldaten sitzen zum Teil im Rollstuhl und haben Gliedmaßen verloren. Dazu werden historische Filmaufnahmen des französischen Militärs Jacques-Philippe Leclerc de Hauteclocque eingeblendet, der im Auftrag Charles de Gaulles französische Kolonien auf die Seite des Freien Frankreichs überführte. Mit Napoléon und Leclerc sind zwei Figuren aus der französischen Geschichte benannt. Soldaten aus den Kolonien hingegen zeigt der Film nur ohne Namen, was als eine Praktik der Unsichtbarmachung der Menschen des Tschads und ihrer Geschichte gesehen werden kann. Auch wenn zum Abschluss dieser Filmsequenz im *Hôtel des Invalides* einige der Soldaten für ihre Leistungen während des Krieges ausgezeichnet werden, bleiben diese dabei anonym und dienen in ihrer körperlichen Versehrtheit letztlich vor allem als symbolhafte Bebilderung des kriegerischen Leids und somit zur Bekräftigung der hegemonialen Erzählung von einer französischen Nation, die den Krieg durch treue Kolonialsoldaten unterstützt gewonnen hat.<sup>466</sup> Mit diesen

---

pas aujourd'hui un Etat et une patrie. *Pages glorieuses du Tschad*, CAI (1963), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>466</sup> Der Umgang mit dem Thema Kolonialsoldaten wurde in der (französischen) Geschichtsschreibung und Öffentlichkeit lange Zeit wenig kritisch beleuchtet. Entsprechend ist die vorhandene Literatur recht überschaubar. Eine vergleichsweise frühe und umfangreiche sozialhistorische Forschungsarbeit zu den sogenannten *Tireilleurs Sénégalais* hat Myron Echenberg vorgelegt. Vgl. Myron Echenberg, *Colonial Conscripts. The Tireilleurs Sénégalais*

Programmpunkten und ihrer in dem CAI-Aktualitätsfilm umgesetzten medialen Vermittlung kreiert die zeremonielle Ausgestaltung des Staatsbesuchs Evidenz von einer im Schicksal des Zweiten Weltkriegs begründet liegenden geteilten und einenden französisch-tschadischen Geschichte.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich das Gedenken an den Zweiten Weltkrieg quasi als Leitmotiv durch die gesamte Berichterstattung über den Staatsbesuch Tombalbayes in Paris zieht. Die Ausgestaltung der zwischenstaatlichen Beziehungen zwischen dem gerade unabhängig gewordenen Tschad sowie der ehemaligen Kolonialmacht Frankreich, die durch die Dekolonisierung eine gewisse Offenheit gewonnen hatten, stellen in der Berichterstattung hingegen eine auffällige Leerstelle dar. Darüber hinaus, so lässt sich weiter feststellen, knüpfte der Film an tradierte koloniale Präsentationsmuster der kolonialen Peripherie und Metropole an: Während der

---

in French West Africa, 1857–1969, Portsmouth; London 1991. In der französischen Öffentlichkeit stieg das Interesse an diesem Thema erst um die Jahrtausendwende – wohl auch durch Jahrestage und entsprechende erinnerungskulturelle Aufbereitungen zum Kriegsende und zur Dekolonisierung bedingt. Christian Benoît, Antoine Champeaux und Éric Deroo bemerken eine seit einigen Jahren verspätet einsetzende erinnerungskulturelle Auseinandersetzung mit dem Themenfeld der Kolonialsoldaten. Bei dem nun verstärkt aufkommenden Interesse an dem Thema in Frankreich stellen sie gleichsam „Exotisierungstendenzen“ fest. Vgl. Christian Benoît, Antoine Champeaux und Éric Deroo, *La culture post-coloniale au sein de l’armée et la mémoire des combattants d’Outre-Mer*, in: Pascal Blanchard; Nicolas Blancel, *Culture post-coloniale. 1961–2006*, Paris 2005, S. 128–129. Ein zentraler Bezugspunkt in der öffentlichen Debatte war dabei der Umgang mit den ungleichen Veteranenpensionen für Schwarze und Weiße Soldaten. 2006 sorgte der Film *Indigènes* von Rachid Bouchareb für Aufsehen und Gesprächsstoff. Im Format eines Actionfilm-Blockbusters thematisierte er massenkompatibel den Rassismus innerhalb der französischen Armee sowie der problematischen Regelung zu den unterschiedlichen Veteranenpensionen und lockte damit zahlreiche Zuschauer\*innen in die französischen Kinos. Zum Film vgl. Mireille Rosello, Rachid Bouchareb’s *Indigènes*. Political or Ethical Event of Memory? in: Sylvie Durmelat; Vinay Swamy, *Screening Integration Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, Lincoln 2012, S. 112–126; Cornelia Ruhe, *Das cinéma beur aus transkultureller Perspektive*. *Indigènes* von Rachid Bouchareb, in: Ricarda Strobel; Andreas Jahn-Sudmann (Hg.), *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*, München 2009, S. 55–72. 2007 und 2010 schließlich verabschiedete die Regierung unter Nicolas Sarkozy Gesetze, die die Pensionen von Weltkriegsveteranen mit familiären Wurzeln in den ehemaligen Kolonien an die Pensionen der französischen Veteranen anglich. Zu diesem Zeitpunkt kam die Gleichstellung für die Mehrzahl der betroffenen Veteranen und ihre Familienangehörigen freilich zu spät, da sie bereits verstorben waren. Camille Evrard merkt ferner auch die komplizierte und undurchsichtige Beantragung als Problem an. Evrard Camille, *La dé cristallisation des pensions des anciens militaires africains. Et après?*, in: *Plein droit* 121, 2 (2019). S. 40–44, [www.cairn.info/revue-plein-droit-2019-2-page-40.htm](http://www.cairn.info/revue-plein-droit-2019-2-page-40.htm), Zugriff: 6. 9. 2020.

Tschad lediglich zu Beginn des Filmes kurz und dabei vor allem als Objekt kolonialer Entwicklungspolitik präsentiert wird, setzt der Film Frankreich als imponantes, geschichtsträchtiges und kulturell überlegenes Zentrum der Macht in Szene.

Der Film *La Conférence de l'Union Africaine et Malgache*<sup>467</sup> hingegen zeigt die Zusammenkunft der Präsidenten der in der Afrikanisch-Madagassischen Union versammelten Staaten. Das Treffen fand vom 10. bis zum 13. September 1962 in Libreville, der Hauptstadt Gabuns, statt und war nur eine von mehreren Begegnungen afrikanischer Regierungschefs, die seit der Gründung der Union im September 1961 in kurzen Zeitabständen regelmäßig organisiert wurden.<sup>468</sup> In der Afrikanisch-Madagassischen Union waren zu diesem Zeitpunkt zwölf der Länder vertreten, die aus den ehemaligen französischen Kolonien hervorgegangen waren.

Die Anfangsszene des Films zeigt die Ankunft der zwölf Staatschefs, die einer nach dem anderen am Flughafen von Libreville eintreffen. Dabei werden sie mit militärischen Ehren empfangen und sie laufen einen roten Teppich entlang, der zu Ehren ausgerollt ist. Der Film zeigt, wie sich die Staatschefs freudig begrüßen und Gespräche in lockerer Atmosphäre führen. Sie verweilen unterschiedlich lange auf dem Rollfeld und nehmen sich Zeit für das ‚Meet and Greet‘. Einen strengen protokollarischen Ablauf scheint es dabei nicht zu geben. Die Kamera ist bei dieser mehr als drei Minuten dauernden Sequenz immer wieder unmittelbar ‚am

---

<sup>467</sup> *La Conférence de l'Union Africaine et Malgache à Libreville*, CAI (1962), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>468</sup> Eine Auflistung der verschiedenen Treffen afrikanischer Staatschefs im Jahr 1962 findet sich in der Dokumentation des amerikanischen *Bureau of Public Affairs*. Daraus geht hervor, dass sich die Staatschefs der in der *Afrikanisch-Madagassischen Union* versammelten Länder im Jahr 1962 insgesamt vier Mal trafen: vom 25. bis zum 27. März in Bangui, vom 15. bis zum 16. Juni in Yaoundé, vom 31. August bis zum 1. September in Libreville und vom 10. bis zum 13. September ebenfalls in Libreville. Neben den Treffen der *Afrikanisch-Madagassischen Union* fanden weitere Zusammenkünfte zum Beispiel zwischen den sogenannten Casablanca-, den Brazzaville- sowie den Monrovia-Staaten oder Anhängern eines panafrikanischen Zusammenschlusses statt. Diese zahlreichen Zusammenkünfte sind eine in den ersten Jahren nach der formellen Unabhängigkeit der afrikanischen Länder vermehrt ausgeübte Praktik internationaler Politik. Vgl. Bureau of Public Affairs, Historical Division (Hg.), *American Foreign Policy, Current Documents*, Washington 1966, S. 787–793.

Geschehen dran'. Mehrheitlich jedoch zeigt sie das Zusammentreffen der Staatschefs in einer Totalen oder Halbtotalen aus einer distanzierten Position in leichter Aufsicht. Die Perspektive ist vergleichbar mit dem Blick von einem Zuschauerrang eines Stadions oder eines Theatrons. Diese Kameraeinstellung vermag es, den Filmrezipierenden die Illusion eines umfassenden Blicks auf ein weltpolitisches Ereignis zu vermitteln. Es kann hier eine Privilegierung der Zuschauerposition beschrieben werden, die Joseph Clark als typisch für Aktualitätsfilme – welche er auch als *Nachrichtenparade* bezeichnet – erachtet: "The logic of the news parade posited world events as a passing pageant and the newsreel audience as a privileged spectator. The [...] format of these films [...] offered the newsreel's publics a new way to view the world. By emphasizing the mediated watching of reality – and by framing the reality as a kind of parade – the newsreel privileged spectatorship over other forms of knowledge."<sup>469</sup>

Damit wurde nicht nur, wie mit Clark festgestellt werden kann, die Schaulust der Filmrezipierenden befriedigt und diese somit über den inhaltlichen Gehalt der Berichterstattung gestellt, sondern die politische Realität wurde als eine Art Event gezeigt. Dabei müssen derartige Paradenmomente als intendiert herbeigeführte Präsentationsform verstanden werden, die es Organisatoren von Medienereignissen erlaubten, anwesenden Pressevertretern in kontrollierter Weise Bildmaterial für die Aktualitätsfilme zu liefern.<sup>470</sup>

Was dem Kinopublikum im konkreten Fall der Ankunftsszene am Flughafen in Libreville präsentiert wurde, waren harmonische Bilder von entspannten Staatschefs, die sich freuten, einander zu treffen. Auch auf auditiver Ebene greift der Film die visuell vermittelte Harmonie auf. Denn trotz des militärischen Empfangs der Staatschefs sind diese Bilder nicht etwa mit Militärmusik, sondern mit philharmonischen Klängen untermalt, was eine feierliche und harmonische

---

<sup>469</sup> Joseph Clark, *News Parade. The American Newsreel and the World as Spectacle*, Minneapolis; London 2020, S. 3.

<sup>470</sup> Clarks Feststellung, dass gefilmte Ereignisse in Aktualitätsfilmen mitunter dem Vorbeiziehen einer Parade gleichen, kann für die hier untersuchten Filme bestätigt werden. Neben der Ankunft der verschiedenen Staatschefs der *Afrikanisch-Madagassischen Union*, sind Volksparaden ein beliebtes Motiv in den Aktualitätsfilmen. Auch Messeauslagen, an welchen wiederum die Kamera ‚vorbeizieht‘ erzeugen ein ähnliches Präsentationsmuster.

Atmosphäre erzeugt. Die Musik, wie auch die insgesamt festliche und harmonische Atmosphäre ziehen sich als ein Leitmotiv durch einen Großteil des weiteren Films. Dazu trägt auch bei, dass das Voice Over zwar auf konflikthafte Themen Bezug nimmt, diese jedoch lediglich andeutet und ihnen die Afrikanisch-Madagassische Union als eine Zusammenkunft zukunfts zugewandter Hoffnungsträger entgegenstellt. Beispielsweise spricht das Voice Over bei der Ankunft des kamerunischen Präsidenten Ahmadou Ahidjo am Flughafen in Libreville von „kürzlich erfolgten Konflikte in Kamerun“. Auf welche Konflikte das Voice Over hier genau Bezug nimmt, bleibt jedoch im Vagen, denn es folgen keine weiteren Ausführungen hierzu.<sup>471</sup> Stattdessen resümiert das Voice Over ganz im Sinne des harmonisierenden Grundtenors des filmischen Narrativs lediglich: „Wenn es auch Missverständnisse gibt, die Afrikaner vergessen diese schnell.“ Und, indem es weiter erklärt, dass Ahidjo gerade erst die „zunehmend wichtiger werdende Rolle der Afrikanisch-Madagassischen Union für eine voranschreitende Entwicklung“ betont hätte, stellt es den angedeuteten Konflikten das Projekt der regionalen Integration der ehemaligen französischen Kolonien entgegen. Der so gestaltete Einstieg in die Berichterstattung über die Konferenz der Afrikanisch-Madagassischen Union war dazu geeignet, Filmrezipierenden den Eindruck eines feierlichen, Konflikte überwindenden und zukunftsweisenden Ereignisses zu vermitteln. In ähnlich harmonisierender Weise nimmt der Film Bezug auf weltpolitische Konfliktlinien entlang der globalen Ost-West- und Nord-Süd-Achsen. – So etwa als der Film Bilder von offiziellen Gesprächen der

---

<sup>471</sup> Auf welche militärischen Konflikte das Voice Over hier referiert, lässt sich auch mit einem Blick in die historische Forschungsliteratur nicht klären. Die Geschichte Kameruns scheint in dieser Hinsicht bislang zu wenig erforscht. Aus einer umfangreichen Publikation der Journalisten Thomas Deltombe, Manuel Domergue und Jacob Tatsitsa geht hervor, dass die Regierung Ahidjo im Kontext eines verstärkten Vorgehens gegen sogenannte subversive Kräfte ab dem Beginn der 1960er Jahre öffentliche Exekutionen und kollektive Strafmaßnahmen vornahm, bei welchen es regelmäßig zu Massakern gekommen sei. In dieser Publikation, die auch die Rolle französischer Berater und Militärs kritisch beleuchtet, findet sich der Verweis auf ein Massaker in der Region Nlohé – sogenanntes Bamiléké-Gebiet – welches im Dezember 1961 durch Militärs verübt worden war und über welches in der Zeitschrift des Bischofs Albert Ndongmo berichtet worden sei. Vgl. Thomas Deltombe; Manuel Domergue; Jacob Tatsitsa, *Kamerun! Une guerre cachée aux origines de la Françafrique, 1948–1971*, Paris 2011, S. 545–547.



Regierungschefs zeigt: Hier erklärt das Voice Over, dass sich die versammelten Staatschefs gegen „koloniale und diskriminierende Systeme“, wie sie noch durch „Portugal, Spanien und Südafrika“ aufrechterhalten würden, aussprechen. Die Afrikanisch-Madagassischen Union setzte sich dafür ein, „ein Klima zu schaffen, das eine afrikaweite Einheit“ zulasse.<sup>472</sup>

Unmittelbar im Anschluss an die Verkündung dieser Beschlüsse listet das Voice Over Grußworte auf, die durch internationale Akteure an die Konferenz übermittelt worden seien. Es nennt in der folgenden Reihenfolge: „General de Gaulle, den Vatikan, den Europäischen Rat, Guinea, Belgien, die USA sowie die Sowjetunion“. Diese internationalen Akteure, die mitunter stark konfliktbehaftete Beziehungen zueinander führten, stellt der Film somit den noch existierenden kolonialen Regimen gegenüber und präsentiert sie als in der Unterstützung der Afrikanisch-Madagassischen Union geeinte weltpolitische Entscheidungsträger. Ein ganz ähnliches Muster in der Wahrnehmung von Welt findet sich in der abschließenden und Bilanz ziehenden Bedeutungszuschreibung, die das Voice Over gegenüber der Zusammenkunft der afrikanischen Staatschefs vornimmt: „Die Konferenz von Libreville hat unterstrichen, dass die afrikanischen Angelegenheiten von globaler Bedeutung sind. Als Brennpunkt internationaler Divergenzen kann ein geeintes Afrika ein Faktor des Ausgleichs sein. Und in dieser Hinsicht war die Konferenz von Libreville ein neuer Schritt zur Einheit der afrikanischen Staaten und zur gleichen Zeit eine Demonstration der Notwendigkeit von internationaler Kooperation sowie zur ökonomischen und sozialen Stärkung Afrikas.“<sup>473</sup>

---

<sup>472</sup> Hinter dieser Formulierung der Schaffung eines besseren politischen Verhandlungsklimas standen nicht weniger ambitionierte Bestrebungen, als ein afrikaweites politisches Forum und eine solidarische Einheit zu schaffen. Vor dem Hintergrund unterschiedlicher globalpolitischer Einbindungen und Positionierungen verschiedener afrikanischer Länder muss dieses Projekt als sehr ehrgeizig verstanden werden. So waren beispielweise die zwölf in der *Afrikanisch-Madagassischen Union* versammelten Staaten auch in der *Brazzaville-Gruppe* vertreten. Sie vertrat damit die Haltung einer engen Zusammenarbeit mit Frankreich. Dem gegenüber stand die *Casablanca-Gruppe*, die sich gegen eine Zusammenarbeit mit den früheren Kolonialmächten positionierte. In ihr waren die algerische Exilregierung, Ägypten, Ghana, Guinea und Mali vertreten.

<sup>473</sup> „La conférence de Libreville a souligné que les préoccupations Africaines sont à l'échelle mondiale. Au milieu des divergences internationales une Afrique unis peut devenir un facteur

Es lässt sich feststellen, dass der Film zu einem Zeitpunkt, als die internationalen Ost-West-Spannungen unmittelbar auf die Kubakrise zusteuerten und die ehemalige belgische Kolonie Kongo seit Monaten Schauplatz einer Krise von internationaler Reichweite war, die Zusammenkunft der Afrikanisch-Madagassischen Union als harmonisches Miteinander zeigt und die Konferenz von Libreville auf diese Weise als einen Kontrapunkt zu einer krisenhaften internationalen Umwelt präsentiert. Dabei nehmen diese Ausführungen nicht mehr als zwei Minuten in dem insgesamt zwölf Minuten dauernden Gesamtfilm ein.

In den restlichen zehn Minuten präsentiert der Film Sequenzen, die zum einen die harmonische Atmosphäre auf der Konferenz sowie zum anderen den Spektakelcharakter unterstreichen. So sind die Regierungschefs beispielsweise zu sehen, wie sie am Rande der Konferenz in Gespräche vertieft sind und sich gegenseitig aufmerksam zuhören. An anderer Stelle begleitet die Kamera die Präsidenten auf einem gemeinsamen Spaziergang. Auch abendliche Diners sind in lang andauernden Kamerabildern in Szene gesetzt. Die Bilder von dem Rahmenprogramm der Konferenz erinnern eher an ein Familientreffens denn an einen Staatsbesuch. Und so urteilt auch das Voice Over: „Die Staatspräsidenten haben fast private Gespräche geführt“.<sup>474</sup>

Insgesamt präsentiert *La Conférence de l'Union Africaine et Malgache* die Zusammenkunft afrikanischer Präsidenten als Spektakel und stellt dabei die Freude und eine geradezu familiäre Eintracht der afrikanischen Präsidenten sowie

---

de l'équilibre. Et dans cette perspective la Conférence de Libreville a été un nouveau pas vers l'union des Etats Africains et en même temps vers une nécessaire coopération internationale en faveur d'une promotion économique et sociale de l'Afrique.“ *La Conférence de l'Union Africaine et Malgache à Libreville*, CAI (1962), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>474</sup> Darüber hinaus zeigt der Film den Besuch der Präsidenten auf einem Volksfest in Libreville, in dessen Rahmen sie einer Parade beiwohnen. Die Volksparade ist ein wiederkehrendes Motiv in den hier untersuchten Aktualitätsfilmen. Sie kann zum einen als Ausdruck eines geplanten und organisierten kommunikativen Aktes verstanden werden, der soziale und gesellschaftliche Ordnungen, wie Birgit Kulmer feststellt, „auf einer abstrakten Ebene darstellbar und verhandelbar“ macht. Birgit Kulmer, *Moving Subjects. Prozessionen, Paraden, Karneval in der zeitgenössischen Kunst* – Francis Alÿs, Matthew Barney, Jeremy Deller, Mierle Laderman Ukeles, Berlin 2017, S. 88.

einer Weltgemeinschaft in harmonisierender Weise zur Schau. Gleichsam setzt er die neu gegründeten Staaten sowie ihre Präsidenten als zukunftsweisende Akteure auf dem internationalen Parkett in Szene und vermittelt so eine Atmosphäre des Aufbruchs. Mit dieser stark auf die Zukunft gerichtete Präsentationsweise geht gleichzeitig jedoch auch einher, dass die koloniale Vergangenheit nicht thematisiert wird und afrikanische Staaten – anders als Frankreich in *Pages glorieuses du Tschad* – als geschichtslos erscheinen.

Somit lässt sich zusammenfassend sagen, dass die Dekolonisierung und mit ihr verbundene Konfliktlinien in den hier untersuchten Filmen eine auffällige Leerstelle darstellen. Stattdessen kreieren die Aktualitätsfilme eine Atmosphäre der Harmonie. Dabei, so lässt sich feststellen, pflegen die Filme einen feierlichen Charakter und bieten dem Kinopublikum die Möglichkeit, Weltpolitik als sinnlich wahrnehmbares Spektakel zu erleben. Diese Form der filmischen Darbietung stellt den Unterhaltungscharakter über den Anspruch auf Informationsvermittlung. Indem das CAI Filme produzierte, die von Staatsbesuchen zwischen Regierungsvertretern der aus dem *Empire française* hervorgegangenen Ländern berichten, präsentierte es in den afrikanischen Kinos eine Weltsicht, in der internationale Beziehungen in Kontinuität zum *Empire français* praktiziert wurden. Die Bindungen innerhalb der postkolonialen Staatengemeinschaft erschienen dabei als unumstößlich, geradezu naturgegeben.

### **Aktualitätsfilme aus Obervolta**

Neben diesen frühen Aktualitätsfilmen vom Beginn der 1960er Jahre konnten in den aufgesuchten Archiven noch einige Filmen erschlossen werden, die Ereignisse von nationaler Tragweite aus Obervolta zeigen und die zwischen 1966 und 1973 durch den in das westafrikanische Land entsandten CAI-Mitarbeiter Serge Ricci und seinen Auszubildenden Sékou Ouédraogo erstellt wurden.

Ein solcher Film ist zum Beispiel ***6ème Anniversaire de l'Indépendance de la Haute-Volta***<sup>475</sup>, der über den offiziellen Festakt anlässlich des sechsten

---

<sup>475</sup> *6ème Anniversaire de l'Indépendance de la Haute-Volta*, CAI (1966), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou. Neben diesem Film existiert noch ein weiterer CAI-Film, der die

Unabhängigkeitsjubiläums Obervoltas berichtet. Der Film beginnt – ähnlich wie *Pages glorieuses du Tschad* – mit einer Sequenz, die Informationen über Obervolta vermittelt. Dabei preist das Voice Over die „Prosperität“ auf dem Land („brousse“)<sup>476</sup> und die „Transformation der Stadt“ in Obervolta an. Dazu zeigt der Film Bilder von neu errichteten Gebäuden in der obervoltaischen Hauptstadt Ouagadougou sowie von einer Baustelle, auf der ein weiteres neues Gebäude im Entstehen ist. Das Voice-Over lobt die „moderne Architektur und Bauweise“. Dazu ertönt Jazzmusik, die hier als Marker für ein modernes Stadtleben fungieren soll. Aufnahmen von großen Mengen an Baumwolle, die aus einem Lastwagen geladen werden, sowie von aus Leder gefertigten Schuhen und Taschen sollen die Prosperität des Baumwollsektors und die Kunstfertigkeit des obervoltaischen Handwerks bezeugen. Schließlich zeigt der Film in dieser Anfangssequenz Bilder aus neu errichteten Produktionshallen einer industriellen Brauerei und Unterricht in einer städtischen höheren Schule, in der, wie das Voice Over erklärt, der „zukünftige Kader des Landes“ ausgebildet werde.

Dabei, so wird im Weiteren deutlich, muss diese Präsentation eines wirtschaftlich prosperierenden, modernen Lebens in Obervolta als idealisierte Zurschaustellung von Fortschritt und Entwicklung verstanden werden. Denn das Voice-Over kommentiert: „Einige der Menschen in Obervolta sind noch arm. Aber sie haben Vertrauen in das Leben. [...S]ie haben begonnen, eine moderne Nation aufzubauen und sie sind in der Lage, in Qualität und Quantität genug zu produzieren, um den lokalen Konsum und den Austausch mit den Nachbarländern und in Übersee zu gewährleisten.“<sup>477</sup>

---

Unabhängigkeitsfeiern von 1970 zeigt. Vgl. *10ème Anniversaire de l'Indépendance*, CAI (1970), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

<sup>476</sup> Die Bezeichnung ‚brousse‘ (dt. Buschland) ist ein in der Regel pejorativ verwandter Begriff für wenig erschlossene und daher aus Sicht der ehemaligen Kolonisatoren schlecht zugängliche, wild erscheinende ländliche Gebiete. Die aus einer imperialen Weltansicht hervorgegangene Bezeichnung ist in den Verwaltungsakten der nachkolonialen Zeit ein gängiger Begriff, der unreflektiert auf allgemein ‚ländliches Gebiet‘ übertragen wurde.

<sup>477</sup> „Certains des Voltaïques sont encore pauvres mais ils sont confiant dans la vie. [...] ils ont commencé de bâtir une nation moderne qu'ils [...] bien capable de produire en qualité et en quantité assez de marche en vue à la consommation locale et les échanges commerciaux avec leurs voisins et les pays d'outre-mer.“ *6ème Anniversaire de l'Indépendance de la Haute-Volta*, CAI (1966), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

Gleichsam mag diese Präsentation von sozialem Fortschritt und wirtschaftlicher Prosperität, die sich als Leitmotiv durch den gesamten Film hindurch zieht, durch die Tatsache bedingt gewesen sein, dass die politische Lage in dem westafrikanischen Land zu diesem Zeitpunkt angespannt war. Denn der Beginn der obervoltaischen Republik war durch ein unmittelbares Aushebeln der mit der formellen Unabhängigkeit im Jahr 1960 etablierten verfassungsgemäßen staatlichen Ordnung und politische Machtkämpfe gekennzeichnet gewesen. So hatte der erste Präsident, Maurice Yaméogo, kurz nach seinem Amtsantritt oppositionelle Parteien verboten und die Regierungspartei *Union Démocratique Voltaïque-Rassemblement Démocratique Voltaïque* (UDV-RDA) als Massenorganisation etabliert. Als die Regierung jedoch die Versammlungsfreiheit von Gewerkschaften und die Rechte der Arbeiter\*innen eingeschränkt hatte, führte dies zu großen Demonstrationen und zur Absetzung der Regierung Yaméogos. Mit Zustimmung der Gewerkschaften übernahm schließlich der Stabschef der Armee, Leutnant Colonel Aboubakar Sangoulé Lamizana, am 3. Januar 1965 die staatliche Kontrolle. Im Juni 1966, kurz vor dem sechsten Unabhängigkeitsjubiläum, über das der hier untersuchte Film berichtet, hatte Lamizana den Ausnahmezustand offiziell aufgehoben.<sup>478</sup> Somit war der Weg theoretisch frei, zur ursprünglichen verfassungsgemäßen Ordnung von 1960 zurückzukehren. Dazu kam es jedoch nicht. Denn nach Zusammenstößen zwischen Anhängern des früheren Präsidenten Yaméogo und seinem politischen Kontrahenten Joseph Ki-Zerbo rief Lamizana den Ausnahmezustand im Dezember des gleichen Jahres – kurz nach den Unabhängigkeitsfeiern – erneut aus und erklärte, dass das Militär die Geschicke des Landes für weitere vier Jahre lenken würde, wobei die Rechte der Gewerkschaften unangetastet blieben.<sup>479</sup> Vor dem Hintergrund dieser politisch spannungsreichen Situation muss in der idealisierenden Bezugnahme des Filmes auf die Wirtschaft des Landes ein Versuch gesehen werden, ein Narrativ zu kreieren, das die Bürger\*innen Obervoltas

---

<sup>478</sup> Der Unabhängigkeitstag fällt in Obervolta auf den 5. August.

<sup>479</sup> Pierre Englebert, Burkina Faso. Unsteady Statehood in West Africa, Boulder 1996, S. 43–47.

gleichsam zur Geschlossenheit wie auch zur Fokussierung auf ihre volkswirtschaftliche Produktivkraft motivieren sollte.

Ergänzt wird die Zurschaustellung der wirtschaftlichen Prosperität in der Eingangssequenz durch die folgende Berichterstattung über die offiziellen Feiern zum Staatsjubiläum. Sie beginnt mit Aufnahmen von einer breiten, mit Nationalflaggen geschmückten Straße, auf der die Parade zur Unabhängigkeitsfeier stattfinden wird. Darauf folgen Aufnahmen von dem französischen Botschafter in Obervolta, Francis Levaseur, sowie von dem obervoltaischen Präsidenten, General Sangoulé Lamizana. Beide Männer halten Reden. Ihre Gesichter sind dabei in Nahaufnahmen gezeigt, was als filmsprachliche Konvention zur Herstellung von emotionaler Nähe und Verbundenheit verstanden werden kann. Während die Tonspur des Filmes die Rede des französischen Botschafters Levaseur nicht vermittelt, fasst das Voice Over die Rede Lamizanas zusammen und erklärt: „In seiner Botschaft an die Nation zieht Präsident Lamizana Bilanz über das vergangene Jahr in Obervolta und in der Welt. Hier, wie auch anderswo, hat die Zeit alle Bedürfnisse der Menschheit erfüllt. Deshalb, so das Staatsoberhaupt, ist es unser größtes Anliegen, eine Entwicklungsökonomie auf den Weg zu bringen.“<sup>480</sup> Mit dieser Zusammenfassung der Präsidentenansprache greift das Voice Over das Motiv der wirtschaftlichen Entwicklung aus der Eingangssequenz wieder auf und weist ihm eine hohe Priorität zu. Während der Rede Lamizanas sind Nahaufnahmen von auf der Tribüne sitzenden internationalen Gästen eingeblendet. Sie zeigen, wie die Staatsgäste interessiert zuhören und im Anschluss an die Rede Lamizanas applaudieren, wodurch das filmische Narrativ die Zustimmung internationaler Staatsgäste zu Lamizanas Worten auf visueller Ebene in Szene setzt.

Im Anschluss an die Reden präsentiert der Film die Festparade. Diese beginnt mit dem Defilee verschiedener militärischer Gruppen. Als die *Anciens combattants* an

---

<sup>480</sup> „Dans son message à la nation, le président Lamizana fait le bilan de l'année passée en Haute-Volta et dans le monde. Ici comme ailleurs le temps passé a donc comblé tous les besoins des hommes. Aussi, déclare le chef de l'Etat, notre plus grand souci est de mettre en œuvre une économie de développement.“ *6ème Anniversaire de l'Indépendance de la Haute-Volta*, CAI (1966), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

der Reihe sind kommentiert das Voice Over: „Und hier die *Anciens combattants*. Jeder Einzelne von ihnen ist ein Symbol dafür, dass die Söhne dieses Landes kämpfen, wann immer und wo immer es nötig ist.“<sup>481</sup> Dieser Kommentar kann als Verweis darauf verstanden werden, dass große Teile der männlichen Bevölkerung Obervoltas als Kolonialsoldaten in der französischen Armee gedient und in der Vergangenheit an verschiedenen, über das gesamte *Empire français* verteilten Kriegsschauplätzen gekämpft hatten. Denn Obervolta war seit der Hochphase des französischen Imperialismus ein Reservoir an menschlichen Ressourcen gewesen, auf das das französische Militär bei seiner imperialen Konfliktaustragung wiederholt zurückgegriffen hatte. Relational zur Einwohnerzahl waren aus Obervolta mehr Menschen rekrutiert worden, als aus den meisten anderen Gebieten des *Empire français*. Was aus der Darstellung des Voice Overs nicht hervorgeht ist die Tatsache, dass der Militärdienst in der französischen Armee für das an Rohstoffen arme Gebiet vor allem auch eine wirtschaftliche Notwendigkeit gewesen war, um unter Rückgriff auf die männliche Bevölkerung die hohen Steuern der kolonialen Verwaltung begleichen zu können.<sup>482</sup> Auch der zum Zeitpunkt des sechsten Unabhängigkeitsjubiläums amtierende Präsident Obervoltas, General Sangoulé Lamizana, hatte von 1936 an mehrere Jahre in der französischen Armee gedient und am Zweiten Weltkrieg, am Indochina-Krieg sowie auch am Algerien-Krieg teilgenommen. Ab 1960 schließlich war er mit der Aufgabe betraut gewesen, die nationalen Streitkräfte Obervoltas aufzubauen.<sup>483</sup> Vor diesem Hintergrund verweisen die Worte des Voice Overs auf eine geteilte französisch-obervoltaische (Kriegs-)Geschichte, die in der Person des nach seiner militärischen Intervention amtierenden Präsidenten verkörpert ist. Vor allem jedoch stilisiert das Voice Over die Menschen in Obervolta in pathetischer Weise als treu Dienende des französischen Militärs sowie als auch zukünftig zu mobilisierende menschliche Ressource.

---

<sup>481</sup> „Et voici le défilé des anciens combattants qui rappellent chacun que les fils de ce pays savent se battre quand il le faut et où il le faut.“ *6ème Anniversaire de l'Indépendance de la Haute-Volta*, CAI (1966), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

<sup>482</sup> Zur Bedeutung des Militärdienstes in Obervolta vgl. Englebert, Burkina Faso, S. 23–27.

<sup>483</sup> Ebd., S. 47.

Auf den militärischen Teil der Parade folgt der zivile Teil. Auch hier ist der Entwicklungs- und Fortschrittswillen des Landes in Szene gesetzt. Die an der Parade teilnehmenden Einheiten präsentieren den landwirtschaftlichen Sektor und die entsprechenden Ausbildungsmöglichkeiten: ein *Centre d'Education Rural*, eine Gruppe der „fleischverarbeitenden und landwirtschaftlichen Industrie“ und schließlich Organisationen der französischen Entwicklungsarbeit wie z. B. die *Société d'Aide Technique et de Coopération* (SATEC). Die Menschen, die in diesen Paradeeinheiten mitlaufen halten Schilder hoch, die der Film in Nahaufnahmen zeigt und so die Aufmerksamkeit auf die Botschaft der Schilder lenkt und besonders hervorhebt: „Wir sind in Kooperativen organisiert“, „Wir haben unser Saatgut behandelt“, „Wir haben in Linie ausgesät“, „Wir haben Dünger verwendet“.<sup>484</sup> Darüber hinaus defilieren in der Parade Gewerkschaften, Sportvereinigungen sowie Formationen, die das Voice Over als „Folkloregruppen“ bezeichnet.

Mit Birgit Kulmer kann davon ausgegangen werden, dass Paraden „soziale Konstellationen auf einer abstrakten Ebene darstellbar und verhandelbar“ machen.<sup>485</sup> Somit können diese Paradegruppierungen als Teil eines kommunikativen Aktes verstanden werden, mit welchem die Organisatoren der Unabhängigkeitsfeiern ihre Vorstellungen von gesellschaftlichen Konstellation manifestieren wollten. In ähnlicher Weise lässt sich die Parade verstehen, wenn man sie als einen staatlich-zeremoniellen Akt in Betracht zieht. Denn *Staatszeremonielle* lassen sich mit Jürgen Hartmann als „äußer[e] Formen einer eine Staatsidee symbolisierenden Handlung“ verstehen.<sup>486</sup>

Tatsächlich zeichnet sich in der Parade eine Staatsidee ab, die kurze Zeit nach den Unabhängigkeitsfeiern in der Zweiten Verfassung des Landes wirkmächtig

---

<sup>484</sup>„-Nous sommes groupé en Coopératives

- Nous avons traité nos semences

- Nous avons semé en lignes

- Nous avons mis de l'engrais

- avec l'encadrement rurale“ *6ème Anniversaire de l'Indépendance de la Haute-Volta*, CAI (1966), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

<sup>485</sup> Kulmer, *Moving Subjects*, S. 88.

<sup>486</sup> Hartmann, *Staatszeremoniell*, S. 73.



wurde.<sup>487</sup> Denn diese Verfassung regelte, dass die staatstragenden Organe des Landes zum einen aus dem *Hohen Rat der bewaffneten Streitkräfte* unter Vorsitz Lamizanas und zum andern aus einem Beratungsausschuss bestanden. Der Beratungsausschuss setzte sich aus Offizieren, Gewerkschaftsvertretern, Anführern ethnischer und religiöser Gruppierungen sowie Mitgliedern von Kultur- und Professionsvereinigungen zusammen. Somit kann festgestellt werden, dass die Parade all jene gesellschaftlichen Gruppierungen präsentierte, die die zukünftige Verfassung als Kollektivmitglieder des Beratungsausschusses beschrieb. Indem die Paradeformationen vor der Tribüne des Präsidenten defilieren, kam die herausgehobene Stellung zum Ausdruck, die der Präsident und seine engen militärischen Vertrauten im Rahmen der praktizierten staatlichen Ordnung einnahmen. Denn wie Pierre Englebert treffend konstatiert, waren – auch wenn zivile Vertreter an den Amtsgeschäften beteiligt waren – alle Mitglieder des Beratungsausschusses vom Militär abhängig, da sie durch dieses ernannt wurden.<sup>488</sup>

Als elementar darstellungswürdig erachteten die Organisatoren der Parade offensichtlich auch eine Produktions-, Arbeits- und Ausbildungswelt, die in Form von wohl geordneten und disziplinierten Menschenformationen präsentiert wurde. Gleich den militärischen Gruppierungen laufen die zivilen Menschenformationen ordentlich aufgereiht im eingeübten Gleichschritt und tragen dabei einheitliche Kleidung. Diese in militärischer Geometrie geordneten Menschenformationen müssen als eine symbolhafte Kommunikation von Disziplin verstanden werden. Entsprechend beschreibt das Voice Over die Menschen Obervoltas als „disziplinierte Arbeiter“, die es verdient hätten, am „heutigen Geburtstag der Unabhängigkeit glücklich“ zu sein.

Wenn Svenja Haberecht in ihrer Analyse der Feiern zum 50-jährigen Jubiläum der formellen Unabhängigkeit Burkina Fasos (bis 1984 Obervolta) darauf verweist, dass die offiziellen Feiern in dem Land immer auch eine Möglichkeit böten, das

---

<sup>487</sup> Die zweite Verfassung wurde am 3.1.1966 verabschiedet, nachdem Lamizana im Dezember 1965 erneut den Ausnahmezustand verkündet hatte.

<sup>488</sup> Englebert, Burkina Faso, S. S. 47.

Mobilisierungspotenzial der Bevölkerung unter Beweis zu stellen, so kann hier festgestellt werden, dass sich dieses Motiv bereits in dem Film von 1966 zeigt. Da Burkina Faso ein an Rohstoffen vergleichsweise armes Land ist, das außerdem im Kontinentsinneren und ohne unmittelbaren, für Rohstoffexport wichtigen Meerzugang liegt, ist, so Haberecht, die menschliche Arbeitskraft seit dem Einsetzen der kolonialen Entwicklungspolitik ein in der öffentlichen Wahrnehmung wichtiger Faktor und „das arbeitende Volk [gilt] als Hoffnungsträger für eine bessere Zukunft“. Die „Zurschaustellung des menschlichen [...] Reichtums“ könne sowohl „nach innen wie auch für die internationale Bühne“ als zentrales Element einer offiziellen Selbstdarstellung angesehen werden.<sup>489</sup>

Bezüglich der filmsprachlichen Vermittlung muss festgestellt werden, dass diese die in der Parade laufenden einzelnen Menschen – anders als es bei den Bildern des französischen Botschafters, des Staatspräsidenten sowie den internationalen Gästen der Fall war – nicht in Nahaufnahme gezeigt werden. Stattdessen sind die in der Parade laufenden Menschen in der Halbtotale als Teil einer uniformen Paradeinheit präsentiert. Diese Darstellungsweise kann als eine Praktik der Anonymisierung des Individuums und damit Auflösung des Individuums in einer Menschenmasse verstanden werden. Weiterhin fällt hinsichtlich der allgemeinen Bildkompositionen in *6ème Anniversaire de l'Indépendance de la Haute-Volta* auf, dass der Film die Paradeformationen als Massenchoreographie in Szene setzt, die als eine auf ästhetisch-sinnlicher Ebene erfolgende Überzeugungsstrategie funktionieren soll. Die menschlichen Formationen bilden Linien und Symmetrien, die für die Filmkamera ein Spiel mit Geometrien ermöglichen und so immer wieder aufs Neue einen wohl strukturierten Bildaufbau erzeugen und eine ruhige und klare Bildsprache vermitteln (Vgl. Abbildung 1-4). Eine ganz ähnliche, durch Linien und Geometrie gezeichnete Bildsprache findet sich bereits in dem ersten Teil des Filmes, als die durch das Voice Over angepriesene „Transformation der Stadt“ und

---

<sup>489</sup> Svenja Haberecht, ‚Gemeinsam bauen wir eine moderne Nation!‘. Das Cinquantenaire in Burkina Faso, in: Carola Lentz; Godwin Komes (Hg.), Staatsinszenierung, Erinnerungsmarathon und Volksfest, Frankfurt am Main 2011, S. 196–201.

die „moderne Architektur und Bauweise“ visuell in Szene gesetzt sind. Hier zeigt der Film Gebäude, die in ihrer geradlinigen Gestalt einer architektonischen Moderne zuzuordnen sind (Vgl. Abbildung 5). Auch die Bilder von den Innenräumen der Industriebrauerei greifen den strukturierten Bildaufbau durch in Linien auf dem Laufband angeordnete Flaschen auf (Vgl. Abbildung 6). Die Bilder aus dem Inneren der Höheren Schule in Ouagadougou zeigen eine Schultafel, auf der geometrische Linien aufgezeichnet sind sowie junge Frauen, die scheinbar im gleichen Takt auf Schreibmaschinen schreiben (Vgl. Abbildung 7 und 8). Über diese in einer spezifischen ästhetischen Gestaltung funktionierende Bildsprache stellt der Film somit eine Verbindung zwischen der Bebilderung des Leitmotivs ‚ökonomische Entwicklung und Moderne‘ und dem durch die Paradeformationen bebilderten Leitmotiv der ‚disziplinierten und arbeitsamen Bevölkerung‘ her.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass der Film die Berichterstattung über das Unabhängigkeitsjubiläum zum Anlass nimmt, um das Narrativ einer mit militärischer Disziplin verfolgten wirtschaftlichen Fortschritt zu kreieren. Zum einen setzt er hierzu ein durch Prosperität gekennzeichnetes, modernes (Stadt-) Leben in Szene. Zum anderen charakterisiert er die Menschen in dem westafrikanischen Land als mit militärischer Disziplin ausgestattet. Dabei, so fällt auf, zeigt der Film die Menschen vor allem als Teil von choreographierten menschlichen Paradeformationen. Diese Präsentationsweise kann als Versuch einer auf ästhetisch-sinnlicher Ebene wirkmächtige Überzeugungsstrategie verstanden werden, um das für die volkswirtschaftliche Entwicklung notwendige Mobilisierungspotenzial der menschlichen Produktivkraft in Szene zu setzen. Alles in allem kann diese Form der Berichterstattung als Versuch gesehen werden, die Handlungskompetenz der Militärregierung sowie des obervoltaischen Präsidenten, General Lamizana, trotz politischer Spannungen im Land, zu unterstreichen.

Ein nuancierteres Bild der obervoltaischen Zivilbevölkerung findet sich in *La 3ème Quinzaine Scientifique de Ouagadougou*.<sup>490</sup> Dieser Aktualitätsfilm berichtet von einem Wissenschaftsfestival, das 1972 in der Hauptstadt Obervoltas stattfand. Der Film beginnt mit Außenaufnahmen des *Centre Franco-Voltaïque* in Ouagadougou, welches 1963 als französische Kultureinrichtung in Obervolta errichtet wurde und Teil der diplomatischen Präsenz Frankreichs in dem Land ist.<sup>491</sup> Darauf folgen Filmbilder von Männern, die das Voice Over als den obervoltaischen *Minister für Nationale Erziehung und Kultur*, den französischen Botschafter, den französischen Kulturattaché (*Conseiller Culturelle*) sowie den französischen *Chéf de la mission permanente de l'aide et de coopération* vorstellt. Musikalisch ist die gesamte Eingangssequenz mit philharmonischer Musik untermalt, die als Marker für eine offiziell-festliche und harmonische Atmosphäre verstanden werden kann. Bilder von noblen Automobilen und einer großen Anzahl von Motorrädern, die vor dem *Centre Franco-Voltaïque* parken, zeugen von der Anwesenheit zahlreicher Besucher\*innen. Gleichsam können die Bilder von den motorisierten Fahrzeugen als Marker für ein modernes und von Wohlstand geprägtem Stadtleben gelesen werden. Es folgen Filmaufnahmen aus dem Inneren des *Centre Franco-Voltaïque*. Dort haben sich das anwesende französische diplomatische Korps, obervoltaische Lehrende in Arbeitskitteln sowie französische, in der Entwicklungsarbeit tätige Auszubildende versammelt und folgen aufmerksam den Eröffnungsreden zur *Quinzaine Scientifique* – einem insgesamt zwei Wochen andauernden Wissenschaftsfestival. Das Voice Over fasst die Rede eines obervoltaischen Lehrers, der an der Organisation und Ausrichtung des Festivals beteiligt war, zusammen und legt ihm eine selbstkritische Bilanzierung in den Mund: „Im Jahr 1971 war die Organisation der Wissenschaftsausstellung noch relativ bescheiden und experimentell, die Veranstaltung des Jahre 1972 hingegen ist bereits deutlich strukturierter organisiert.“<sup>492</sup> Dazu zeigen die Filmbilder, wie

---

<sup>490</sup> *La 3ème Quinzaine Scientifique de Ouagadougou*, CAI (1972), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

<sup>491</sup> Heute trägt die Einrichtung den Namen *Centre Culturel Français Georges Méliès*.

<sup>492</sup> „Si l’initiative de 1971 était relativement modeste et expérimentale, la manifestation de 1972 était déjà plus structurée.“ *La 3ème Quinzaine Scientifique de Ouagadougou*, CAI (1972), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

die anwesenden Offiziellen interessiert zuhören und schließlich zustimmend applaudieren. Somit präsentiert diese Eingangssequenz die Wissenschaftsausstellung als eine kulturdiplomatische Veranstaltung, die in enger Zusammenarbeit zwischen Frankreich und Obervolta organisiert wurde, und die ein Anziehungspunkt für die städtische Oberschicht ist. Indem das Voice Over eine kritische Bilanzierung gegenüber der vergangenen Wissenschaftsausstellung vermittelt, präsentiert es die obervoltaischen Organisatoren des Festivals als gelehrsame Partner Frankreichs.

Auf diese Eingangssequenz, die die *Quinzaine Scientifique* auf spezifische Weise als Ort der französisch-obervoltaischen Kultur- und Wissenschaftsdiplomatie beschreibt, folgt eine längere Filmsequenz, die das Treiben auf dem Ausstellungsgelände des Wissenschaftsfestivals in Szene setzt. Dieser Teil des Filmes ist mit orientalisierender Musik untermalt. Die Verwendung orientalisierender Musik, die als zeittypisches Geräuschklichee in der Regel auf eine Sphäre des Mystischen und Magischen verweist, erscheint hier – als atmosphärisches Gestaltungselement für ein Wissenschaftsfestival – wenig erwartbar. Sie erklärt sich, so möchte ich argumentieren, aus dem grundlegenden Aufbau des Filmes. Denn dieser orientiert sich an einem Erzählmuster, das Charles O'Briens für koloniale Spielfilme beschreibt.<sup>493</sup> Diese Filme würden, O'Briens zufolge, in der Eingangssequenz einen Ort präsentieren, der darüber informiert, in welchem Weltbezug der Film zu verorten ist und auf eine Sphäre der Macht, der Ordnung und des Rationalen verweist. Die weitere filmische Narration vollziehe dann eine Bewegung hin zu einem Raum, den O'Briens als die Sphäre des Anthropologischen und Sozialen beschreibt, und in dem der Held oder die Heldin in einer mystisch anmutenden Umgebung Abenteuer bestehen müsse.<sup>494</sup> Allem Anschein nach wollten die Filmemacher von *La 3ème Quinzaine Scientifique de*

---

<sup>493</sup> O'Briens stellt dieses Erzählmuster zum Beispiel in *Pépé le Moko*, Charles Duvalier (1936), in *Légion d'honneur*, Maurice Gleize (1938), in *Un de la légion*, Christian Jaque (1936), *Les hommes nouveaux*, Marcel l'Herbier (1936) oder in *Princess Tam Tam*, Edmond Gréville (1935) fest.

<sup>494</sup> Charles O'Brien, The 'Cinéma colonial' of 1930s France. Film Narration as Spatial Practice, in: Matthew Bernstein; Gaylyn Studlar (Hg.), *Visions of the East. Orientalism in Film*, London; New York 1997, S. 207–231.

*Ouagadougou* das Ausstellungsgelände durch die Verwendung orientalisierender Musik als einen Raum präsentieren, in dem es Abenteuer zu erleben gibt.<sup>495</sup>

Auch in der weiteren Präsentation des Festivalgeschehens bleibt der Film in kolonialen Mustern gefangen. Nach Filmbildern, die verschiedene Menschen und ihre sozialen Interaktionen beim Besuch der Ausstellung zeigen, erklärt das Voice Over, dass einer der interessantesten Stände der Ausstellung der des Leiters der physikalischen Abteilung des *Palais de la Découverte*, Gérard Rumèbe, sei. Das Wissen, dass der *Palais de la Découverte*, ein in Paris ansässiges Wissenschaftsmuseum ist, setzt das Voice Over dabei voraus. Die Filmbilder zeigen einen Weißen Mann, der Experimente an einem faradayschen Käfig vorführt und sich dabei als Magier präsentiert. Der Stab, den er zum Senden von Elektrizität in der Hand hält, ist dieser Selbstinszenierung zuträglich. Der Film unterstützt die Aufmerksamkeitslenkung auf den ‚Physiker-Magier‘ mit Nahaufnahmen von seinem Gesicht sowie Bildausschnitten, die ihn als zentral agierende Person zeigen. Indem Rumèbe zielgerichtet in die Kamera blickt, findet eine Direktadressierung der Filmrezipierenden statt, die zur Eindringlichkeit dieser Filmsequenz beiträgt: Es wird deutlich, dass die Darbietung nicht nur die anwesenden Ausstellungsbesucher\*innen, sondern auch die Filmzuschauer\*innen ansprechen soll. Schließlich zeigt der Film die Szenerie dann in einer Totale. Dabei rückt der faradaysche Käfig in den Bildausschnitt und es zeigt sich, dass sich ein junger Ausstellungsbesucher in dem Käfig befindet und der ‚Physiker-Magier‘ elektrische Blitze aus einem Metallstab (Zauberstab) auf den Käfig sendet. Diese eindrückliche wissenschaftskommunikative Darbietung vermag ihr Publikum zu faszinieren. Gleichsam jedoch reproduzieren diese Bilder koloniale stereotype Darstellungen von einem Weißen, mit Handlungsmacht ausgestatteten Mann auf der einen Seite und einem Schwarzen Individuum auf der anderen Seite, das sich der Situation passiv und in Vertrauen auf die Fähigkeiten des Weißen Mannes ausliefert. Ein weiteres durch den Film in Szene gesetztes Highlight ist der Besuch des Physik-Nobelpreisträgers Alfred Kastler auf der Wissenschaftsausstellung: Die Filmbilder

---

<sup>495</sup> Die Assoziation zu Mystik und Magie ist freilich durch die lange Tradition *westlicher* Orientbeschreibungen geprägt.

zeigen, wie der große hagere Mann umgeben von einer Entourage das Gebäude betritt, einen langen Gang entlang schreitet und sich einzelne Ausstellungsstände von obervoltaischen Jugendlichen erklären lässt. Wenngleich in diesen Szenen erstmals obervoltaische Jugendliche als handelnde Akteure auftreten, setzen die gewählten Bildausschnitte vor allem Kastler in Szene und das Voice Over erklärt: „Es war sein erster Kontakt mit Schwarzafrika. Der Professor Kastler ist ein aufmerksamer und passionierter Besucher. Sein jugendlicher Geist erlaubt es ihm, sich unter jungen Menschen immer wohl zu fühlen.“<sup>496</sup> Auch im weiteren Verlauf präsentiert der Film den Nobelpreisträger als zentrale Figur und zeigt, wie Kastler, der wie das Voice Over erklärt, Mitglied des *Institut de France* ist, in einem großen dunklen Saal auf einer erleuchteten Bühne einen Vortrag über „Aktuelle Tendenzen in der Atomphysik“ hält. Erst im Anschluss an diese beiden längeren Sequenzen, die der Film als Highlight präsentiert, zeigt er in einer deutlich kürzeren Sequenz eine Gruppe obervoltaischer Studierender, die chemische Experimente zu den schädlichen Auswirkungen von Tabakkonsum vorführen und damit demonstrieren, was sie gelernt haben.

Somit lässt sich sagen, dass der Film in diesem zweiten Teil, der das Treiben auf dem Ausstellungsgelände präsentiert, in überwiegendem Maße die Handlungsmacht von Europäern in Szene setzt. Während ihre Namen sowie ihre, in Frankreich lokalisierbaren Wirkungsstätten, explizit genannt sind, werden die obervoltaischen Individuen als mit geringer Handlungsmacht versehene, anonym Akteure gezeigt. Die in diesem Filmteil gezeigten Europäer nehmen (be-)lehrende Rollen ein. Die gezeigten obervoltaischen Akteure hingegen sind zumeist Schüler\*innen, die ihr erworbenes Wissen präsentieren. Darüber hinaus zeigt sie der Film als Versuchsobjekte, staunendes Publikum und anonyme Menschenmenge.

Dennoch konstatiert das Voice Over, das ganz zu Beginn des Filmes bereits den obervoltaischen *Minister für Nationale Erziehung und Kultur* als Schirmherr der

---

<sup>496</sup> „C’était son premier contact avec l’Afrique Noire. Le professeur Kastler est un visiteur attentif et passionné. Sa jeunesse d’esprit lui permet d’être toujours à l’aise au milieu des jeunes.“ *La 3ème Quinzaine Scientifique de Ouagadougou*, CAI (1972), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

*Quinzaine Scientifique* vorgestellt hatte, abschließend, dass die Wissenschaftsausstellung eine insgesamt gelungene Veranstaltung gewesen sei, die „von Afrikanern für Afrikaner“ organisiert worden sei. Während der Film das Wissenschaftsfestival auf der einen Seite also als Veranstaltung einer in postkolonialen Mustern gefangene kulturdiplomatische Veranstaltung zeigt, ist es ihm auf der anderen Seite ein Anliegen, das Wissenschaftsfestival als eine „afrikanische“ Veranstaltung zu präsentieren. Diese Präsentationsweise mag in dem Umstand begründet sein, dass das obervoltaische Bildungsministerium bis in die 1970er Jahre hinein zu einem großen Anteil durch französisches Personal getragen worden war, was zu Beginn der 1970er Jahre jedoch vermehrt auf Kritik stieß. Im Januar 1973 schließlich mündete die Kritik schließlich in umfangreichen, durch obervoltaische Lehrgewerkschaften organisierte Streiks, auf welchen die Demonstrierenden unter anderem eine ‚Afrikanisierung‘ des Bildungsministeriums forderten. Diese Streiks führten, nachdem in den zwei vorangegangenen Jahren ziviler Frieden geherrscht hatte, abermals zu einer Regierungskrise in dem westafrikanischen Land.<sup>497</sup>

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass *La 3ème Quinzaine Scientifique de Ouagadougou* als Versuch gesehen werden kann, Bilder von einer gelungenen französisch-obervoltaischen Zusammenarbeit im Bildungswesen sowie einer für die obervoltaische Jugend profitablen französischen Kulturdiplomatie in die Kinos des Landes zu bringen. Dabei, so lässt sich feststellen, blieb der Film jedoch vor allem hinsichtlich der Darstellung von Handlungsmacht in einer postkolonialen Perspektive gefangen und präsentierte nahezu ausschließlich Europäer als mit Handlungsmacht ausgestattete Personen.

### **Landwirtschaftsmessen – Prosperität trotz Dürreperiode**

Neben Staatsbesuchen und Unabhängigkeitsfeiern sind Besuche des obervoltaischen Präsidenten Lamizana auf Landwirtschaftsmessen ein wiederkehrendes Thema in der Berichterstattung von CAI-Aktualitätsfilmen. So existieren vom Beginn der 1970er Jahre Filme, die über verschiedene

---

<sup>497</sup> Englebert, Burkina Faso, S. 48.



Regionalmessen in Obervolta berichten: *Foires Régionales Voltaïques*<sup>498</sup> präsentiert Messen in Djibo und Fada N’Gourma. Und *Foires Voltaïques*<sup>499</sup> zeigt eine Regionalmesse im Department Banfora sowie eine zweite Messe, an einem nicht weiter präzisierten Ort. Die beiden Filme berichten insgesamt also über vier verschiedene Besuche des Präsidenten auf unterschiedlichen Regionalmessen. Die Szenenabfolgen der Messebesuche ähneln sich dabei stark.<sup>500</sup>

Im Folgenden wird der zweite Teil des Films *Foires Voltaïques*, der den Besuch des Präsidenten Lamizana auf der Regionalmesse in Banfora zeigt, exemplarisch analysiert.<sup>501</sup> Der Film wurde 1971 durch den obervoltaischen Filmemacher Sékou Ouédraogo erstellt. Ouédraogo war der langjährige Assistent von Serge Ricci. Er lernte das Filmhandwerk im Rahmen der CAI-Filmproduktion an Riccis Seite.<sup>502</sup> Zur Einordnung ist es wichtig zu wissen, dass Anfang der 1970er Jahre eine einschneidende Dürreperiode in Obervolta und der gesamten Sahelregion herrschte.<sup>503</sup> Die internationale Presse informierte über Hunger und Not in den

---

<sup>498</sup> *Foires Régionales Voltaïques*, CAI (o.D.), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou. Der Film ist undatiert. Aufgrund der Ähnlichkeit in der Machart und des Inhaltes ist jedoch ein zeitlich enger Bezug zu dem hier untersuchten Film von 1971, anzunehmen. *Foires Régionales Voltaïques* wurde durch den CAI-Mitarbeiter Serge Ricci erstellt.

<sup>499</sup> *Foires Voltaïques 1971*, CAI (1971), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

<sup>500</sup> Die ähnlichen Darstellungsmuster zeugten von einer seriellen Produktion an CAI-Berichterstattungen über die Messebesuche des Präsidenten. Die in gleicher Form ablaufenden Messebesuche deuten ferner auf ein geplantes und konventionalisiertes Vorgehen für die öffentlichen Auftritte des Präsidenten hin und es kann davon ausgegangen werden, dass im Vorfeld der Besuche in Zusammenarbeit mit den CAI-Reportern ein Skript für die Durchführung der Messebesuche und die entsprechende filmische Weiterverarbeitung erstellt worden war. Vor diesem Hintergrund ist hier die Intention erkennbar, mit den Messebesuchen Medienereignisse zu kreieren. Zu Medienereignissen vgl. Dayan; Katz, *Media Events*.

<sup>501</sup> Es muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass der Ton beider Filme lediglich in mäßiger Qualität erhalten ist, so dass sich bei der Untersuchung der Filme nicht auf die genaue Wortwiedergabe des Voice Overs gestützt werden kann. Stattdessen beziehen sich die folgenden Ausführungen vor allem auf die visuelle Filmgestaltung. Die Rede des Voice Overs ist, wenn überhaupt, vor allem als grobe Zusammenfassung eines Gesamtsinns wiedergegeben.

<sup>502</sup> Ouédraogos Name ist im Abspann des Filmes aufgeführt. Darüber hinaus konnte ich Ouédraogo während meines Archivaufenthaltes in Burkina Faso persönlich kennenlernen und mit ihm über seine Arbeit sprechen. Den Kontakt zu Ouédraogo hatte der burkinische Filmemacher Gaston Kaboré freundlicherweise hergestellt. Beiden Filmemachern gilt an dieser Stelle mein Dank.

<sup>503</sup> Jonathan Derrick, *The Great West African Drought, 1972–1974*, in: *African Affairs* 76, 305 (1977), S. 537–586; Emmanuel Ofori-Sarpong, *The Drought of 1970–77 in Upper Volta*, in: *Singapore Journal of Tropical Geography*, 4 (1983), S. 53–61; John Seaman, Julius Holt, John

betroffenen Gebieten, zu welchen auch Obervolta zählte.<sup>504</sup> Folgend wird argumentiert, dass in den Berichterstattungen über die präsidentialen Messebesuche der Anspruch erkennbar ist, eine Gegenöffentlichkeit zu der internationalen Berichterstattung über die herrschende Dürre zu schaffen.

Die Eingangssequenz von *Foires Voltaïques* beginnt mit der Anreise des Präsidenten Lamizana in einer Autokolonne. Dabei sind die Straßen von Menschenmengen gesäumt, die den Präsidenten erwarten. Ebenfalls in großer Anzahl präsent sind Militärs, die dem Präsidenten einen offiziellen Empfang bereiten. Lamizana schreitet die Militärformation ab und salutiert. In weiteren Szenen läuft Lamizana mit seiner Entourage an Spalier stehenden einheitlich gekleideten Frauen vorbei, die ihm applaudieren. Außerdem zeigt der Film in dieser Eingangssequenz, wie Lamizana zuerst aufgereiht stehende internationale Gäste und dann obervoltaische Würdenträger mit Handschlag begrüßt. Die so choreographierte und durch den Film in Szene gesetzte Ankunft des Präsidenten lässt die Messe als ein Ereignis von herausgehobener Bedeutsamkeit erscheinen. Dabei präsentiert der Film die Handlungskompetenz des Präsidenten. Er zeigt ihn als einzig aktiv handelnde Person und Staatsmann von Welt, der Obervolta gegenüber internationalen Gästen als weltoffenes Land vertritt. Auch in der folgenden Sequenz ist Lamizana als zentral handelnde Person in Szene gesetzt. So zeigt der Film Bilder, wie Lamizana eine Rede hält. Den Inhalt fasst das Voice Over mit der Feststellung zusammenfasst, dass der Präsident die „Qualität der regionalen Produkte“ gelobt hätte, die „auch dem internationalen Vergleich standhalten“. Darauf folgen Bilder von Lamizana, der die Messe durch das Durchschneiden eines Bandes offiziell eröffnet.

---

Rivers, John Murlis, An Inquiry Into the Drought Situation In Upper Volta, in: *The Lancet* 302 (1973), S. 774–778.

<sup>504</sup> Zeitgenössische Berichterstattung über die Dürre und damit einhergehende Hungersnot durch das französische *Office national de radiodiffusion télévision française* (ORTF) findet sich auf der Seite des Institute Nationale de l’Audiovisuel (INA): [www.ina.fr/video/CAF95054446](http://www.ina.fr/video/CAF95054446), [www.ina.fr/video/CAF95054449](http://www.ina.fr/video/CAF95054449), Zugriff: 19.9.2020. Auch die deutsche Wochenzeitschrift *Die Zeit* titelte beispielsweise am 1. Juni 1973: Dürre-Katastrophe in Westafrika. Seit drei Jahren kein Regen mehr – Durst und Hunger in sechs Ländern, in: *Die Zeit* Nr. 22/1973, [www.zeit.de/1973/22/duerre-katastrophe-in-westafrika](http://www.zeit.de/1973/22/duerre-katastrophe-in-westafrika), Zugriff: 22.9.2020.

In der nächsten Sequenz hingegen ist Lamizana erstmals und zum einzigen Mal als die nicht hauptsächlich handelnde Person gezeigt, den der Film präsentiert hier französische Ausbildungsprojekte: Gemeinsam mit obervoltaischen Würdenträgern besucht Lamizana ein landwirtschaftliches Ausbildungsgelände, welches, wie das Voice Over erklärt, durch die französische *Société d'Explication Technique* betrieben wird. Dabei wird der Präsident gemeinsam mit den anderen Männern von einem französischen Vertreter der *Société d'Explication Technique* über das Areal geführt und bekommt verschiedene landwirtschaftliche Anbautechniken vorgeführt. Der Bildausschnitt in diesen Szenen ist so gewählt, dass der französische Experte zentral in den Bildmittelpunkt gerückt ist. Auf diese Weise präsentiert der Film den französischen Experten, der den Männern in raumeinnehmenden Gesten seine Arbeit zeigt, als mit Handlungsmacht ausgestattete Person.

Nach dem Besuch auf dem Ausbildungsgelände folgen Bilder, die dazu dienen, die üppigen Erträge der obervoltaischen Landwirtschaft in Szene zu setzen. Dies geschieht, indem der Film zeigt, wie Lamizana auf der Messe dargebotene, in großzügigen Mengen auf den Auslagen drapierte Früchte und Getreideberge sowie wohl genährte Rinder und Geflügel begutachtet. Diese Szenen, in welchen die Produkte präsentiert sind, sind von auffällig langer Dauer.<sup>505</sup> Und auch die visuell erzeugte Aufmerksamkeitslenkung exponiert die Produkte. Denn sie werde nicht einfach nur durch Bilder gezeigt, sondern durch die filmtextliche Narration als Objekte der wohlwollenden präsidentialen Wertschätzung präsentiert: In Schuss-Gegenschuss-Montagetechnik verbindet der Film Nahaufnahmen von den landwirtschaftlichen Produkten mit Bildern vom zufrieden begutachtenden Gesicht des Präsidenten.<sup>506</sup>

---

<sup>505</sup> Der Film setzt die landwirtschaftlichen Produkte insgesamt ca. fünf Minuten lang in Szene. Bei einer ungefähren Gesamtlänge von 15 Minuten nimmt die visuelle Präsentation der Produkte somit ein Drittel der Berichterstattung ein.

<sup>506</sup> Die Schuss-Gegenschuss-Montage gilt in der Filmtheorie als eine Technik, durch die Filmrezipierenden als aktiv Wahrnehmende mit der Bildfolge ‚vernäht‘ werden. Zurückgehend auf Jaques Lacan wird hier auch von Suture (chirurgische Naht) gesprochen. Denn die Schuss-Gegenschuss-Montage fordert von den Filmrezipierenden, das gerade vergangene Bild (hier Gesicht Lamizanas mit wertschätzender Mimik) im Bewusstsein zu halten und mit dem folgenden Bild (Messeauslage) zu verknüpfen. Auf diese Weise sehen die Filmrezipierenden,

Dabei muss festgestellt werden, dass die Bilder von den auf den Messen ausgestellten Produkten nicht nur in diesem Film, sondern auch in dem zweiten existierenden Film zum Besuch Lamizanas auf Landwirtschaftsmessen in Djibo und in Fada N’Gourma zu sehen sind. Dies deutet darauf hin, dass das CAI bei der Produktion der Filme hier auf Beispielbilder zurückgegriffen hat. Die Mehrfachverwendung von Bildern war bei der Herstellung von Aktualitätsfilmen eine übliche Praxis, schließlich konnten auf diese Weise Arbeitsaufwand und Kosten gespart werden konnten.<sup>507</sup> Gleichsam kann die Verwendung von Beispielbildern vor dem Hintergrund der herrschenden Dürre auch als ein Hinweis darauf gesehen werden, dass die auf den Messen gezeigten Erträge tatsächlich weniger üppig ausfielen, als es die filmische Darstellung den Kinogängerinnen und Kinogängern vermitteln wollte.

Im Anschluss an die Präsentation der üppigen Messeauslagen und deren wohlwollenden Begutachtung durch den Präsidenten zeigt der Film ein Bild von einem Paket mit der Aufschrift „Par Avion, Airmail“. Der unmittelbare Schnitt von den auf der Messe ausgestellten landwirtschaftlichen Produkten zu dem symbolischen Bild des Paketes sowie die Kennzeichnung des Paketes als ‚Luftpost‘,

---

die Messeauslage quasi durch die Augen des Präsidenten. Die Produkte wiederum verknüpfen sie mit den zuvor im Gesicht des Präsidenten gezeigten Emotionen. Diese Interpretation geht auf die Suture-Theorie zurück, welche davon ausgeht, dass der Blick des Publikums durch die Kamera gelenkt wird und die Zuschauenden sich mit der Position der Kamera identifiziert und auf diese Weise in die Filmhandlung hineingezogen bzw. ihre Aufmerksamkeit mit der Filmhandlung ‚vernäht‘ wird. Daniel Dayan erklärt hierzu: „By means of suture, the film-discourse presents itself as a product without a producer, a discourse without an origin. It speaks. Who speaks? Things speak for themselves and of course, they tell the truth. Classical cinema establishes itself as the ventriloquist of ideology.“ Dayans Theorie hat in der filmwissenschaftlichen Diskussion weitgehende Anerkennung erfahren. Gleichwohl muss festgestellt werden, dass die Suture-Theorie lediglich ein Identifikationsangebot beschreibt, welches durch Filme hergestellt werden kann. Vgl. Daniel Dayan, *The Tutor-Code of Classical Cinema*, in: *Film Quarterly* 28, 1 (1974), S. 31.

<sup>507</sup> Eine Mehrfachverwendung von Bildern findet sich zum Beispiel auch in den Aktualitätsfilmen, die Staatsbesuche afrikanischer Präsidenten in Frankreich zeigen. Hier sind es Aufnahmen von der Pariser Architektur, die in unterschiedlichen Filmen mehrfach verwendet werden. Vgl. hierzu die Filme über den Staatsbesuch des tschadischen Präsidenten François Tombalbaye in Paris sowie zu dem Besuch des Präsidenten Obervoltas, Maurice Yaméogo in der französischen Hauptstadt: *Pages glorieuses du Tschad*, CAI (1963), Archives françaises du film du CNC, Bois d’Arcy.; *Le voyage du Président Maurice Yaméogo, en visite officielle à Paris*, CAI (1962), Cinémaèque Africaine de Ouagadougou.

die nicht nur in französischer, sondern auch in englischer Sprache auf dem Paket notiert ist, kreieren das Narrativ vom Export der landwirtschaftlichen Produkte in das internationale Ausland. Diese Darstellung erlaubte es den Kinogänger\*innen in Obervolta, die nationale Landwirtschaft als von internationaler Bedeutsamkeit wahrzunehmen. Darüber hinaus war die Darstellung dazu geeignet, Vorstellungen von einer stabilen nationalen Versorgungslage zu evozieren. Ferner kann festgestellt werden, dass die durch den Film präsentierte Verbindung zwischen der landwirtschaftlichen Produktion und einer internationalen Umwelt in einem deutlichen Kontrast zu Berichterstattungen stand, die beispielsweise Bilder von der Lebensmittelverteilung internationaler Hilfsorganisationen an eine hungernde Landbevölkerung in Obervolta zeigen.<sup>508</sup>

Die letzte Sequenz zeigt eine Preisverleihung, in der der obervoltaische Präsident lokale Produzenten und Unternehmern auszeichnet. In dieser Szene sind neben dem Präsidenten und den Ausgezeichneten wiederkehrend auch Bilder von den internationalen Messe Gästen eingeblendet, die die Honorierung wertschätzend beobachten. Diese Bilder müssen als geeignet angesehen werden, um ein Narrativ zu erzeugen, wonach Unternehmergeist und Anstrengung zu Erfolg, Verdienst und nationaler wie internationaler Anerkennung führten. Der Schluss, dass die Menschen in Obervolta nicht an Hunger leiden müssen, so sie nur fleißig genug seien und den nötigen Unternehmergeist aufwiesen, liegt hier nahe. Auch abschließend gezeigte Gesangs- und Tanzdarbietungen, welchen der Präsident und andere Messebesuchende freudig zusehen, behaupten eine Lebensfreude der Bevölkerung und kreieren somit ein gänzlich anderes Bild als das einer unter Dürrefolgen leidenden Bevölkerung.

Im Hinblick auf die beiden Filme über die Regionalmessen lässt sich zusammenfassend festhalten, dass das CAI hier Bilder und Narrative vermittelte, die dazu geeignet waren, ein Gegenbild zu der internationalen Berichterstattung über die Dürre zu erzeugen. Sie vermittelten stattdessen das Bild einer prosperierenden Landwirtschaft, internationaler Anerkennung und erfolgreicher

---

<sup>508</sup> So zum Beispiel in der französischen ORTF-Produktion *Sécheresse Haute-Volta*, ORTF (1973), [www.ina.fr/video/CAF95054446](http://www.ina.fr/video/CAF95054446), Zugriff: 19.9.2020.

Unternehmer. Eine problemorientierte Thematisierung der Dürre ist eine gänzliche Leerstelle. Stattdessen versuchten die Filme das zeitgenössische Kinopublikum von einer guten Versorgungslage und guten Wirtschaftskontakten zu überzeugen und dabei die Handlungskompetenz des Präsidenten zu unterstreichen.

Alles in allem kann für die CAI-Aktualitätsfilme, die in diesem Unterkapitel untersucht wurden, festgestellt werden, dass sie zumeist Staatspräsidenten und deren Handlungsmacht in Szene setzten. Dabei kreierten die Filme auffällig harmonisierende Erzählungen des Aufbruchs, Fortschritts und von Prosperität. Mit den Dekolonisierungsprozessen einhergehende internationale Konfliktlinien sowie nationale Probleme hingegen stellen in der Berichterstattung eine auffällige Leerstelle dar, wurden überlagert, beschönigt oder negiert.

Auch lässt sich feststellen, dass der Unterhaltungscharakter in den Filmen deutlich über dem Anspruch auf Informationsvermittlung stand. Staatspolitische Ereignisse präsentierte das CAI in seinen Filmen als Spektakel. Diese Darstellungsweise sollte, so kann angenommen werden, die Schaulust eines Kinopublikums ansprechen, das die kommerziellen Kinos in den afrikanischen urbanen Zentren vor allem zu Zwecken der Freizeitgestaltung und Unterhaltung aufsuchte. Wenn Odile Goerg bezüglich des Filmangebots in den kommerziellen afrikanischen Kinos der 1950er und 1960er Jahren schreibt, dass dieses den Kinogänger\*innen „Momente der Wirklichkeitsflucht, der Entspannung, der Wahrnehmung neuer Verhaltenskodexe und Lebensmoden“ ermöglichte, so muss ihr mit Blick auf die CAI-Filmproduktion widersprochen werden.<sup>509</sup> Denn die Aktualitätsfilme kreierten vor allem visuelle Evidenz von nachkolonialen staatlichen Ordnungsmodellen, die die Subjekte, die sie ansprechen sollten, als Staffage – als staunende, jubelnde oder applaudierende Volksmasse am Rande des Geschehens – oder aber als disziplinierte, arbeitsame Bürger\*innen und Motor von Fortschritt und Entwicklung in Szene setzten.

---

<sup>509</sup> “[...] le cinéma est, avant tout un moment d’évasion, de détente, voire d’apprentissage de nouveaux codes ou modes de vie. Le cinéma crée des lieux et des moments spéciaux d’interaction sociale.“ Goerg, Fantômas, S. 8.

Darüber hinaus fällt auf, dass die Filme, da, wo sie das französisch-afrikanische Verhältnis thematisierten, weitgehend in tradierten kolonialen Mustern behaftet blieben. – So präsentierte der Film *Pages glorieuses du Tschad*, der über den Staatsbesuch François Tombalbayes in Paris berichtet, die ehemalige Kolonialmetropole Paris als ein geschichtsträchtiges Zentrum. Den Tschad hingegen setzt er als Objekt einer vermeintlich erfolgreichen kolonialen Entwicklungspolitik in Szene. Auch *La 3ème Quinzaine Scientifique de Ouagadougou* blieb in der Zuordnung von Handlungsmacht der agierenden Menschen deutlich in (post-)kolonialen stereotypen Mustern gefangen. Vor diesem Hintergrund muss auch die Annahme Goergs, dass das Publikum in den kommerziellen afrikanischen Kinos „ein hervorragendes Reservoir an Gesellschafts- und Identitätsmodellen“ wahrnehmen konnten, die „ihre [im kolonialen Kino vor allem negative] Repräsentation verdrängen“, zumindest im Hinblick auf die CAI-Filme in Frage gestellt werden.<sup>510</sup>

Neben den Aktualitätsfilmen erstellte das CAI – in einem deutlich geringeren Umfang – eine zweite Filmart, die sogenannten *Films d’animation*. Ihrer Untersuchung widmet sich das folgende Unterkapitel.

### 6.3 Die *Films d’animation*

Die *Films d’animation* des CAI waren Lehr- beziehungsweise Instruktionsfilme. Sie kamen in unterschiedlichen, je konkreten Projekten und Kampagnen der nachkolonialen Entwicklungsarbeit zum Einsatz.<sup>511</sup> Ihre Produktion erwuchs dem Anspruch entwicklungspolitischer Planer in der französischen Verwaltung, die afrikanische Landbevölkerung für Projekte der Entwicklungsarbeit zu sensibilisieren und zur Mitarbeit zu bewegen.<sup>512</sup> Angelehnt an Femi Okiremuete Shaka können die Filme als ein „Werkzeug“ verstanden werden, mit welchem

---

<sup>510</sup> „Au-delà [...] les spectateurs trouvent dans les films un formidable réservoir de modèles sociaux ou identitaires qui bousculent leurs propres représentations.“ Goerg, Fantômas, S. 8.

<sup>511</sup> Zum Verwendungskontext der *Films d’animation* vgl. Kapitel 6.1 der vorliegenden Arbeit.

<sup>512</sup> Hierzu vgl. Kapitel 5.2, 5.3 sowie 6.1 der vorliegenden Arbeit.

Entwicklungsexperten ein je nach Kontext spezifisches Publikum ansprechen wollten.<sup>513</sup>

Es ist davon auszugehen, dass sich in den Filmen sowohl Hinweise auf die Verwendungskontexte wie auch auf die intendierte Zuschauerschaft finden. Diese beiden Dimensionen sollen im Rahmen der durch die Filme vermittelten Gesamtbotschaften folgend untersucht werden.

Hierzu können Überlegungen herangezogen werden, die Eef Masson im Hinblick auf die allgemeine Untersuchung von Schullehrfilmen beschrieben hat. Masson erachtet es als angebracht, auf „marks, or markers, of the films' addressivity“ zu achten. Dabei versteht sie Adressiertheit als „orientedness towards a specific audience, operating within a particular dispositive“.<sup>514</sup> Masson schlägt vor, die so verstandene Zuschauerbezogenheit zu untersuchen, indem sie erstens in rezeptionsästhetischer Tradition nach einem dem Filmtext inhärenten *impliziten Zuschauer*<sup>515</sup> fragt. Zweitens soll der filmtextlichen Rhetorik zur Motivation der Zuschauer\*innen Beachtung entgegengebracht werden. Und drittens sieht es Masson als notwendig an, auf Verweise zu achten, mit welchen Lehrfilme Bezug zur außerfilmischen Welt nehmen und diese erklären.<sup>516</sup>

---

<sup>513</sup> Shaka benutzt die Werkzeug-Metapher im Hinblick auf koloniale Lehrfilme, die beispielsweise im Rahmen des *Bantu Educational Kinema Experiment* in englischen Kolonien sowie im belgischen Kongo zum Einsatz kamen. Vgl. Femi Okiremuete Shaka, *Instructional Cinema in Colonial Africa. An Historical Reappraisal*, in: Ufahamu. A Journal of African Studies 27 (1999), S. 27.

<sup>514</sup> Eef Masson, *Watch and Learn. Rhetorical Devices in Classroom Films after 1940*, Amsterdam 2012, S. 143.

<sup>515</sup> Die Annahme, dass in Texten implizite Rezipierende feststellbar sind, geht zurück auf Theorien der rezeptionsästhetischen Literaturwissenschaft. Impulsgebend waren hier Wolfgang Iser's Arbeiten zum *impliziten Leser*. Angelehnt an die literaturwissenschaftliche Theorie muss der *implizite Zuschauer* als ein Merkmal der Wirkungsstruktur des filmischen Textes verstanden werden, für das eine adäquate oder auch ideale Rezeption angenommen wird. Folglich gilt es herauszuarbeiten, welche idealtypischen Zuschauer\*innen die Filme ansprechen wollten. Die Denkfigur des *impliziten Zuschauers* ist freilich ein theoretisches Konstrukt und vermag über die tatsächlichen individuellen Lesarten eines Textes durch Rezipierende wenig zu sagen. Dennoch erlaubt die Frage nach einem *impliziten Zuschauer* in den CAI-Filmen, Wirkungsstrukturen herauszuarbeiten, die durch die CAI-Filmproduktion unbewusst impliziert waren.

<sup>516</sup> Masson, *Watch and Learn*, S. 127–143.



## Brunnenbau zur Verbesserung der dörflichen Lebensqualität

Der früheste entwicklungspolitische Instruktionfilm, der im Rahmen der Archivrecherchen für die vorliegende Arbeit, aufgefunden werden konnte, ist *Des bras pour de l'eau*<sup>517</sup>. Der rund 40-minütige Farbfilm wurde 1964 durch den in Obervolta stationierten CAI-Mitarbeiter Serge Ricci erstellt. Er berichtet von einem Brunnenbauprojekt in einem Dorf in Obervolta. Dabei lassen sich verschiedene Hinweise erkennen, dass das Projekt im Rahmen einer größer angelegten Entwicklungskampagne zu verorten ist. Beispielsweise verweist das Voice Over an einer Stelle des Filmes darauf, dass der durch die französische Regierung aufgesetzte *Fonds d'Aide et de Coopération* „ein Programm zur Konstruktion von Brunnen anbietet“ und „zu diesem Zweck Sozialkredite“ verbe.<sup>518</sup> An einer anderen Stelle, zeigt der Film, wie Vertreter einer Entwicklungshilfeorganisation in das Dorf kommen und für den Bau des Brunnens benötigte Materialien – Gießformen, Metallstangen und Zement – bringen. Im Filmabschluss ist vermerkt, dass „François Etchegut, Experte der SATEC“ an der Realisierung des Films mitgewirkt habe.<sup>519</sup> Doch trotz dieser Einbindung von real existierenden Elementen der vorfilmischen Welt, präsentiert der Film die Umsetzung des konkreten Brunnenbauprojektes hingegen anhand eines fiktiven Beispiels in einem nicht näher benannten Dorf in Obervolta. Dabei muss dem Film ein dokufiktionaler Charakter zugesprochen werden, der den Anspruch auf eine Form der dokumentarischen Präsentationsweise mit fiktiven Elementen verband und damit, wie folgend gezeigt wird, ein deutlich idealisierendes Narrativ erzeugte.<sup>520</sup>

---

<sup>517</sup> *Des bras pour de l'eau*, CAI (1964), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>518</sup> „Le Fonds d'Aide et de Coopération propose un programme de construction de puits et permet ainsi d'obtenir des crédits sociaux.“ *Des bras pour de l'eau*, CAI (1964), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>519</sup> Die *Société d'aide technique et de coopération* (SATEC) war eine französische staatliche Gesellschaft, die Hilfe in Form von technischem Expertenwissen im Rahmen von Entwicklungsprojekten leistete.

<sup>520</sup> Diese Form der dokufiktionalen Erzählweise stellt auch James A. Genova für verschiedene, in den späten 1950er und während der 1960er Jahren produzierte Filme fest, die seiner Einschätzung zufolge unter anderem dazu dienten, „calling into being an African modernity (with French assistance) based on rural traditions“. Genova zufolge lässt sich die dokufiktionale Erzählweise nicht nur in dem Film *Les Paysans Noirs*, den er als programmatisch für die

Entsprechend beginnt der Film mit einer Beschreibung des Dorflebens, der eine deutlich rhetorische Funktion zugesprochen werden kann: Diese Eingangssequenz vermittelt ein einseitig negatives Bild von dem Leben der Menschen im Dorf, das durch Mühsal und Gefahren geprägt ist. So zeigen die Filmbilder, wie Menschen Wasser aus Pfützen schöpfen und es durch weite Landschaft nach Hause in ihr Dorf tragen. Dort waschen Frauen Getreide, das für die Nahrungszubereitung bestimmt ist, in dem schmutzigen Pfützenwasser. Zu diesen Filmbildern erklärt das Voice Over:

In der Trockenzeit ist die Wasserversorgung in Afrika ein Problem. Wasserlöcher befinden sich mehrere Kilometer von den Dörfern entfernt. Brunnen gibt es nur selten und da sie mit traditionellen Mitteln errichtet wurden, stürzen sie oft ein. Auch verschmutztes Wasser stellt eine permanente Gefahr für die Bevölkerung dar und ist für eine große Anzahl an Krankheiten verantwortlich, die ganze Dörfer befallen. Für den Bau von Brunnen jedoch sind in der Regel weder das notwendige Wissen noch die benötigten Materialien vorhanden.<sup>521</sup>

Dieser Beschreibung einer durch Gefahren und Strapazen gekennzeichneten Situation in dem Dorf kann eine spezifische rhetorische Funktion zugesprochen werden. Sie verdeutlicht die Notwendigkeit zur Intervention und Verbesserung der Situation. Entsprechend verweist das Voice Over auch auf ein nationales Programm, das den Dorfbewohner\*innen einen Weg aus dieser prekären Lage weist und betont die Bereitschaft der Dörfler\*innen zur Beteiligung an dem Projekt: „Obervolta hat eine gute Lösung gefunden. In den Dörfern sind die

---

französische Filmpolitik erachtet, sondern auch in einigen der Filme *afrikanischer Filmschaffender*. So zum Beispiel in *Mandabi* von Ousmane Sembène sowie *Soleil O* von Med Hondo. Vgl. Genova, Cinema and Development, S. 82, außerdem S. 22, 83–84, 93–96, 122–123.

<sup>521</sup> "En saison sèche, l'approvisionnement en eau est un problème en Afrique. Les points d'eau sont situés à plusieurs kilomètres des villages. Les puits sont rares et, comme ils ont été construits avec des moyens traditionnels, ils s'effondrent souvent. L'eau polluée est également un danger permanent pour la population et est responsable d'un grand nombre de maladies qui touchent des villages entiers. Cependant, ni les connaissances nécessaires ni les matériaux requis ne sont généralement disponibles pour la construction de puits." *Des bras pour de l'eau*, CAI (1964), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

Bewohner motiviert, mit nur einem Minimum an Material und an technischem Gerät ganz selbständig Brunnen zu bauen.“<sup>522</sup>

Auf diese Eingangssequenz folgend präsentiert der Film die einzelnen Arbeitsschritte, die es benötigt, um einen Dorfbrunnen zu bauen. Dabei erklärt das Voice Over die Bauphasen in gut verständlicher, langsamer Sprache. Gestellt wirkende Szenen zeigen das musterhafte Vorgehen der Dorfbewohner\*innen beim gemeinschaftlichen Brunnenbau. Dabei präsentiert der Film das Bauprojekt – ganz im Sinne des entwicklungspolitischen *Développement communautaire* – als ein durch ein Dorfkollektiv gemeinschaftlich umgesetztes Unternehmen, das die Menschen in geordneter Harmonie durchführen. Beispielsweise zeigt der Film Bilder von den männlichen Dorfbewohnern, die eine menschliche Kette zum weiter entfernt liegenden Wasserloch bilden. Auf diese Weise fördern sie in synchronisierten, exakt aufeinander abgestimmten Bewegungen Wasser zum Auflockern der Erde heran. Weiter zeigt der Film Männer, die mit Hilfe von Hacken und passend zum Rhythmus eingespielter Trommelmusik das Brunnenloch ausheben. Ähnlich geordnet verlaufen auch alle weiteren Arbeitsschritte, die für den Bau des Dorfbrunnens notwendig sind. Dieser Teil des Filmes lässt sich als Hauptteil verstehen, in dem eine ideale Vorgehensweise für den Brunnenbau vermittelt werden soll.

Auffällig ist schließlich auch die sich an diesen instruierenden Hauptteil anschließende längere Sequenz am Ende des Films, die das Dorfleben in der Zeit nach dem erfolgreichen Brunnenbau zeigt. Denn das Leben der Dorfbewohner\*innen erscheint hier als ein durch den Brunnenbau herbeigeführter gesellschaftlicher Idealzustand. In auffälliger Weise wechselt die Farbigkeit der Filmbilder in diesem letzten Teil: Während zu Beginn des Filmes Braun- und Rottöne lehmhaltiger und staubiger Erde dominierten, erscheint das Dorfleben nun in einer farbenfrohen Umwelt stattzufinden. Um den Dorfbrunnen herum wachsen bunte Blumen auf einer grünen Wiese. Frauen, die bunte Kleider

---

<sup>522</sup> "La Haute-Volta a trouvé une bonne solution. Dans les villages, les habitants sont motivés pour construire eux-mêmes des puits avec un minimum de matériel et d'équipement technique". *Des bras pour de l'eau*, CAI (1964), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

tragen, schöpfen gemeinsam mit den Kindern des Dorfes klares Wasser aus dem Brunnen. Dazu verkündet das Voice Over, dass von „nun an das Vorhandensein von Wasser an jedem beliebigen Punkt des Dorfes unweigerlich das Wohlbefinden der Bevölkerung beeinflussen und ihr neue Möglichkeiten bieten“ wird. Dabei, so fährt das Voice Over fort, würde der Brunnen nicht nur Wasser „für den täglichen häuslichen Verbrauch und Bedarf“ liefern, sondern er hätte „auch die Zunahme an Bauwerken [und damit] die Existenz der Dorfbewohner auf unterschiedliche Weise verändert“.<sup>523</sup> Dazu zeigt der Film, wie Dorfbewohner mit Hilfe des Wassers Lehmbausteine herstellen, mit den sie anschließend ein Schulgebäude errichten. Schließlich zeigt der Film auch das fertig errichtete Schulgebäude und Schulkinder, die zunächst mit Brunnenwasser einen neu angelegten Schul-Nutzgarten bewässern und dann ausgelassen mit klarem und in der Sonne auffällig glänzendem Wasser spielen.<sup>524</sup>

Dieses deutlich idealisiert dargestellte Ergebnis des Brunnenbauprojektes als ein geradezu paradiesischer Zustand steht der zum Beginn des Filmes gezeigten Situation im Dorf, die durch Krankheiten und Gefahren sowie durch das Abhandensein von Wissen und Material geprägt war, diametral entgegen. Der Film stellt das Brunnenbauprojekt als Schlüssel für weiteren sozialen Fortschritt und Entwicklung dar.

Insgesamt, so lässt sich sagen, vermittelt das so präsentierte Brunnenbauprojekt das Bild von engagierten Dorfbewohner\*innen, deren kollektiver Einsatz für die Dorfgemeinschaft zu paradiesischen Zuständen und weitreichendem infrastrukturellem Fortschritt führt. Damit weist *Des bras pour de l'eau*, der im Kontext von Entwicklungskampagnen der SATEC zum Einsatz kam, einen deutlich

---

<sup>523</sup> „Désormais, la présence de l'eau en tout point du village affectera inévitablement le bien-être de la population et lui offrira de nouvelles opportunités. Initialement entrepris dans le but de fournir de l'eau pour la consommation et les besoins domestiques quotidiens, l'augmentation de la construction a également changé l'existence des villageois de différentes manières.“ *Des bras pour de l'eau*, CAI (1964), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>524</sup> Thomas Elsässer beschreibt glänzende und reflexive architektonische Oberflächen in Filmen als ästhetischen Verweis auf die Moderne. Folgt man dieser Beschreibung Elsässers, kann die filmische Darstellung des auffällig glänzenden Wassers in *Des bras pour de l'eau* als Bezugnahme auf eben jenen Bilddiskurs verstanden werden. Vgl. Thomas Elsässer; Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 111.

dokufiktionalen Charakter auf. Er kann, so lässt sich zusammenfassend konstatieren, als Versuch gesehen werden, in ländlichen Dorfgemeinschaften lebende Menschen zu animieren, sich in ähnlicher Weise motiviert in den Dienst der Gemeinschaft zu stellen und im Rahmen des *Développement communautaire* einen Brunnen zu errichten.

### Ökonomisierung im Baumwollanbau

Der Film *Lumières sur le coton*<sup>525</sup> von 1966 ist ein 38-minütiger Lehrfilm zum Baumwollanbau, der gleich dem vorangehend untersuchten Film *Des bras pour de l'eau* durch den CAI-Mitarbeiter Serge Ricci erstellt wurde. Auch im Abspann dieses Filmes finden sich Bezugnahmen auf die außerfilmische Welt. Dort steht beispielsweise der Hinweis, dass der Film in Zusammenarbeit mit der *Société d'aide technique et de coopération* (SATEC) realisiert wurde. Darüber hinaus ist der Gewerkschaftsbund *Confédération française démocratique du travail* (CFDT), der erst wenige Jahre vor der Erstellung des Filmes gegründet worden war, als beratende Instanz genannt. Die Nennung dieser Institutionen lässt darauf schließen, dass der Film zum einen als Teil einer Kampagne der französischen Entwicklungspolitik gesehen werden kann. Zum anderen vermittelt der Verweis auf die Gewerkschaft, dass bei der Erstellung des Filmes Experten für Arbeitsbedingungen zu Rate zu gezogen wurden und die gezeigten Arbeitsprozesse auch aus ihrer Warte angemessen erscheinen.

*Lumières sur le coton* befasst sich mit den Arbeitsschritten sowie dem ökonomischen Potential, das der Baumwollanbau für die bäuerliche Bevölkerung bietet. Dabei lässt der Film kein Bemühen um eine dramaturgisch gestaltete Narration erkennen, sondern beginnt unmittelbar mit dem zu vermittelnden Lehrinhalt. Gleich zu Beginn, nach dem Vorspann, kündigt ein eingblendete Schrifttext („Wahl und Vorbereitung des Bodens“) den ersten Arbeitsschritt des Baumwollanbaus an, der dem Filmpublikum nahegebracht werden soll und der in der folgenden Filmsequenz illustriert ist. In diesem Muster fährt der Film fort: Nach und nach erklärt er mithilfe von eingblendetem Schrifttext und

---

<sup>525</sup> *Lumières sur le coton*, CAI (1966), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

entsprechenden Filmbildern sowie Erklärungen des Voice Overs einzelne zum Baumwollanbau notwendige Arbeitsschritte. Diese Vermittlungsform erzeugt den Eindruck einer sachorientierten, nüchternen Narration, die einzig der Erläuterung von Arbeitsschritten dienlich sein soll.

Gleichwohl lassen sich in dem Film Formen der Zuschaueradressierung und rhetorischen Aktivierung feststellen. Diese finden sich ganz am Ende des Films, in der abschließenden Sequenz, die auf die eingeblendete Schrifttest „Der Markt“ folgt und die den Verkauf der Baumwolle zeigt. Hier erklärt das Voice Over:

Heute produzieren die Baumwollfelder Obervoltas fünf Mal mehr Ertrag als noch vor zehn Jahren. Der entsprechende Transport erfordert mehr Kraft und Anstrengung. Aber intelligente Bauern, die sich bei der Kultivierung von Baumwolle durch Vieheinsatz helfen lassen, können den Baumwollertrag mit einem durch Vieh gezogenen Wagen transportieren. Welch glückliche Bauern! Die Pflanze, die die Empfehlungen der Instruktoeren ohne Zweifel befolgt haben, ernten heute die Früchte ihrer Erfahrung und ihres Wissens. Ausschließlich durch die alljährliche Verbesserung eurer Arbeitsmethoden und eures landwirtschaftlichen Werkzeugs werdet auch ihr es schaffen, den gerechten Preis für eure Anstrengungen zu erzielen und eines Tages reiche Bauern werden.<sup>526</sup>

Mit dieser Erklärung versucht das Voice Over die Filmrezipierenden durch eine auf kontinuierliche Ertragszunahmen und monetäre Gewinne abzielende Fortschrittserzählung für die gezeigte Form des Baumwollanbaus zu gewinnen. Dabei stellt das Voice Over die Teilhabe an dem Fortschritt jedoch lediglich für jene Landarbeiter in Aussicht, die den im Film gezeigten Instruktionen gewissenhaft Folge leisteten und sich auf diese Weise als „intelligent“ erweisen.

Weitere Erläuterungen des Voice Overs zeichnen das Bild eines für den Baumwollanbau vermeintlichen Idealtypen eines Landarbeiters. Dabei stellt das Voice Over ganz grundsätzlich fest: „Auf einem gut gepflegten Feld ist der Ertrag

---

<sup>526</sup> „Aujourd’hui les champs de Haute Volte produisent cinq fois plus de coton qu’il y a dix ans. Et le transport demande encore plus de bras et plus d’effort. Mais les paysans intelligents qui se servent des animaux pour s’aider à cultiver ont commencé aussi avec le transport en charrette. Paysans heureux! Les planteurs qui n’ont négligé aucune recommandation des instructeurs récoltent aujourd’hui les fruits de leur expérience. Ce n’est qu’en perfectionnant à chaque année vos méthodes de travail et votre matériel agricole, que vous réussirez, vous aussi, à tirer de vos récoltes le juste prix de vos efforts et que vous deviendrez un jour un paysan riche“ *Lumières sur le coton*, CAI (1966), Archives françaises du film du CNC, Bois d’Arcy.

der Baumwolle deutlich höher als auf einem vernachlässigten Feld.“<sup>527</sup> Weiter beschreibt es die Notwendigkeit zur „Ökonomisierung“ der Arbeitskraft: „Nutzlose Handlungen, die euch Zeit und Kraft rauben, gilt es zu vermeiden.“<sup>528</sup> Entsprechend illustriert der Film die Ausführungen des Voice Overs auf der Bildebene. Er zeigt zwei Landarbeiter, welche die durch das Voice Over beschriebenen Handlungen in vermeintlich idealen Körperbewegungen ausführen. Ihre Bewegungsabläufe erscheinen dabei eingeübt und – Leistungssportlern gleich – auf größtmögliche Kraft- und Energieökonomie ausgerichtet.

Darüber hinaus zeigt der Film, wie die Landarbeiter durch den Einsatz von Chemikalien den Ertrag ihrer Arbeit zu maximieren versuchen. Dazu erläutert das Voice Over ausführlich die Anwendung eines Insektizids: Es sei notwendig, das Mittel mit sauberem Wasser zu verdünnen, da es sich um ein Gift handle. Außerdem müsste es in genauen zeitlichen Abständen vorsichtig angewandt werden und die Zeiten schriftlich festgehalten werden. In den anschließenden Bildern versprühen die Bauern das Insektizid auf dem Feld. Dabei laufen sie barfuß und ohne Schutzkleidung über das Feld.

Es lässt sich also feststellen, dass der Lehrfilm *Lumières sur le coton* die landwirtschaftlich tätige Bevölkerung ansprechen und dazu animieren wollte, ihr Handeln weitgehend auf eine kontinuierliche Ertragszunahme und Nutzenmaximierung auszurichten. Dabei sollte der im Film präsentierte ideale Landarbeiter nicht nur sein Feld ordentlich pflegen, sondern möglichst auch seine Körperkraft bei der Arbeit in idealisierter Weise einsetzen und darüber hinaus gesundheitsschädliche Insektizide verwenden.

---

<sup>527</sup> „Avec une charrue vous pouvez économiser vos forces et vous pouvez travailler mieux. Dans un champ bien cultivé, la proportion du cotonnier blanc est beaucoup plus grand que dans un champ mal traité [...] Il vaut éviter des manipulations inutiles qui vont perdre du temps et rendre le travail fatigant.“ *Lumières sur le coton*, CAI (1966), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>528</sup> „Il vaut éviter des manipulations inutiles qui vont perdre du temps et rendre le travail fatigant.“ *Lumières sur le coton*, CAI (1966), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

## Fischzucht zur Verbesserung des familiären Lebensstandards

*Opération Tilapia*<sup>529</sup> wurde 1967 durch den CAI-Mitarbeiter Dominique Cheminal und – wie dem Vorspann zu entnehmen ist – im Auftrag des gabunischen *Ministeriums für Viehzucht, Gewässer und Wälder* erstellt. Der Film beschreibt Vorgehensweisen zur Errichtung eines Fischbeckens und zum Aufbau eines Fischhandels.

Ein auffälliges Merkmal des Filmes ist seine spezifische Vermittlungsform in Form einer Reportage, die bereits in den ersten Sequenzen zum Ausdruck kommt. So setzt der Film mit einem ruhigen Kameraschwenk ein, der eine ungestellte Szenerie von an einem Fluss angelnden Männern in das Bild rücken lässt. Dazu erläutert das Voice Over, dass alle Menschen, „die am Fluss wohnen [...] sich vom Fischen ernähren und auch etwas verkaufen [können]“. Menschen hingegen, „die weiter entfernt wohnen“, könnten „nicht als Fischer arbeiten“.<sup>530</sup> Damit ist ein grundlegendes Problem dargelegt, aus welchem sich die weitere Narration des Filmes entfaltet. In der anschließenden Sequenz konkretisiert der Film die beschriebene Problemlage, indem er einen jungen Mann, den Familienvater Alexandre, vorstellt. „Alexandre“, so lässt das Voice Over wissen, „will auch fischen, wohnt jedoch im Busch, wo es keinen Fluss und keine Fische gibt“.<sup>531</sup> Dieser Einstieg lässt, ganz im Stil einer Reportage, eine Art Hintergrundbericht erwarten, der von einem konkreten Sachverhalt – der Fischerei fernab des Flusses – berichtet. In der exemplarischen Präsentation Alexandre unterscheidet sich der Film von den zuvor untersuchten Filmen.

Im Weiteren folgt die Kamera Alexandre auf den Markt, wo er seinen Freund Charles an dessen Fischstand aufsucht. „Charles“, erläutert das Voice Over, „verkauft regelmäßig Tilapias auf dem Markt, obwohl er auch im Busch wohnt. Ihn

---

<sup>529</sup> *Opération Tilapia*, CAI (1967), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>530</sup> "Tous ceux qui vivent au bord du fleuve peuvent vivre de la pêche et en vendre aussi. Mais les gens qui vivent plus loin ne peuvent pas travailler comme pêcheurs." *Opération Tilapia*, CAI (1967), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>531</sup> "Alexandre désire aussi pêcher. Mais il vit dans la brousse, où il n'y a ni rivière ni poisson." *Opération Tilapia*, CAI (1967), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.



möchte Alexandre über die Herkunft der Fische befragen.<sup>532</sup> Es folgt ein Dialog der beiden Freunde:

- Bonjour Charles!
- Bonjour Alexandre! Schau dir meinen tollen Tilapia an!
- Ich möchte es wie du machen. Erklär mir, wie du zu deinem Tilapia kommst.
- Das ist sehr teuer. Aber mein Bruder arbeitet auf der Bank. Komm mit mir, ich zeige dir, wie ich das Becken gebaut habe.<sup>533</sup>

Die Gestaltung des Dialogs ist insofern auffällig, als der Text durch das Voice Over gesprochen wird. Auch der gesamte weitere Verlauf des Filmes ist durch diese Form eines omnipräsenten Voice Overs gekennzeichnet. Als quasi allwissender Erzähler erläutert es alle Hintergrundinformationen, beschreibt die Gefühle und Wünsche der gezeigten Personen und spricht alle Dialoge. Diese Form der Sprechtextgestaltung ist dem journalistischen Anspruch einer Reportage und einem Ansinnen, gezeigte Personen selbst zu Wort kommen zu lassen, so kann hier kritisch angemerkt werden, abträglich. Für die CAI-Filme ist der Einsatz eines omnipräsenten Voice Overs jedoch typisch.<sup>534</sup>

Darüber hinaus setzt der Film Alexandres Vorgehen und Erfahrungen als einseitige Erfolgsgeschichte in Szene. So betont er nach der Präsentation aller Verfahrensschritte – von der Kreditaufnahme bei der Bank über den konkreten,

---

<sup>532</sup> "Charles vit aussi dans la brousse. Mais il vend régulièrement des tilapias au marché. Alexandre veut lui demander d'où il a obtenu ses poissons." *Opération Tilapia*, CAI (1967), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>533</sup> „- Bonjour, Charles.

- Bonjour Alexandre! Regardes mon grand tilapia!  
- Je souhaite faire comme toi. Explique-moi comment tu as attrapé ton tilapia.  
- C'est donc très cher. Mais mon frère travaille à la banque. Viens avec moi, je vais te montrer comment j'ai construit le réservoir.“ *Opération Tilapia*, CAI (1967), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>534</sup> Wie in der vorliegenden Arbeit bereits erläutert wurde, entstanden im Europa der Nachkriegszeit aufgrund der Verbreitung handlicherer Tonaufnahmegeräte Formen des Dokumentarfilms, die das Voice Over deutlich in den Hintergrund der dokumentarischen Berichterstattung stellten und die gefilmten Personen stärker selbst zu Wort kommen ließen. Diese Form der Berichterstattung folgten die CAI-Filme offensichtlich nicht, was zum einen als Beleg gesehen werden kann, dass den CAI-Mitarbeitern die neue Tontechnik nicht zur Verfügung stand. Zum anderen ist jedoch auch denkbar, dass die zuständigen Personen die stark sinnstiftende Wirkweise eines dominanten Voice Overs in den CAI-Filmen bewusst einsetzen wollten. Zu den Entwicklungen im europäischen und US-amerikanischen Nachkriegsdokumentarfilm vgl. Kapitel 6.1 der vorliegenden Arbeit.

mit Hilfe von technischen Beratern erfolgtem Bau des Fischbeckens bis hin zum Verkauf der Fische auf dem Markt – die Zufriedenheit und das Wohlergehen Alexandres und seiner Familie: „Alexandre ist glücklich. Er hat viel gearbeitet, aber nun ist das Resultat da.“<sup>535</sup> An anderer Stelle verkündet das Voice Over: „Alexandre ist froh. Seiner Familie geht es gut und die gute Laune wächst. Die Ernährung von Alexandre hat sich geändert. Die ganze Familie isst nun gut. Denn Fisch ist ein sättigendes und gehaltvolles Essen.“<sup>536</sup> Und als Alexandre und seine Frau Fische auf dem Markt verkaufen, zeigt der Film Nahaufnahmen von Alexandres lachendem Gesicht und von Geldscheinen. Dabei kommentiert das Voice Over: „Alexandre realisiert nun alle Vorteile, die sein Fischbecken bringt. Die Familie ist wohl auf und er kann Geld einnehmen. Ja, Alexandre geht es gut.“<sup>537</sup>

Die Beschreibung der Erfolgsgeschichte hat eine stark idealisierende und damit auch fikionalisierende Wirkung, so das *Opération tilapia* – gleich den beiden anderen untersuchten Filmen – als eine dokufiktionale Erzählung zu kategorisieren ist. Gleichsam muss diese Darstellungsweise als Versuch der motivationalen Aktivierung der Filmrezipierenden gesehen werden. Entsprechend ruft das Voice Over in der abschließenden Sequenz, die zeigt, wie sich Alexandre von seinem verdienten Geld einen lang ersehnten Wunsch erfüllt und ein Fahrrad kauft, dazu auf, es Alexandre gleich zu tun: „Wenn auch du Träume hast, dann beginne sofort mit dem Bau deines Fischbeckens!“<sup>538</sup>

Den Kauf des Fahrrads setzt der Film jedoch nicht nur als Wunscherfüllung Alexandres in Szene, sondern auch als Investition in sein Unternehmen. Denn mit dem Kauf des Fahrrads, so zeigt der Film, gewinnt Alexandre neue Mobilität und,

---

<sup>535</sup> „Alexandre est heureux. Il a beaucoup travaillé, mais maintenant le résultat est là." *Opération Tilapia*, CAI (1967), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>536</sup> "Alexandre est heureux. Sa famille se porte bien et le moral est au beau fixe. Les habitudes alimentaires d'Alexandre ont changé. Toute la famille mange maintenant bien. Le poisson est un repas nourrissant et riche" *Opération Tilapia*, CAI (1967), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>537</sup> "Alexandre réalise maintenant tous les avantages que lui apporte son bassin. La famille se porte bien et il réussit à gagner de l'argent. Oui, Alexandre va bien." *Opération Tilapia*, CAI (1967), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>538</sup> "Si toi aussi tu as des rêves, commence à construire ton bassin à poissons tout de suite!" *Opération Tilapia*, CAI (1967), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

indem er den Weg zwischen dem Fischbecken und dem Markt schneller zurücklegen kann, auch Zeit, die er für die weitere Optimierung seiner Fischzucht nutzen kann. Insgesamt, so lässt sich sagen präsentiert der Film die Figur des Alexandre als *Role Model* eines Unternehmers: Er hat eine innovative Idee, die er intrinsisch motiviert und planvoll umsetzt, und die ihn finanziell unabhängig macht.<sup>539</sup> Die Äußerung des Voice Overs „Er weiß nun, dass wenn er eine Idee hat, er sie auch umsetzen kann“ kann als Fürsprache und Bestärkung von unternehmerischem Innovationsdenken verstanden werden.<sup>540</sup> Aber nicht nur Alexandre wird als Unternehmer präsentiert. Der Film zeigt Alexandres gesamte Familie als Teil des Fischzuchtunternehmens: Während Alexandre die Idee zum Bau des Fischbeckens hat und diese vorantreibt, betont der Film, dass auch seine Familie bei dem Projekt mithilft. So gehen auch Alexandres Frau und die Kinder beim Bau des Beckens mit kleinen Hilfestellungen zur Hand. Später verkündet das Voice Over: „Nach einer bestimmten Zeit sind die Fische groß genug, um sie aus dem Wasser zu holen. Auch die Kinder können angeln.“<sup>541</sup> Und weiter: „Alle können beim Fischen helfen. Die Großen, wie auch die Kleinen.“<sup>542</sup>

Zusammenfassend lässt sich somit konstatieren, dass der Film darauf hinwirken wollte, Vorstellungen von erfolgreichen Unternehmerfamilien unter den adressierten Rezipierenden zu verbreiten. Dies vermittelte der Film – gleich den beiden anderen hier untersuchten *Films d'animation* – in Form einer dokufiktionalen Erzählung. Auch wenn der Film Elemente einer journalistischen Reportage aufweist, versucht er sein Publikum durch eine einseitige und idealisierte Erfolgserzählung zu überzeugen. Er vermittelt keine ausgewogene

---

<sup>539</sup> Dieses Verständnis eines *Unternehmertypus* kann letztlich auf den Nationalökonom Joseph Schumpeter zurückgeführt werden, der für die Herausbildung von Vorstellungen über das Unternehmertum im 20. Jahrhundert impulsgebend war. Dargelegt hat Schumpeter seine Überlegungen zu Beginn des 20. Jahrhundert in dem Werk *Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung* (1911, zweite gekürzte Fassung 1926).

<sup>540</sup> "Il sait maintenant que s'il a une idée, il peut la réaliser" *Opération Tilapia*, CAI (1967), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>541</sup> "Après un certain temps, les poissons sont assez grands pour être retirés de l'eau. Même les enfants peuvent pêcher" *Opération Tilapia*, CAI (1967), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

<sup>542</sup> "Tout le monde peut aider à la pêche. Les grands, comme les petits." *Opération Tilapia*, CAI (1967), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

Berichterstattung über ein tatsächlich existierendes *Best practice*-Beispiel, anhand dessen beispielsweise auch die mit dem hohen finanziellen Einsatz verbundenen Schwierigkeiten und Gefahren hätten thematisiert werden können.

Insgesamt stellen alle drei hier untersuchten CAI-Lehrfilme, so kann festgestellt werden, Versuche dar, vornehmlich auf dem Land lebende Menschen zu spezifischen Betätigungen und Projekten zu animieren. Es fällt auf, dass die Filme anstelle von Berichterstattungen über tatsächlich erfolgte *Best practice*-Beispiele Erfolgserzählungen kreieren, die dazu dienen idealisierte Arbeitsvorgänge sowie einseitig positiv dargestellte Ergebnisse zu präsentieren. Dabei zeigen und adressierten die Filme Menschen, die dazu bereit waren, sich mit großem Eigenengagement in den kollektivierten Arbeitseinsatz im Sinne eines *Développement communautaire* einzubringen, durch eine Optimierung des körperlichen Krafteinsatzes sowie durch gesundheitsschädliche Insektizidverwendung eine kontinuierliche Ertragssteigerung in der landwirtschaftlichen Produktion anzustreben oder sich mit großem finanziellem Risiko unternehmerischen Vorhaben verschrieben. Damit zeichneten die Filme einseitig das Bild vom Primat einer Optimierung von Lebensbedingungen, die – so das Versprechen – sich automatisch einstellen würden, wenn die Rezipierenden nur gewissenhaft den Instruktionen Folge leisten würden.

## 6.4 Zwischenfazit

Der Schwerpunkt der CAI-Filmproduktion, so lässt sich sagen, lag auf einer informationspolitisch intendierten Aktualitätsfilmproduktion. Mit den CAI-Filmen kamen ab 1961 Filme in die kommerziellen Kinos der urbanen Zentren in afrikanischen Ländern, die zum einen die wesentlichen Nachrichten aus Frankreich präsentierten und zum anderen Berichterstattungen zeigten, die in den jeweiligen afrikanischen Vertragsländern stationierte CAI-Mitarbeiter angefertigt hatten.

Die vorangehend untersuchten Filme, so konnte festgestellt werden, berichteten nicht vom Alltäglichen, sondern von Ereignissen herausgehobener staatspolitischer Bedeutsamkeit. Vor allem die frühen Aktualitätsfilme zeigten Staatsbesuche verschiedener Präsidenten der aus dem ehemaligen *Empire français* hervorgegangenen Länder. Die Filme kreieren in ihren Berichterstattungen stets eine Atmosphäre der Harmonie. Mit der Dekolonisierung verbundene Konfliktlinien hingegen waren eine auffällige Leerstelle. Darüber hinaus weiterhin fällt auf, dass die Filme da, wo sie das französisch-afrikanische Verhältnis thematisierten, oftmals in tradierten kolonialen Mustern behaftet blieben. So zeigen die Filme die ehemalige koloniale Metropole Paris als geschichtsträchtiges und architektonisch kunstvoll gestaltetes Zentrum der Macht. Afrikanische Länder hingegen werden als Rohstofflieferanten präsentiert oder als Objekte französischer Entwicklungspolitik thematisiert. Französische Akteure sind in den Filmen vor allem in der Rolle von Experten und Lehrenden präsent. Afrikanerinnen und Afrikaner hingegen werden auffällig oft in der Rolle von Lernenden gezeigt. Vor allem jedoch setzen die hier untersuchten Filme die Handlungsmacht von Regierungsangehörigen afrikanischer Staaten – in der Regel die Präsidenten – zentral in Szene. Die Staatsmänner reisen, dinieren und pflegen internationale Kontakte, halten Reden und begutachten die Produktivität sowie die Disziplin der Menschen in ihrem Land. Die Bürger\*innen der neu gegründeten afrikanischen Staaten – die die CAI-Filme in den Kinos zu adressieren versuchten – präsentierten die Filme in der Regel als Beiwerk und Staffage zu offiziellen Anlässen – als staunende, applaudierende und schlichtweg anwesende Menschenmenge. Oder aber die Filme setzten sie als disziplinierte und arbeitsame Bevölkerung und Motor von *Entwicklung* und *Fortschritt* in Szene.

Anders als die *Films d'actualités* fanden die *Films d'animation* ihre Anwendung innerhalb von Arbeits- und Bildungskontexten ruraler Entwicklungsarbeit. Die Produktion dieser Filme erfolgte erst ab der Mitte der 1960er Jahre und fand in einem relativ geringen Ausmaß statt, sodass ihr ein eher experimenteller Charakter zugesprochen werden kann. Sie erwuchs dem Anspruch entwicklungspolitischer Planer innerhalb der französischen Verwaltung, die

Landbevölkerung für die Ziele der sogenannten *Animation rurale* zu sensibilisieren. Die hier untersuchten *Films d'animation* können als Versuche gesehen werden, vermeintliche Verbesserungen der Lebensbedingungen von verschiedenen, zumeist auf dem Land lebenden Adressatengruppen herbeizuführen. Dabei, so lässt sich festgestellt, arbeiteten die Filme mit dokufiktionalen Überzeugungsstrategien. Anstelle von Berichterstattungen über tatsächlich erfolgte Beispiele der Umsetzung developmentspolitischer Initiativen und Projekte, die auch Schwierigkeiten und Probleme nicht aussparten, kreierten die Filme einseitige Erfolgserzählungen. Durch das Befolgen der vermittelten Vorgehensweisen und Instruktionen, so das Versprechen der Filme, würden sich tiefgreifende Veränderungen in den Lebensumständen der adressierten Filmrezipierenden einstellen. Es kann somit danach gefragt werden, inwiefern die Lehrfilme dazu beitrugen, von den Missständen der kolonialen Vergangenheit abzulenken und die nachkoloniale Gegenwart als in hohem Maße gestaltbar zu präsentieren, so die Menschen nur genügend persönlichen Einsatz einbrächten. Beide durch das CAI produzierten Filmarten waren, dies kann grundlegend angemerkt werden, durch eine starke Kommentierung des Voice Overs gekennzeichnet. Anstatt gefilmte Personen selbst zu Wort kommen zu lassen und auf diese Weise eine multiperspektivische Sicht auf das Zeitgeschehen zu ermöglichen, versuchte ein dominantes Voice Over die Aufmerksamkeit des Kinopublikums zu leiten ihm die außerfilmische Welt in didaktischer Reduktion zu erklären.

Die *Films d'actualités* sowie die *Films d'animation* des CAI können als Teil einer filmkulturellen Umwelt verstanden werden, mit der sich Filmschaffende kritisch auseinandersetzten. Im Laufe der 1960er Jahre entstand eine Bewegung *afrikanischer Filmschaffender*. Ihre Kritik sowie ihr filmpolitisches Engagement untersucht das folgende Kapitel.

## 7 Die kulturpolitische Filmschaffenden-Bewegung

Seit den 1950er Jahren und verstärkt mit dem Beginn der 1960er Jahre hatten Studierende mit familiären Wurzeln in den französischen Kolonien das Filmhandwerk an Bildungseinrichtungen in Paris und in Moskau gelernt. Unter anderem in diesem Kontext begannen sie über die Ausübung des Filmhandwerks in einem spätkolonialen beziehungsweise nachkolonialen Kontext zu reflektieren. Ein erstes Forum zum Austausch bot der *Zweite Weltkongress Schwarzer Schriftsteller und Künstler*, der 1959 in Rom stattfand.<sup>543</sup>

Das vorliegende Kapitel interessiert sich für die filmpolitischen Reflexionen und Aktivitäten von Filmschaffenden. Diese, so kann gezeigt werden, versuchten sich am Aufbau kinematographischer Infrastruktur in den neu gegründeten afrikanischen Staaten zu beteiligen und bildeten, so wird hier argumentiert, spätestens ab dem Ende der 1960er Jahre eine kulturpolitische Bewegung. Der Einbezug von Entwicklungen, die mit dem Engagement von Filmschaffenden einhergingen, ist in der vorliegenden Arbeit zur französischen Filmpolitik deswegen von Relevanz, da sich französische Verwaltungsfunktionäre und Filmschaffende spätestens ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre im Rahmen von Konferenzen unmittelbar begegneten.<sup>544</sup> Auch suchten Filmschaffende zur Produktion ihrer Filme die Räumlichkeiten des dem französischen Kooperationsministerium zugeordneten *Bureau de Cinéma* und des angegliederten technischen Dienstes in der Rue de la Boétie in Paris auf und der Schluss liegt nahe, dass zumindest die Leitung des *Bureau de Cinéma* wie auch die des technischen Dienstes unmittelbaren Kontakt mit Filmschaffenden hatten, Gespräche mit ihnen führten, Standpunkte austauschten und womöglich auch eigene Sichtweisen überdachten.<sup>545</sup> Darüber hinaus kann auch davon ausgegangen werden, dass die für die Filmpolitik zuständigen Bediensteten in der französischen Verwaltung mitunter Interviews und kulturpolitische Positionspapiere von Filmschaffenden

---

<sup>543</sup> Sowohl zu den verschiedenen Ausbildungswegen von Filmschaffenden wie auch zu den *Weltkongressen Schwarzer Schriftsteller und Künstler* vgl. Kapitel 2.2 der vorliegenden Arbeit.

<sup>544</sup> Hierzu vgl. Kapitel 8.1 und 8.2 der vorliegenden Arbeit.

<sup>545</sup> Zum *Bureau de Cinéma* vgl. Kapitel 4.3 der vorliegenden Arbeit.

sowie Berichterstattungen über ihre Aktivitäten rezipierten und somit – kurz gesagt – innerhalb der französischen Verwaltung eine fachliche Auseinandersetzung mit dem sogenannten *afrikanischen Filmschaffen* stattfand. Im Folgenden soll daher untersucht werden, wie Filmschaffende die filmpolitischen Entwicklungen vom Beginn der 1960er Jahre bis zum Beginn der 1970er Jahre wahrnahmen und sich in den Dekolonisierungsprozess einbrachten und positionierten.

### 7.1 Aufbauarbeit für die neu gegründeten Staaten

Die Wurzeln für das hier untersuchte filmpolitische Engagement von Filmschaffenden sind unmittelbar mit den politischen Prozessen der formellen Unabhängigkeit afrikanischer Staaten zum Ende der 1950er und zum Beginn der 1960er Jahre verwoben. So beschreibt beispielsweise die Abschlussresolution des *Zweiten Weltkongresses Schwarzer Schriftsteller und Künstler* das Filmschaffen als eine kulturelle Praktik, die es sich durch Akteure aus den kolonisierten Gebieten als emanzipativen Dekolonisierungsakt anzueignen gelte. Zu diesem Zeitpunkt maßen die an dem Weltkongress teilnehmenden Kulturschaffenden dem Kino vor allem eine *nationale* Bedeutsamkeit bei. Entsprechend schrieben sie, dass das Kino, indem es bislang „ein Instrument der Propaganda und Indoktrination“ gewesen sei, „das dem Selbstwertgefühl und dem Nationalstolz der afrikanischen Völker oft abträglich war“, zur „Devitalisierung der indigenen Kultur Schwarzafrikas beigetragen“ habe. Hingegen sei nun die „konstruktive Nutzung des Kinos im Interesse des afrikanischen Nationalismus“. Schließlich diene das Kino „in jeder modernen Nation [...] nicht nur der Unterhaltung und Erholung“, sondern sei „zu einem strategischen Mittel geworden, um einen nationalen Charakter und nationale Bestrebungen zu vermitteln. Es dient als das transparenteste Fenster, durch das die Nation auf den Rest der Welt blickt.“<sup>546</sup>

---

<sup>546</sup> „L’Afrique, longtemps soumise à la domination étrangère est maintenant sur le chemin de l’indépendance nationale. Quelques pays de l’Afrique ont déjà conquis leur liberté. D’autre



Es ist davon auszugehen, dass das so beschriebene Verständnis von der kinematographischen Filmproduktion als eine *nationale* kulturelle Praktik zum einen noch stark durch die propagandistische und auf *nationale* Einheit und Überlegenheit abzielende Funktion, die Filmvorführungen zur Zeit des Zweiten Weltkriegs eingenommen hatten, geprägt war.<sup>547</sup> Zum anderen jedoch verweisen die Beschreibungen in der Resolution des *Zweiten Weltkongresses Schwarzer Schriftsteller und Künstler* auf die kollektivrechtliche Dimension des Völkerrechts. Denn sowohl die Charta der Vereinten Nationen, die im Juni 1945 von den Gründungsmitgliedern der UN unterzeichnet worden war, wie auch das Schlusskommuniqué der Afro-Asiatischen-Konferenz 1955 in Bandung und schließlich die Resolution 1514, die am 15. Dezember 1960 durch die Generalversammlung der Vereinten Nationen verabschiedet worden war und die die „Gewährung der Unabhängigkeit für kolonisierte Länder und Völker“ erklärt hatte, nahmen als Subjekte von Gerechtigkeit zuvorderst Völker und Nationen an. In all diesen Schriftstücken hatte die Fokussierung auf Völker und Nationen zum Ziel, eine Alternative zu imperialen Machtansprüchen zu beschreiben, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit und im Kontext der Dekolonisierung als Voraussetzung für alle weiteren, auch individuellen, Menschenrechte wahrgenommen wurde.<sup>548</sup>

---

seront inévitablement libre dans les années à venir. Le cinéma a contribué de maintes façons à dévitaliser la culture autochtone de l’Afrique Noire et a été un instrument de la propagande et d’endoctrinement souvent défavorable à l’amour-propre et à la fierté nationale des peuples africains. L’utilisation constructive du cinéma dans l’intérêt du nationalisme africain et des légitimes objectifs culturels, sociaux et spirituels est un but de grande importance et doit bénéficier d’une haute priorité dans les efforts des Africains de culture. Dans toute nation moderne, le cinéma sert non seulement à des usages de divertissement et de loisir, mais il est devenu un dispositif stratégique destiné à inculquer les aspirations nationales et le caractère national. Il fait fonction de fenêtre la plus claire à travers laquelle la nation regarde le reste du monde.“ Résolution de la commission des arts, in: *Présence Africaine* 24/25 (1959), S. 413–418.

<sup>547</sup> Der Einsatz von Filmen war ein elementarer Teil des Zweiten Weltkriegs und diente der sogenannten propagandistischen Kriegsführung. Zur Geschichte von militärischen Filmdiensten innerhalb der französischen Armee im Zweiten Weltkrieg vgl. Stéphane Launey, *Les services cinématographiques militaires français pendant la Seconde Guerre mondiale*, *Revue historique des armées* 252 (2008), S. 27–40.

<sup>548</sup> Zur Entstehung der Menschenrechte vor dem Hintergrund der Dekolonisierung vgl. zum Beispiel Roland Burke, *Decolonization and the Evolution of Human Rights*, Pennsylvania

In diesem Sinne verstanden die Verfasser\*innen der Abschlussresolution zum *Zweiten Weltkongress Schwarzer Schriftsteller und Künstler* die Etablierung einer nationalen Filmkultur in afrikanischen Ländern als erstrebenswertes Ziel und emanzipatorischen Akt. Tatsächlich ist für die ersten Jahre nach der formellen Unabhängigkeit deutlich erkennbar, dass sich verschiedene, zuvor in Paris ausgebildete Film- und Kulturschaffende in vielfältiger Weise für den Aufbau von kinematographischen Produktions-, Koordinations- und Ausbildungsmöglichkeiten in den neu gegründeten Staaten einbrachten. Dabei kann davon ausgegangen werden, dass sie zum einen am Aufbau afrikanischer *Nationen* mitwirken wollten. Zum anderen kann freilich auch davon ausgegangen werden, dass sie sich ganz pragmatisch auch professionelle Betätigungsfelder zu erschließen versuchten. So wirkten beispielsweise Paulin Soumanou Vieyra und Blaise Senghor im Senegal an der Etablierung einer staatlichen Filmstelle sowie an Ausbildungsmöglichkeiten für zukünftige Generationen von Filmschaffenden mit.<sup>549</sup> Und auch Timité Bassori, der gleich Vieyra und Senghor zuvor in Paris an dem *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC) studiert hatte, arbeitete nach der formellen Unabhängigkeit für die ivoirische Regierung und leitete die staatliche Filmgesellschaft *Société Ivoirienne du Cinéma* (SIC) in der Elfenbeinküste.<sup>550</sup> Ousmane Sembène, der sein Filmhandwerk am Gorky Studio im Moskau erlernt hatte, brachte sich in den Aufbau der neu gegründeten Staaten mit einem Film ein: Sein erster Kurzfilm aus dem Jahr 1963 – *L'Empire Songhai* – war eine Auftragsarbeit für die Regierung Malis. Indem Sembène das Songhai-Reich, welches sich im 15. und 16. Jahrhundert über das Gebiet des späteren Malis erstreckt hatte, zum Filmthema machte, ließ sich der Film zur Konstituierung eines in der präkolonialen Zeit verorteten nationalen Gründungsmythos einsetzen.<sup>551</sup> Neben diesen einzelnen Aktivitäten zeigt das Beispiel des Vereins *Cinéma Africain*, dass dem Engagement von Kultur- und Filmschaffenden auch Grenzen gesetzt

---

2010, S. 35–58. Oder auch Adom Getachew, *Worldmaking after Empire. The Rise and Fall of Self-Determination*, Princeton 2019, S. 71–106.

<sup>549</sup> Vgl. hierzu zum Beispiel auch Kapitel 4.1 der vorliegenden Arbeit.

<sup>550</sup> Pfaff, *Twenty-five*, S. 35.

<sup>551</sup> *L'Empire Songhai*, Ousmane Sembène (1963).

waren. Die Mitglieder des nach französischem Recht als gemeinnützig geführten Vereins hatten dem Präsidenten Obervoltas, Maurice Yaméogo, im Oktober 1963 von Paris aus einen Brief geschrieben, in dem sie ihre Aktivitäten vorstellten und ihm ein Angebot unterbreiteten. So hatte sich der Verein zum Ziel gesetzt, „junge Afrikaner sowohl in der Filmtechnik wie auch im Schauspiel“ auszubilden. Das Ausbildungskonzept des Vereins sah vor, dass ausgewählte Anwärter\*innen zunächst in Fernkursen „in Afrika Texte studieren“ sollten. Diese Fernkurse würden „in Absprache mit dem [in Paris ansässigen] CICF [*Conservatoire indépendant du cinéma français*]“ organisiert. Anschließend würden die Absolvent\*innen der Kurse durch den Verein „an geeignete Schulen in Paris geleitet“. Zusätzlich machten es sich die Vereinsmitglieder – zu welchen auch namenhafte Kulturschaffende wie beispielsweise der Regisseur Désiré Ecaré, die Schauspieler Jean-Paul Ngassa und Ibrahim Seck, die Filmjournalistin Thérèse Sita Bella sowie der Maler und Illustrator Papa Ibra Tall zählten – „zur Pflicht, [die Studierenden] an Filmproduktionen teilhaben zu lassen, um diesen jungen Menschen den Erwerb anwendungsbezogenen Wissens zu erleichtern“. Bezüglich der Finanzierung schlug der Verein vor, dass die „jungen afrikanischen Staaten [...] gegenüber Gremien wie der UNESCO, dem Kooperationsministerium in Paris und der OAMCE [*Organisation africaine et malgache de coopération économique*] eine Empfehlung“ aussprechen sollten, so dass der Verein „von jährlichen Subventionen“ profitieren könne.“<sup>552</sup>

Mit einem zweiten, wenige Monate später abermals an die Regierung Obervoltas gerichteten Brief erinnerte der Verein an das unterbreitete Angebot und

---

<sup>552</sup> „Cette existence nous faciliterait la sélection des jeunes Africains tant du côté de la technique cinématographique que du côté de la comédie proprement dite. Sous nos hospices à Paris ils seraient orienté aux écoles adéquates ayant subi au préalable des textes en Afrique et seulement à la fin des cours par correspondance que nous organiserons en accord avec le CICF. Pour faciliter à ces jeunes d’acquérir des connaissances empiriques nous nous faisons le devoir de leur permettre d’assister à nos réalisations [...] Certes le budget des jeunes Etats d’Afrique est assez faible pour subvenir à tous ses impératifs si bien que votre recommandation auprès de quelque organismes tels que l’UNESCO, Le Ministère de la Coopération à Paris et de l’OAMCE [*Organisation africaine et malgache de coopération économique*] à Yaoundé nous permettrait de bénéficier des subventions annuelles quand vous les soulignerez l’importance de notre mouvement et la participation que vous y apportez.“ Archives Nationales de Burkina Faso (ANBF), Cote 7V 127, Brief Association Cinéma Africain vom 30. Oktober 1963.

erkundigte sich, wie der obervoltaische Präsident zu dem Vorschlag stehe. Ein Antwortschreiben auf diese Anfrage liegt nicht vor. Jedoch deutet eine handschriftliche Notiz auf diesem zweiten Brief darauf hin, dass die obervoltaischen Entscheidungsträger offensichtlich wenig mit dem Engagement der Kulturschaffenden anfangen konnte: „Diese Angelegenheit ist gefährlich für unsere Reputation“ ist auf dem Brief vermerkt.<sup>553</sup> Und mit dem ebenfalls handschriftlich notierten Vermerk „Interne Information UAM“ gab die entsprechende Bearbeitungsstelle die Weisung, die *Union Africaine et Malgache* (UAM) über die Angelegenheit zu informieren.<sup>554</sup> Offensichtlich fürchteten die mit der Kontaktaufnahme der Filmschaffenden befassten obervoltaischen Regierungs- oder Verwaltungsangehörigen, dass eine Zusammenarbeit mit dem Verein negativ auf sie zurückgeführt werden könnte. Diese abwehrende Reaktion spricht für eine große Unsicherheit unter obervoltaischen Entscheidungsträgern gegenüber der zivilgesellschaftlichen Initiative der Filmschaffenden. Über die Gründe für die Unsicherheit lässt sich freilich nur spekulieren. So ist zum einen denkbar, dass die staatlichen Autoritäten zivilgesellschaftliches Engagement zu diesem Zeitpunkt ganz grundsätzlich als Bedrohung wahrnahmen. Schließlich waren es zivilgesellschaftliche Proteste von Gewerkschaften sowie Studierenden und Schüler\*innen gewesen, die von der Mitte der 1950er Jahre an die imperiale Ordnung der *Union française* herausforderten und schließlich zum Ende des französischen Kolonialreichs beigetragen hatten.<sup>555</sup> Zum anderen ist auch denkbar, dass die Regierung Obervoltas negative Reaktion der ehemaligen Kolonialmacht gegenüber eigenmächtig etablierten transnationalen Ausbildungsstrukturen fürchtete.

Somit lässt sich zusammenfassend festhalten, dass Filmschaffende, die eine Ausbildung in der kolonialen Metropole Paris erfahren hatten, zu Beginn der 1960er Jahre danach strebten in ihren Herkunftsländern tätig zu werden. Und

---

<sup>553</sup> „Cette affaire est dangereuse pour notre réputation.“ ANBF, Cote 7V 127, Brief Association Cinéma Africain vom 3. Januar 1964.

<sup>554</sup> „Intérieur information UAM“ ANBF, Cote 7V 127, Brief Association Cinéma Africain vom 3. Januar 1964.

<sup>555</sup> Hierzu einschlägig ist Tony Chafer. Vgl. z. B. Chafer, *End of Empire*.

tatsächlich war es auch zu unterschiedlichen Formen der Zusammenarbeit zwischen Filmschaffenden und Regierungen der neu gegründeten afrikanischen Staaten gekommen. Gleichsam zeigt sich jedoch auch, dass das Aktionsfeld der Filmschaffenden deutlich begrenzt war. Solange kein unmittelbarer und vertrauensvoller Kontakt zu Angehörigen der Regierungen in den gerade gegründeten afrikanischen Staaten bestand – dies zeigt sich an der erfolglos verlaufenen Kontaktaufnahme des Vereins *Cinéma Africaine* beispielhaft – war es schwer, mit Regierungsverantwortlichen in einen Austausch zu treten.

Während die Kontaktaufnahme des Vereins *Cinéma Africain* zu afrikanischen Regierungen ein der Quellenlage nach zu urteilen, einmaliger Versuch blieb, lässt sich für die Zeit ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre ein verstärktes und kontinuierliches kulturpolitisch motiviertes Engagement von Filmschaffenden feststellen. Dabei ging es den Filmschaffenden darum, so zeigt das folgende Kapitel, die Voraussetzungen für ihre Arbeit zu verbessern.

## 7.2 Die Gründung der FEPACI und zunehmende Öffentlichkeit

Ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre kamen Filmemacher\*innen in unterschiedlichen Kontexten und Konstellationen zusammen, um über die Zukunft des Filmschaffens auf dem afrikanischen Kontinent zu beratschlagen. Denn die Bedingungen zur Produktion von Filmen waren deutlich prekär. Im Rahmen von Zusammenkünften brachten Filmschaffende folglich ihre filmpolitischen Forderungen, die sie an staatliche Vertreter richteten, zum Ausdruck, schufen Öffentlichkeit für ihre Belange und mobilisierten Mitstreitende und Fürsprechende. Diese in gesteigerter Frequenz stattfindenden Zusammenkünfte müssen für die Entwicklung einer kulturpolitischen Bewegung als besonders bedeutsam angesehen werden.

So fand beispielsweise 1965 ein Kolloquium von Filmschaffenden in Genua statt.<sup>556</sup> 1966 hatte der Filmemacher und Filmkritiker Tahar Cheriaa in Tunis zum ersten

---

<sup>556</sup> Dieses erwähnt Diawara, *African Cinema*, S. S. 38.

Mal die *Journées Cinématographiques de Carthage* organisierten, in deren Rahmen Filmschaffende ein mehrtägiges Arbeitstreffen abhielten. Auch während des *Premier Festival Mondial des Arts Nègres*, das Vertreter der *Présence Africaine* und die senegalesische Regierung 1966 in Dakar organisiert hatten, war ein mehrtägiges Kolloquium der Filmschaffenden arrangiert. 1967 trafen Filmschaffende im Rahmen einer durch das *Bureau de Cinéma* organisierten Filmwoche in Paris zu einem zweitägigen Runden Tisch zusammen.<sup>557</sup> Auf all diesen Zusammenkünften wurden Filmschaffende nicht müde, vor allem die bestehende Situation der Filmdistribution zu monieren. Sie übten Kritik an dem existierenden Filmvertrieb, der seit kolonialen Zeiten durch die *Compagnie africaine de Cinématographie industrielle et commerciale* (COMACICO) und die *Société d'exploitation cinématographique africaine* (SECMA) in Monopolstellung ausgeübt wurden. Neben der Artikulation von Missständen und dem Austausch mit Gleichgesinnten war es den Filmschaffenden ebenso ein Anliegen, ihr kulturpolitisches Engagement zu verstetigen und mit Regierungsverantwortlichen in Kontakt zu treten.<sup>558</sup>

Die Gründung des Filmschaffendenverbandes *Fédération Panafricaine des Cinéastes* (FEPACI) muss als ein Versuch gesehen werden, einen professionellen Rahmen für das filmpolitische Engagement zu schaffen. Die Idee zur Gründung des Verbandes entstand zum ersten Mal, so beschreibt es Clément Tapsoba, während der 1966 in Tunis stattfindenden *Journées Cinématographiques de Carthage*, die 1966 in Tunis stattfanden.<sup>559</sup> Konkrete Vorbereitungen zur Gründung des Verbands erfolgten schließlich 1969, im Rahmen des *Festival Culturel Panafricain d'Alger*. In einem in der *Présence Africaine* veröffentlichten Artikel berichtet Paulin Soumanou Vieyra von der Ausarbeitung der Statuten für die zu gründenden

---

<sup>557</sup> Ausführlich zur Zusammenkunft der Filmschaffenden im Rahmen des *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* sowie im Rahmen der *Table Ronde* in Paris vgl. Kapitel 8.1 der vorliegenden Arbeit.

<sup>558</sup> Zu der filmpolitischen Kritik und zu Forderungen der Filmschaffenden auf dem *Festival Mondial des Arts Nègres* vgl. zum Beispiel Clément Tapsoba, *Cinéastes d'Afrique noire. Parcours d'un combat révolu*, in: Catherine Ruelle (Hg.), *Afrique 50. Singularité d'un cinéma pluriel*, Paris 2005, S. 148.

<sup>559</sup> Zur Bedeutung der *Journées Cinématographiques de Carthage* in der Gründungsgeschichte der FEPACI vgl. Tapsoba, *Cinéastes d'Afrique noire*, S. 148.

Filmschaffendenorganisation. Darin schreibt er, dass sich die anwesenden Filmschaffenden in einem insgesamt acht Tage dauernden Symposium zur Konzipierung und Organisation des Verbandes beraten hätten. Schließlich sahen die so erarbeiteten Statuten vor, dass sich in jedem Land eine nationale Vereinigung gründen sollte, in der Filmschaffende verpflichtende Mitgliedschaften eingehen mussten. Die nationalen Vereinigungen sollten dann einen *panafrikanischen* Verband gründen. Auf diese Weise sollte ein alle Länder des afrikanischen Kontinents abdeckender Berufsverband entstehen, der die Interessen von Filmschaffenden sowohl auf nationaler wie auch auf panafrikanischer Ebene bündelt und vertritt. Als ein Manko des Planungs- und Gründungsprozesses beschreibt Vieyra das Fehlen von Filmschaffenden aus anglophonen afrikanischen Ländern.<sup>560</sup>

Die Abwesenheit von anglophonen Filmschaffenden mag im Wesentlichen dem Umstand geschuldet gewesen sein, dass es zu diesem Zeitpunkt nur sehr wenige Filmemacher aus den entsprechenden afrikanischen Ländern gab. Lediglich für Ghana und Nigeria sind kinematographische Aktivitäten einzelner Kulturschaffender bekannt. Darüber hinaus stellte sich die filmwirtschaftliche und filmpolitische Situation in diesen Ländern deutlich unterschiedlich zu den frankophonen Ländern dar. So waren zwar sowohl in Ghana wie auch in Nigeria Einrichtungen zur Filmproduktion vorhanden. Die Filmemacher Sam Aryeety (Ghana) und Segun Olusola (Nigeria) orientierten sich jedoch, so beschreibt es Manthia Diawara, stark in Richtung einer Kooperation mit ausländischen Investoren und seien in der Folge weniger an einem interafrikanischen Austausch interessiert gewesen.<sup>561</sup>

---

<sup>560</sup> Paulin Soumanou Vieyra, *Le cinéma au 1er Festival culturel panafricain d'Alger*, in: *Présence Africaine* 72 (1969), S. 190–201.

<sup>561</sup> Ursprünglich hatte die Kolonialverwaltung auf dem Gebiet der britischen Kolonien die *Britisch Colonial Film Unit* aufgebaut. Nach dem Ende der Kolonialzeit waren vor allem in Nigeria Produktionsstätten der *Colonial Film Unit* zurückgeblieben. In Ghana hatte Kwame Nkrumah, der erste Staatschef des formell unabhängigen Landes, in den 1960er Jahren eine respektable Infrastruktur geschaffen. Das Hauptproblem der Filmproduktion lag, wie Manthia Diawara es beschreibt, darin begründet, dass die Länder keine ausgebildeten Filmemacher\*innen hatten und Filmproduzenten aus den beiden Ländern – wie zum Beispiel Sam Aryeety (Ghana) und Segun Olusola (Nigeria) – auf ausländische Investoren und

Die tatsächliche Gründung des panafrikanischen Filmschaffendenverbandes, der bis heute als die *Fédération Panafricaine des Cinéastes* (FEPACI) existiert, erfolgte schließlich ein Jahr später. Den Rahmen hierzu boten die – dann bereits zum dritten Mal stattfindenden – *Journées Cinématographiques de Carthage*.<sup>562</sup> Dabei erhielt die FEPACI den Status einer dauerhaften Beobachterkörperschaft in der *Organisation für Afrikanische Einheit* zuerkannt. Auch mit der UNESCO entwickelte die FEPACI eine dauerhafte Zusammenarbeit.<sup>563</sup>

Es lässt sich also sagen, dass Filmschaffende, die sich zu Beginn der 1960er Jahre noch eher vereinzelt an der Seite von Regierungen der neu gegründeten afrikanischen Staaten für den Aufbau von kinematographischer Infrastruktur engagiert hatten, ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre begannen, sich untereinander zu organisieren, wobei der Panafrikanismus der einende Bezugspunkt war. Manthia Diawara interpretiert das Vorgehen der Filmschaffenden, sich ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre verstärkt als *panafrikanische Filmschaffende* zu organisieren, als durch den Idealismus der Filmschaffenden bestimmt: „Because they were for the most part leftists and idealists who were committed to the notion of Pan-Africanism, the new members of the FEPACI believed their prophetic mission was to unite and to use film as a tool for the liberation of the colonized countries and as a step towards the total unity of Africa.”<sup>564</sup>

Tatsächlich jedoch muss davon ausgegangen werden, dass die Filmschaffenden erkannten, wie grundsätzlich die aus kolonialen Zeiten überdauernden Gegebenheiten den filmpolitischen Gestaltungsspielraum bestimmten. So organisierten aus kolonialen Zeiten fortbestehende Filmdistributionsnetzwerke

---

Regisseure zurückgriffen. Als ersten Filmemacher, der weitgehend eigenständig Filme erstellte nennt Manthia Diawara Ola Balogun, der bezeichnenderweise ab 1963 ein Studium an der Pariser Filmhochschule *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC) absolviert hatte und somit in der Tradition des französischen Autorenfilms ausgebildet war. Diawara, *African Cinema*, S. S. 5–11.

<sup>562</sup> Vgl. hierzu Tapsoba, *Cinéastes d’Afrique noire*, S. 147–149.

<sup>563</sup> Ebd., S. 149.

<sup>564</sup> Diawara, *African Cinema*, S. S. 39.



fortwährend die Belieferung der Kinos auf dem afrikanischen Kontinent.<sup>565</sup> Infrastruktur für eigenständige Filmproduktion existierte kaum.<sup>566</sup> Somit blieb für die aus den ehemaligen französischen Kolonien kommenden Filmschaffenden nur die Möglichkeit, Filme mit der Unterstützung des technischen Dienstes des französischen Kooperationsministeriums zu produzieren. In diesem Fall mussten die Filmschaffenden die Rechte zur weltweiten nicht-kommerziellen Filmvorführung an das Kooperationsministerium abtreten. In der Praxis zog diese Bestimmung nach sich, dass den Filmschaffenden lediglich die Rechte zur kommerziellen Filmvermarktung blieben.<sup>567</sup>

Diese Regelung mag zunächst zwar angemessen erscheinen, war für die im nachkolonialen Kontext agierenden Filmschaffenden jedoch folgenswer. Denn mit dieser Regelung verwirkten sie jegliches Recht, ihre Filme selbständig zur Teilnahme an Filmfestivals einzureichen oder sie für andere nicht-kommerzielle Vorführorte, wie zum Beispiel Kinematheken, Film-Klubs oder Universitäten zur Verfügung zu stellen. Diese Vorführmöglichkeiten müssen für die Filme *afrikanischer Filmschaffender* in den 1960er und 1970er Jahren jedoch als

---

<sup>565</sup> In den aus den französischen Kolonien hervorgegangenen Ländern organisierten die COMACICO und die SECMA die Filmdistribution. Mitte der 1970er Jahre, so schreibt Manthia Diawara, übernahm die französische *Société de Participation Cinématographique Africaine* (SOPACIA), die zur *Union Général du Cinéma* (UGC) gehört, die Distributionsnetzwerke der COMACICO und der SECMA. Die Kinos der beiden zu kolonialen Zeiten gewachsenen Firmen habe sie dabei an afrikanische Geschäftsleute verkauft. Vgl. Diawara, *African Cinema*, S. 110. In den belgischen Kolonien hatte Jean Hourdebise Kinos gebaut und ein Distributionsnetzwerk aufgebaut. Sein Unternehmen existierte bis sie 1975 durch das zairische Informationsministerium übernommen wurden. Vgl. Rik Otten, *Le Cinéma au Zaïre, au Rwanda et au Burundi*, Brüssel 1984, S. 28–29. In den anglophonen afrikanischen Ländern stellte sich die Situation diverser dar. So spielte das Kino in den meisten der unabhängig gewordenen Länder eine dem Fernsehen nachgeordnete Rolle. Zu kolonialen Zeiten, hatte die *Colonial Film Unit* vor allem Filme produziert, die im Rahmen von Entwicklungsprojekten zum Einsatz kamen. Als Teil einer Unterhaltungskultur hatte das Kino eine weniger starke Verbreitung erfahren. Vgl. Ukadike, *African Cinema*, S. 105–126.

<sup>566</sup> Neben der Filmdistribution in Ghana und Nigeria existierten aus dem kolonialen Missionskino fortbestehende kleine Produktionseinheiten im ehemals belgischen Kongo. Dabei, so schreibt Paulin Soumanou Vieyra, hatten es die belgischen Missionare jedoch versäumt, Personal auszubilden, das nach der formellen Unabhängigkeit mit den Produktionsstätten hätte umgehen können. In der Folge musste die kongolesische Regierung belgisches und französisches Personal zum Betrieb dieser dann staatlich genutzten Filmeinheiten anwerben. Vieyra, *Le Cinéma Africain*, S. 222. Außerdem Diawara, *African Cinema*, S. 18.

<sup>567</sup> Hierzu vgl. Kapitel 4.3 der vorliegenden Arbeit.

elementare Orte der strategischen Filmvermarktung gesehen werden. Denn die kommerzielle Filmdistribution, insbesondere die der mit einem zum Teil noch aus kolonialen Zeiten bestücktem Filmstock agierenden Firmen COMACICO und der SECMA zeigte kein Interesse an den Filmen.<sup>568</sup> Somit blieben die Filmschaffenden, die – mangels Alternativen – auf die Dienste des französischen Kooperationsministerium zurückgriffen, hinsichtlich des Bekanntwerdens ihrer Filme vom Engagement des Kooperationsministerium respektive des *Bureau de Cinéma* abhängig. Dies war nicht nur hinsichtlich der Vermarktung der Filme von Relevanz, vielmehr muss diesem Umstand auch entschieden eine motivationale Komponente zugesprochen werden. Schließlich strebten die Filmschaffenden an, dass sie ihre Werke zeigen konnten und sie rezipiert wurden. Vor diesem Hintergrund stellte die Gründung eines panafrikanischen Verbands zur Interessensvertretung von Filmschaffenden nicht nur ein durch Idealismus getragenes Projekt dar. Vielmehr lag die Gründung der FEPACI eine gewisse, auch existenzielle, Notwendigkeit zugrunde. Sie muss als Versuch gesehen werden, eine Basis für eine möglichst breite Zusammenarbeit – auch jenseits der aus kolonialen Zeiten überdauernden kulturpolitischen Bindungen – zu schaffen.

In der Tat stieß der Verband auf eine relativ breite Resonanz unter Filmschaffenden. Anlässlich eines 1975 in Algiers begangenen Treffens nahmen bereits Vertreter\*innen aus insgesamt 39 Länderorganisationen – sowohl aus den frankophon wie auch aus den anglophon geprägten Kontinentsteilen – teil.<sup>569</sup> Somit kann der FEPACI eine integrative Wirkmacht im nachkolonialen Afrika zugesprochen werden. Dies gilt umso mehr, als der Verband auch einzelne Filmschaffende aus den noch immer kolonisierten Gebieten – Manthia Diawara beschreibt die Mitgliedschaft von Filmemacher\*innen aus Südafrika und Mozambique – aufnahm, obwohl diese keiner eigenen Länderorganisation angehörten.<sup>570</sup>

---

<sup>568</sup> Genova, *Cinema and Development*, S. 137.

<sup>569</sup> Ebd., S. 2.

<sup>570</sup> Diawara, *African Cinema*, S. 40

Neben der integrativen Wirkung der FEPACI können für die ersten Jahre unmittelbar nach der Gründung des Verbandes auch mit Blick auf die filmpolitischen und filmwirtschaftlichen Rahmenbedingungen kleine Erfolge konstatiert werden. Denn der Verband hatte sich vom Anbeginn seiner Gründung für eine Verbesserung der Filmproduktions- und Distributionssituation auf dem afrikanischen Kontinent ausgesprochen. Konkret hatten die Filmschaffenden auf der Gründungssitzung der FEPACI die Forderungen nach Etablierung nationaler Filmvorführmöglichkeiten, die Regulierung beziehungsweise Nationalisierung der durch die COMACICO und SECMA organisierten Filmdistribution sowie des damit verbundenen kommerziellen Kinobetriebs, wie auch die Unterstützung kleiner Produktionshäuser gegenüber den afrikanischen Regierungen zum Ausdruck gebracht.<sup>571</sup> Diese durch die FEPACI in konzertierter Weise vorgetragenen Forderungen zur Verbesserung der Situation für Filmschaffende zeigten insofern Resonanz, als Regierungsverantwortliche die Filmschaffenden zunehmend wahrzunehmen begannen. Wie Manthia Diawara treffend feststellt, drängte die zunehmende Professionalisierung aber vor allem auch die Forderung der Filmschaffenden nach Kontrolle des Filmmarktes sowie der Anerkennung der Filmindustrie als ein Faktor ökonomischer und kultureller Entwicklung politische Verantwortliche dazu, die aus kolonialen Zeiten überdauernden filmwirtschaftlichen Strukturen nicht weiter als gegeben hinzunehmen und neue Schritte zu gehen.<sup>572</sup>

Konkret gründeten einige afrikanische Regierungen in der ersten Hälfte der 1970er Jahre nationale Einrichtungen, die den Filmmarkt in den jeweiligen Ländern gestalten helfen sollten. – Hierzu zählt die Etablierung des *Office cinématographique du Mali* (OCINAM) in 1970, die Organisation der *Société nationale de la Cinématographie* (SNC) 1973 im Senegal, sowie 1974 die Gründung des *Office béninois de cinéma* (OBECI).<sup>573</sup>

---

<sup>571</sup> Diawara, *African Cinema*, S. 40–41.

<sup>572</sup> Ebd., S. 38–39.

<sup>573</sup> Ebd., S. 41.

Die im Sinne der Filmschaffenden weitgehendsten Maßnahmen erfolgten jedoch in Obervolta, wo die Regierung unter General Sangoulé Lamizana den aus kolonialen Zeiten fortbestehenden Firmen COMACICO und SECMA ein Betriebsverbot im Land erteilte, alle Kinos der beiden Firmen ‚nationalisierte‘ und die *Société nationale voltaïque de distribution et de et d’exploitation cinématographique* (SONAVOCI) zum weiteren Betrieb der Kinos einrichtete.<sup>574</sup> Unter Filmschaffenden stieß die ‚Nationalisierung‘ der Kinos auf breite Zustimmung. Sie verstanden dieses Vorgehen als einen gezielten Akt zur Förderung des Kulturschaffens. So formulierten sie in einer Resolution anlässlich eines durch den *Ciné-Club* der französischen Botschaft organisierten Filmfestivals zu Beginn des Jahres 1970:

Die afrikanischen Filmemacher, die sich anlässlich des zweiten *Festival du Cinéma Africain in Ouagadougou* versammelt haben, danken der Regierung Obervoltas sowie den Festivalorganisatoren für den brüderlichen und herzlichen Empfang und begrüßen ganz im Sinne der Beschlüsse der *Union Panafricaine du Cinéma d’Alger* die Entscheidung der Regierung Obervoltas, das Kino zu nationalisieren, und hoffen, dass diese Maßnahme den Auftakt zu einer tatsächlich so nennbaren Kulturpolitik im Bereich des Kinos bildet und als Beispiel für andere afrikanische Länder dienen wird. [...] <sup>575</sup>

Unterschrieben wurde die Resolution durch namenhafte Filmemacher wie beispielsweise Paulin Soumanou Vieyra, Ousmane Sembène, Timité Bassori, Moustapha Alassane und Souleyman Cissé. Auch der CAI-Mitarbeiter Serge Ricci und sein Auszubildender Sékou Ouédraogo zeichneten die Resolution.

1972 schließlich übernahm die Regierung per Erlass auch die Ausrichtung des Filmfestivals, welches der *Ciné-Club* am *Centre culturel Franco-Voltaïque* unter der Leitung des CAI-Mitarbeiters Serge Ricci 1969 ins Leben gerufen hatte. Mit rund 10.000 Besucher\*innen war dieses Festival eine gelungene und

---

<sup>574</sup> Dupré, *Le Fespaco*, S. 115–116.

<sup>575</sup> „Les cinéastes africains réunis à Ouagadougou à l’occasion du 2<sup>e</sup> Festival du Cinéma Africain, remercient le gouvernement voltaïque et les organisateurs du festival pour l’accueil fraternel et chaleureux qui leur a été réservé, et dans l’esprit des décisions arrêtées par l’Union Panafricaine du Cinéma d’Alger, prennent acte de la décision du gouvernement de la Haute-Volta nationalisant le cinéma et souhaitent que cette mesure soit le prélude d’une véritable politique culturelle en matière de cinéma et serve d’exemple aux autres pays africains. [...]“ Zitiert nach Hamidou Ouédraogo, *Naissance et évolution du FESPACO de 1969 à 1973*, Ouagadougou 1995, S. 390.

öffentlichkeitswirksame Veranstaltung, die 1970 noch ein zweites Mal im gleichen Rahmen stattfand.<sup>576</sup> In dieser staatlich verordneten Übernahme des Festivals durch die obervoltaische Regierung kann zum einen die Aneignung der erfolgreichen Kulturveranstaltung als ein nationales Prestigeprojekt gesehen werden. Schließlich waren andere Kulturfestivals, wie zum Beispiel das *Festival Mondial des Arts Nègres* 1966 in Dakar oder das *Festival Culturel Panafricain d'Alger* von 1969 große Publikumserfolge mit internationaler Strahlkraft gewesen.<sup>577</sup> Ebenso kann die Ausrichtung des Festivals in Kombination mit der ‚Nationalisierung‘ des Kinobetriebs im Land, so argumentiert Colin Dupré, ein koordinierter Versuch der Regierung gesehen werden, die bestehenden Strukturen der Filmproduktion und -distribution in Obervolta zu „dekolonisieren“, „ausländische Interessen zu destabilisieren“ und stattdessen *afrikanische Filmschaffende* zu unterstützen.<sup>578</sup>

Insgesamt entwickelte sich Obervolta – und insbesondere seine Hauptstadt Ouagadougou – in den kommenden Jahren zu einem Knotenpunkt des *afrikanischen Filmschaffens*. Vor allem das Filmfestival, das seit 1972 als *Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou* (FESPACO) bekannt wurde, entfaltete eine internationale Strahlkraft und zog eine zunehmend größer werdende Besucherzahl an. So nennt Colin Dupré für 1972 die Zahl von 50.000 Festivalgästen. 1973 waren es dann bereits 100.000 und in den 1980er Jahren stieg die Besucherzahl schließlich auf 400.000.<sup>579</sup> Dabei war das Festival nicht nur eine Attraktion für die heimische Bevölkerung, sondern es zog auch rege internationale Aufmerksamkeit auf sich. Hamidou Ouédraogo listet für das Festival von 1973 Pressevertreter\*innen aus Frankreich, den USA, Deutschland, Schweden, Norwegen, Tunesien, Italien, der Elfenbeinküste und der Schweiz auf.<sup>580</sup>

Der enorme Publikumszustrom wie auch die Anwesenheit der internationalen Presse stehen symptomatisch für das öffentliche Interesse, das dem *afrikanischen*

---

<sup>576</sup> Zur Gründungsgeschichte des FESPACO vgl. Dupré, *Le Fespaco*, S. 109–123.

<sup>577</sup> Zum *Festival Mondial des Arts Nègres* in Dakar vgl. Kapitel 8.1 der vorliegenden Arbeit.

<sup>578</sup> Dupré, *Le Fespaco*, S. 111–113.

<sup>579</sup> Dupré, *Le Fespaco*, S. 134 und S. 382.

<sup>580</sup> Vgl. Hamidou Ouédraogo, *Naissance et evolution du FESPACO de 1969 à 1973*, Ouagadougou 1995, S. 87.

*Filmschaffen* ab dem Beginn der 1970er Jahre in zunehmendem Maße entgeggebracht wurde. Dabei blieb die internationale Aufmerksamkeit nicht nur auf Berichterstattungen über das FESPACO beschränkt. Auch in verschiedenen französischsprachigen Zeitschriften erschienen ab dem Ende der 1960er und zu Beginn der 1970er Jahre vermehrt Artikel, die sich mit dem Wirken von *afrikanischen Filmschaffenden* befassten. Regelmäßig berichtete beispielsweise die durch Pierre Biarnès und Paulette Decraene 1968 gegründete und zweimonatig in Paris erscheinende Kulturzeitschrift *L'Afrique Littéraire et Artistique*.<sup>581</sup> Auch das durch Béchir Ben Yahmed ursprünglich in Tunis gegründet und ab 1964 wöchentlich in Paris erscheinende Nachrichtenmagazin *Jeune Afrique* veröffentlichte regelmäßig Artikel.<sup>582</sup> Weitere Texte finden sich unter anderem in der französischen Tageszeitung *Le Monde*.<sup>583</sup>

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die ab der Mitte der zweiten Hälfte der 1960er Jahre einsetzende Koordinierung der Filmschaffenden im Rahmen von gemeinsamen Treffen und Konferenzen zur Herausbildung einer kulturpolitisch engagierten Filmschaffenden-Bewegung führte. Die Gründung des *panafrikanischen Filmschaffendenverbandes* FEPACI sowie das regelmäßig, alle zwei Jahre in Ouagadougou stattfindende Filmfestival FESPACO waren dabei wichtige Schritte in der Sichtbarmachung und Institutionalisierung eines *panafrikanischen Filmschaffens*.

Darüber hinaus, so möchte ich im Folgenden argumentieren, kann davon ausgegangen werden, dass dem internationalen – zumindest im Rahmen einer relativ spezifischen Teilöffentlichkeit existenten – Interesse am *afrikanischen Filmschaffen* auch eine sich über verschiedene Weltregionen erstreckende Politisierung zuträglich war, die sich auf die sogenannte *Dritte Welt* bezog und die auch unter Filmschaffenden auf Resonanz stieß.

---

<sup>581</sup> Eine Auswahl von Artikeln zum afrikanischen Filmschaffen, die bis 1972 in *L'Afrique Littéraire et Artistique* erschienen, finden sich in Vieyra, *Le Cinéma Africain*, S. 426–427. Daraus geht hervor, dass in jeder der ersten 19 Ausgaben des zweimonatig erscheinenden Heftes jeweils ein Artikel in den Themenbereich des *afrikanischen Filmschaffens* fiel.

<sup>582</sup> Auch hierzu findet sich eine Auflistung bei Vieyra, *Le Cinéma Africain*, S. 428–437.

<sup>583</sup> So zum Beispiel Louis Marcorelles, *L'Afrique noire au rendez-vous d'Alger*, in: *Le Monde*, 20.8.1969.; Georges Sadoul, *Le plus jeunes du monde*, in: *Le Monde*, 31.3.1967.

### 7.3 Das Filmschaffen und der *Tiers mondisme*

Das Konzept der *Dritten Welt* hatte erstmals der französische Demograph und Ethnologen Alfred Sauvy in einem 1952 in der Zeitschrift *L'Observateur* publizierten Artikel mit dem Titel *Trois mondes, une planète* beschrieben. Dabei verstand Sauvy unter dem *Tiers Monde* einen durch Kolonisierung geprägten geographischen Raum, der durch eine hohe Bevölkerungsdichte und Unterentwicklung gekennzeichnet war und den er von der *Ersten* sowie der *Zweiten Welt* – einem kapitalistischen *Westen* und einem sozialistischen *Osten* – unterschied. Angesichts der hohen Bevölkerungszahl in der *Dritten Welt*, die die *Erste* sowie die *Zweite Welt* deutlich überstieg, sprach Sauvy dieser Weltregion in Analogie zum *Dritten Stand* der französischen Revolution (*Tiers Etat*) das Potential zur Veränderung der bestehenden Verhältnisse zu: „Denn die unterentwickelten Länder der *Dritten Welt* sind in eine neue Phase eingetreten [...] und endlich verlangt auch diese Dritte Welt, die wie der Dritte Stand übergangen, ausgebeutet und missverstanden wird, etwas zu sein.“<sup>584</sup>

Vor dem Hintergrund einer sich – durch die Delegitimierung kolonialer Herrschaft sowie den Aufstieg der USA und der UdSSR als neue Weltmächte – in einem tiefgreifenden Wandel befindlichen Welt nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr das durch Sauvy beschriebene Konzept in den folgenden Jahren eine erstaunliche Verbreitung. Dies geschah, so lässt sich mit Bezug auf Jürgen Dinkel sagen, zum einen in Anbetracht des semantischen Potenzials des Begriffs. Denn wie Dinkel treffend feststellt, trug das *Dritte Welt*-Konzepte dem global vorhanden „Bedürfnis nach neuen Ordnungskategorien von Welt“ Rechnung. Es half eine durch die Erosion der alten, um Europa zentrierten globalen Ordnung, sowie durch Dekolonisierung und Kaltem Krieg in einem tiefgreifenden Wandel befindliche Welt neu zu beschreiben, zu erfassen und sich über diese ‚neue Welt‘

---

<sup>584</sup> „Les pays sous-développés, le 3e monde, sont entrés dans une phase nouvelle [...] enfin ce Tiers-Monde ignoré, exploité, méprisé comme le Tiers-État, veut, lui aussi, être quelque chose.“ Alfred Sauvy, *Trois mondes, une planète*, erneut abgedruckt in: Serge Cordellier; Fabienne Doutaut (Hg.), *La fin du Tiers monde?*, Paris 1996, S. 145–147.

auszutauschen.<sup>585</sup> Zum anderen, dies hat die vor allem französischsprachige Forschung zum *Tiers Mondisme* herausgearbeitet, fungierte die *Dritte Welt* einer zur Zeit der Dekolonisierungsprozesse entstehenden europäischen *Neuen Linken* mitunter als Projektionsfläche für ihre eigene politische Identität.<sup>586</sup> Diese *Neue Linke* sah in der *Dritten Welt* mitunter ein revolutionäres Subjekt und fasste, wie Christoph Kalter es treffend formuliert, eine „als ‚Kolonialrevolution‘ gedeutete Dekolonisierung [als] Etappe eines marxistischen Befreiungsplans“ auf.<sup>587</sup> Dabei jedoch entstand das Reden und Schreiben von der *Dritten Welt* innerhalb der französischen Linken keineswegs als reine Imagination. Vielmehr waren für die Erzeugung von *Dritte Welt*-Semantiken und -Vorstellungen auch der tatsächliche Austausch mit Akteuren aus den entsprechenden Weltregionen sowie die Rezeption ihrer intellektuellen Erzeugnisse von Bedeutung. Auf diese Weise entstanden mitunter über weite Distanzen stattfindende kommunikative Wechselbeziehungen zwischen relativ unterschiedlichen, aus sehr diversen

---

<sup>585</sup> Vgl. Jürgen Dinkel „Dritte Welt“ – Geschichte und Semantiken, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, [http://docupedia.de/zg/dinkel\\_dritte\\_welt\\_v1\\_de\\_2014](http://docupedia.de/zg/dinkel_dritte_welt_v1_de_2014), abgerufen am 30.12.2020. Zur Verwobenheit von Dekolonisierung und Kaltem Krieg vgl. zum Beispiel Fraser, Decolonization, in: Immermann; Goedde (Hg.), Handbook of the Cold War, S. 469–485.

<sup>586</sup> Einschlägig hierzu ist beispielsweise Claude Liauzu, *L'Enjeu tiersmondiste. Débats et combats*, Paris 2000.

<sup>587</sup> Kalter, Entdeckung Dritten Welt, S. 11. Der Entstehung einer *Neuen Linken* in Frankreich vorausgegangen waren zum einen Enttäuschungen über die etablierten Parteien des linken Spektrums – der sozialistischen *Section française de l'Internationale ouvrière* (SFIO) sowie der *Parti communiste français* (PCF). Vor allem das Vorgehen der sich bis 1958 in Regierungsverantwortung befindlichen SFIO im Algerienkrieg sowie in der Suez-Krise, aber auch die ausbleibende Unterstützung des PCF für den um die algerische Unabhängigkeit kämpfenden *Front de Libération Nationale* (FLN) hatte zu einer Abspaltung von Parteianhänger\*innen geführt. In der Folge bildeten sich neue linke Gruppierungen heraus. Zum anderen hatte auch der Einmarsch sowjetischer Truppen 1956 in Ungarn und die Niederschlagung des sich gegen die sowjetische Besatzungsmacht richtenden Volksaufstandes zu einer Entmystifizierung der sowjetischen Politik sowie zu einer Spaltung unter Anhängern der PCF geführt. Auch prominente Parteianhänger wie Jean-Paul Sartre und Pablo Picasso hatten das Vorgehen der sowjetischen Führung scharf kritisiert. Im Laufe der 1960er Jahre entstanden in der Folge eine Vielzahl an neuen linken Gruppierungen, die sich unter dem Sammelbegriff *Neue Linke* subsumieren lassen. Diese definierten sich mitunter wesentlich über die Idee der *Dritten Welt*. Insgesamt müssen diese gesellschaftlichen Entwicklungen in Frankreich zwar in ihrer Entwicklung als zum Teil spezifisch gesehen werden, wobei sie im Ergebnis jedoch nicht singulär waren. Denn ähnliche Entwicklungen fanden auch in anderen Ländern Europas statt. Vgl. hierzu ausführlich Kalter, Entdeckung Dritten Welt, S. 108–123.



politischen Kontexten kommenden Akteuren. Wie Christoph Kalter treffend schreibt, institutionalisierte die französische Linke „[g]emeinsam mit den Sprechern der Dritten Welt [...] Argumente und Bilder, die politisches Handeln in den (ehemaligen) Kolonien und Metropolen motivierten und legitimierten.“<sup>588</sup>

Auch im Kontext der hier untersuchten Filmschaffendenbewegung fand das *Dritte Welt*-Konzept Widerhall. Denn die FEPACI organisierte 1973 eine Zusammenkunft von *Dritte Welt*-Filmschaffenden. Dieses fand in Algiers statt und wurde durch das algerische *Office nationale pour le commerce et l'industrie cinématographique* finanziert. Theoretische Überlegungen zu einem Filmschaffen der *Dritte Welt* hatten 1969 die argentinischen Filmemacher Octavio Getino und Pino Solanas in ihrem Manifest *Hacia un Tercer Cine (Für ein Drittes Kino)* formuliert. In diesem filmpolitischen Text, welcher in der Folgezeit breit rezipiert wurde, sprachen sich Solanas und Getino für die Konstituierung eines *Dritten Kinos* aus. In Anlehnung an das *Drei Welten-Modell* beschreiben sie das *Dritte Kino* als eine Alternative zu der als *Erstes Kino* bezeichneten Hollywood-Filmproduktion sowie zum *Zweiten Kino*, was im Verständnis der beiden Autoren durch den französischen Autorenfilm sowie durch die sowjetische Filmproduktion repräsentiert würde.<sup>589</sup> Das *Dritte Kino* solle, so der Anspruch Solanas' und Getinos, eine neue und eigene Ausdrucksweise für Menschen und Nationen der *Dritten Welt* konstituieren, einen Eigenwert unabhängig von bestehenden Systemen der Filmproduktion entwickeln und so eine kulturelle Dekolonisierung bewirken.<sup>590</sup>

Dass Solanas und Getino auch auf dem durch die FEPACI in Algiers organisierten Treffen anwesend waren, ist nicht bekannt. Jedoch nahmen eine Reihe anderer lateinamerikanischer, afrikanischer wie auch interessierte europäische Filmemacher\*innen teil – so beispielsweise die argentinischen Regisseure

---

<sup>588</sup> Ebd., S. 114.

<sup>589</sup> Das Manifest findet sich in englischer Übersetzung abgedruckt zum Beispiel in der französischen Filmzeitschrift *Cinéaste*. Fernando Solanas; Octavio Getino, *Towards a Third Cinema*, in: *Cinéaste* 4, 3 (1970/71), [www.jstor.org/stable/41685716](http://www.jstor.org/stable/41685716), Zugriff: 3.1.2021.

<sup>590</sup> Im Gegensatz zur FEPACI, die später auch ein *Dritte Welt-Kino* beschrieb, verstanden Solanas und Getino das *Dritte Kino* als militantes, revolutionäres Guerillakino. Die entsprechenden Beschreibungen erinnern an Darlegungen Karl Marx', der in der *Kritik zur Hegelschen Rechtsphilosophie* die Philosophie als Waffe beschrieb, die dem Proletariat die geistige Grundlage für ihre Revolte schafft.

Fernando Birri und Jorge Cedron, Santiago Álvarez aus Kuba, Ousmane Sembène (Senegal), Med Hondo (Mauretanien), Benamar Bakhti (Algerien), Flora Gomez (Guinea-Bissau) und Moussa Kemoko Diakité (Guinea-Conacry). Außerdem waren der schwedische Regisseur Jan Lindqvist, Salvatore Piscicelli aus Italien sowie der sich für die Verbreitung des *Dritte Kinos* in Großbritannien engagierende Simon Hartog und der französische Kameramann Theo Robichet anwesend.<sup>591</sup>

In drei verschiedenen Komitees, welchen die Themen „Peoples Cinema“, „Production“ und „Distribution“ zugeordnet waren, diskutierte diese internationale Gruppe auf dem zehntägigen Treffen die Bedeutung eines *Dritte Welt-Kinos*. In einer gemeinsamen Abschlussresolution wurden die Ergebnisse aus den Komitees verschriftlicht. Das Komitee *Peoples Cinema* befasste sich mit der Bedeutung des Filmschaffens in der *Dritten Welt*. Es ist erkennbar, dass sich die Filmschaffenden bei den entsprechenden Ausführungen in der Abschlussresolution bemühten, eine alle Länder der *Dritten Welt* verbindende Ausgangssituation zu beschreiben.<sup>592</sup> Dass dies keine einfache Aufgabe war, zeigt sich in der dichten Argumentation und dem umfangreichen Ergebnistext, den die Filmschaffenden des *Peoples Cinema*-Komitees verfassten. Als eine die „Völker der Dritten Welt“ grundsätzlich einende Erfahrung beschreiben sie das Erleben von „Dekulturation“.<sup>593</sup> Indirekt lassen sich Argumentationsmuster erkennen, wie sie

---

<sup>591</sup> Eine Anwesenheit Solanas' und Getinos hingegen geht aus der Auflistung von Teilnehmenden in der Resolution zum Treffen nicht hervor. Vgl. Resolution of the Third World Filmmakers Meeting Algiers, abgedruckt in: Michael T. Martin (Hg.), *Cinemas of the Black Diaspora. Diversity, Dependence, and Oppositionality*, Detroit 1995, S. 463–472.

<sup>592</sup> Darüber hinaus solidarisierten sich die Filmschaffenden in ihrer Resolution auch mit „durch das kapitalistische System Ausgebeuteten“ in den kolonisierenden Ländern: „It should be stated, however, that the culture of the colonizer, while alienating the colonized peoples, does the same to the peoples of the colonizing countries who are themselves exploited by the capitalist system.“ Resolution of the Third World Filmmakers Meeting Algiers, abgedruckt in: Michael T. Martin (Hg.), *Cinemas of the Black Diaspora. Diversity, Dependence, and Oppositionality*, Detroit 1995, S. 466.

<sup>593</sup> So argumentierten die Filmschaffenden, dass der Imperialismus die Kultur der Kolonisierten „infiltriert“ habe und über das Vehikel der Sprache auch die sozialen Beziehungen der Kolonisierten bis hinein ins Familienleben beeinflusse. Auf diese Weise werde Sprache ein Element der „Entfremdung“ anstatt der „Bildung, der Wissenschaft und der Kultur“. Für unterdrückte Völker gelte es vor diesem Hintergrund, ihre eigene Kultur zu verteidigen. Die Filmschaffenden hofften auf diese Weise „with the acquisition of films from the Third World countries and the progressive countries, of swinging the balance of the power relationship in favor of using cinema in the interest of the masses“. Resolution of the Third World Filmmakers

ein Jahr zuvor Walter Rodney in seinem Werk zur Geschichte des afrikanischen Kontinents, *How Europe Underdeveloped Africa*, dargelegt hatte.<sup>594</sup> Ebenso lassen sich, indem die Filmschaffenden aus der kolonialen Situation resultierende kulturelle Entfremdungserfahrungen beschrieben, Bezüge zu Frantz Fanons Ausführungen in *Peau noire, masques blancs* von 1952 feststellen.<sup>595</sup>

Im Gegensatz zu diesem in weiten Teilen theoretisch überbordenden Text formulierten das Produktions- sowie das Distributions-Komitee recht konkrete Vorstellungen und Maßnahmen zu einem weiteren Vorgehen. So beschrieb das durch Ousmane Sembène geleitete Produktionskomitee vor allem die Zusammenarbeit zwischen Ländern der *Dritten Welt* als einen gangbaren Weg der Filmproduktion: „[...] co-productions must, first and foremost, be for the countries of the Third World, a manifestation of anti-imperial solidarity“. Folglich wollten die Filmschaffenden Einfluss auf Regierungen nehmen, so dass diese nationale Filminfrastruktur bereitstellten und Kooperationen zwischen nationalen Filmorganisationen innerhalb der *Dritten Welt* förderten. Dabei sollten „neue Formen der Produktion“ gesucht werden, die die „ökonomischen Realitäten der Dritte Welt-Länder“ berücksichtigten. Ganz konkret wollten die Filmschaffenden den Präsidenten der Bewegung Bündnisfreier Staaten – zu diesem Zeitpunkt der algerische Staatschef Houari Boumediene – um Unterstützung bitten. Weiterhin wollten sie eine Organisation der *Dritte Welt*-Filmschaffenden gründen, deren ständiges Sekretariat auf Kuba installiert werden sollte. Bis es soweit sei, würde

---

Meeting Algiers, abgedruckt in: Michael T. Martin (Hg.), *Cinemas of the Black Diaspora. Diversity, Dependence, and Oppositionality*, Detroit 1995, S. 463–469.

<sup>594</sup> Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa*, London 1972. Der in dem *Peoples Cinema*-Komitee erarbeiteten Resolutionsteil beginnt mit ganz grundsätzlichen Ausführungen und beschreibt, wie die ökonomische Unterentwicklung mit dem Kolonialismus und der damit verbundenen Ausdehnungen des Kapitalismus von Europa aus auf andere Weltregionen einherging. Das “systematic plundering of the natural resources” hätte in der Folge “grave consequences on the economic, social and cultural levels” gehabt. Vgl. Resolution of the Third World Filmmakers Meeting Algiers, abgedruckt in: Michael T. Martin (Hg.), *Cinemas of the Black Diaspora. Diversity, Dependence, and Oppositionality*, Detroit 1995, S. 464–465.

<sup>595</sup> Fanon geht in seinem 1952 geschriebenen Werk vor allem auf den Aspekt der Sprache ein und beschreibt Entfremdungserfahrungen, die dadurch entstanden, dass sich die kolonisierten Menschen nicht in einer *eigenen* Sprache mit spezifischem kulturellen Referenzrahmen ausdrücken könnten. Vgl. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris 1952, S. 13–32.

die *Union des Arts Audio-Visuels d'Algérie* das Sekretariat organisieren und die FEPACI sollte den institutionellen Rahmen bilden.<sup>596</sup>

Auch das Komitee zum Filmverleih wurde in seinen Ausführungen sehr konkrete und beschrieb die Gründung eines „Third World Cinema Office“, welches die Filmdistribution von „Dritte Welt-Filmen“ koordinieren sollte. Um Unterstützer für die Unterhaltung einer solchen permanenten Einrichtung zu gewinnen, wollten die Filmemacher\*innen zum einen in Kontakt mit internationalen Organisationen treten und sich zum anderen an Regierungen wenden, die den Kinobetrieb in ihren Ländern zur Staatsaufgabe erklärt hatten: “The office will approach the authorities of the OAU, the Arab League and UNESCO in order to obtain from these organizations financial assistance for its functioning. It will also approach the authorities of those countries having effective control of their cinema industries, i.e.: Algeria, Guinea, Upper Volta, Mali, Uganda, Syria and Cuba, as well as other countries which manifest a real desire to struggle against the imperialist monopoly.”<sup>597</sup> Somit zeichnete das Distributions-Komitee das Bild eines komplett eigenständigen Filmvertriebs und beschrieb Maßnahmen, die es erlaubten, sogenannte *Dritte Welt*-Filme idealerweise als eine eigene, in ökonomischer Hinsicht unabhängige Form der Filmproduktion zu etablieren.

Das Treffen der *Dritte Welt*-Filmschaffenden in Algiers kann als Versuch der FEPACI gesehen werden, auch über die kurz zuvor etablierte panafrikanische Organisationsform hinaus kulturpolitische Bindungen fernab der aus kolonialen Zeiten überdauernden Beziehungen zu konstituieren, um so neue Wege der Filmproduktion und -distribution zu ermöglichen. Die Bezugnahme auf das Drei Welten-Modell diente in diesem Zusammenhang dazu, um Vorstellungen über eine verschiedene Weltregionen umfassende Solidarität zu kreieren. Dabei beschränkten sich die in Algiers versammelten Filmschaffenden nicht auf

---

<sup>596</sup> Resolution of the Third World Filmmakers Meeting Algiers, abgedruckt in: Michael T. Martin (Hg.), *Cinemas of the Black Diaspora. Diversity, Dependence, and Oppositionality*, Detroit 1995, S. 469–471.

<sup>597</sup> Resolution of the Third World Filmmakers Meeting Algiers, abgedruckt in: *Cinemas of the Black Diaspora. Diversity, Dependence, and Oppositionality*. Hrsg. von Michael T. Martin. Detroit 1995. S. 471–472.

theoretische filmpolitische Erörterungen, sondern entwarfen Vorstellungen zu konkreten weiteren Aktivitäten.<sup>598</sup>

In der bestehenden filmwissenschaftlichen Literatur existiert eine Tendenz, die die Arbeiten und Aktivitäten der Filmschaffenden in den späten 1960er und in den 1970er Jahren in global als existent angenommene Zusammenhänge einzuordnen versucht. So beschreibt zum Beispiel Roy Armes die Aktivitäten *afrikanischer Filmschaffender* als durch eine generationell bedingte Euphorie sowie dem Glauben an eine politische Funktion des Kinos getragen.<sup>599</sup> Und Sada Niang bringt die Entstehung der *Dritte Welt*-Aushandlungen unter Filmschaffenden in Verbindung mit der Aufbruchsstimmung, die von der '68er-Bewegung in den westlichen Ländern ausgegangen sei.<sup>600</sup> Beide Hypothesen mögen nicht grundverkehrt sein. In der Tat lassen sich Berührungspunkte zwischen filmpolitischen und -ästhetischen Grundannahmen *afrikanischer Filmschaffender* und einem sozialpolitisch engagierten europäischen Nachkriegskino, wie etwa dem italienischen Neorealismus oder dem französischen *cinéma engagé* ausmachen.<sup>601</sup> Ebenso mögen ähnliche, global zirkulierende

---

<sup>598</sup> Wie María Roof darlegt, war das Treffen der Dritte Welt-Filmschaffenden im Dezember 1973 lediglich ein Ausgangspunkt für den weiteren Austausch zwischen Filmschaffenden des globalen Südens, der in den folgenden 15 Jahren deutlich intensiviert wurde. Vor allem das in der kubanischen Hauptstadt Havanna ansässige *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematopográficos* (ICAIC) wie auch die *Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños* (EICTV) wurde, wie Roof schreibt, zu einer wichtigen Anlaufstelle für Filmschaffende aus afrikanischen Ländern, wenngleich auch gerade für frankophone Filmschaffende Paris weiterhin ein Ausbildungsziel blieb. Vgl. María Roof, *African and Latin American Cinemas. Contexts and Contacts*, in: Françoise Pfaff (Hg.), *Focus on African Films*, Bloomington; Indianapolis 2004, S. 241–251. Dennoch, so konstatiert Manthia Diawara, hätten sich jüngere Filmemacher ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre stärker auf Süd-Süd-Kooperationen anstelle von Ausbildungswegen und Produktionskooperationen in der Metropole der ehemaligen Kolonialmacht fokussiert. Diawara, *African Cinema*, S. 43. Und Nwachukwu Frank Ukadike beschreibt für die 1980er Jahre verstärkte Kooperationen mit Ländern Lateinamerikas, arabischen Ländern sowie auch Großbritannien. Die beachtliche Quantität und Qualität der Filme afrikanischer Filmschaffender in den 1980er Jahren sowie die Suche von eigenständigen Produktionswegen fernab postkolonialer Produktionsmechanismen interpretiert Ukadike dabei als koordinierten Widerstand gegen das Ausbleiben von verbesserten Bedingungen für das Filmschaffen in den frankophonen subsaharischen Ländern. Ukadike, *African Cinema*, S. 200–201.

<sup>599</sup> Roy Armes, *Third World Film Making*, S. 89–91.

<sup>600</sup> Niang, *Nationalist African Cinema*, S. 4.

<sup>601</sup> Zu ästhetischen Berührungspunkten zwischen dem *italienischen Neorealismus* und dem sogenannten *afrikanischen Filmschaffen* vgl. zum Beispiel Niang, *Nationalist African Cinema*,

Argumentationsmuster sowohl unter Akteuren der `68er-Bewegung in europäischen Ländern wie auch in den Texten der Filmschaffenden zu finden sein. Gleichsam reduzieren etwaige Erklärungen verschiedene, in dem Jahrzehnt nach dem formellen Ende des französischen Kolonialreichs existente und divergierende Erfahrungswelten auf ein vermeintlich globalisiertes und einheitliches Erleben von Welt.

Mit James A. Genova lässt sich stattdessen darauf hinweisen, dass Filmschaffende wie Paulin Soumanou Vieyra, Ousmane Sembène, Med Hondo und andere sich vom Anbeginn ihrer Betätigung als Filmschaffende in einem hochgradig politisierten Kontext befunden hatten, der konkrete Auswirkungen auf die Ausübung ihrer Arbeit hatte: „African filmmakers of the pioneer generation did not inaugurate the idea of a politics of film or even of political film. They adapted the concept of a film politics and political film to the contexts of societies newly free from nearly a century of foreign rule, a century during which cinematography was invented and certain structural aspects of the cinema as an industry and an art form emerged.”<sup>602</sup> Sowohl die Konstituierung eines *panafrikanischen* wie auch eines *Dritte Welt*-Filmschaffens müssen daher als eine relativ pragmatische Suche nach zu den bestehenden Verhältnissen alternativen Optionen gesehen werden, die es den Filmschaffenden erlauben sollten, ihre Filme selbständig zu erstellen und zu vermarkten – kurz ihr erlerntes Handwerk jenseits von aus kolonialen Zeiten überdauernden Strukturen auszuüben.<sup>603</sup>

---

S. 27–45. Ferner ist nachweisbar, dass filmpolitische Positionspapiere *afrikanischer Filmschaffender* auch in europäischen Fachkreisen rezipiert wurden. Beispielsweise wurde die 1975 auf einem FEPACI-Treffen verabschiedete *Charte d’Alger* zeitlich unmittelbar anschließend durch die *Confédération Internationale des Cinémas d’Art et d’Essai* (CICAE), einem Zusammenschluss aus den nationalen Filmkunstverbänden Deutschlands, Frankreichs, der Niederlande und der Schweiz, rezipiert und in ihrem Informationsheft abgedruckt. Dabei macht eine dem Abdruck angefügte Kommentierung deutlich, dass die Forderungen der FEPACI durch die CICAE eine neue Deutung erfuhren und die CICAE die *Charte d’Alger* vor allem als Bejahung des Kultur- beziehungsweise Autorenkinos und der Kunstfreiheit als Grundlage von Demokratie verstand ohne hingegen die materialistische Kritik des Positionspapiers wahrzunehmen. Vgl. ANF, Côte 19930381/19, Bulletin d’Information CICAE.

<sup>602</sup> Genova, *Cinema and Development*, S. 3.

<sup>603</sup> Die vor allem auf dem Treffen der *Dritte Welt*-Filmschaffenden erarbeitete Resolution kann als eine selbstbewusste Kritik an den bestehenden filmwirtschaftlichen Bedingungen gelesen

Mit diesen Herangehensweisen beschränkten die Filmschaffenden gleichfalls Wege, die sie von der Förderpraxis der französischen Filmpolitik in den 1960er Jahren entfernten. Denn diese hatte Filmschaffende bis zu diesem Zeitpunkt als vereinzelte Individuen wahrgenommen, die vor allem ausgebildet werden wollten. Nun erkannten Verwaltungsfunktionäre, dass sich die Filmschaffenden zu einer selbstbewussten Bewegung formiert hatten, die auf Veränderungen in den bestehenden filmwirtschaftlichen und -politischen Verhältnissen drängte und eigene Wege jenseits der französisch-afrikanischen kulturpolitischen Bindungen aufzubauen versuchte. So stellte der Leiter des *Bureau de Cinéma* innerhalb des französischen Kooperationsministeriums, Jean René Debrix, 1973 in einer Studie fest: "In diesem Bereich ist die experimentelle Phase nun jedoch vorbei. Das afrikanische und madagassische Kino hat seine Autonomie gewonnen. Es entwickelt sich außerhalb unserer Strukturen, manchmal auch gegen uns. Aber es braucht trotzdem unsere Hilfe. Es muss sich industrialisieren, sich vermarkten, seine Märkte erobern, Zugang zu internationalem Publikum bekommen."<sup>604</sup>

Somit stellte das Engagement der Filmschaffenden und ihre Suche nach Wegen fernab der tradierten französisch-afrikanischen kulturpolitischen Bindungen für das *Bureau de Cinéma* zum Ende der 1960er und in den 1970er Jahren eine neue für die Ausrichtung der eigenen Arbeit relevante Ausgangslage dar.

## 7.4 Zwischenfazit

Insgesamt also lässt sich feststellen, dass sich Filmschaffende, die ihr Handwerk Ende der 1950er und zu Beginn der 1960er Jahre an Filmhochschulen in

---

werden. Die zum Teil passionierte Sprache muss als rhetorisches Mittel zum Zweck der Mobilisierung von Gleichgesinnten und Unterstützenden verstanden werden.

<sup>604</sup> „Cependant, dans ce secteur, la phase expérimentale est maintenant terminée. Le cinéma africain et malgache a acquis son autonomie. Il se développe en dehors de nous, parfois contre nous. Mais il a encore besoin de notre aide. Il lui faut, en effet, s'industrialiser, se commercialiser, conquérir ses marchés, accéder à l'audience internationale.“ ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l'action cinématographique du département (Décentralisation).

Frankreich oder auch in der Sowjetunion gelernt hatten, motiviert zeigten in den neu gegründeten afrikanischen Staaten kinematographisch relevante Infrastruktur mit aufzubauen. Hierzu engagierten sie sich zu Beginn der 1960er Jahren vor allem an der Seite von Regierungen in afrikanischen Ländern. Gleichwohl blieb ihr Handlungsspielraum beschränkt und war deutlich vom Wohlwollen und Vertrauen der Regierungen in den jeweiligen Ländern abhängig. Ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre begannen sich Filmschaffende dann im Rahmen von Zusammenkünften über die bestehende filmpolitische Situation und den damit einhergehenden Auswirkungen für ihre Arbeit auszutauschen. Diese einsetzende Koordinierung der Filmschaffenden im Rahmen von gemeinsamen Treffen und Konferenzen kann als wesentliche Etappe in der Herausbildung einer kulturpolitisch engagierten Bewegung verstanden werden.

Die in zunehmendem Maße untereinander organisierten Filmschaffenden zeigten sich vor allem mit den bestehenden Produktions- wie auch Distributionsmöglichkeiten unzufrieden. In der Konsequenz entstand die Idee zur Gründung eines Berufsverbandes für Filmschaffende, der der Artikulation ihrer Interessen Nachdruck verleihen sollte. Die Umsetzung der Idee erfolgte 1970 in Algiers, als Filmschaffende die *Fédération Panafricaine des Cinéastes* (FEPACI) gründeten und sich auf diese Weise professionalisierten. Die panafrikanische Ausrichtung der FEPACI zielte auf eine Vernetzung ab, die über die aus kolonialen Zeiten gewachsenen filmpolitischen und filmwirtschaftlichen Strukturen hinausging. Sie kann als Versuch gesehen werden, zu den aus kolonialen Zeiten tradierten kulturpolitischen Bindungen, neue – nicht zwangsweise entgegenstehende, aber doch unabhängiger – Wege und Möglichkeiten zur Verbesserung der Situation von Filmschaffenden auf dem afrikanischen Kontinent zu schaffen. Und tatsächlich hatte die so institutionalisierte Vernetzung eine im nachkolonialen Kontext integrierende und mobilisierende Wirkung auf Filmschaffende des afrikanischen Kontinents. Darüber hinaus zog das Engagement und die Professionalisierung in der FEPACI auch insofern Wirkung nach sich, als Filmschaffende von Regierungsverantwortlichen fortan verstärkt wahrgenommen wurden. So begannen einzelne Regierungen Maßnahmen einer nationalen



Filmpolitik zu ergreifen. Ein weiterer wichtiger Schritt in der Sichtbarmachung des sogenannten *afrikanischen Filmschaffens* war die Gründung des *Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou* (FESPACO), das regelmäßig alle zwei Jahre in Ouagadougou stattfand. Dieses zog in zunehmendem Maße auch internationale – über den afrikanischen Kontinent hinausgehende – Aufmerksamkeit auf sich.

Ab 1973 schließlich begannen Filmschaffende parallel zur panafrikanischen Selbstpositionierung und Vernetzung auch ein *Dritte Welt*-Filmschaffen zu beschreiben und mit Filmschaffenden anderer Weltregionen zusammenzuarbeiten. Sowohl die *panafrikanische* Kooperation und Selbstpositionierung wie auch die der *Dritte Welt*-Filmschaffenden können, so lässt sich abschließend sagen, als eine Praktik gesehen werden, durch die Filmemacher\*innen den tradierten Formen kulturpolitischer Bindungen zu der ehemaligen Kolonialmacht Frankreich kulturpolitische Alternativen entgegensetzten. Letztlich verschafften sich Filmschaffende mit diesem, sich ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre verstetigendem kulturpolitischem Engagement – so wird im Folgenden gezeigt – auch zunehmende Aufmerksamkeit von politischen Entscheidungsträgern und Funktionären der französischen Verwaltung. Vor diesem Hintergrund begannen erstmals multilaterale filmpolitische Aushandlungen zwischen französischen und afrikanischen Akteuren.

## 8 Verflochtene Aushandlungen ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre

Die in der vorliegenden Arbeit getätigten Untersuchungen zur Etablierung der französischen Filmpolitik haben gezeigt, dass es französische Regierungs- und Verwaltungsangehörige waren, die zu Beginn der 1960er Jahre die nachkoloniale Filmpolitik in den *Conseils restreints* konzipierten und mit dem *Consortium Audiovisuel International* (CAI) sowie mit dem *Bureau de Cinéma* für die Durchführung der Filmpolitik zuständige Einrichtungen schufen.<sup>605</sup>

Damit bestätigen sich Charakteristika der französischen nachkolonialen Politik gegenüber afrikanischen Ländern, wie sie zum einen Frédéric Turpin und zum anderen Jürgen Erfurt für die Zeit der Präsidentschaft Charles de Gaulles beschreiben. Turpin stellt im Hinblick auf die *Politique de coopération* fest, dass diese unmittelbar nach der formellen Dekolonisierung, zu Beginn der 1960er Jahre, zentral durch die Regierung in Paris geplant und zügig in administrativen Strukturen verstetigt worden war.<sup>606</sup> Und Erfurt beschreibt die unmittelbar nachkolonialen französisch-afrikanischen Beziehungen als einen auf der Basis bilateraler Verträge etablierten und um französische Institutionen zentrierten Klientelismus.<sup>607</sup> Dabei jedoch, so argumentieren beide Autoren, hatten

---

<sup>605</sup> So bot das CAI afrikanischen Regierungen auf der Basis von Vertragsbeziehungen kostenpflichtige Dienste an, die wenig flexibel waren und kaum Verhandlungsspielraum boten. Hierzu vgl. Kapitel 3.3 sowie 4.2 der vorliegenden Arbeit. Das *Bureau de Cinéma* und der ihm angegliederte technische Dienst stellten Filmschaffenden in ihren Räumlichkeiten in Paris technische Infrastruktur sowie Personal zur Verfügung, das den Filmschaffenden mit dem notwendigen Wissen zur Seite stand. Im Falle der Nutzung dieser technischen sowie personellen Infrastruktur mussten die Filmschaffenden Vertragsrechte an ihren Filmen an das französische Kooperationsministerium abtreten. Zum *Bureau de Cinéma* vgl. Kapitel 4.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>606</sup> Wie Frédéric Turpin anmerkt, hatte die Regierung unter der Präsidentschaft Charles de Gaulles dabei kein klares Konzept verfolgt und die für die Ausgestaltung der Beziehungen zu den Ländern der ehemaligen Kolonien zuständige *Politique de coopération* erfuhr durch de Gaulle und seine engen Regierungsmitarbeiter lediglich eine „Theoretisierung à posteriori“. Tatsächlich hatte die Ausgestaltung der *Coopération*, wie Turpin erklärt, vor allem „viel mit der Persönlichkeit des Generals zu tun, denn er stellt sich als Instrument des Schicksals, der Geschichte dar, die nur er beeinflussen kann. In diesem Sinne rechtfertigt er sein vergangenes und gegenwärtiges Handeln mit seiner Rolle als Bindeglied zwischen zwei historischen Epochen.“ Turpin, *Décoloniser et coopérer*, S. 18.

<sup>607</sup> Erfurt, *Frankophonie*, S. 127–128.

afrikanische Staatschefs, wie zum Beispiel Léopold Sédar Senghor, Hamadi Diori oder Félix Houphouët-Boigny, in den 1960er Jahren verschiedentlich eine Rückkehr zu multilateralen institutionellen Bindungen gefordert, wie sie in den 1950er Jahren zeitweilig bestanden hatten. Charles de Gaulle hatte diese Form der internationalen Interaktion mit den Ländern der ehemaligen Kolonien jedoch kategorisch zurückgewiesen.<sup>608</sup>

Wie im vorangehenden Kapitel gezeigt wurde, begannen sich Filmschaffende ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre im Rahmen von Kolloquien, Festivals und Konferenzen zu treffen und sich dort – jenseits von nationalstaatlichen Kontexten – über die bestehenden filmpolitischen und filmwirtschaftlichen Verhältnisse auszutauschen. Dabei, so kann im vorliegenden Kapitel gezeigt werden, erreichten die Filmschaffenden auch die Aufmerksamkeit von französischen Verwaltungsfunktionären und afrikanischen Regierungen. Ab dem Beginn der 1970er Jahre setzten vor diesem Hintergrund multidimensionale filmpolitische Aushandlungen innerhalb einer französisch-afrikanischen kulturpolitischen Arena ein. Darüber hinaus stand die bisher praktizierte französische Filmpolitik mit dem Ende der Präsidentschaft de Gaulles schließlich grundsätzlich auf dem Prüfstand. Diesen ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre komplexer werdenden filmpolitischen Aushandlungsprozessen geht das vorliegende Kapitel nach. Dabei interessiert vor allem, welche Akteure an den Aushandlungen beteiligt waren und wie sie die filmpolitische Situation ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wahrnahmen und zu gestalten versuchten.

## 8.1 Beginn eines Austauschs

Ein erster wichtiger Impuls zur Diskussion des filmpolitischen *Status quo* ging von dem *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* aus, das 1966 in Dakar stattfand und unter der Ägide des senegalesischen Staatschefs Léopold Sédar Senghor veranstaltet wurde.

---

<sup>608</sup> Turpin, *Décoloniser et coopérer*, S. 17.

## 1966 Dakar: Festival Mondial des Arts Nègres

Ähnlich den beiden *Weltkongressen Schwarzer Schriftsteller und Künstler* wurde auch das *Festival Mondial des Arts Nègres* durch das Netzwerk rund um die *Présence Africaine*, allen voran Alioune Diop organisiert.<sup>609</sup> Zahlreiche prominente Gäste wie Aimé Césaire, Duke Ellington, Joséphine Baker, Aminata Fall oder Jean Price Mars nahmen an dem Festival teil und verschafften ihm internationale Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit. Ein nicht weniger prominenter Gast war der französische Kulturminister André Malraux.<sup>610</sup>

Neben Malraux war, so belegen Verwaltungsakten, auch der Leiter des *Bureau de Cinéma*, Jean René Debrix, anwesend. Alioune Diop hatte ihn eingeladen, in der Jury des im Rahmen des Festivals stattfindenden Filmwettbewerbs mitzuwirken. Debrix, der sich über diese Anfrage sehr zu freuen schien, antwortete Diop in einem Brief:

Herr Präsident,

Ich war sehr angetan von Ihrem Brief, in dem Sie mich eingeladen haben, in der Jury für die Vergabe des 'GRANDS PRIX AU CINEMA' beim 'PREMIER FESTIVAL DES ARTS NEGRES' mitzuwirken. Seien Sie versichert, dass ich diese Einladung sehr zu schätzen weiß. Sie ehrt mich persönlich und zugleich auch das Ministerium, für das ich arbeite.

In den letzten Jahren konnte ich das Aufkommen dieses jungen afrikanischen Films, dem das Festival von Dakar eine gebührende Würdigung zukommen lassen wird, verfolgen und fördern. Mit großer Freude werde ich daher an der Arbeit der Jury teilnehmen, die zum ersten Mal eine Filmkunst krönen wird, die vom Geist der Négritude inspiriert ist und vor allem die verschiedenen Aspekte des afrikanischen Genies widerspiegelt. [...]

Herr Präsident, mit dem nochmaligen Ausdruck meines Dankes versichere ich Sie meiner vorzüglichen Hochachtung und grüße Sie herzlich.

Jean René Debrix<sup>611</sup>

---

<sup>609</sup> Eine einbettende Beschreibung des Festivals im Rahmen Léopold Sédar Sengors kulturpolitischen Vorstellungen nimmt Sophie Courteille vor. Vgl. Courteille, Léopold Sédar Sengor, S. 69–79.

<sup>610</sup> Zu Malraux' Sicht auf das *Festival Mondial des Arts Nègres* vgl. Paul Aclinou, André Malraux. Regard sur un point d'histoire. Le Premier Festival Mondial Des Arts Nègres Dakar, in: *Présence d'André Malraux* 12 (2015), S. 21–30.

<sup>611</sup> „Monsieur le Président,

J'ai été vivement sensible à la lettre par laquelle vous avez bien voulu m'inviter à siéger au Jury chargé de décerner les 'GRANDS PRIX AU CINÉMA' lors du 'PREMIER FESTIVAL DES ARTS NÈGRES'. Soyez assuré que je ressens tout le prix de cette invitation, qui m'honore personnellement et qui, à travers moi, honore le Département ministériel où j'exerce mes fonctions.

Im Rahmen des Filmwettbewerbs, für den Debrix in der Jury aktiv war, wurden insgesamt 26 Filme gezeigt, die wie Clément Tapsoba schreibt, „16 afrikanische Länder repräsentierten“.<sup>612</sup> Bemerkenswerterweise ging der Preis für den besten Film des Wettbewerbs ausgerechnet an Ousmane Sembènes Film *La noire de...*<sup>613</sup> Dies war der einzige Film, dem Jean René Debrix anfänglich die Unterstützung durch das *Bureau de Cinéma* verweigert hatte, da er dessen Inhalt als problematisch erachtet hatte.<sup>614</sup> *La noire de...* beschreibt den Alltag einer jungen Frau, Diouana, die in Dakar für eine Weiße Familie als Kindermädchen zu arbeiten beginnt und kurze Zeit später gemeinsam mit der Familie nach Frankreich umzieht. Dort sieht sie sich jedoch dem ausbeuterischen Verhalten ihrer Arbeitgeber sowie rassistischen Äußerungen und Vorurteilen ausgesetzt und fühlt sich in der Folge zunehmend unwohl. Schließlich begeht Diouana Selbstmord. Mit der Auszeichnung von *La noire de...* auf dem *Festival Mondial des Arts Nègres* würdigte die Jury also einen Film, der postkolonialen Rassismus und Entfremdungserfahrungen thematisiert. Der Film sorgte nicht nur auf dem *Festival* in Dakar für Aufsehen. Kurze Zeit später, im Dezember desselben Jahres, gewann

---

Au cours des années passées j'ai pu suivre et encourager l'avènement de ce Jeune Cinéma Africain auquel de Festival de Dakar va apporter une consécration méritée. Aussi est-ce avec grand plaisir que je prendrai part aux travaux du Jury chargé de couronner pour la première fois un art cinématographique inspiré de l'esprit de négritude et reflétant principalement les divers aspects du génie africain. [...]

Avec l'expression renouvelée de mes remerciements, je vous prie d'agréer, Monsieur le Président, celle de ma déférente considération et de mes sentiments les meilleurs.

Jean René Debrix“ ANF, Cote 19930381/1, Jean René Debrix an Alioune Diop, 19.2.1966.

<sup>612</sup> Tapsoba, *Cinéastes d'Afrique noire*, S. 148.

<sup>613</sup> *La noire de...*, Ousmane Sembène (1966).

<sup>614</sup> Vgl. hierzu Kapitel 4.3 der vorliegenden Arbeit. Ein Zeitzeuge, André Swoboda, der als Produzent des Filmes auftrat und den Film finanziell unterstützte, zugleich aber auch in leitender Position bei der Filmgesellschaft *Les Actualités Françaises* arbeitete, berichtete über die Reaktion Debrix' sowie des Kooperationsministeriums hinsichtlich der Unterstützung des Filmes durch Swoboda: „Et il y avait aussi une arrière-pensée colonialiste dans tout ça. C'est à dire la France, la francophonie, etc. Et quand, avec Sembene, on a fait 'La noire de...', ils étaient furieux. Ils pensaient que c'était contre fa France. J'ai dit, 'Non, ce n'est pas contre fa France, c'est l'expression de gens qui ont subi la France.' Maintenant, ils pensent qu'ils sont libres. Debrix m'a dit 'Mais comment avez-vous pu donner de l'argent pour ça, c'est contre La France.' Je lui ai dit qu'à partir du moment où on mélange cette question de propagande politique de La France, il n'y aura jamais de cinéma africain, ce n'est pas possible.“ Zitiert nach: Claire Andrade-Watkins, *Film Production in Francophone Africa 1961 to 1977*. Ousmane Sembene - An Exception, in: *Contributions in Black Studies. A Journal of African and Afro-American Studies* 11 (1993), S. 5–6.

er den *Tanit d'Or*, die höchste Auszeichnung auf den *Journées cinématographiques de Carthage* in Tunis. Ebenso erhielt er 1966 den französischen *Jean Vigo Preis*. Die mehrfache Auszeichnung von Sembènes Film verdeutlicht zum einen, dass das sogenannte *afrikanische Filmschaffen* innerhalb kürzester Zeit auf ein international anerkanntes Niveau gelangt war. Zum anderen zeigten die Auszeichnungen, dass es in filminteressierten Kreisen ein Bedürfnis gab, sich über das Medium Film kritisch mit der postkolonialen französisch-afrikanischen Gegenwart auseinanderzusetzen. Darüber hinaus verschafften die Auszeichnungen einem Künstler Gehör, der in seinen öffentlichen Äußerungen immer wieder in deutlich kritischen Worten post-koloniale Verhältnisse anprangerte.<sup>615</sup>

Neben dem Filmwettbewerb fand im Rahmen des *Festival Mondial des Artes Nègres* vor allem auch ein mehrtägiges Kolloquium statt, welches es den anwesenden Filmschaffenden ermöglichte, sich – erstmals seit dem *Zweiten Weltkongress Schwarzer Schriftsteller und Künstler* 1959 in Rom – in einer größeren Runde persönlich zu treffen und auszutauschen. Im Rahmen dieses Kolloquiums erarbeiteten die Filmschaffenden eine Resolution, in der sie die Einrichtung eines Filmförderfonds, die Gründung von Kinematheken und Archiven sowie die Gründung von Filmhochschulen forderten. Kritik übten die Filmschaffenden an dem existierenden Filmvertrieb, der seit kolonialen Zeiten durch die *Compagnie africaine de Cinématographie industrielle et commerciale* (COMACICO) und die *Société d'exploitation cinématographique africaine* (SECMA) in Monopolstellung ausgeübt wurden. Außerdem formulierten sie die Notwendigkeit zur Gründung eines interafrikanischen Filmbüros, das die Kinopolitik auf dem afrikanischen Kontinent zukünftig koordinieren helfen sollte. Darüber hinaus artikulierten sie den Wunsch nach regelmäßigen Treffen sowohl zwischen Filmschaffenden wie

---

<sup>615</sup> 1965 beispielsweise hatte Sembène Jean Rouch, der zu diesem Zeitpunkt als Begründer des *Cinéma Vérité* gefeiert wurde, in einem berühmten Streitgespräch kritisiert, dass er in seinen ethnologischen Filmen *Afrikaner* wie Insekten betrachte. Das Gespräch wurde durch Albert Cervoni initiiert und erstmals abgedruckt in: France Nouvelle, Heft 1033, August 1965. Ein Nachdruck findet sich in: Annett Busch; Max Annas (Hg.), Ousmane Sembene. Interviews, Mississippi 2008, S. 3–6. Hier finden sich auch zahlreiche weitere Statements des senegalesischen Filmemachers.

auch mit politisch Verantwortlichen.<sup>616</sup> Mit dieser Resolution, die politische Verantwortungsträger adressierte, beschrieben die Filmschaffenden implizit, und letztlich ähnlich auch Paulin Soumanou Vieyra Ende der 1950er Jahre, dass Maßnahmen zur Verbesserung der Situation von Filmschaffenden nur in einer multilateralen, konzertierten Umsetzung realisierbar waren.<sup>617</sup>

Insgesamt muss die Kinosektion auf dem *Festival Mondial des Arts Nègres* als ein wichtiger Meilenstein in der Vernetzung und Mobilisierung von Filmschaffenden sowie in der Schaffung von Öffentlichkeit für ihre Filme und Belange gesehen werden. Tatsächlich schien die Zusammenkunft der Filmschaffenden in Dakar auch Wirkmacht auf die anwesenden französischen Offiziellen, André Malraux und Jean René Debrix, ausgeübt zu haben. Denn genau ein Jahr später, im April 1967 lud das unter der Leitung Jean René Debrix' stehende *Bureau de Cinéma* Filmschaffende dazu ein, sich in Paris anlässlich einer Filmwoche zu treffen. Auch der französische Kulturminister Malraux empfing in diesem Kontext einige der teilnehmenden Filmschaffenden.

### **1967 Paris: Table Ronde des Cinéastes**

Im Rahmen der Filmwoche hatte Debrix einen Austausch am ‚Runden Tisch‘ organisiert, der am 19. und 20. April 1967 in den Räumen des *Centre Nationale de la Cinématographie* (CNC) stattfand. Insgesamt 16 Filmschaffende nahmen teil: Paulin Soumanou Vieyra, Ousmane Sembène, Blaise Senghor, Babacar Samb, Yves Diagne, Momar Thiam, Pathé Diop, Moustapha Alassane, Jean-Paul N’Gassa, Félix Ewandé, Amadou Sakho, Henri Duparc, Sékou Camara, Bayo Imovboro, Edwards Horatio Jones und Desiré Ecaré. Darüber hinaus hatte Debrix auch Vertreter des CNC um Präsenz zu den Gesprächen gebeten, so dass insgesamt fünf, mitunter hochrangige CNC-Mitarbeitende zugegen waren.<sup>618</sup>

---

<sup>616</sup> Die filmpolitischen Forderungen, die die Kulturschaffenden durch die Resolution zum *Festival Mondial des Arts Nègres* artikulierten, beschreiben sowohl Manthia Diawara wie auch Clément Tapsoba. Diawara, *African Cinema*, S. 38; Tapsoba, *Cinéastes d’Afrique noire*, S. 148.

<sup>617</sup> Hierzu vgl. Kapitel 2.3 der vorliegenden Arbeit.

<sup>618</sup> So der stellvertretende Generaldirektor des CNC André Parent, der Leiter für Auslandsbeziehungen Louis Figeac, der Generalbeauftragte des CNC-Auslandsdienstes *Unifrance Film* Robert Cravenne sowie ein Mitarbeiter Mayoux aus der Direktion der

In einem Dankesbrief, den Debrix im Nachgang der Filmwoche an den stellvertretenden Generaldirektor des CNC, André Parent, richtete, kommt das Ansinnen, das Debrix mit der Organisation der Veranstaltung verbunden hatte, zum Ausdruck:

[Die afrikanischen Filmemacher] sahen [in der Möglichkeit des Austausches mit dem CNC] ein Zeichen der Sympathie und Ermutigung der französischen Filmbehörden ihnen gegenüber und sie reagierten sehr aufgeschlossen. Darüber hinaus haben sie durch diesen Kontakt mit dem CNC ein erhöhtes Ansehen in den Augen ihrer politischen Entscheidungsträger gewonnen, was die Durchführung ihrer Projekte zweifellos erleichtern wird. Es bleibt nun abzuwarten, in welchem Umfang beziehungsweise in welchen Grenzen das CENTRE NATIONALE DE LA CINEMATOGRAPHIE und das Staatssekretariat für *Coopération* in der Lage sein werden, dem aufstrebenden afrikanischen Kino die geforderte technische und finanzielle Unterstützung zukommen zu lassen.<sup>619</sup>

Debrix hatte mit der Organisation dieser Zusammenkunft also eine ergebnisoffene Unterredung der Filmschaffenden mit Vertretern etablierter Institutionen der französischen Filmwirtschaft verfolgt. Der Leiter des *Bureau de Cinéma* ging davon aus, dass er die Filmschaffenden auf diese Weise dabei unterstützen konnte, sich bei ihren jeweiligen Regierungen prominenter zu machen und sich Gehör für ihre Belange zu verschaffen. Gleichzeitig formulierte er die Erwartung, dass das CNC Möglichkeiten der Unterstützung für die Filmschaffenden eruierte. Debrix hatte für die Filmschaffenden jedoch nicht nur eine Zusammenkunft mit Repräsentanten des CNC organisiert. Drei Vertreter aus der Runde der Filmschaffenden waren im Anschluss an das Treffen zu einem persönlichen Gespräch mit dem Kulturminister André Malraux geladen. Dies sollte ihnen, Debrix zufolge, die Möglichkeit geben,

---

*Unifrance Film* und Frau Ricant, zuständig für den Pressedienst des CNC. ANF, Cote 20050584/41, Bericht Jean René Debrix, Semaine du Jeune Cinéma d'Afrique Noire, Table Ronde des 19 et 20 avril 1967.

<sup>619</sup> „[Les cinéastes africains] y ont vu une marque de sympathie et d'encouragement à leur égard de la part des autorités cinématographiques françaises, et ils ont été extrêmement sensibles. De plus, ils ont retiré de ce contact avec le CNC un prestige accru aux yeux de de leurs dirigeants, ce qui facilitera sans doute l'accomplissement de leurs projets. Il reste maintenant à voir dans quelle mesure, ou plutôt dans quelles limites, le CENTRE NATIONALE DE LA CINEMATOGRAPHIE et le Secrétariat d'Etat chargé de la Coopération pourront apporter au jeune cinéma africain naissant l'aide technique et financière qu'il réclame.“ ANF, Cote 20050584/41, Brief Jean Rene Debrix an André Parent, 19.7.1967.



Fragen zu klären, die sich aus den Unterredungen am Runden Tisch ergeben hatten.<sup>620</sup>

Zum Abschluss des Runden Tisches formulierten die Filmschaffenden eine Resolution, in der sie afrikanische Regierungen sowie das französische Außenministerium zum Handeln aufforderten. Außerdem wiederholten sie ihre ein Jahr zuvor in Dakar im Rahmen des *Festival Mondial des Arts Nègres* formulierten Forderungen und beschreiben abermals die Notwendigkeit eines multilateralen Vorgehens:

Die Versammlung bringt den Wunsch zum Ausdruck, dass die afrikanischen Staatschefs so bald wie möglich ein Treffen der für das Kino zuständigen Minister einberufen, um die in Dakar [auf dem *Festival Mondial des Art Nègres*] verabschiedeten und in Paris bestätigten Resolutionen zu prüfen und umzusetzen. Die Versammlung hofft, dass das [französische] für die *Coopération* zuständige Staatssekretariat innerhalb des Außenministeriums dieses Treffen unterstützt. Zu diesem Zweck beschließt sie, ein technisches Dokument mit allen relevanten Details zu den zu lösenden Problemen zu erstellen, das Gegenstand eines separaten Berichts sein wird. Sie empfiehlt dringend die Einrichtung von nationalen Filmbüros sowie eines interafrikanischen Filmbüros, dessen Aufgabe es ist, alle Maßnahmen durchzuführen, die geeignet sind, um die Entwicklung des afrikanischen Films zu gewährleisten.<sup>621</sup>

Im Gegensatz zur Ausgestaltung der französischen Filmpolitik zu Beginn der 1960er Jahre traten Im Rahmen der *Table Ronde* im Jahr 1967 also erstmals Vertreter der französischen Regierung, Verwaltung und Filmwirtschaft in einem offiziellen Rahmen mit Filmschaffenden in Kontakt, standen für ihre Fragen zur Verfügung und hörten sich ihre Belange an. Damit kamen die französischen

---

<sup>620</sup> „En cours de séance, trois d’entre eux ont été reçu en audience par Monsieur le Ministre d’Etat chargé par des Affaires Culturelles et ont pu lui exposer les principales questions faisant l’objet de leurs débats.“ ANF, Cote 20050584/41, Bericht Jean René Debrix, Semaine du Jeune Cinéma d’Afrique Noire, Table Ronde des 19 et 20 avril 1967.

<sup>621</sup> „L’assemblée exprime le désir que les Chefs d’Etats africains suscitent dans les meilleurs délais une réunion des Ministres responsables du cinéma, afin d’examiner et de mettre en application les résolutions adoptées à Dakar et confirmées à Paris, et souhaite que le Secrétariat d’Etat aux Affaires Etrangères chargé de la Coopération favorise cette réunion. Elle décide à cet effet de préparer un document technique comportant toutes précisions utiles sur les problèmes à résoudre, lesquels font l’objet d’un compte-rendu séparé. Elle préconise, en première urgence, la création d’Offices nationaux du Cinéma, ainsi que d’un Office Inter-africain de la Cinématographie, dont l’objet sera de mettre en application l’ensemble des mesures propres à assurer le développement du cinéma africain.“ ANF, Cote 20050584/41, Résolution Table Ronde de Paris, 19.–20. April 1967.

Offiziellen erstmals den Forderungen der Filmschaffenden nach multilateralen Gesprächen nach.

Tatsächlich jedoch blieb es in den folgenden Jahren bei diesem einen Treffen. Erst 1970 – und damit nach dem Ende der Präsidentschaft de Gaulles – kam es erneut zu multilateralen filmpolitischen Zusammenkünften.

## 8.2 Multilaterale Zusammenkünfte

Als im Juni 1969 die neu gewählte französische Regierung unter der Präsidentschaft George Pompidou ihr Amt antrat, übernahm sie, so lässt sich mit Frédéric Turpin feststellen, deutlich ausgeformte Strukturen der *Politique de coopération*.<sup>622</sup> Dabei jedoch waren die Beziehungen Frankreichs zu den afrikanischen Staaten zwischenzeitig komplexer und zum Teil auch konfliktreicher geworden.<sup>623</sup> Eine der grundlegenden Veränderungen unter der neuen französischen Regierung bestand in der Tatsache, dass sich der Präsident Pompidou deutlich offener gegenüber multilateralen Treffen zeigte, als es sein Vorgänger getan hatte. Beispielsweise führte Pompidou regelmäßige französisch-afrikanische Gipfeltreffen ein und auch die Gründung der *Agence de Coopération Culturelle et Technique*, die als die Vorgängerorganisation der *Internationalen Organisation der Frankophonie* angesehen werden kann, fiel in seine Amtszeit.<sup>624</sup>

---

<sup>622</sup> „En prenant ses nouvelles fonctions, Georges Pompidou héritait de structures institutionnelles et d’une pratique africaine bien établies.“ Frédéric Turpin, *Le président Georges Pompidou et l’Afrique noire. Une Volonté de réformes inachevée? (1969–1974)*, in: *Revue d’histoire diplomatique* 119,1 2004, S. 78.

<sup>623</sup> Einige Regierungen, wie Guinea, aber auch die langjährigen Frankreichverbündeten Niger und Dahomey hatten diplomatische Beziehungen mit der Sowjetunion aufgenommen. Andere Länder wiederum engagierten sich in der *Bewegung Bündnisfreier Staaten*. In nahezu allen Ländern der ehemaligen Kolonien gab es immer wieder kurzzeitige Spannungen und der Vorwurf des Neokolonialismus war ein weit verbreitetes Stigma, das der Regierung in Paris anhaftete. An Kritikern der Ausgestaltung der französisch-afrikanischen Beziehungen mangelte es zu Beginn der 1970er Jahre nicht. Vgl. Claude Wauthier, *Quatre présidents et l’Afrique. De Gaulle, Pompidou, Giscard d’Estaing, Mitterrand. Quarante ans de politique africaine*, Paris 1995, S. 239–242.

<sup>624</sup> Zu den französisch-afrikanischen Gipfeltreffen vgl. Wauthier, *Quatre présidents*, S. 296. Zur ACCT vgl. Erfurt, *Frankophonie*, S. 128–129.

Dieser Wandel im politischen Stil, so wird im Folgenden argumentiert, schlug sich auch in der Filmpolitik nieder. So waren im April 1970 erstmals afrikanische Minister nach Paris eingeladen, wo sie mit Akteuren der französischen Verwaltung und Filmwirtschaft zusammentrafen, um sich kinopolitisch austauschten.

### ***Conférence des Ministres de l'Information des Etats africains et malgaches (1970 Paris)***

Das Treffen der afrikanischen Informationsminister fand am 21. und 22. April 1970 in Paris statt. Es war durch die dem *Bureau de Cinéma* übergeordnete ministerielle Verwaltungsstelle, dem *Service de la Coopération Culturelle, Scientifique et Techniques*, organisiert worden. Neben den Informationsministern verschiedener Länder der ehemaligen französischen Kolonien waren auch Informationsminister aus Burundi, Ruanda und Kongo-Brazzaville – also Ländern der ehemaligen belgischen Kolonien – eingeladen.<sup>625</sup> Diese Erweiterung der Adressatenländer französischer Kinopolitik um frankophone afrikanische Länder, die nicht Teil des *Empire français* gewesen waren, kann als Novum der Kinopolitik unter der neuen französischen Regierung gesehen werden.<sup>626</sup>

Auf der Tagesordnung der Zusammenkunft stand vor allem der Austausch der afrikanischen Informationsminister mit Experten der französischen Filmwirtschaft. So hatte Jean Herly, *Chéf du Service de la Coopération* beispielsweise den Generaldirektor des *Centre National de la Cinématographie* (CNC), André Astoux, eingeladen und ihn gebeten, den Informationsministern der afrikanischen Länder beratend zur Seite zu stehen. Astouxs Aufgabe auf der Konferenz beschrieb Herly in seiner Anfrage an den CNC-Generaldirektor folgendermaßen:

---

<sup>625</sup> Dies geht aus einer Liste hervor, auf der Minister aus insgesamt 17 Ländern vermerkt sind. ANF, Cote 20050584/41, Gouvernements Africains, Ministres de l'Information.

<sup>626</sup> So geht aus weiteren Verwaltungsakten des *Bureau de Cinéma* beispielsweise auch hervor, dass das französische Kooperationsministerium zu Beginn der 1970er Jahre auch mit der ruandischen Regierung über die Produktion von Aktualitäts- und Lehrfilmen durch das CAI verhandelte. ANF, Cote 19930381/16, José Gohy, Rapport de Mission au Rwanda 1972/1973; ANF, Cote 19930381/16, Procès-verbal de la Réunion de la Commission mixte de coopération Franco-Rwandais 1973.

Im Verlauf dieser Debatten werden wahrscheinlich bestimmte Fragen angesprochen werden, wie z. B.: gesetzliche Regelung des Filmberufs in Frankreich und im Ausland – Filmverleih und Kinobetrieb – Kontrolle der Einnahmen – Filmförderungsfonds usw. [...] Es erscheint mir äußerst wünschenswert, unsere Gäste von Ihrer Kompetenz und Erfahrung in diesen verschiedenen Bereichen profitieren zu lassen und ihnen aufzuzeigen, wie wir die Probleme in unserem Land gelöst haben, damit sie so ihre Probleme erkennen können.<sup>627</sup>

Hinter dieser Anfrage Herlys an Astoux stand deutlich die Logik einer *nachholenden Entwicklungspolitik*: Nicht die Situation und Bedürfnisse in den afrikanischen Ländern sollten zum Ausgangspunkt der Erörterungen über eine anzustrebende Filmpolitik gemacht werden, sondern die Organisation der Filmwirtschaft in Frankreich galt Herly als Norm und nachahmenswertes Beispiel, anhand dessen die afrikanischen Informationsminister die Defizite und Probleme in den afrikanischen Ländern erkennen sollten.<sup>628</sup>

Den Informationsministern hingegen ging es bei der Zusammenkunft nicht nur um das Erkennen von filmwirtschaftlichen Defiziten ihrer Länder. Vielmehr beschrieben sie die bestehende kinopolitische Situation in den frankophonen afrikanischen Ländern als historisch gewachsen, weshalb sie gegenüber der ehemaligen Kolonialmacht Forderungen erhoben. So äußerten sie in der

---

<sup>627</sup> „Au cours de ces débats seront vraisemblablement abordées certaines questions telles que: réglementation de la profession cinématographique en France et à l'étrangère – distribution et exploitation cinématographique – contrôle des recettes – fonds de soutien au cinéma, etc... [...] Il me paraîtrait extrêmement souhaitable de faire bénéficier nos invités de la compétence et de l'expérience qui sont les vôtres dans ces divers domaines, et de leur offrir, pour éclairer leur problèmes, des points de comparaison avec la façon dont nous avons résolu les nôtres dans notre pays.“ ANF, Cote 20050584/41, Jean Herly an Monsieur le Directeur Général Centre National de la Cinématographie, 15.4.1970.

<sup>628</sup> Dieses Verständnis Herlys deutet ein in den unmittelbar nachkolonialen Entwicklungsdiskursen weit verbreitetes Wahrnehmungsmuster an. Denn das Verständnis von der Entwicklungspolitik der 1960er Jahre ging weitgehend auf Logiken der kolonialen Entwicklungspolitik zurück. Dabei hatte die koloniale Entwicklungspolitik mitunter dazu gedient, Unabhängigkeitsbestrebungen in den Kolonien zu befrieden, indem eine Angleichung von Lebensbedingungen der kolonisierten Gesellschaft an die der Metropole angestrebt wurde. In der nachkolonialen Zeit hatte sich diese Logik dann oftmals fortgesetzt, ohne jedoch, dass zum einen die politische Mitsprache der politisch unabhängigen Akteure bedacht und, ohne dass zum anderen die Auswirkungen der kolonialen Vergangenheit oder lokale Besonderheiten ausreichend berücksichtigt wurden. Zur Kontinuität zwischen kolonialer und nachkolonialer Entwicklungspolitik vgl. zum Beispiel Daniel Speich-Chassé, *Der Entwicklungsautomatismus. Ökonomisches Wissen als Heilsversprechen in der ostafrikanischen Dekolonisation*, In: *Archiv für Sozialgeschichte* 48 (2008), S. 183–184.

Abschlussklärung am Ende des zweitägigen Treffens grundsätzlich ihr Wohlgefallen darüber, „dass das Kino zum ersten Mal auf der Tagesordnung eines Treffens dieses politischen Niveaus“ stehe.<sup>629</sup> Vor allem jedoch zeigten sie sich unzufrieden mit „der aktuellen Situation der Filmverbreitung“, womit sie auf das aus kolonialen Zeiten überdauernde und das gesamte Gebiet der ehemaligen Kolonien *Afrique Occidentale Française* und *Afrique Equatoirale Française* durchziehende Filmdistributionsnetzwerk der COMACICO und der SECMA bezugnahmen. Entsprechend wünschten sie sich ein „konzertiertes Vorgehen“, um das „interafrikanische Kino zu entwickeln“ und um eine „bessere Filmdistribution“ zu gewährleisten.<sup>630</sup> Ferner verlangten sie, dass „dem CAI mehr Mittel zur Verfügung gestellt würden, damit es seine Arbeit für die Entwicklung des afrikanischen Kinos besser machen kann (Einrichtung kleiner Vorführsäle und nationaler Kinematheken etc.)“ – und damit quasi zu den beiden kommerziellen Unternehmen alternative Wege der Filmpräsentation und -distribution aufbaue. Darüber hinaus richteten die Informationsminister ein Gesuch zur Ausbildungsunterstützung von Filmschaffenden an französischen Einrichtungen an die französische Regierung.<sup>631</sup> – Offensichtlich empfanden sie die Ausbildung

---

<sup>629</sup> „Les Ministres de l'Information des Etats africains et malgaches réunis à Paris à l'occasion de la conférence des 21 et 22 avril 1970 apprécient vivement le fait que le cinéma soit inscrit pour la première fois à l'ordre du jour d'une réunion à ce niveau [...]“. ANF, Cote 20050584/41, Recommandations Conférence des Ministres de l'Information des Etats africains et malgache francophones, 21. und 22. April 1970.

<sup>630</sup> Auf die nur wenige Wochen vor der Konferenz der Informationsminister, erfolgte ‚Nationalisierung‘ der Kinosäle in Obervolta gingen die Informationsminister in der abschließenden Verschriftlichung zu der Konferenz mit keinem Wort ein. Da dieser relativ radikale Schritt unmittelbar vor der Konferenz erfolgt war, er aber mit keiner Silbe in der abschließenden Erklärung genannt ist, kann davon ausgegangen werden, dass die Verstaatlichung von Kinosälen durch die Konferenz nicht einstimmig als nachahmenswertes Beispiel gesehen wurde. Zur ‚Nationalisierung‘ der Kinosäle in Obervolta vgl. Dupré, *Le Fespaco*, S. 115–119.

<sup>631</sup> „1. Déplorent la situation actuelle de la distribution dans les Etats africains et malgache  
2. Emettent le souhait qu'une action concertée soit entreprise en vue de développer le cinéma africain et d'une meilleure distribution des films dans les pays africains et malgaches.  
3. Souhaitent que des moyens plus importants soient mis à la disposition du CAI pour faciliter son action dans le développement du cinéma africain (installation des petites salles – création de cinémathèques nationales, etc. ...)  
4. Demandent au gouvernement français de favoriser la formation et les stages des cinéastes africains dans les établissements spécialisés français (CNC – laboratoires – montage – prises

von Filmschaffenden an der Seite von CAI-Mitarbeitern als ungenügend.<sup>632</sup> Aber die Abschlusserklärung kann nicht nur als eine Bezugnahme auf die bestehende Filmpolitik Frankreichs gesehen werden. Vielmehr muss sie auch als Reaktion auf das wachsende filmpolitische Engagement von Filmschaffenden gesehen werden. Denn in der Erklärung heißt es: "[Die in Paris versammelten Informationsminister] berücksichtigen die Ausführungen des Vertreters des [französischen] Staatssekretariats für Auswärtige Angelegenheiten über die Beschlüsse, die von den afrikanischen und madagassischen Filmschaffenden auf dem *1er Festival Mondial des Arts Nègres* 1966 in Dakar verabschiedet und 1967 in Paris anlässlich der Woche des jungen schwarzafrikanischen Films bekräftigt wurden."<sup>633</sup>

Schließlich nahmen die Informationsminister auch sich selber in die Pflicht und empfahlen „die Schaffung von nationalen Filmbehörden, die Erstellung von Verordnungen zur Filmvermarktung und -vorführung in Afrika, die Kontrolle der Filmeinnahmen, die Organisation neuer Vertriebswege und die Einrichtung eines Filmförder- und Garantiefonds“ für die einzelnen afrikanischen Länder.<sup>634</sup>

Insgesamt also verwiesen die Informationsminister mit ihrer Erklärung auf die bestehenden – aus der kolonialen Zeit tradierten – Problemlagen, äußerten Hilfesuche gegenüber der französischen Regierung und zeigten Wege auf, die sie selber gehen konnten, um die filmwirtschaftliche und filmpolitische Situation zu verbessern. Damit zeigten sie sich zu einer umfassenden transnationalen Zusammenarbeit bereit. Entsprechend, auf transnationaler Ebene, fanden dann

---

de vues)“ ANF, Cote 20050584/41, Recommandations Conférence des Ministres de l'Information des Etats africains et malgache francophones, 21. und 22. April 1970.

<sup>632</sup> Zur Ausbildung von Filmschaffenden an der Seite von CAI-Mitarbeitern vgl. Kapitel 5.1

<sup>633</sup> „[Les Ministres de l'Information des Etats africains et malgaches réunis à Paris] considèrent l'exposé du représentant du Secrétariat d'Etat aux Affaires Etrangères sur les résolutions adoptées par les cinéastes africains et malgaches au 1er Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966 et réaffirmer à Paris en 1967 à l'occasion de la Semaine du Jeune Cinéma d'Afrique Noir“ ANF, Cote 20050584/41, Recommandations Conférence des Ministres de l'Information des Etats africains et malgache francophones, 21. und 22. April 1970.

<sup>634</sup> „5. Recommandent la création des offices nationaux de cinéma, la réglementation de la commercialisation et de - l'exploitation des films en Afrique, le contrôle des recettes cinématographiques, l'organisation de nouveaux circuits de distribution et la mise en place d'un fonds d'aide et de garantie du cinéma.“ ANF, Cote 20050584/41, Recommandations Conférence des Ministres de l'Information des Etats africains et malgache francophones, 21. und 22. April 1970.

auch weitere filmpolitische Beratungen zu Beginn der 1970er Jahre statt. Ein bereits existierender multinationaler Zusammenschluss, der sich der Filmpolitik annahm, war die *Organisation commune africaine et malgache* (OCAM). Dieser beauftragte eine Expertenkonferenz damit, die Situation des Filmschaffens in den Mitgliedsländern intensiv zu erörtern und Empfehlungen für die in der OCAM versammelten Staatschefs auszusprechen.

### ***Conférence d'experts de l'OCAM (1971 Ouagadougou)***

Die OCAM-Expertenkonferenz fand vom 20. bis zum 22. Dezember 1971 in der Hauptstadt Obervolta, Ouagadougou, statt. Ihr vorausgegangen war ein Gipfeltreffen der OCAM, auf dem Staatschefs im Januar 1971 in Fort Lamy eine Resolution verabschiedet hatten. Diese Resolution forderte die Einberufung der Expertenkonferenz. Inhaltlich sollte sich die Konferenz mit drei Themenkomplexen befassen: mit der „Entwicklung der Filmproduktion in den Mitgliedsstaaten der OCAM“, mit der „Erneuerung der Distributionsnetzwerke für Filme in den Staaten der OCAM“ und mit der „Erstellung eines OCAM-Filmmagazins, das die Mitgliedsstaaten über ihre jeweiligen Grenzen hinaus bekannt machen“ sollte. Die Expertenempfehlungen dienten als Vorbereitung für das zwei Monate später stattfindende Gipfeltreffen der OCAM-Staatschefs in Lomé. Der Teilnehmerkreis der Expertenkonferenz bestand vor allem aus Personen, die auf unterschiedliche Weise in staatlichen Presse-, Informations- und Filmdiensten afrikanischer Länder arbeiteten – so zum Beispiel Timité Bassori, der auf der Teilnehmerliste als „Réalisateur de films à la Société Ivoirienne de Cinéma“ aufgeführt ist, oder Paulin Soumanou Vieyra, „Chéf du Service Cinéma du Sénégal, Ministre de l'Information“. Insgesamt nahmen 15 Experten aus sieben afrikanischen Ländern – Kamerun, Elfenbeinküste, Senegal, Togo, Obervolta, Madagaskar und Kongo – an der Konferenz teil. Ferner waren der Generalsekretär der OCAM, Falilou Kane, sowie der Leiter des OCAM-Informationsdienstes, Martin Abessolo, anwesend.<sup>635</sup> Schließlich versammelte die Konferenz beispielsweise auch einen Abgesandten der US-amerikanischen *International Development*

---

<sup>635</sup> ANF, Cote 19930381/19, Delegates et observateurs Conférence d'experts de l'OCAM.

*Agency*, einen Vertreter des US-amerikanischen Kulturzentrums in Ouagadougou, einen Vertreter der kanadischen Botschaft im Senegal, eine UNESCO-Beauftragte sowie den Leiter des französischen *Bureau de Cinéma*, Jean René Debrix.<sup>636</sup> Die Zusammenkunft dieses Personenkreises auf der OCAM-Konferenz spricht für ein internationales Interesse an den kinematographischen *Entwicklungen*, die im frankophonen Afrika erfolgen sollten. Auch Vertreter des gerade gegründeten panafrikanischen Filmschaffendenverbandes *Fédération Panafricain des Cinéastes*, Tahar Cheriaa und Ababacar Samb, sowie ein Vertreter des obervoltaischen *Festival Panafricain de Cinéma*, Louis Thiombiano, sind auf der Teilnehmendenliste der Konferenz aufgeführt.<sup>637</sup>

Dass die Wahl für den Veranstaltungsort der Konferenz auf die Hauptstadt Obervoltas fiel, war, so ist anzunehmen, kein Zufall. Denn die obervoltaische Regierung demonstrierte zu Beginn der 1970er Jahre ein herausgehobenes und radikales filmpolitisches Engagement. Beispielsweise hatte sie alle Kinos im Land, die bis dato im Besitz der COMACICO und der SECMA gewesen waren, ‚nationalisiert‘. In der Eröffnungsrede zur Expertenkonferenz beschrieb der Informationsminister Obervoltas bestehende filmwirtschaftliche Strukturen als ein politisches Handlungsfeld, das es zu dekolonisieren gelte: „Wie Sie wissen, sind die Probleme des Kinos in den letzten Jahren zu den Hauptanliegen aller Mitgliedsstaaten der OCAM und auch der OAU geworden. Und deshalb spiegeln die jüngsten Ereignisse in einigen Staaten den Willen der Regierenden dieser Länder wider, die alten Strukturen des Kinos zu dekolonisieren und den afrikanischen

---

<sup>636</sup> Auf der Teilnehmendenliste waren die Vertreter\*innen nicht-afrikanischer Länder als „Beobachter“ vermerkt. Bezeichnenderweise war diese Benennung in den Verwaltungsakten aus dem *Bureau de Cinéma* durchgestrichen und handschriftlich durch „Teilnehmer“ ersetzt. Es kann davon ausgegangen werden, dass Jean René Debrix hier Änderungen vorgenommen hatte – es finden sich noch einige weitere Korrekturen aus den Konferenzunterlagen – die er in einer späteren Version eingearbeitet wissen wollte. Vgl. ANF, Cote 19930381/19, Delegués et observateurs Conférence d’experts de l’OCAM.

<sup>637</sup> Zur *Fédération Panafricain des Cinéastes* (FESPACI) sowie zum *Festival Panafricain de Cinéma* (FESPACO) vgl. Kapitel 7 der vorliegenden Arbeit.



Filmmarkt zu säubern. Dies sind Meilensteine auf dem Weg zu einem authentisch afrikanischen Kino.“<sup>638</sup>

In der zweiten Eröffnungsrede der Generalsekretär der OCAM, Falilou Kane, zu den Konferenzteilnehmenden. Auch er äußerte sich kritisch gegenüber den bestehenden Verhältnissen: „[...] die Staatsoberhäupter haben uns gebeten, einerseits Lösungen für die Probleme des Kinos auf der Ebene der Mitgliedsstaaten vorzuschlagen und andererseits auf der Ebene des Generalsekretariats der OCAM die notwendigen Maßnahmen für die Schaffung einer filmischen Berichterstattung zu erarbeiten, die unserer Länder untereinander besser bekannt machen soll, als es Andere in der Vergangenheit getan haben[...].“<sup>639</sup> Diese Beschreibung Kanes zur Schaffung einer filmischen Berichterstattung durch afrikanische Länder, die anstelle *anderer* Produktionen eine Öffentlichkeit zwischen den afrikanische Ländern herstellen sollte, kann als Kritik an den bestehenden Filmlieferungen des *Consortium Audiovisuel International* (CAI) gelesen werden.<sup>640</sup> Denn wie aus Verwaltungsakten des CAI hervorgeht, hatten afrikanische Regierungen wiederholt Kritik daran geübt, dass das CAI trotz entsprechenden vertraglichen Vereinbarungen keine interafrikanische Berichterstattung produzierte.<sup>641</sup> Somit

---

<sup>638</sup> „Comme vous le savez, les problèmes du cinéma sont devenus depuis quelques années, les préoccupations majeures de tous les Etats membres de l’OCAM, voir de l’OAU. Et s’est pourquoi les récents événements qui sont intervenus dans certains Etats traduisent la volonté des responsables de ces pays de décoloniser les structures anciennes du Cinéma et d’assainir le marché africain du film, jalons vers la création d’un cinéma authentiquement africain.“ ANF, Cote 19930381/19, Eröffnungsrede des obervoltaischen Informationsministers anlässlich der OCAM Expertenkonferenz.

<sup>639</sup> „[...]les Chefs d’Etats nous ont demandé, d’une part, de proposer des solutions aux problèmes du cinéma au niveau des Etats-membres, et d’étudier les moyens à mettre en œuvre pour la création, au niveau du Secrétariat Général de l’OCAM, d’un magazine filmé, destiné à faire connaître par l’image et le son, mieux que d’autres ne l’ont fait par le passé, chacun de nos pays [...].“ ANF, Cote 19930381/19, Eröffnungsrede Falilou Kane, Generalsekretär der OCAM, anlässlich der OCAM Expertenkonferenz.

<sup>640</sup> In diese Richtung kritisch äußerte sich auch der neue Generaldirektor des CAI, Gaston Heurey, in einem Bericht von 1971, in dem er moniert, dass das CAI der Aufgabe einer ursprünglich anvisierten interafrikanischen Berichterstattung nicht nachgekommen sei. Vgl. ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>641</sup> „La partie interafricaine du comblement international est celle qui, jusqu’à présent a suscité le plus de critique. Elle est, en fait, pratiquement, inexistante. Il nous a été signalé à plusieurs reprises, par le Sénégal et par la Côte d’Ivoire, que des sujets sénégalais ou ivoiriens susceptibles d’intéresser l’ensemble des Etats d’Afrique noire n’étaient pas passés dans le comblement international, faut d’un Rédacteur-en-chef désigné à cet effet et qui regrouperait

sprachen der Informationsminister Obervoltas und der Generalsekretär der OCAM der Expertenkonferenz keinen geringeren Auftrag zu, als alternative Vorstellungen zu den aus kolonialen Zeiten überdauernden Distributionsnetzwerken der COMACICO und SECMA sowie zu den durch das CAI realisierten Filmpolitik der französischen Regierung zu konzipieren.

Es liegt auf der Hand, dass diese Aufgabe umfassende und weitreichende Anstrengungen erforderte. Entsprechend sprachen sich die OCAM-Experten in ihren Beratungen auch für ein konzertiertes Vorgehen auf der Ebene einer „zwischenstaatlichen Zusammenarbeit“ aus. Allen voran die „unzureichende technische Infrastruktur in den einzelnen Staaten“, die „Inexistenz nationaler [institutioneller] Strukturen und juristischer Regelungen“ sowie die hohen „Kosten für Filmproduktionen“ führten sie als Argument für die Notwendigkeit einer gemeinschaftlichen Filmpolitik der OCAM-Staaten an.<sup>642</sup> Im Hinblick auf die Verbesserung der Filmproduktion empfahlen sie, „dass die Staats- und Regierungschefs das Generalsekretariat [der OCAM] anweisen [sollte], ein technisches Produktionszentrum für die Mitgliedsstaaten einzurichten.“ Hierzu sollten sie den Generalsekretär beauftragen, „die notwendigen Finanzierungsquellen für die Errichtung dieses Zentrums zu erschließen und einen Entwurf für ein Statut auszuarbeiten.“<sup>643</sup> Bezüglich der Etablierung neuer

---

l'ensemble des informations des maisons d'actualités et de l'ORTF.“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>642</sup> „Les raisons de l'examen de ce problème dans un cadre inter-Etats se justifient pour les raisons suivantes:

- Coût de la production filmée
- Insuffisance des infrastructures techniques au niveau de chaque Etat
- absence des structures nationales et de législations destinées à favoriser la production filmée
- nécessité d'une coopération inter-états et d'une information mutuelle pour l'examen des solutions à apporter à l'ensemble de ces problèmes.“ ANF, Cote 19930381/19, Rapport Général.

<sup>643</sup> „RECOMANDE que les Chefs d'Etats et de Gouvernement donnent mandat au Secrétariat Général de cette Organisation pour la création d'un Centre Technique de Production des Etats Membres. Ce centre ouverts aux réalisateurs de films devra être conçu de manière à offrir à ses utilisateurs des tarifs préférentiels.

RECOMMANDE aux Chefs d'Etats et de Gouvernement de charger le Secrétaire Général de rechercher les sources de financement nécessaires à l'installation de ce centre et d'élaborer un projet de Statut qui leur sera soumis.“ ANF, Cote 19930381/19, Recommandations des experts.

Distributionsnetzwerke empfahlen die Experten die Ausarbeitung eines Satzungsentwurfs für ein zu gründendes Konsortium.<sup>644</sup>

Dass die in der OCAM versammelten Regierungschefs beide Vorschläge der Experten – sowohl zur Filmproduktion wie auch zur Filmdistribution – tatsächlich weiterverfolgten, geht aus einer Studie hervor, die der Leiter des *Bureau de Cinéma*, Jean Rene Débrix, 1973 verfasste. Darin schreibt Debrix, dass die OCAM jüngst um französische Hilfe bei der Etablierung eines *Centre technique de production de films* sowie bei der Konstituierung eines *Consortium de distribution interafricain* gebeten hatte.<sup>645</sup> Gleichmaßen zeigte sich an dieser durch Debrix beschriebenen Anfrage jedoch auch, dass sich die OCAM außer Stande sah, die Etablierung völlig unabhängig zu gestalten. Hinsichtlich der Fertigung einer interafrikanischen Berichterstattung konnten die Experten in Ermangelung von Produktionsstätten lediglich die Prüfung des Vorhabens durch die Staats- und Regierungschefs empfehlen und sich dafür aussprechen, „dass dem Generalsekretariat geeignete Mittel für die Umsetzung dieser Empfehlung zur Verfügung gestellt werden“.<sup>646</sup> Die abschließende Empfehlung, wonach das Generalsekretariat der OCAM „Treffen zwischen Regierungsexperten für das Filmwesen aus den Mitgliedsstaaten“ fördern möge, kann als Wunsch der Experten

---

<sup>644</sup> „RECOMMANDE que les Chefs d’Etats et de Gouvernement des Etats Membres chargent le Secrétaire Général de l’OCAM de rendre toutes dispositions nécessaire (notamment projets de convention et de statuts) à la création d’un consortium de distribution cinématographique.“ ANF, Cote 19930381/19, Recommandations des experts.

<sup>645</sup> „Les projets pour lesquels l’OCAM vient de demander l’assistance de la France – création d’un ‘Centre technique de production de films’ et constitution d’un ‘Consortium de distribution interafricain’ – en sont un témoignage au plan d’Etat.“ ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l’action cinématographique du département (Décentralisation), Vom 3. Januar 1972 datiert ein Bericht Debrix, der davon zeugt, dass er als Beobachter auf einer Konferenz der OCAM teilgenommen hatte, die vom 20. bis zum 22. Dezember 1971 in Ouagadougou (Burkina Faso) stattgefunden hatte. Auf eben jener interafrikanischen Konferenz wurden die Überlegungen, die Debrix hier anspricht, erörtert. Vgl. ANF, Cote 19930381/19, Rapport de Mission. Réunion des expertes de l’OCAM sur le Cinéma.

<sup>646</sup> „RECOMMANDE que les Chefs d’Etats et de Gouvernement de prendre en considération le projet de création d’un magazine filmé pour les Etats membres et de chargé le Secrétariat Général de l’OCAM de prendre toutes dispositions nécessaires pour la création de ce magazine ; souhaite que des moyens appropriés soient mis à la disposition du Secrétariat Général pour l’application de la présente recommandation.“ ANF, Cote 19930381/19, Recommandations des experts.

gelesen werden, weiterhin bei der Planung und Gestaltung filmpolitischer und filmwirtschaftlicher Strukturen mitzuwirken.<sup>647</sup>

Insgesamt ist also festzuhalten, dass sich zu Beginn der 1970er Jahre sowohl filmpolitische Experten wie auch Vertreter afrikanischer Regierungen mit ganz grundlegenden Fragen zum Aufbau von Filmproduktions- und Filmvertriebsmöglichkeiten auf dem afrikanischen Kontinent befassten. Vor allem die aus kolonialen Zeiten bestehenden Filmvertriebsnetzwerke der COMACICO und der SECMA erachteten sie dabei als ein Hindernis beim Aufbau neuer filmwirtschaftlicher Infrastruktur. Auch die Aktivitäten des CAI erfuhren subtile, aber sich durch die Quellen durchziehende Kritik. Positiv hingegen äußerten sich die Akteure einer afrikanischen Filmpolitik gegenüber multilateralen politischen Zusammenkünften. Diese erachteten sie als Voraussetzung für ein konzertiertes Vorgehen im Hinblick auf zukünftige filmpolitische Aktivitäten.

Mit dem Regierungswechsel in Frankreich im Jahr hatte unter Vertretern der mit der Filmpolitik betrauten Dienste eine kritische Auseinandersetzung mit dem Status Quo der bisher erfolgten Maßnahmen eingesetzt. Die Filmpolitik, wie sie zu Beginn der 1960er Jahre etabliert und fortan praktiziert worden war, stand auf dem Prüfstand: In der Folge formulierten Vertreter der filmpolitischen Dienste Pläne zur Umstrukturierung der französischen Filmpolitik.

### **8.3 Pariser Planungen zur Umstrukturierung der Filmpolitik**

Vom Beginn der 1970er Jahre datieren mehrere Schriften, in den verschiedene französische Verwaltungsfunktionäre, die bisher praktizierte französische Filmpolitik kritisch reflektierten und Pläne zur Umgestaltung der filmpolitischen

---

<sup>647</sup> „RECOMMANDÉ que les Chefs d’Etats et de Gouvernement d’autoriser le Secrétariat Général

- à organiser un échange des films et d’informations cinématographiques au niveau d’Etats membres

- à favoriser les rencontres entre experts gouvernementaux de cinéma des Etats membres.“ ANF, Cote 19930381/19, Recommandations des experts.

Strukturen entworfen. Der erste und früheste dieser Texte datiert auf Februar 1970 und ist eine vertrauliche Verwaltungsnote aus dem Archivbestand des *Centre National de la Cinématographie* (CNC). Die Note liegt ohne Angaben über einen möglichen Verfasser vor. Aufgrund ihres Inhalts kann davon ausgegangen werden, dass sie aus einer übergeordneten, die Filmpolitik koordinierenden Stelle stammte.<sup>648</sup> Der zweite Text ist ein Planungsbericht vom Januar 1971, in dem sich der neue CAI-Präsident, Gaston Heurley, an die Gesellschafter des Konsortiums wendet und ihnen seine Vorstellungen über die zukünftige Arbeit des Konsortiums darlegt.<sup>649</sup> Der dritte Text schließlich ist eine Studie, die der Leiter des *Bureau de Cinéma*, Jean René Debrix, 1973 verfasste und in der er eine notwendige „Reorientierung“ der französischen Filmpolitik beschreibt.<sup>650</sup>

Die Möglichkeit, die bisherige Filmpolitik zu überdenken und vor dem Hintergrund der gemachten Erfahrungen kritisch zu reflektieren, ergab sich, so ist anzunehmen, vor dem Hintergrund des Regierungswechsels, der 1969 im *Palais de l'Élysée* erfolgt war. Zugleich machte der Regierungswechsel aber auch, so ist es der Studie Debrix' zu entnehmen, eine Anpassung der Filmpolitik an die übergeordnete politische Ausrichtung der neuen Regierung notwendig: „In dem Moment, in dem die Kooperationsmaßnahmen des Ministeriums eine Umorientierung und neue Impulse notwendig machen, sind auch wir veranlasst, in Anbetracht der aktuellen Situation über die Modalitäten und Zwecke unseres Vorgehens im Bereich des Kinos nachzudenken.“<sup>651</sup>

Doch auch wenn der Regierungswechsel zwar den grundsätzlichen Hintergrund zu verstärkten filmpolitischen Reflexionen innerhalb der französischen Verwaltung

---

<sup>648</sup> ANF, Cote 20050584/41, Note d'Information Février 1970, Confidentiel.

<sup>649</sup> ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>650</sup> Die Studie liegt undatiert vor. Jedoch beschreibt Debrix an einer Stelle die Anzahl der Filme, die das CAI "innerhalb der letzten zwölf Jahre, seit seiner Gründung" produziert hat. Da das CAI 1961 gegründet wurde, kann das Schriftstück auf 1973 datiert werden. ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l'action cinématographique du département (Décentralisation).

<sup>651</sup> „Au moment où les actions de coopération du Département réclament des orientations et des impulsions nouvelles nous sommes amenés à réfléchir sur les modalités et finalités de notre action dans le domaine du cinéma, compte tenu de l'évolution de la situation.“ ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l'action cinématographique du département (Décentralisation).

bildet, war es dennoch ein konkretes Ereignis, das den Anstoß zu ersten Überlegungen über eine filmpolitische Umgestaltung lieferte. – Dieser Auslöser waren kinopolitische Maßnahmen, die die Regierung in Obervolta getroffen hatte.

### **Pariser Planungen nach der ‚Nationalisierung‘ der Kinos in Obervolta**

Am 5. Januar 1970 hatte die Regierung Obervoltas den beiden Filmdistributionsfirmen *Compagnie africaine de Cinématographie industrielle et commerciale* (COMACICO) und *Société d'exploitation cinématographique africaine* (SECMA), die zu kolonialen Zeiten gewachsen waren und auch in der nachkolonialen Zeit eine Monopolstellung auf dem afrikanischen Kontinent innehatten, per Erlass alle kinowirtschaftlichen Aktivitäten in Obervolta untersagt. Ebenso hatte die Regierung die Kinos im Land, welche alle im Besitz der beiden Firmen gewesen waren, ‚nationalisiert‘. Stattdessen hatten Regierungsverantwortliche die *Société nationale voltaïque du cinéma* (SONAVOCI) ins Leben gerufen und diese mit dem weiteren Betrieb der Kinos beauftragt.<sup>652</sup>

Aus der vertraulichen Verwaltungsnotiz aus dem Archivbestand des CNC geht hervor, dass es in Folge des Betriebsverbotes für die COMACICO und die SECMA zu einem Versorgungsengpass an Filmen für die Kinos in Obervolta gekommen war und die Regierung nun auf der Suche nach alternativen Möglichkeiten war, um den Betrieb der Kinos aufrecht zu halten. Vor diesem Hintergrund hatten sich ein Mitarbeiter des obervoltaischen Finanzministeriums sowie der Leiter der obervoltaischen Abteilung für Regierungsinformation (*directeur de l'information*) nach Paris begeben, um sich über den Bezug von Filmen für die obervoltaischen Kinos zu informieren. Aus der Verwaltungsnote geht hervor, dass die für die französische Filmpolitik zuständigen Dienste bestens über alle Details des Vorgangs informiert waren. Beispielsweise gibt das Schriftstück Auskunft über die Filme, die die Mitarbeiter der obervoltaischen Regierung während ihres Besuchs in Paris zur Bestückung der Kinos in dem westafrikanischen Land in Betracht gezogen hatten: „Nach den vorliegenden Informationen hatte die Delegation [aus Obervolta] etwa vierzig Filme in der Hand, von denen zwanzig von der Firma von

---

<sup>652</sup> Dupré, *Le Fespaco*, S. 115–116.

Herrn Claude LELOUCH ("FILMS 13") stammten, etwa zehn von amerikanischen Firmen und einige italienische Western in französischer Sprache von der Firma MARBEUF FILMS.“<sup>653</sup> Außerdem informierte die Verwaltungsnote darüber, dass die Regierung Algeriens, die gerade einen „großen Filmstock“ aufgebaut hatte und die obervoltaische Regierung unterstützte, indem sie ihr einige dieser Filme kostenlos liefere.<sup>654</sup> Darüber hinaus, so heißt es weiter, sei der Finanzminister Obervoltas, Tiémoko Marc Garango, an den französischen Botschafter in der obervoltaischen Hauptstadt Ouagadougou herangetreten, um sich nach Modalitäten zum Bezug von Filmen aus Frankreich zu erkundigen. Die staatlichen französischen Stellen seien jedoch, so heißt es weiter, nicht die richtigen Ansprechpartner: „Es versteht sich von selbst, dass die Dienste des Staatssekretariats nicht als Vertriebsstelle fungieren oder in Geschäfte eingreifen können, die allein in der Verantwortung des privaten Sektors liegen.“<sup>655</sup> Stattdessen verwies die Verwaltungsnote auf das *Consortium Audiovisuel International* (CAI). Denn dieses sei, wenn es um Angelegenheiten der Filmwirtschaft ginge, „der privilegierte Gesprächspartner der Afrikaner“. Und es sei wünschenswert, „dass sich das CAI unverzüglich dieser Aufgabe“ annehme, vor

---

<sup>653</sup> „Une délégation officiel, composée de M. BASOLLET, directeur de l'Information, et de M. Guire, représentant le ministère des finances voltaïque, s'est rendu à Paris, début janvier pour trouver un approvisionnement en film de long métrage.“ ANF, Cote 20050584/41, Note d'Information Février 1970, Confidentiel.

<sup>654</sup> Offensichtlich war die französische Verwaltung auch detailliert über den Bestand dieser Filmlieferung der algerischen Regierung an die Regierung Obervoltas informiert. So ist in der Verwaltungsnote erwähnt, dass sich unter den Filmen auch der Film *Z* von Constantin Costa-Gravas befunden hätte. Vgl. ANF, Cote 20050584/41, Note d'Information Février 1970, Confidentiel. Der politisch engagierten Films thematisiert im Genre eines Politthrillers den übermächtigen Einfluss des Militärs in einem fiktiven Staat, der die staatliche Politik mehr und mehr aushölet. Der Film entstand vor dem Hintergrund der Militärdiktatur in Griechenland. Vgl. *Z*, Constantin Costa-Gravas (1969). Costa-Gravas hatte 1956 die französische Staatsbürgerschaft angenommen und in Frankreich am IDHEC Filmregie studiert. *Z* war 1969 auf den Internationalen Filmfestspielen von Cannes ausgezeichnet worden und hatte im gleichen Jahr den *Étoile de Cristal* als bester französischer Film erhalten. Wie die französische Verwaltung die Belieferung Obervoltas mit diesem Film beurteilte, geht aus dem Schreiben nicht hervor. Ironischerweise lieferte die algerische Regierung jedoch mit *Z* einen Film, der die politischen Verhältnisse in einer Militärdiktatur zum Thema hatte, nach Obervolta und damit in ein Land, in dem seit mehreren Jahren ein Militärregime herrschte.

<sup>655</sup> „Il va de soi que les services du Secrétariat d'Etat ne sauraient faire office de distributeur ni intervenir dans une des tractations qui relèvent entièrement du secteur privé.“ ANF, Cote 20050584/41, Note d'Information Février 1970, Confidentiel.

allem, da „dem Beispiel von Obervolta in naher Zukunft auch andere afrikanische Staaten folgen könnten, was zu einer steigenden Nachfrage nach Filmen führen würde“. Es erscheine „daher angebracht, das Consortium Audiovisuel International in die Lage zu versetzen, die Rolle eines Filmversorgungszentrums für die neuen afrikanischen Vertriebswege zu übernehmen“.<sup>656</sup>

In der Folge hatten, so ist es in der Note weiter beschrieben, für die Filmpolitik zuständige Verwaltungsfunktionäre – genannt sind der Berater für Kinoangelegenheiten im Außenministerium, Gaston Heurley, der Leiter des *Service de la Coopération culturelles, scientifique et technique*, Moreau, sowie der Leiter des *Bureau de Cinéma*, Jean René Debrix – einen Maßnahmenplan entworfen, wie mit der erwarteten Verstaatlichungswelle der Kinos in afrikanischen Ländern umzugehen sei: Erstens sollten alle „für Obervolta und das übrige Afrika verfügbaren Filme“ erfasst und „eine neuen Vertriebsagentur im Rahmen des CAI oder in dessen Umkreis“ geschaffen werden.<sup>657</sup> Zweitens sollte der Zuständigkeitsbereich des CAI einen neuen Zuschnitt erfahren und das CAI folglich – und drittens – um neue Gesellschafter erweitert werden.<sup>658</sup> Darüber hinaus beschrieb die Verwaltungsnote die Überlegung, auch „Repräsentanten der drei afrikanischen Filmgesellschaften SIC, SODACI und CAMEROUN-ACTUALITE“, „repräsentative Persönlichkeiten des afrikanischen Kinos (Herr Blaise Senghor

---

<sup>656</sup> „Mais le CAI, quant à lui, peut le faire. Il se présente comme l’interlocuteur privilégié des Africains [...]. Il est d’autant souhaitable que le CAI se consacre sans tarder à cette mission que l’exemple de la Haute-Volta peut être suivi à brève échéance par d’autres Etats africains, et entraîner des demandes croissantes de films. Le problème de la nationalisation des salles de cinéma est, en effet, un sujet d’actualité en Afrique, et doit être inscrit à l’ordre du jour d’une des prochaines conférences de l’OUA. [...] Il paraît donc opportune de mettre le Consortium Audiovisuel International en mesure de jouer le rôle d’une Centrale d’approvisionnement en films pour les nouveaux circuits africains.“ ANF, Cote 20050584/41, Note d’Information Février 1970, Confidentiel.

<sup>657</sup> „Recensement de tous les films disponibles pour la Haute-Volta et pour le reste de l’Afrique, et création, dans le cadre du CAI ou dans son orbite, d’une nouvelle agence de distribution susceptible de répondre aux demandes des Africaines.“ ANF, Cote 20050584/41, Note d’Information Février 1970, Confidentiel. Tatsächlich kam es zu keiner größeren Welle an Kinoverstaatlichungen in afrikanischen Ländern – lediglich Mali (1974) und Madagaskar (1975) ‚nationalisierten‘ die im Land existierenden Kinos. Vgl. hierzu Diawara, *African Cinema*, S. 40–41.

<sup>658</sup> „Regroupement des producteurs françaises autour du CAI pour l’exploitation, sur des nouvelles bases, du marché cinématographique africain.“ ANF, Cote 20050584/41, Note d’Information Février 1970, Confidentiel.



etc.)“ sowie „Repräsentanten afrikanischer Bankgruppen“ als Gesellschafter zu gewinnen.<sup>659</sup>

Um die so angedachten Prozesse anzustoßen, waren – wie aus der Note hervorgeht – Heurley, Moreau sowie Debrix bereits an das *Centre National de la Cinématographie* (CNC), an die *Unifrance Film* sowie an die *Union générale cinématographique* (UGC) herangetreten und hatten „französischen Produzenten [...] die Dienste des CAI für den Vertrieb ihrer Filme in Afrika“ angeboten.<sup>660</sup> Dass mit afrikanischen Akteuren auch Gespräche über die neuen Pläne geführt worden waren, geht aus den Verwaltungsakten hingegen nicht hervor.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass für die französische Filmpolitik zuständige Verwaltungsfunktionäre durch das Betriebsverbot der COMACICO und der SECMA in Obervolta den Zeitpunkt gekommen sahen, um über die Aktualitätsfilmproduktion hinaus Filme für afrikanische Kinos zu produzieren. Was die so entworfenen Planungen letztlich skizzierten, war eine Filmgesellschaft, die sich mit ihren Aktivitäten auf einen französisch-afrikanischen kinematographischen Raum bezog. Ihr Potential bestand auch darin, im Entstehen befindliche Bereiche der Filmwirtschaft auf dem afrikanischen Kontinent zu integrieren und so an die bestehende französische Produktion und Distribution zu binden. Für die französische Filmwirtschaft entstanden so neue Absatzmärkte.<sup>661</sup>

---

<sup>659</sup> ANF, Cote 20050584/41, Note d'Information Février 1970, Confidentiel.

<sup>660</sup> „Des démarches ont d'ores et déjà été entreprises dans ce sens par MM. Heurley, Moreau et Debrix auprès du Centre National de la Cinématographie, d'Unifrance Film et de l'UGC. Ces démarches avaient essentiellement pour but d'offrir les services du CAI aux producteurs et distributeurs françaises favorables à de nouvelles modalités de distribution de leurs films en Afrique.“ ANF, Cote 20050584/41, Note d'Information Février 1970, Confidentiel.

<sup>661</sup> Zu einem späteren Zeitpunkt sollten dann auch, so geht aus der Verwaltungsnote weiter hervor, Verhandlungen „mit der neuen Vertriebsgesellschaft angestrebt werden, die die Amerikaner gerade für die Verwertung ihrer Filme in Schwarzafrika gegründet“ hatten und die den Namen AFRAM trug, erfolgen. Auf diese Weise konnte eine potentielle filmwirtschaftliche Konkurrenz in die dann bereits etablierten Strukturen integriert werden. Vgl. ANF, Cote 20050584/41, Note d'Information Février 1970, Confidentiel. Unter den Verwaltungsakten des CNC findet sich ein Schreiben der AFRAM, aus dem hervorgeht, dass es 1969 zu einem Treffen zwischen der Gesellschaft und französischen Filmproduzenten gekommen war, bei dem sich Vertreter der französischen wie auch der amerikanischen Filmwirtschaft über eine mögliche Zusammenarbeit ausgetauscht hatten. Da dies jedoch das einzige Dokument ist und es somit nicht weiter kontextualisiert werden kann, wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht weiter auf diesen erneuten Kontakt zwischen amerikanischen und französischen Filmfirmen

Neben diesen, als Reaktion auf das Betriebsverbot der COMACICO und der SECMA in Obervolta erfolgenden Planungen setzten sich die Überlegungen französischer Verwaltungsfunktionäre zur Umgestaltung der bestehenden filmpolitischen Strukturen in der Folgezeit weiter fort. Von Gaston Heurley und Jean René Debrix, die beide auch bereits an diesen ersten Planungen beteiligt gewesen waren, stammten weitere Ausführungen.

### **Bericht des neuen CAI-Präsidenten Gaston Heurley**

Im Mai 1970 war Gaston Heurley zum neuen Präsidenten des CAI gewählt worden. Seiner Wahl waren interne Veränderungen innerhalb des CAI vorausgegangen: Zum einen war der Gesellschafter *Actualités Françaises* 1969 in den öffentlichen Rundfunk *Office de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTF) eingegliedert worden. Zum anderen war ein weiterer Gesellschafter – *Eclair* – durch *Gaumont* aufgekauft worden.<sup>662</sup> In der Folge hatten sich die CAI-Gesellschafter nunmehr auf *Gaumont* und *Pathé* reduziert und das Amt des CAI-Präsidenten konnte nicht mehr, wie es bis dahin die Praxis gewesen war, durch Personal aus der Leitungsebene der *Actualités Françaises* besetzt werden.<sup>663</sup> Daher trat diesmal ein technischer Berater (*Conseiller Technique pour les questions de cinéma*) aus dem französischen Außenministerium – Gaston Heurley – den Präsidentenposten an.

Wenige Monate nach seinem Amtsantritt verfasste Heurley einen Bericht, in dem er den beiden verbleibenden CAI-Gesellschaftern *Gaumont* und *Pathé* seine Pläne zur zukünftigen Arbeit des Konsortiums darlegte. Dabei begann er seine

---

eingegangen. Vgl. ANF, Cote 20050584/41, Aide-mémoire établi à l'intention des Agences Gouvernementales Américaines et Françaises, 15.12.1969.

<sup>662</sup> ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>663</sup> Dies geht aus dem Bericht des CAI hervor: „Une nouvelle étape a été franchie l'année dernière dans l'évolution du C.A.I. Monsieur Gaston Heurley, Conseiller Technique du Ministre pour les questions de cinéma, a été élu par vous Président du CONSORTIUM et a pris la succession de Monsieur REBATTET le 1er mai 1970. Peu de temps après Monsieur Roger LE FRANC, anciennement Inspecteurs des Agences, prenait les fonctions de Secrétaire général en remplacement de Monsieur François HELLIARD. Dans le même temps, deux sociétés entrant dans la constitution du C.A.I. – 'Les Actualités Françaises' et 'Eclair-Journal' – étaient appelées à disparaître. Ces changements dans la présidence et l'équipe de direction du CONSORTIUM et la réduction du nombre des actionnaires du C.A.I. entraînent la nécessité de remanier les statuts de votre société [...]“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

Ausführungen mit einer kritischen Bilanz zu den bisherigen Aktivitäten des CAI und damit auch zu der Arbeit seiner Vorgänger. Beispielsweise führte Heurley Kritik afrikanischer Regierungen an den Filmlieferungen an. Sowohl die Staatsführung des Senegals wie auch die der Elfenbeinküste hätten sich in der Vergangenheit wiederholt über die Nichterfüllung vertraglicher Übereinkünfte durch das CAI beschwert. Denn die vereinbarte interafrikanische Berichterstattung hätte in den CAI-Lieferungen der letzten Jahre grundsätzlich gefehlt.<sup>664</sup> Weiterhin monierte Heurley, dass die Berichterstattung über nationale Ereignisse in den afrikanischen Vertragsländern der vergangenen Jahre alles in allem inhaltlich prekär gewesen sei und lediglich „Einweihungen, Reden, Händeschütteln etc.“ gezeigt hätte.<sup>665</sup> Mehrfach sei vorgeschlagen worden, dass das CAI stattdessen „kurze Informationsfilme von generellem Interesse, Lehrfilme oder Filme mit kulturellem Inhalt“ erstellen solle und so die Qualität seiner Filme verbessern könne.<sup>666</sup> Darüber hinaus, so führt Heurley seine Kritik weiter aus, hätten die Berichterstattungen des CAI auch innerhalb der französischen Regierung mitunter zu Unmut geführt. So sei der „internationale Teil“, den das CAI den jeweiligen länderspezifischen Aktualitätsfilmen als Zugabe hinzufügte, „vor kurzem Gegenstand einer unerfreulichen Diskussion in den Korridoren des Kabinetts [des] in der *Rue Lincoln* [angesiedelten *Secrétariat aux Affaires Etrangères*]“ gewesen. Dabei hätte die Berichterstattung des CAI die Verärgerung

---

<sup>664</sup> „La partie interafricaine du comblement international est celle qui, jusqu’à présent a suscité le plus de critique. Elle est, en fait, pratiquement, inexistante. Il nous a été signalé à plusieurs reprises, par le Sénégal et par la Côte d’Ivoire, que des sujets sénégalais ou ivoiriens susceptibles d’intéresser l’ensemble des Etats d’Afrique noire n’étaient pas passés dans le comblement international, faut d’un Rédacteur-en-chef désigné à cet effet et qui regrouperait l’ensemble des informations des maisons d’actualités et de l’ORTF.“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>665</sup> „Il faut souligner la grande pauvreté de la plupart des actualités locales tournée sur place à la demande des services nationaux de l’information: inauguration, discours, pognées de main etc.“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>666</sup> „Le Département et le CAI, qui ne sont pas responsables, ont à maintes reprises tenté d’intervenir pour améliorer le contenu de ces actualités nationales, en préconisant des sujets d’information générales ou de courts sujets éducatifs et culturels. Une légère amélioration dans ce sens a été constatée depuis deux ans, mais il y a encore beaucoup à faire pour vaincre un certain penchant au pompierisme et au poncif.“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

französischer Offizieller auf sich gezogen.<sup>667</sup> Aus diesem Umstand wollte Heurley nun Konsequenzen ziehen und fortan eine staatliche Stelle einrichten, die die „internationale Beigabe“ der CAI-Filmlieferungen an die afrikanischen Vertragsländer kontrollieren sollte: „Im Hinblick auf diesen Teil der Filme ist es angemessen und notwendig, dass [die übergeordnete] ministerielle Abteilung eine Beaufsichtigung ausübt, Orientierungen, Anstöße und Direktiven gibt, kurz gesagt, Kontrolle ausübt. Daher plant das Ministerium, einen Bevollmächtigten zu beauftragen, der sich die angefertigten Filme einmal wöchentlich ansieht und Zusammenfassungen des internationalen Teils anfertigt.“<sup>668</sup> In seinen weiteren Ausführungen appellierte Heurley an die Gesellschafter dafür zu sorgen, dass die Berichterstattungen in den produzierten Aktualitätsfilmen die Interessen der französischen Geldgeber spiegelte und konstatierte, dass Meldungen „über Ereignisse in Frankreich“ die höchste Relevanz hätten. „Denn“, so Heurley, „durch [den Anteil französischer Nachrichten an der Gesamtberichterstattung] sichern wir die Präsenz Frankreichs in den afrikanischen Kinos. Und [dieser Teil] ist auch der Grund dafür, dass das Direktorium des FAC jährlich die finanziellen Mittel für die Produktion afrikanischer und madagassischer Nachrichten aufwendet“.<sup>669</sup>

Diese Bezugnahme Heurleys auf den *Fonds d'aide et de coopération* (FAC) kann als ein zentraler Hinweis für die historiographische Einordnung des Berichts in den

---

<sup>667</sup> Über den konkreten Anlass für die unerfreulichen Flurgespräche wird der Bericht wenig explizit. Er erwähnt lediglich einen „Bericht über die Vorfälle in Madagaskar“: „Un mot, enfin, de la partie internationale du ‘complément’. Elle pose généralement si peu de problèmes à un Rédacteur-en-chef, que nous n’aurions pas songé à en parler dans le corps de cet exposé si elle n’avait, tout récemment défrayé fâcheusement la chronique dans les couloirs du Cabinet de la rue Lincoln (exposé sur les incidents de Madagascar).“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>668</sup> „C’est la seule partie des journaux filmés sur laquelle il soit normale et nécessaire pour notre Département ministériel d’exercer une surveillance, de donner des orientations, des impulsions, des directives, bref d’exercer un contrôle. A cet effet, le Département a prévu de désigner un agent spécialement chargé [...] de confectionner le sommaire du ‘complément internationale’ hebdomadaire et de visionner la bande avant insertion dans les bobines africaines et malgaches.“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>669</sup> „La part d’actualités réservées aux événements françaises est celle qui nous intéresse la plus, dans la mesure où c’est grâce à elle que nous maintenons la présence de la France sur les écrans africains et que ce justifie à l’égard du Comité Directeur du FAC les importants crédits que nous consacrons annuellement à l’aide à la production d’actualités africaines et malgaches.“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

weitergefassten politischen Kontext zu Beginn der 1970er Jahre gesehen werden. Denn der FAC war während der 1960er Jahre eine wesentliche Finanzierungsgrundlage für das CAI gewesen. Die im Jahr 1969 neu gewählte Regierung unter George Pompidou jedoch kürzte das Budget des FAC und ließ fortan vermehrt Mittel in Gemeinschaftsfonds von Organisationen internationaler Regionalzusammenschlüsse fließen.<sup>670</sup> Umso wichtiger erachtete Heurley das Eingehen des CAI auf die Interessen und Ansprüche der staatlichen Geldgeber: „Mehrfach haben wir uns gefragt, welches Interesse der Kulturpolitik (die unserem Bereich zugrunde liegt und ihn privilegiert) eine derart teure Hilfe rechtfertigt, zumal sie sich vor Ort selbst finanzieren würde. Aber die Antwort ist einfach: An dem Tag, an dem die Afrikaner und die Madagassen selber ihre eigenen Nachrichten produzieren, wird sich die Präsenz Frankreichs auf den Bildschirmen deutlich reduzieren.“<sup>671</sup> Gleichzeitig wird deutlich, dass Heurley das Fortbestehen des Konsortiums in seiner bisherigen Form als nicht zukunftsfähig erachtete. Denn im zweiten Teil seines Berichtes, der auf seine kritische Bilanzierung zur bisherigen CAI-Arbeit folgte, beschrieb er die Notwendigkeit einer grundlegenden Neuausrichtung der Aktivitäten und Arbeitsweisen. Zentraler Fluchtpunkt seiner Vision war die Umgestaltung des CAI zu einer „Gesellschaft für technische Unterstützung“. Denn als solches könne das CAI, so konstatierte der neue

---

<sup>670</sup> Pompidou begründete diese Schritte mit den stark auseinanderklaffenden Lebensstandards in den afrikanischen Ländern. Gleichzeitig wollte die Regierung Pompidou mit dem neuen Vorgehen bei der Verteilung von Geldern einem wirtschaftspolitischen Dirigismus entgegenwirken, den die Vorgängerregierung durch die unmittelbare Zuteilung oder Kürzung von Geldern praktiziert hatte. Zur französischen *Politique de coopération* unter Pompidou vgl. Turpin, *Le président Georges Pompidou*, S. 85–88. Ganz grundsätzlich ist anzumerken, dass Frankreich und ein Großteil der frankophonen afrikanischen Gebiete seit kolonialen Zeiten einen gemeinsamen Wirtschaftsraum, die sogenannte *Zone franc*, bildeten. Dieser zeichnet sich unter anderem durch ein miteinander verbundenes Währungssystem aus. Insofern müssen Zahlungen Frankreichs immer auch als Investitionen in diesen geteilten Wirtschaftsraum gesehen werden. Zur Geschichte der *Zone franc* und ihrer Bedeutung für die französisch-afrikanischen Beziehungen vgl. Yann Bedzigui, *La Zone franc. Un reliquat d’avenir*, in: *Annuaire français de relations internationales* 8 (2012), S. 533–550.

<sup>671</sup> „A maintes reprises, nous nous sommes interrogés sur l’intérêt que peut présenter, sur le plan culturel (qui constitue notre terrain d’action privilégié) une aide aussi coûteuse à un type de productions qui devrait pouvoir s’autofinancer sur place. Mais la réponse est simple : le jour où les Africains et les Malgaches confectionneront eux-mêmes leurs actualités, il y a tout lieu de penser que la place de la France diminuera sensiblement sur leurs écrans.“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

Präsident, einer „viel größeren und wichtigeren Aufgabe“ nachkommen. Dabei solle das Konsortium zum einen mehr Lehrfilme produzieren, die „zum Wohle der afrikanischen und der madagassischen ländlichen Öffentlichkeit der Elementarbildung, der Technikvermittlung sowie der Sensibilisierung und der Motivation für Themen der Hygiene, der Landwirtschaft und der Staatsbürgerkunde dienen“.<sup>672</sup> Zum anderen solle das CAI zukünftig auch die Produktion „afrikanischer Filme“ stärker fördern.<sup>673</sup> Denn mit dem Aufbau des CAI als eine „technische Hilfsorganisation für die Entwicklung der afrikanischen und madagassischen Filmindustrie“ sowie mit einer geplanten „Erweiterung der bisherigen Strukturen des Konsortiums“ würde auch die „Erschließung neuer Wege der Finanzierung“ einhergehen.<sup>674</sup> Entsprechend appellierte Heurley an den Unternehmergeist der CAI-Gesellschafter *Gaumont* und *Pathé*: „Auf Anregung seines neuen Präsidenten und unter dem Einfluss neuer Entwicklungen stellt das CAI heute seinen Unternehmergeist und seinen zukunftsorientierten Ansatz unter Beweis, und wir hoffen, dass die beiden großen französischen Häuser, die Sie vertreten, bereit sind, sich an diesen Bemühungen zu beteiligen und ihr eine Chance auf Erfolg zu geben.“<sup>675</sup> Zur Bekräftigung gab Heurley außerdem zu

---

<sup>672</sup> „Nous en venons maintenant à un autre secteur d’activités où le CAI, cessant d’agir comme simple façonnier, a commencé à exercer une action plus large, plus important – celle qui sera de plus en plus la sienne dans l’avenir – le rôle de société d’assistance technique au service du développement du cinéma en Afrique. Il s’agit de l’aide à la production de films et de moyens audiovisuels éducatifs, et de l’aide à la production de films africains. A partir de 1963–1964, le Secrétariat d’Etat, s’est donné pour tâche de réaliser, au profit des publics ruraux africains et malgaches des films d’éducation de base, de vulgarisation technique, de sensibilisation et de motivation sur des sujets touchant à l’hygiène, à l’agriculture, au civisme, ou illustrant les grandes campagnes de développement économique entreprises par le FAC en Afrique et à Madagascar.“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>673</sup> Seit 1966 hatte sich, so erläutert der Bericht, die Vorgehensweise etabliert, dass das CAI entweder als Verwalter für die zur Verfügung gestellte finanzielle Unterstützung fungierte oder aber es bei der technischen Umsetzung von Filmen helfe. Im Gegenzug trete des CAI als Koproduzent auf. ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>674</sup> „Ces reformes avaient essentiellement pour but, par un élargissement des structures du Consortium et la recherche de moyens financiers nouveaux, de faire du CAI un organisme aussi complet que possible d’assistance technique au développement de l’industrie cinématographique africaine et malgache.“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>675</sup> „Sous l’impulsion de son nouveau Président, et sous la contrainte de nouveaux événements, le CAI fait preuve aujourd’hui d’esprit d’entreprise et de prospective, et nous formulons le souhait de que les deux grandes Maisons françaises que vous représentez voudrons bien

bedenken, dass die im Bericht als neu beschriebenen Aufgaben formell bereits länger zum Tätigkeitsfeld des CAI gehört hätten. Sie seien in der Vergangenheit jedoch nur unzureichend umgesetzt worden. Kritisch verweist er auf „eine gewisse Passivität des CONSORTIUMS und seines ehemaligen Führungsteams sowie ein Widerwillen bei der Initiierung notwendiger Initiativen“. Dies empfand Heurley umso beklagenswerter, als „die Entwicklung einer afrikanischen Kinoindustrie nicht nur im Interesse der afrikanischen Wirtschaft, sondern auch für [die nationale französische] Wirtschaft von Interesse“ sei.<sup>676</sup>

Diese Bezugnahme Heurleys auf nationale filmwirtschaftliche Interessen erklären sich vor dem Hintergrund, dass sich der Filmsektor in Frankreich und in weiteren europäischen Ländern in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg in einem tiefgreifenden Strukturwandel befand. Denn mit der kontinuierlichen Zunahme an Fernsehgeräten in europäischen Privathaushalten, die bereits unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg eingesetzt hatte, sank das Interesse an den in Kinos gezeigten Filmen. Vor allem die Produktion von Aktualitätsfilmen ging erheblich zurück und war für die bestehenden Filmgesellschaften kaum noch rentabel. Es war dieser Umstand, der letztlich auch zum Verkauf von *Eclair* sowie zur Eingliederung der *Actualités Françaises* in den öffentlichen Rundfunk ORTF und damit zu einer Reduzierung der CAI-Gesellschafter geführt hatte.<sup>677</sup> Vor allem die zunehmende von Satellitentechnik zum Ende der 1960er und zu Beginn der 1970er Jahren ließ die Aktualitätsfilme der Kinos bald als antiquiert erscheinen. Denn die Satellitentechnik ermöglichte, dass audiovisuelle Berichterstattungen von überall auf der Welt und zeitlich unmittelbar übermittelt werden konnten.<sup>678</sup>

---

s'associer à cet effort et lui donner ses chances d'aboutir.“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>676</sup> „Cela dit, on a pu déplorer dans le passé une certaine passivité du CONSORTIUM et de son ancienne équipe de direction à l'égard des problèmes que pose le développement du cinéma en Afrique, une certaine répugnance à l'égard des initiatives à prendre et des actions à mener en ce domaine, alors que le développement d'une industrie cinématographique africaine intéresse non seulement l'économie africaine, mais aussi notre propre économie nationale.“ ANF, Cote 19930381/16, Rapport CAI 1971.

<sup>677</sup> Zur Situation der vier Aktualitätsfilmgesellschaften, *Gaumont, Pathé, Eclair* und *Actualités Françaises* ab dem Ende der 1960er Jahre vgl. Huret, *Ciné Actualités*, S. 173–177.

<sup>678</sup> Die ersten beiden Großereignisse, zu welchen die Übertragungstechnik via Satellit im europäischen Fernsehen zum Einsatz kam, waren die Olympischen Spiele 1968 in Mexiko

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der neue CAI-Präsident Heurley die bisherige Arbeit des Konsortiums, die letztlich vor allem auf eine regierungsnahe (national-)staatliche Informationspolitik ausgerichtet gewesen war, als überholt erachtete. Stattdessen sprach er sich für eine Ausweitung der CAI-Aktivitäten im Sinne einer Organisation der technischen Entwicklungshilfe aus. Diese Organisation sollte sich nach den Vorstellungen des in enger Verbindung zum französischen Außenministerium stehenden Präsidenten zukünftig stärker als ein privatwirtschaftliches Unternehmen begreifen und seine Produktionen nach den Interessen der französischen Regierung – einem der wesentlichen Geldgeber des CAI – richten.

Doch die Vorstellungen des Präsidenten Heurley, dies deutet sich in weiteren Quellen an, blieben bei den Gesellschaftern ohne positiven Zuspruch. So schrieb Jean René Debrix in einer ein Jahr später angefertigten Studie zum Status Quo der französischen Filmpolitik: „Wie sein Verwaltungsrat kürzlich angedeutet hat, möchte das CAI in anderen Wirtschaftsbereichen [...] nicht die Initiative ergreifen.“<sup>679</sup> Entsprechend legte Debrix – wie im folgenden Abschnitt gezeigt wird – in dieser Studie Planungen für eine zukünftige Filmpolitik dar, maß dem CAI dabei jedoch keine wesentliche Rolle zu.

### **Planungen Jean René Debrix'**

In seiner Studie aus dem Jahr 1973 erörterte der Leiter des *Bureau de Cinéma*, Jean René Debrix, eine im Umbruch befindliche französische Filmpolitik. Dabei setzte er sich – ähnlich Heurley – mit den filmpolitischen Maßnahmen der vergangenen

---

sowie die ebenfalls in dem lateinamerikanischen Land ausgerichtete Fußballweltmeisterschaft in 1970. 1972 dann, anlässlich der Olympischen Spiele in München startete Frankreich das Experiment einer Satellitenübertragung von Paris aus in den Senegal sowie nach Martinique. Mit diesem geglückten Versuch eröffneten sich für Frankreich neue Möglichkeiten der Nachrichtenübermittlung. Und französische Dienste in Paris begannen in den Folgejahren kurze Nachrichtensequenzen in Paris zu produzieren, die sie aus den wesentlichen Nachrichten der beiden staatlichen Fernsehsender in Frankreich zusammenschneiden und die sie dann via Satellit an afrikanische Länder leiteten. Vgl. Dioh, *Histoire de la Télévision*, S. 30–33.

<sup>679</sup> „Comme son Conseil d'Administration a indiqué l'a d'ailleurs récemment indiqué, le CAI ne souhaite pas prendre d'initiative dans les autres secteurs où traditionnellement il n'a jusqu'ici pris qu'une part que l'on peut considérer comme fictive.“ ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l'action cinématographique du département (Décentralisation).



Jahre auseinander und unterbreitete Vorschläge zur Ausgestaltung zukünftiger filmpolitischer Instrumentarien, denn die vor mehr als zehn Jahren etablierten Strukturen erachtete er zu Beginn der 1970er Jahre als deplatziert und unwirksam. Im Gegensatz jedoch zum CAI-Präsidenten Heurley sprach Debrix dem CAI das Potential ab, den notwendigen Reformbedarf mitzutragen.<sup>680</sup> Es sei „aufgrund seines Status und vor allem seiner internen Struktur nicht in der Lage, Maßnahmen des Staatssekretariats, die über die [Produktion von] Aktualitätsfilmen hinausgehen, aktiver als ein einfacher finanzieller Vermittler zu übernehmen.“<sup>681</sup> Darüber hinaus war Debrix' Eindruck, dass die afrikanischen Partner – explizit nahm er auf die OCAM Bezug – „heute das Schicksal ihrer Kinos selber in die Hand

---

<sup>680</sup> An mehreren, den gesamten Text durchziehenden Stellen äußerte sich Debrix kritisch gegenüber dem CAI. Sein einziges Zugeständnis bestand darin, dem CAI in einer neu zu gründenden gemischtwirtschaftlichen Gesellschaft „[e]ventuell [...] einen symbolischen Anteil“ einzuräumen, um so „jeglichen Verdacht auf Konkurrenz zu vermeiden.“ Hingegen moniert er: „Das CONSORTIUM AUDIOVISUEL INTERNATIONAL seinerseits war aufgrund seiner Struktur und seiner spezifischen Bestimmung nicht in der Lage, bei Produktions- und Koproduktionsoperationen mit Staaten oder auch Filmemachern [...] die Rolle eines Partners zu übernehmen oder sich als solcher an Operationen zu beteiligen, die derzeit den Aufbau einer afrikanischen Filmindustrie und eine Umstrukturierung des Marktes vorantreiben.“ Dem Gegenüber stellt er den dem *Bureau de Cinéma* angegliederten technischen Dienst. Dieser sei in die Reformvorhaben für die Filmpolitik mit einzubeziehen. Denn er hätte „ein großes Interesse daran [...], über den administrativen Rahmen hinauszugehen und sich nach außen hin neu zu konstituieren, und zwar unter einem äußeren Erscheinungsbild, das nicht mehr anfechtbar oder zweideutig ist“. Darüber hinaus müssten, Debrix' Ansicht nach, insgesamt „neue [Strukturen] im teilstaatlichen Sektor“ geschaffen werden, „durch die es dem Departement ermöglicht wird, diese Aktionen zu vervielfachen und gleichzeitig ihre Wirksamkeit zu erhöhen, und die Erfüllung der neuen Aufgaben zu gewährleisten, die ihm durch den [Anspruch zur] Entwicklung des Kinos in Afrika und Madagaskar auferlegt werden“. Bereits gegenwärtig würde der technische Dienst Maßnahmen zur Beihilfe für das afrikanische Kino oder individuelle Anfragen der Direktproduktion gewährleisten. Die für diese Arbeiten erforderliche „Flexibilität wäre nicht möglich, wenn man die Durchführung solcher Operationen - ebenso wie die Nachrichten - einfach dem CAI“ anvertrauen würde. ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l'action cinématographique du département (Décentralisation).

<sup>681</sup> En effet, il ne s'agit pas de diminuer en quoi que ce soit la qualité ou les conditions financières des prestations fournies par cette société, mais on est obligé de constater que par son statut et surtout sa structure interne, le Consortium n'est pas en mesure de jouer le rôle dans de meilleures conditions qu'une autre société cinématographique, de relais du Secrétariat d'Etat pour d'autres interventions que celle concernant strictement les actualités et d'une façon plus active que comme simple relais financier. ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l'action cinématographique du département (Décentralisation).

nehmen“.<sup>682</sup> Einen Förderbedarf hingegen machte er vor allem gegenüber Filmschaffenden aus: „Auf individueller Ebene“, so schrieb er, „beklagen viele Filmemacher, dass sie bei der Suche nach Finanzierungsquellen oder kommerziellen Möglichkeiten nicht unterstützt werden, insbesondere beim Verkauf ihrer Filme an internationale Kinos und Fernsehsender.“ Gleichzeitig sei es sowohl „für Staaten [wie auch für] Filmemacher schwierig, die Hilfeleistungen [der französischen Verwaltung] in Anspruch zu nehmen“. Denn diese würden „leicht des Imperialismus oder der kulturellen Bevormundung verdächtigt“. Daher reiche die „technische Abteilung mit ihren heutigen Mitteln für diese Aufgabe nicht mehr aus“.<sup>683</sup> Das *afrikanische Filmschaffen*, so fährt Debrix fort „entwickelt sich außerhalb unserer Strukturen, manchmal auch gegen uns. Es muss nun industrialisiert und kommerzialisiert werden, seine Märkte erobern und ein internationales Publikum erreichen.“<sup>684</sup>

Vor diesem Hintergrund sprach sich Debrix in seiner Studie für die Kreierung neuer Strukturen jenseits des CAI aus. Diese sollten zum Ziel haben, Filmschaffende aus afrikanischen Ländern zu unterstützen, wie auch den Ansprüchen afrikanischer Regierungen Rechnung zu tragen. In diesem Sinne

---

<sup>682</sup> „Ainsi, les objectifs que le Secrétariat d’Etat s’était fixé il y a dix ans, dans le cadre de sa politique de coopération cinématographique sont à reconsidérer aujourd’hui; un grand nombre d’entre eux ont été atteints, les autres se sont modifiés, de nouveaux sont apparus. Conséquemment, les structures et les procédures adoptées à l’époque à l’époque se révèlent en partie inadaptées ou inopérantes présentement. [...] Aujourd’hui ils prennent eux-mêmes en mains les destinées de leurs cinémas. Nos interventions ne peuvent donc plus être de même nature et de même forme.“ ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l’action cinématographique du département (Décentralisation).

<sup>683</sup> „Au plan des individus, nombreux sont les cinéastes qui se plaignent de ne pas être secondé dans la recherche des sources de financement ou des débouchés commerciaux, notamment dans la vente de leurs films aux circuits d’exploitation et aux réseau de télévision du marché international. A ce stade, toutefois, il devient difficile aux Etats et aux cinéastes de faire appel aux forces d’aide que dispose une administration comme la nôtre, qu’il est facile à suspecter d’impérialisme ou de paternalisme culturel. Aussi bien, notre section technique, avec ces moyens actuels, ne suffirait plus de la tâche.“ ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l’action cinématographique du département (Décentralisation).

<sup>684</sup> „Cependant, dans ce secteur, la phase expérimentale est maintenant terminer. Le cinéma africaine et malgache a acquis son autonomie. Il se développe en dehors de nous, parfois contre nous. Mais il a encore besoin de notre aide. Il lui faut, en effet, s’industrialiser, se commercialiser, conquérir ses marchés, accéder à l’audience internationale.“ ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l’action cinématographique du département (Décentralisation).

entwarf er ein umfassendes Organigramm, das die Grundlage für die zukünftige Filmpolitik auf dem afrikanischen Kontinent bilden sollte. Diese Filmpolitik sollte vor allem auf die Entwicklung einer afrikanischen Filmwirtschaft hinwirken. Ganz grundlegend schlug er die Gründung einer „teilstaatlichen Gesellschaft mit Beteiligung des öffentlichen Sektors und der Ernennung eines staatlichen Kontrolleurs“ vor. Dabei sollte die Gesellschaft „eine industrielle und kommerzielle Zielsetzung“ haben, an der sich auch „Aktionäre des Privatsektors“ beteiligten.<sup>685</sup> Diese Gesellschaft sollte zum zentralen Akteur für alle „öffentlichen wie privaten Unternehmungen des afrikanischen Kinos“ werden und beispielsweise auch Kredite zur Verfügung stellen. Außerdem erachtete Debrix auch die Etablierung weiterer filmpolitischer Einrichtungen als notwendig.<sup>686</sup> – So zum Beispiel eine „Planungsabteilung [*bureau d'études*], die in der Lage sein sollte, „alle wirtschaftlichen, technischen, juristischen und finanziellen Anfragen“ sowohl von „französischen wie auch afrikanischen Instanzen“ zu klären. Weiterhin sollten „Technikzentren mit entsprechenden Filmlaboren für die Umsetzung von Filmvorhaben eingerichtet werden. Darüber hinaus sollten eine „Förderinstanz sowie ein Vertrieb etabliert werden, die sich auf die Entwicklung eines Filmverleihs für Programmkinos und Kultureinrichtungen spezialisieren“. Abschließend plädiert Debrix für eine „Kommerzialisierung“ sowohl von Produktionen, die bisher das CAI angefertigt hatte, als auch von Filmproduktionen *afrikanischer Filmschaffender*.<sup>687</sup> Debrix war der Ansicht, dass mit einer so

---

<sup>685</sup> „L'organisme à créer pourrait revêtir le statut de société d'économie mixte, avec participation et contrôle de l'Etat, et bénéficiaire de l'autonomie administrative et financier. [...] Indépendamment de l'Etat, cette société pourrait compter des actionnaires dans le secteur privé (soit en nom collectif : Société des réalisateurs français, laboratoires, producteurs, distributeurs, - soit à titre individuel).“ ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l'action cinématographique du département (Décentralisation).

<sup>686</sup> „[...] faire fonction de société de production et de coproduction dans toutes entreprises intéressant le cinéma africain exécuter les programmes de production cinématographiques entrepris à l'initiative ou avec le Département - mettre en œuvre les crédits d'aide au cinéma couverts par le Département – susciter elle-même des productions et coproductions favorable au développement du cinéma africain et malgache.“ ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l'action cinématographique du département (Décentralisation).

<sup>687</sup> „[...] faire fonction de bureau d'études pour la réalisation de toutes enquêtes et études économiques, techniques et juridiques et financières répondant à la demande des instances françaises ou africaines. [...] faire fonction de centre technique, au même temps que de

konzipierten filmpolitische Gesamtkörperschaft, „neue Aktionsformen für die Entwicklung des Kinos in Afrika und Madagaskar“ gefunden seien, durch die das französische Kooperationsministerium „ein neues Klima der Zusammenarbeit mit seinen [afrikanischen] Partnern“ fördern könne.<sup>688</sup> Das Bild, das Debrix hier von einer zukünftig anzustrebenden Filmpolitik zeichnet, war das von umfassenden technischen und administrativen Strukturen, die teilstaatlich betrieben und als eine Art Dienstleistungsunternehmen für *afrikanische Filmschaffende* wie auch Regierungen fungieren sollten. Damit verbunden waren Vorstellungen einer Filmproduktion, die über die regierungsnahen Erstellung von Aktualitätsfilmen hinausging und möglichst kommerziell erfolgreich sein sollte.

Es ist davon auszugehen, dass Debrix diese Überlegungen auch vor dem Hintergrund entwickelte, dass die Zahl an Filmschaffenden zum Beginn der 1970er Jahre deutlich gestiegen war. Damit verbunden wuchs auch die Anzahl der Filmproduktionen, die Filmemacher\*innen über die filmpolitischen Dienste Frankreichs – allen voran über das von Debrix geleitete *Bureau de Cinéma* – abwickeln wollten.<sup>689</sup> Entsprechend war das *Bureau de Cinéma* zu Beginn der 1970er Jahre, so schreibt Claire Andrade-Watkins, „a costly political liability“ geworden.<sup>690</sup> Darüber hinaus hatten sich die Filmschaffenden in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zu einer kulturpolitischen Bewegung formiert, die ihre Organisationsformen zunehmend professionalisierte und mit der Gründung der *Fédération Panafricain de Cinéma* (FEPACI) auch eine deutlich wahrnehmbare

---

laboratoire expérimentale, au profit des Etats ou des cinéastes désireux de faire appel à ces services. [...] faire fonction de promoteur et de distributeur spécialisé pour le développement en Afrique et à Madagascar d'un circuit de cinémas d'art et d'essai ainsi que de salles à vocation culturelle, qui a fait l'objet à diverses reprises de résolution de la part des responsables africains et malgaches.“ ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l'action cinématographique du département (Décentralisation).

<sup>688</sup> „Des réformes paraissent donc souhaitable, dans la mesure où elles doteraient le Département de structures et de méthodes appropriés aux nouvelles formes d'action qu'impose l'évolution du cinéma en Afrique et à Madagascar, et où, par une décentralisation et une satellisation de certains services elles lui éviteraient d'être pris au piège de ses propres entreprises, au moment où les circonstances lui imposent de rechercher avec ses partenaires un nouveau climat de collaboration.“ ANF, Cote 19930381/9, Etude de J. R. Debrix. Réorientation de l'action cinématographique du département (Décentralisation).

<sup>689</sup> Andrade-Watkins, Bureau de Cinema, in: Framework 38/39 (1992), S. 34–35.

<sup>690</sup> Andrade-Watkins, Bureau de Cinema, in: Framework 38/39 (1992), S. 31.

Interessensvertretung für Filmschaffende etabliert hatte.<sup>691</sup> Entsprechend waren die Anforderungen, den sich die französischen filmpolitischen Dienste stellen mussten, gestiegen. Die filmpolitische Gemengelage am Beginn der 1970er Jahre erforderte von den französischen Verantwortlichen ein sorgsames Austarieren, um auf der einen Seite dem selbstaufgelegten Anspruch als kulturpolitische Förderinstanz aufzutreten und um auf der anderen Seite dem Vorwurf entgegenzuwirken, dass die französische Filmpolitik letztlich vor allem eine neokoloniale Praktik sei. Dieser Herausforderung wollte Debrix, so lässt sich sagen, mit groß angelegten Investitionen in Strukturen zur Förderung der Filmwirtschaft begegnen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die drei hier untersuchten Ausarbeitungen mit ihrer stark auf Versäumnisse der Vergangenheit sowie auf Zukunftsvorstellungen gerichteten Perspektive deutlich machen, dass Akteure der französischen Verwaltung zu Beginn der 1970er Jahre einen grundsätzlichen Handlungsbedarf gegenüber den bestehenden filmpolitischen Strukturen ausmachten. Insbesondere das bisherige Engagement des CAI befanden sie als ungenügend und im Hinblick auf die aktuellen Erfordernisse für eine Entwicklung des afrikanischen Filmschaffens und -marktes als nicht wirkungsvoll. Die Überlegungen zu einer Umgestaltung der Filmpolitik, die sie aus dieser Kritik ableiteten, unterschied sich je nach institutionellem Hintergrund der einzelnen Verwaltungsakteure.

## 8.4 Zwischenfazit

Insgesamt lässt sich sagen, dass Akteure der französischen Verwaltung die filmpolitischen Maßnahmen und Strukturen, die die *Conseils restreints* zu Beginn der 1960er Jahre geplant und etabliert hatten, am Beginn der 1970er Jahre kritisch reflektierten. Dieser kritischen Eruierung vorausgegangen waren Treffen und Zusammenkünfte ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, bei den sich französische

---

<sup>691</sup> Hierzu vgl. Kapitel 7.2 und 7.3 der vorliegenden Arbeit.

und afrikanischen filmpolitische Akteure begegnet waren. Bei diesen Zusammenkünften war die ausbleibende *Entwicklung* der kinematographischen Infrastruktur das bestimmende Thema. Es war vor allem das vehemente Engagement von Filmschaffenden und ihre zunehmende Mobilisierung als eine kulturpolitische Bewegung, die dazu führte, dass sich sowohl afrikanische Regierungen wie auch die französische Verwaltung mit dem *Status Quo* der nachkolonialen Filmpolitik befasste.

In der Folge kam es 1970 erstmalig zu einem Treffen afrikanischer Informationsminister mit Akteuren der französischen Filmpolitik und der französischen Filmwirtschaft. Dabei konstatierten die afrikanischen Informationsminister die Notwendigkeit zu einem konzertierten filmpolitischen Vorgehen und vertraten damit eine der Forderungen, die auch Filmschaffende immer wieder formuliert hatten. Eine Expertenkonferenz der OCAM, auf der Filmschaffende Vorschläge für eine zukünftige Filmpolitik ausarbeiteten, kann als Auftakt für eine multilateral angelegte Filmpolitik verstanden werden.

Vor dem Hintergrund der so veränderten Ausgangslage, aber auch bedingt durch den französischen Regierungswechsel im Jahr 1969 unterzogen französische Verwaltungsfunktionäre die bisherige französische Filmpolitik am Beginn der 1970er Jahre einer kritischen Analyse und beanstandeten dabei vor allem die bisherigen Aktivitäten des CAI. Insbesondere die Aktualitätsfilmproduktion, welche letztlich hauptsächlich der regierungsnahen Informationspolitik gedient hatte, erachteten sie als nicht mehr zeitgemäß. Stattdessen sprachen sie sich für eine Ausweitung der filmpolitischen Aktivitäten und für einen Umbau der entsprechenden Strukturen aus. Die Vorschläge, die unterschiedliche Akteure in den verschiedenen hier untersuchten Verwaltungstexten zeichneten, setzten dabei je nach institutionellem Hintergrund der Verfasser unterschiedliche Akzente. Gemeinsam war ihnen jedoch, dass sie die Filmpolitik aus der direkten Bindung an staatliche Zahlungen lösen und sie in komplexere Aufgaben- und Organisationsstrukturen jenseits der staatlichen Informationspolitik überführen wollten. Insgesamt fällt auf, dass die französische Verwaltung zum einen stark auf das Engagement der französischen Filmwirtschaft setzte und davon ausging, dass

diese die nachkolonialen filmwirtschaftlichen *Entwicklungsländer* als lohnenswerten Tätigkeitsbereich wahrnehmen würden. Zum anderen ist augenscheinlich, dass die umfassenden und weitgehenden filmpolitischen Planungen zwar auf der Grundlage von verflochtenen Aushandlungsprozessen stattfanden. Dabei finden sich jedoch in den untersuchten französischen Verwaltungsquellen keine Hinweise darauf, dass Akteure der französischen Regierung und Verwaltung ihre Pläne zur Umgestaltung der filmpolitischen Strukturen unmittelbar mit afrikanischen Akteuren abstimmten. Somit ist anzunehmen, dass die Planungen innerhalb der französischen Verwaltung, ähnlich der Vorgehensweise zu Beginn der 1960er Jahre, ohne einen frühzeitigen und direkten Einbezug afrikanischer Akteure erfolgte. Damit blieb die französische Verwaltung letztlich also in den tradierten Mustern der zentralstaatlichen Planung behaftet.

## 9 Fazit und Ausblick

Die vorliegende Arbeit hat die Ausgestaltung der Filmpolitik untersucht, die Frankreich gegenüber den aus den Kolonien hervorgegangenen Ländern nach deren formellen Unabhängigkeit etablierte. Dabei lag der Fokus zum einen auf den kulturpolitischen Vorstellungen und Praktiken von Akteuren der französischen Regierung und Verwaltung. Zum anderen hat die Arbeit ebenso alternative filmpolitische Visionen, Forderungen und Praktiken zum Gegenstand ihrer Forschung gemacht. Auf diese Weise hat sie in multiperspektivischer Herangehensweise die Komplexität der kulturpolitischen Aushandlungen in den Blick genommen und in einer vergleichsweise dichten Beschreibung die Prozesse der Dekolonisierung in Nahaufnahme betrachtet. Zeitlich hat die Arbeit ihren Hauptfokus auf den 1960er Jahren. Durch eine weiche Begrenzung dieses durch die Regierungspolitik unter der Präsidentschaft Charles de Gaulles (1959–1969) geprägten Jahrzehnts erlaubte sie eine weitergefasste historische Kontextualisierung im Zeitraum der unmittelbaren Nachkriegszeit bis in die frühen 1970er Jahre hinein.

Ein Großteil der Untersuchungen widmete sich, erstens, der Etablierung und Ausgestaltung staatlicher französischer Filmpolitik. Hierzu wurden Verwaltungsakten aus interministeriellen Zusammenkünften der französischen Regierung (*Conseils restreints*), aus dem *Centre National de la Cinématographie* (CNC) sowie der für die Filmpolitik zuständigen Abteilung innerhalb des französischen Kooperationsministeriums, dem *Bureau de Cinéma*, herangezogen. Es konnte festgestellt werden, dass die Filmpolitik, wie sie die Regierung des entkolonisierten Frankreichs zu Beginn der 1960er Jahre diskutierte und in institutionelle Formen goss, in Tradition zentralstaatlicher Planung, ohne Austausch mit afrikanischen Regierungen erfolgte. Stattdessen sahen die politisch Verantwortlichen sowie Vertreter der französischen Filmwirtschaft die Länder, die aus den ehemaligen afrikanischen Kolonien hervorgegangen waren, als filmpolitischen und filmwirtschaftlichen Interventionsraum. Dabei beschrieben sie – anknüpfend an koloniale Vorstellungen – die Notwendigkeit zu



einer kulturellen Entwicklungspolitik. Zur konkreten Umsetzung der Filmpolitik gründete die französische Regierung das *Consortium Audiovisuel International* (CAI), das Vertragsbeziehungen mit afrikanischen Regierungen etablierte und fortan Aktualitätsfilme für die afrikanischen Kinos anfertigte.

Diesen Filmen des CAI widmete sich der zweite Untersuchungsschwerpunkt der vorliegenden Arbeit. Analysen einiger noch existierender Filme haben es erlaubt, Aussagen über Inhalte, Präsentationsweisen und Formen der Publikumsadressierung zu treffen. Es ist deutlich geworden, dass sich die Aktualitätsfilmproduktion dadurch auszeichnete, dass sie im Wesentlichen die Handlungsmacht von Regierenden – zumeist der Staatspräsidenten – der aus dem *Empire français* hervorgegangenen Länder in Szene setzten und darüber hinaus das französisch-afrikanische Verhältnis in tradierten kolonialen Mustern präsentierten. Existierende Konflikte klammerten die Berichterstattungen hingegen aus. Die Bürger\*innen der neu gegründeten afrikanischen Staaten waren in den Berichterstattungen deutlich marginalisiert. Die CAI-Aktualitätsfilme brachten, so lässt sich insgesamt sagen, harmonisierende Bilder und Narrative des Staatspolitischen in die städtischen Kinos der afrikanischen Vertragsländer. Ab 1964 hatte das CAI auch mit der Produktion von Lehrfilmen, sogenannten *Films d'animation*, begonnen. Dieser Produktionszweig, so konnte festgestellt werden, erwachsen dem Anspruch entwicklungspolitischer Planer innerhalb der französischen Verwaltung, die afrikanische Landbevölkerung für Ziele der Entwicklungsarbeit im Rahmen der *Animation rurale* zu sensibilisieren und zu erwünschten Verhaltensweisen zu motivieren. Die Analyse der Lehrfilme hat gezeigt, dass sie deutlich idealisierte Arbeitsvorgänge und -kontexte präsentierten. Sie kreierte einseitige Erfolgserzählungen, in welchen sich die Protagonisten mit großem individuellem Einsatz und hohen persönlichen Risiken der Realisierung von unterschiedlichen Arbeitsprojekten verpflichteten.

Mit diesem *Status Quo* der nachkolonialen Filmpolitik, aber vor allem auch mit dem Nicht-Vorhandensein von Infrastruktur zur Produktion von Filmen in afrikanischen Ländern, sahen sich Filmschaffende konfrontiert, die zum Teil bereits in den 1950er Jahren, zum Ende des *Empire français*, eine Ausbildung an

Pariser Filmhochschulen absolviert hatten. Ihre Vorstellungen und Auseinandersetzung mit der französischen Filmpolitik bildeten den dritten Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit. Hierzu wurden sowohl Akten aus der französischen Verwaltung als auch Resolutionen und Zeitschriftenartikel analysiert. Es hat sich gezeigt, dass Filmschaffende seit dem Ende der 1950er Jahre Vorstellungen und Überlegungen zum Aufbau kinematographischer Infrastruktur auf dem afrikanischen Kontinent entwickelten und motiviert waren, ihre Fähigkeiten entsprechend einzubringen. Zu diesem Zeitpunkt blieben sie jedoch weitgehend ungehört. In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre begannen sie schließlich eine kulturpolitische Bewegung zu formen und sich in zunehmendem Maße zu professionalisieren. Indem die Bewegung ab dem Beginn der 1970er Jahre verstärkt mit Filmschaffenden aus anderen Weltregionen fernab der aus dem *Empire français* hervorgegangenen Ländern zusammenarbeitete und sich als *panafrikanisch* beziehungsweise *Dritte Welt*-Akteur positionierte, brachte sie Alternativen zu den tradierten Formen kulturpolitischer Bindungen zu der ehemaligen Kolonialmacht Frankreich hervor. Auf diese Weise trugen sie auch zu einer stärkeren Sichtbarmachung ihrer Interessen gegenüber Regierungsverantwortlichen bei. In der Folge und auch vor dem Hintergrund des französischen Regierungswechsels im Jahr 1969 setzten innerhalb des Akteursdreiecks *französische Verwaltung – Filmschaffende – afrikanische Regierungen* erneute filmpolitische Aushandlungen ein.

Bezogen auf den Forschungsstand zur französischen Kulturpolitik im Kontext der Dekolonisierung kann die vorliegende Arbeit als Tiefenbohrung gesehen werden, die bisher existierende relativ allgemein gehaltene Perspektiven auf die französische Kulturpolitik in der Übergangszeit zwischen *Empire* und Dekolonisierung anhand des spezifischen Bereichs der Filmpolitik quellenbasiert untersucht hat. Dabei haben die Untersuchungen Forschungsergebnisse bestätigt, die für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg eine allgemeine Ausweitung der staatlichen französischen Kulturpolitik beschreiben. Die konkreten filmpolitischen Maßnahmen, die die französische Regierung nach der formellen Unabhängigkeit beschloss und in entsprechenden Strukturen verstetigte, können als Versuch

gesehen werden, die formell unabhängigen afrikanischen Länder im Rahmen einer technischen Zusammenarbeit (*Coopération technique*) durch ein Modernisierungsversprechen an die Kolonialmacht zu binden. Dies geschah zum einen, indem das französische Kooperationsministerium an die bereits zu Zeiten der *Union française* begonnene Einrichtung und Ausstattung von französischen Kulturzentren und Kinematheken anknüpfte. Zum anderen richtete sie in einem überschaubaren Umfang Ausbildungsmöglichkeiten für Filmtechniker ein. Vor allem jedoch stellte die französische Regierung den nachkolonialen politischen Eliten Produktionsmöglichkeiten für Aktualitätsfilme zur Seite, mit welcher diese ihre Regierungskompetenz in Szene setzen und in den Kinos der afrikanischen Länder präsentieren konnten.

Darüber hinaus kann ergänzend zur bestehenden *Frankophonie*-Forschung festgestellt werden, dass die Filmpolitik auf der einen Seite dazu diente, die Präsenz der französischen Sprache und Kultur in den aus den ehemaligen Kolonien hervorgegangenen Ländern beizubehalten. Auf der anderen Seite muss die Etablierung der französischen Filmpolitik auch in dem weiter gefassten zeithistorischen Kontext von mit der Dekolonisierung einhergehenden Prozessen der Herausbildung einer neuen Weltordnung gesehen werden. Denn die eilig umgesetzte Etablierung von filmpolitischen Strukturen war auch vor dem Hintergrund erfolgt, dass US-amerikanische Hollywood-Firmen Interesse an den aus den ehemaligen französischen Kolonien hervorgegangenen Ländern zeigten. Sowohl Vertreter der Filmindustrie wie auch der staatlichen Verwaltung nahmen den seit dem Zweiten Weltkrieg erfolgten Aufstieg der US-amerikanischen Hollywood-Filmindustrie als Bedrohung für die französische Präsenz in den ehemaligen Kolonien wahr. Insbesondere mit der Aktualitätsfilmproduktion verfolgte die französische Regierung informationspolitische Ziele und wollte Nachrichten französischer Weltsicht in die Kinos der ehemaligen Kolonien bringen. Darüber hinaus war die Filmpolitik ein Handlungsfeld, auf dem sich Vertreter der französischen Verwaltung und Filmwirtschaft in Tradition zu kolonialen Narrativen als Initiatoren von Entwicklung, Wertschöpfung und Modernisierung präsentieren konnten.

Was im Rahmen der französischen Filmpolitik hingegen ausblieb, war der Aufbau notwendiger Infrastruktur, die Akteure aus den afrikanischen Ländern in die Lage versetzt hätte, selbst Filme vor Ort anzufertigen. Diese Tatsache hat auch die bestehende filmwissenschaftliche Literatur zum sogenannten *afrikanischen Kino* verschiedentlich kritisch angemerkt. Was diese Forschung bislang jedoch nicht zu leisten vermochte, ist eine tiefgründige quellenfundierte Auseinandersetzung mit den historischen Umständen des Ausbleibens einer Infrastrukturförderung. Die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit hingegen haben deutlich gemacht, dass die Schaffung von Infrastruktur zur Filmproduktion in afrikanischen Ländern in den gesamten filmpolitischen Aushandlungen der französischen Regierung und Verwaltung bis in die 1970er Jahre hinein eine auffällige Leerstelle blieb. Der Filmemacher Paulin Soumanou Vieyra, der sich im Umfeld der *Présence Africaine* und später auch im Umfeld der senegalesischen Regierung aktiv einbrachte und wirksam wurde, hatte entsprechende infrastrukturelle Mängel bereits Ende der 1950er Jahre beschrieben und Vorschläge zu einer internationalen Zusammenarbeit für den Aufbau von Filmproduktionszentren publiziert. Vieyras filmpolitische Weitsicht ist in der filmwissenschaftlichen Literatur zum sogenannten *afrikanischen Film* bislang völlig übersehen worden. Auch darüber hinaus hat die vorliegende Arbeit neue Perspektiven hervorgebracht. Sie hat das sogenannte *afrikanische Filmschaffen* als eine kulturpolitische Bewegung beschrieben und somit einer – sowohl kulturtheoretisch wie auch historiographisch problematischen – kulturalisierenden Sichtweise enthoben. Dabei hat sie neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte der Bewegung hervorgebracht. Vor allem aber hat sie die filmpolitischen Umstände näher beleuchtet, mit den sich Filmschaffende konfrontiert sahen. Auf diese Weise ist deutlich geworden, dass die Bewegung *afrikanischer Filmschaffender* in einem von Beginn an politisiertem Kontext entstand. Indem die Arbeit – anders als der Großteil der bestehenden Forschung – einen stärkeren Fokus auf die Verwobenheit der nachkolonialen filmpolitischen Umstände mit der spätkolonialen Zeit gelegt hat, hat sich außerdem gezeigt, dass die Anfänge der Filmschaffenden-Bewegung nicht in der formellen Unabhängigkeit im Jahr 1960

begründet liegen, sondern dass bereits während der 1950er Jahre eine Reihe an Aktivitäten von Filmschaffenden stattgefunden hatten und junge Menschen aus den Kolonien ein Filmstudium an der Pariser Filmhochschule *Institut des Hautes Etudes Cinématographique* (IDHEC) absolviert hatten. Weiter hat die vorliegende Arbeit Verbindungen der Filmschaffenden zu dem kulturpolitisch emanzipativen Umfeld des Verlagshauses *Présence Africaine* beschrieben und festgestellt, dass dieses Netzwerk in der Folgezeit weiter wirkmächtig war. Sowohl der *Zweite Weltkongress Schwarzer Schriftsteller und Künstler* im Jahr 1959 wie auch das *Festival Mondial des Arts Nègres* von 1966, die beide durch das Netzwerk rund um die *Présence Africaine* organisiert worden waren, können als impulsgebend für Entstehungsprozesse der Filmschaffenden-Bewegung gesehen werden.

Der Annahme von Militanz unter Filmschaffenden, die in einzelnen filmwissenschaftlichen Forschungsarbeiten propagiert wird, folgt die vorliegende Arbeit nicht. Die Untersuchungen haben vielmehr gezeigt, dass Filmschaffende sich weitgehend mit den Kontexten, die sie vorfanden, zu arrangieren versuchten und bereits seit dem Ende der 1950er Jahre konstruktive filmpolitische Vorschläge erarbeiteten und sich motiviert zeigten, die kinematographische Infrastruktur auf dem afrikanischen Kontinent mit aufzubauen und auszugestalten. Ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre professionalisierten die Filmschaffenden ihr Vorgehen, was sich unter anderem in der Gründung des Berufsverbandes *Fédération Panafricaine des Cinéastes* (FEPACI) zeigte.

Vor diesem Hintergrund stellen die Untersuchungen in der vorliegenden Arbeit letztlich auch eine in der bestehenden Forschung erkennbare Perspektive in Frage, die für die späten 1960er und den Verlauf der 1970er Jahre, als im Kontext einer *Dritte Welt/Drittes Kino*-Bewegung für eine gewisse Zeitspanne anti-koloniale und anti-imperiale Stimmen und Positionen laut wurden, einen filmpolitischen Aufbruch unter den Filmschaffenden beschreibt. Mit dieser stark auf die sogenannte '68er Generation gerichteten Perspektive geht zum einen der Blick für frühere weitsichtige filmpolitische Positionen verloren. Zum anderen verschleiern einseitige historiographische Erzählungen des Aufbruchs – ob nun durch vermeintliche afrikanische Nationalisten, Panafrikanisten, *Dritte Welt*-Akteure

oder eine globale `68er-Bewegung initiiert – eine vertiefte Auseinandersetzung und historische Einordnung von Kontinuitäten und Brüchen mit der imperialen Vergangenheit, die für das Verständnis der Zeit unmittelbar nach dem formellen Dekolonisierungsmoment unabdingbar ist.

Die vorliegende Arbeit sollte als eine Art Sonde in den Dekolonisierungsprozess fungieren. Dabei haben die Untersuchungen der Filmpolitik gezeigt, dass die formelle Sezession der Überseegebiete von der kolonialen Metropole und die Gründung afrikanischer Staaten auf der einen Seite als ein prinzipiell zukunftsöffnendes Moment wahrgenommen wurde, der verschiedene Akteure große Pläne schmieden ließ. Sowohl das weltgewandte Engagement von Kulturschaffenden wie auch das Vorhaben der französischen Filmindustrie und des Kulturministers André Malraux zu einer in globalen Maßstäben gedachten Zusammenarbeit mit Hollywood zeugen davon.

Zugleich veranschaulicht die vorliegende Arbeit jedoch auch weitreichende und deutlich über den Moment der formellen Dekolonisierung hinausgehende Zusammenhänge kolonialer Politik. Es hat sich gezeigt, dass das Interesse der kolonialen Verwaltung an einer aktiven Filmpolitik erst relativ spät einsetzte: Aufgrund zunehmender sozialer Spannungen in den Kolonien begannen französische Offizielle nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs darüber nachzudenken, wie sie das Bild einer fortschrittlichen und modernen Kolonialpolitik sowie von einer gelungenen französisch-afrikanischen Zusammenarbeit vermitteln konnten. Zu diesem Zeitpunkt entdeckte die Kolonialverwaltung die Bedeutung kinematographischer Produktion sowie allgemeine Bedeutung der Kultur- und Sozialpolitik als informelles Mittel der Herrschaftssicherung. Mit der formellen Unabhängigkeit im Jahr 1960 schließlich begannen die französische Regierung und Verwaltung ihre filmpolitischen Maßnahmen auszubauen. Sie sollten die Bindung zwischen den aus den Kolonien hervorgegangenen Ländern und Frankreich stärken und festigen. Dabei, so ist anhand der Aushandlungen im Rahmen der *Conseils restreints* deutlich geworden, blieben die afrikanischen Länder in der Wahrnehmung französischer Akteure auch nach der *Unabhängigkeit* ein unter verschiedenen Gesichtspunkten relevantes

Gebiet, dem es sich in zentralstaatlicher Tradition von Paris aus anzunehmen galt. Insbesondere Vertretern der französischen Verwaltung, so sticht aus den Untersuchungen der vorliegenden Arbeit hervor, dachten und handelten oftmals in aus kolonialen Zeiten tradierten Mustern und gestalteten die Filmpolitik auf diese Weise mit aus. Vor diesem Hintergrund verwundert es wenig, dass der Aufbau von Infrastruktur zur Produktion von Filmen in den ehemals kolonisierten Gebieten nie Thema in den filmpolitischen Aushandlungen der französischen Regierung und Verwaltung war. Von der Warte der französischen Regierung und Verwaltung aus betrachtet bestand hierzu schlichtweg keine Notwendigkeit. Denn sie erachteten die Filmpolitik als eine Fortsetzung spätkolonialer Verwaltungspraktik. Mit vergleichsweise großem Aufwand und zentralisiert in Paris schufen sie zum einen das CAI-Produktionsgefüge sowie zum anderen Möglichkeiten, die es Filmschaffenden aus den ehemals kolonisierten Gebieten erlaubten, unter der Ägide des Kooperationsministeriums Filme in Paris zu realisieren.

Aus der Perspektive von Filmschaffenden hingegen muss die Filmpolitik als ein Feld gesehen werden, auf dem bestehende sozial- und kulturpolitische Spannungen vom Ende des *Empire* fortwährend weiter auszuhandeln waren. Einige unter ihnen hatten ein Filmstudium in der kolonialen Metropole absolviert. Gleichzeitig war es ihnen zu kolonialen Zeiten jedoch verwehrt geblieben, so zeigt das Verbot des Filmvorhabens Paulin Soumanou Vieyras und der *Groupe Africaine de Cinéma* im Jahr 1954, Filme in dem Gebiet der Kolonien zu drehen. In der Folge begannen Filmschaffende Ende der 1950er Jahre Vorstellungen für eine verbesserte Ausgangslage ihrer Filmproduktion zu formulieren. Dabei ging es für die Filmschaffenden auch darum, nach Wegen und Möglichkeiten zu suchen, um ihrem erlernten Beruf nachgehen zu können. Als elementar erschien ihnen dabei, davon zeugen unter anderem die Publikationen Paulin Soumanou Vieyras, der Aufbau von Filmproduktionseinrichtungen in den afrikanischen Überseegebieten. Nach der formellen Unabhängigkeit war es den Filmschaffenden zwar möglich, in den aus den Kolonien hervorgegangenen Ländern Filme zu drehen. Dabei blieben jedoch nicht nur die grundlegenden Voraussetzungen prekär, sondern die

Filmschaffenden sahen sich auch mit dem Umstand konfrontiert, dass mit dem CAI Firmen aus der ehemaligen kolonialen Metropole die Filmproduktion für afrikanische Länder übernahmen.

Letztlich, so haben die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit verdeutlicht, war es vor allem das beständige Engagement der Filmschaffenden, welches nach und nach zu leichten Veränderungen in den aus kolonialen Zeiten tradierten filmpolitischen Praktiken der französischen Verwaltung führten. Dabei agierten die Filmschaffenden, um ihre Filme realisieren zu können, – notwendigerweise – in sich über weite geographische Entfernungen erstreckenden Netzwerken. Sie gingen ihrem Handwerk nach, pflegten Kontakte sowohl zur französischen Verwaltung wie auch zu afrikanischen Regierungen und professionalisierten sich in zunehmender Weise. Es ist deutlich geworden, dass Akteure der französischen Verwaltung da, wo sie unmittelbar in Kontakt mit Filmschaffenden standen, mitunter Verständnis für die Belange der Filmemacher\*innen entwickeln konnten. Als sich die französische Verwaltung nach dem Ende der Präsidentschaft de Gaulles für multilaterale Gespräche zu öffnen begann, war das bestimmende Thema die ausbleibende *Entwicklung* der kinematographischen Infrastruktur auf dem afrikanischen Kontinent. Mitunter zog die französische Verwaltung eine kritische Bilanz gegenüber den bis dato erfolgten filmpolitischen Maßnahmen. Sie begann, neue Vorstellungen und Planungen für eine künftige Filmpolitik zu entwerfen. Dabei blieb sie jedoch auch – ähnlich der Vorgehensweise zu Beginn der 1960er Jahre – in den tradierten Mustern der zentralstaatlichen Planung behaftet und versäumte es, diese Planungen gemeinsam mit afrikanischen Akteuren vorzunehmen. Gleichzeitig, so lässt sich mit Blick auf den weiteren zeithistorischen Kontext sagen, entstand mit der Gründung der *Agence de Coopération Culturelle et Technique* (ACCT) im Jahr 1970 in Niamey (Niger) eine internationale Struktur, die die Möglichkeit zu multilateraler kulturpolitischer Zusammenarbeit zwischen Frankreich und einigen aus ehemaligen Kolonien hervorgegangenen Ländern bot. Die ACCT, die als Vorgängerin der *Organisation internationale de la francophonie* (OIF) gilt, trat in den folgenden Jahren auch als filmpolitische Förderinstitution in Erscheinung.



Die vorliegende Arbeit hat einen Ausschnitt des bislang kaum beachteten Forschungsfeldes der nachkolonialen Film- und Medienpolitik untersucht. – Weitere Forschungsarbeiten auf diesem Feld sind denkbar und wären wünschenswert. Beispielsweise bietet die Medienpolitik der ACCT einen möglichen Gegenstand weiterer, sich anschließender Forschung. Eine andere internationale Organisation, die bereits unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg Medienpolitiken betrieb und mit der Dekolonisierung zugleich ein Forum für die Aushandlung ebendieser wurde, war die UNESCO. Aber auch die französische Verwaltung setzte ihre Filmpolitik in den 1970er und 1980er Jahren weiter fort. Der entsprechende, mehrere Kartons umfassende Quellenbestand aus dem französischen Außenministerium war zum Zeitpunkt der Recherchen für die vorliegende Arbeit durch die *Archives Nationales de France* noch nicht fertig erschlossen. Einen für weitere Forschung außerdem interessanten Quellenbestand bilden rund 200 Filme, die in dem Archiv des *Centre national du cinéma et de l'image animée* (CNC) ebenfalls noch unerschlossen lagern und die zu einem – lediglich für kurze Zeit durch das CAI angefertigten – Filmmagazin mit dem Namen *Miroir d'Afrique* gehören.



# Bildanhang



Abbildung 1: Ankunft des Präsidenten Lamizana



Abbildung 2: Militärischer Empfang



Abbildung 3: „Anciens Combattans“



Abbildung 4: „Voici, les écoles“



Abbildung 5: Schulgebäude im Stil der Nachkriegsmoderne



Abbildung 6: Bierproduktion



Abbildung 7: Unterricht an der Höheren Schule in Ouagadougou



Abbildung 8: Unterricht an der Höheren Schule in Ouagadougou

## Quellenverzeichnis

### Verwaltungsakten

Archives Nationales de France, Standort Pierrefitte-sur-Seine, Bestand: Coopération – Direction de la Coopération culturelle et technique – Sous-direction actions culturelles (1952–1978) – Bureau de cinéma Cote 19930381/1 – Cote 19930381/19. (19 Kartons)

Archives Nationales de France, Standort Pierrefitte-sur-Seine, Culture – Centre national de la cinématographie française (CNC) (1933–1988) – Politique française en Afrique de l'ouest francophone – Cote 20050584/41. (ein Karton)

Archives Nationales de Burkina Faso, Cote 7V 127, Briefe Association Cinéma Africain.

### Filmographie

#### **Filme des Consortium Audiovisuel International (CAI)**

*6ème Anniversaire de l'Indépendance de la Haute-Volta*, CAI (1966), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

*10ème Anniversaire de l'Indépendance*, CAI (1970), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

*Des bras pour de l'eau*, CAI (1964), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

*La 3ème Quinzaine Scientifique de Ouagadougou*, CAI (1972), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

*La Conférence de l'Espoir à Ouagadougou*, CAI (1963), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

*La Conférence de l'Union Africaine et Malgache à Libreville*, CAI (1962), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

*Lumières sur le coton*, CAI (1966), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

*Foires Régionales Voltaïques*, CAI (o.D.), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

*Foires Voltaïques 1971*, CAI (1971), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

*Le président Fulbert Youlou au Congo: Léopoldville*, CAI (1963), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

*Opération Tilapia*, CAI (1967), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

*Pages glorieuses du Tschad*, CAI (1963), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

*Sacre de Monseigneur Dosseh à Lomé*, CAI (1962), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

*Le voyage du Président Maurice Yaméogo, en visite officielle à Paris*, CAI (1962), Cinémathèque Africaine de Ouagadougou.

*Visite officielle au Rwanda de Monsieur Pierre Abelin, Ministre de la coopération*, CAI (1974), Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

## **Weitere Filme**

*L'Afrique à Moscou*, Paulin Soumanou Vieyra (1957).

*Afrique sur Seine*, Le Groupe Africain de Cinéma (1955).

*Afrique 50*, René Vautier (1950).

*Der Rebell*, Louis Trenker (1932).

*Emitai*, Ousmane Sembène (1971).

*Moi, un Noir*, Jean Rouch (1958).

*Môl (Les Pêcheurs)*, Paulin Soumanou Vieyra (1966).

*La noire de...*, Ousmane Sembène (1966).

*L'Empire Songhai*, Ousmane Sembène (1963).

*L'esclavage blanche*, Mark Sorkin (1939).

*Légion d'honneur*, Maurice Gleize (1938).

*Les hommes nouveaux*, Marcel l'Herbier (1936).

*Les statues meurent aussi*, Chris Marker; Alain Resnais; Ghislain Cloquet (1953).

*Petit à petit ou les lettres persanes*, Jean Rouch (1968).

*Pépé le Moko*, Charles Duvalier (1936).

*Princess Tam Tam*, Edmond Gréville (1935).

*Chronique d'un été*, Jean Rouch und Edgar Morin (1961).

*Sécheresse Haute-Volta*, ORTF (1973).

*Sécheresse Haute-Volta*, ORTF (1974).

*Un de la légion*, Christian Jaque (1936).

*Z*, Constantin Costa-Cravas (1969).

## Publizierte Quellen

- Barthes, Roland, Beim Verlassen des Kinos, in: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV, Frankfurt 2006, S. 376–380.
- Bureau of Public Affairs, Historical Division (Hg.), American Foreign Policy, Current Documents, Washington 1966.
- Delavignette, Robert, Service Africain, Paris 1946.
- Dürre-Katastrophe in Westafrika, in: Die Zeit 22 (1973).
- Etiemble, René, Parlez-vous français?, Paris 1973.
- Fanon, Frantz, Peau noire, masques blancs, Paris 1952.
- Gespräch zwischen Ousmane Sembene und Jean Rouch, in: Annett Busch; Max Annas (Hg.), Ousmane Sembene. Interviews, Mississippi 2008, S. 3–6.
- Hennebelle, Guy, Entretien avec Jean-René Debrix, in: CinémAction 3 (1978), S. 153–158.
- Interview mit André Swoboda, in: Contributions in Black Studies. A Journal of African and Afro-American Studies 11 (1993), S. 1–7.
- Marcorelles, Louis, L’Afrique noire au rendez-vous d’Alger, in: Le Monde, 20. August 1969.
- Ofori-Sarpong, Emmanuel, The Drought of 1970–77 in Upper Volta, in: Singapore Journal of Tropical Geography, 4 (1983), S. 53–61.
- Resolution of the Third World Filmmakers Meeting Algiers, in: Michael T. Martin (Hg.), Cinemas of the Black Diaspora. Diversity, Dependence, and Oppositionality, Detroit 1995, S. 463–472.
- Résolution de la commission des arts, in: Présence Africaine 24/25 (1959), S. 413–418.
- Rodney, Walter, How Europe Underdeveloped Africa, London 1972.
- Sauvy, Alfred, Trois mondes, une planète, in: Serge Cordellier; Fabienne Doutaut (Hg.), La fin du Tiers monde?, Paris 1996, S. 145–147.
- Seaman, John; Holt, Julius; Rivers, John; Murlis, John, An Inquiry Into the Drought Situation In Upper Volta, in: The Lancet 302 (1973), S. 774–778.
- Sembène, Ousmane, Moment d’une vie. Paulin Soumanou Vieyra, in: Présence Africaine 170 (2004), S. 21–22.



Sadoul, Georg, Le plus jeunes du monde, in: *Le Monde*, 31.3.1967.

Solanas, Fernando; Getino, Octavio, Towards a Third Cinema, in: *Cinéaste* 4, 3 (1970/71), [www.jstor.org/stable/41685716](http://www.jstor.org/stable/41685716), Zugriff: 3.1.2021.

Vieyra, Paulin Soumanou, Responsabilités du cinéma dans la formation d'une conscience nationale africaine, in: *Présence Africaine* 27/28 (1959), S. 303–313.

Vieyra, Paulin Soumanou, Propos sur le cinéma Africain, in: *Présence Africaine* 22 (1958), S. 106–117.

### **Online-Quellen**

Internetpräsenz der Filmzeitschrift *CinémAction* [www.cinemaction-collection.com/](http://www.cinemaction-collection.com/), Zugriff: 6.8.2020.

Interview Olivier Barlet mit Lucien Patry, [www.afrimages.net/la-cooperation-francaise-a-ses-debuts-entretien-dolivier-barlet-avec-lucien-patry-paris-1995/](http://www.afrimages.net/la-cooperation-francaise-a-ses-debuts-entretien-dolivier-barlet-avec-lucien-patry-paris-1995/), Zugriff: 14.6.2020.

# Literaturverzeichnis

## Wissenschaftliche Publikationen

Acinou, Paul, André Malraux. Regard sur un point d'histoire. Le premier festival mondial des arts nègres Dakar, in: *Présence d'André Malraux* 12 (2015), S. 21–30.

Aldrich, Robert, Greater France. A History of French Overseas Expansion, Basingstoke 1996.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London; New York 1983.

Andrade-Watkins, Claire, France's Bureau de Cinema. Financial and technical Assistance Between 1961 and 1977. Operations and Implications for African Cinema, in: *Framework. The Journal of Cinema and Media*, 38/39 (1992), S. 27–46.

Andrei, Verena; Rittberger, Volker, Macht, Interessen, Normen. Auswärtige Kulturpolitik und Außenpolitiktheorien illustriert am Beispiel der deutschen auswärtigen Sprachpolitik, in: Kurt-Jürgen Maaß (Hg.), *Kultur und Außenpolitik. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, 3. Überarbeitete und erweiterte Auflage, Baden-Baden 2015, S. 13–38.

Armes, Roy, *African Filmmaking. North and South of the Sahara*, Edinburgh 2006.

Armes, Roy, *Third World Filmmaking and the West*, Berkley 1987.

Ast, Michaela S., *Geschichte der narrativen Filmmontage. Theoretische Grundlagen und ausgewählte Beispiele*, Marburg 2002.

Augustin, Jean-Pierre; Gillet, Jean-Claude, *L'animation professionnelle. Histoire, acteur, enjeux*, Paris 2000.

Aurenty, Jean-François, *Le mouvement ciné-club en France dans l'après-guerre (1945–1955)*, Paris 1994.

Bancel, Nicolas, La voie étroite. La sélection des dirigeants africains lors de la transition vers la décolonisation, in: *Mouvements* 3, 21–22 (2002), S. 28–40.

Barlet, Olivier, *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*, Paris 1996.

Bartels, Ulrike, *Die Wochenschau im Dritten Reich. Entwicklung und Funktion eines Massenmediums unter besonderer Berücksichtigung völkisch-nationaler Inhalte*, Frankfurt am Main; Berlin; Bern et. al. 2004.

Baudry, Jean-Louis, Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks (1975), in: Claus Pias; Joseph Vogel; Lorenz Engell; Oliver Fahle; Britta Neitzel (Hg.), Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart 2008, S. 381–404.

Becker, Jean-Jacques, Histoire politique de la France depuis 1945, Paris 2005.

Bedzigui, Yann, La Zone franc. Un reliquat d'avenir, in: Annuaire français de relations internationales 8 (2012), S. 533–550.

Belting, Hans; Buddensieg, Andrea, Ein Afrikaner in Paris. Léopold Sédar Senghor und die Zukunft der Moderne, München 2018.

Benoît, Christian; Champeaux, Antoine; Deroo, Éric, La culture post-coloniale au sein de l'armée et la mémoire des combattants d'Outre-Mer, in: Pascal Blanchard; Nicolas Blancel, Culture post-coloniale. 1961–2006, Paris 2005, S. 125–133.

Betts, Raymond F., Decolonization, New York; London 2004.

Bhabha, Homi K., Die Verortung der Kultur, Tübingen 2000.

Blanchard, Pascal; Lemaire, Sandrine (Hg.), Culture impériale. Les colonies au cœur de la République, 1931–1961, Paris 2004.

Bouineau, Jacques, Rémy Tessonneau, in: Jean-Luc Dauphin; Ariane Lüthi (Hg.), Actes du 4e Colloque Joseph Joubert, Paris 2010, S. 17–32.

Bromber, Katrin, Blühende Medienlandschaften. Britische Informationspolitik für ostafrikanische Truppen während des Zweiten Weltkrieges, in: sozialgeschichte.extra 22, 3 (2007), 1–25,  
[http://www.stiftung-sozialgeschichte.de/ZeitschriftOnline/pdfs/Kriegsmedien\\_Bromber%2007.03.06.pdf](http://www.stiftung-sozialgeschichte.de/ZeitschriftOnline/pdfs/Kriegsmedien_Bromber%2007.03.06.pdf),  
Zugriff: 22.5.2020.

Büschel, Hubertus, Hilfe zur Selbsthilfe. Deutsche Entwicklungsarbeit in Afrika 1960-1975, Frankfurt; New York 2014.

Burke, Roland, Decolonization and the Evolution of Human Rights, Pennsylvania 2010.

Camille, Evrard, La dé cristallisation des pensions des anciens militaires africains. Et après?, in: Plein droit 121, 2 (2019). S. 40–44.

Chafer, Tony, The end of Empire in French West Africa. France's Successful Decolonization?, Oxford; New York 2002.

Chakrabarty, Dipesh, Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung. Campus, Frankfurt am Main 2012.

Chaubet, François; Martin, Laurent, *Histoire des relations culturelles dans le monde contemporain*, Paris 2011.

Chaubet, François, *La politique culturelle française et la diplomatie de la langue. L'Alliance Française 1883–1940*, Paris 2006.

Chevaldonné, François, *Notes sur les structures et les modalités de diffusion du documentaire colonial en Algérie*, in: Ders. (Hg.), *Le documentaire dans l'Algérie coloniale*. Aix-en-Provence 1997, S. 27–34, [www.doi.org/10.4000/books.iremam.2995](http://www.doi.org/10.4000/books.iremam.2995), Zugriff: 11.5.2020.

Chipman, John, *French Power in Africa*, Oxford; Cambridge 1989.

Clark, Joseph, *News Parade. The American Newsreel and the World as Spectacle*, Minneapolis; London 2020.

Clayton, Anthony, *Frontiersmen. Warfare in Africa since 1950*, London 1999.

Connell-Szasz, Margaret, *Between Indian and White Worlds. The Cultural Broker*, Norman 1994.

Cooper, Frederick, *Citizenship between Empire and Nation. Remaking France and French Africa, 1945–1960*, Princeton 2014.

Cooper, Frederick, *Reconstructing Empire in British and French Africa*, in: *Past & Present* 210, 6 (2011), S. 196–210.

Cooper, Frederick, *Writing the History of Development*, in: *Journal of Modern European History*, 8, 1 (2010), S. 5–23.

Cooper, Frederick, *Provincializing France*, in: Carole McGranahan, Peter Perdue, Ann Laura Stoler (Hg.), *Imperial Formations*, Santa Fe; Oxford 2007, S. 341–377.

Cooper, Frederick, *Africa since 1940. The Past of the Present*, Cambridge; New York; Melbourne et. al. 2002.

Cooper, Frederick, *Decolonization and African Society. The labor question in French and British Africa*, Cambridge 1996.

Courteille, Sophie, *Léopold Sédar Senghor et l'Art Vivant au Sénégal*, Paris 2006.

Dayan, Daniel; Katz, Elihu, *Media Events. The Living Broadcasting of History*, Cambridge; Massachusetts, London, England 1992.

Dayan, Daniel, *The Tutor-Code of Classical Cinema*, in: *Film Quarterly* 28, 1 (1974), S. 22–31.

De la Bretèque, François, Les actualités filmées françaises, in: Vingtième Siècle, Revue d'histoire 50 (1996), S. 137–140.

DeLancey, Mark Dike, Historical Dictionary of the Republic of Cameroon, Maryland 2000.

Delaunay, Jean-Marc; Frangi, Marc; Lamizet, Bernard et al. (Hg.), Géopolitique de la culture. Espace d'identité, projections, coopération, Paris 2007.

De Pastre, Béatrice, Cinéma éducateur et propagande coloniale à Paris au début des années 1930, in: Revue d'histoire moderne et contemporaine 51, 4 (2004), S. 135–151.

Derix, Simone, Bebilderte Politik. Staatsbesuche in der Bundesrepublik 1949–1990, Göttingen 2009.

Derrick, Jonathan, The Great West African Drought, 1972–1974, in: African Affairs 76, 305 (1977), S. 537–586.

Diawara, Manthia, African Cinéma. Politics and Culture, Bloomington 1992.

Dinkel, Jürgen, Die Bewegung der Bündnisfreien Staaten. Genese, Organisation und Politik (1927–1992), Berlin; Boston; München 2015.

Dinkel, Jürgen, „Dritte Welt“ – Geschichte und Semantiken, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, [www.docupedia.de/zg/dinkel\\_dritte\\_welt\\_v1\\_de\\_2014](http://www.docupedia.de/zg/dinkel_dritte_welt_v1_de_2014), abgerufen am 30.12.2020.

Dioh, Tidiane, Histoire de la télévision en Afrique noire francophone. Des origines à nos jours, Paris 2009.

Droz, Bernhard, La fin des colonies françaises, Paris 2009.

Dubois, Vincent, La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique, Paris 1999.

Dubosclard, Alain; Grison, Laurent; Jeanpierre, Laurent (Hg.), Entre rayonnement et réciprocité. Contribution à l'histoire de la diplomatie culturelle, Paris 2002.

Dupré, Colin, Le Fespaco, une affaire d'État(s). Festival Panafricain de Cinéma et de Télévision de Ouagadougou. 1969–2009, Paris 2012.

Durand, Pierre-Michel, L'Afrique et les relations franco-américaines des années soixante, Paris 2007.

Durham, Brook, Une aventure sociale et humaine. The Service des Centres Sociaux in Algeria, 1955-1962, in: Damiano Matasci; Miguel Jerónimo Bandeira; Hugo Gonçalves Dores (Hg.), Education and Development in Colonial and Postcolonial Africa, Cham 2020, S. 55–82.

Echenberg, Myron, *Colonial Conscripts. The Tireilleurs Sénégalais in French West Africa, 1857–1969*, Portsmouth; London 1991.

Eckert, Andreas, *Die Verheißung der Bürokratie. Verwaltung als Zivilisierungsagentur im kolonialen Afrika*, in: Boris Barth; Jürgen Osterhammel (Hg.), *Zivilisierungsmissionen*, Konstanz 2005, S. 269–283.

Eckert, Andreas, *Universitäten und die Politik des Exils. Afrikanische Studenten und anti-koloniale Politik in Europa. 1900–1960*, in: Ders. (Hg.), *Jahrbuch für Universitätsgeschichte. Universitäten und Kolonialismus*, Stuttgart 2004, S. 129–146.

Eco, Umberto, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1979.

Ellerson, Beti, *African Woman and the Documentary. Storytelling, Visualizing History, from the Personal to the Political*, in: *Black Camera. An International Film Journal* 8, 1 (2016), S. 223–239

Elsässer, Thomas; Hagener, Malte, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007.

Englebert, Pierre, *Burkina Faso. Unsteady Statehood in West Africa*, Boulder 1996.

Erfurt, Jürgen, *Frankophonie. Sprache, Diskurs, Politik*, Tübingen; Basel 2005.

Eslava, Luis, *The Moving Location of Empire. Indirect Rule, International Law, and the Bantu Educational Kinema Experiment*, in: *Leiden Journal of International Law* 31, 3 (2018), S. 539–567.

Espagne, Michel; Werner, Michael (Hg.): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris 1988.

Etzemüller, Thomas, *Social engineering als Verhaltenslehre des kühlen Kopfes. Eine einleitende Skizze*, in: Ders. (Hg.), *Die Ordnung der Moderne. Social engineering im 20. Jahrhundert*, Bielefeld 2009, S. 11–37.

Filser, Barbara, *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*, München 2010.

Foerster, Lukas; Perneckzy, Nikolaus; Tietke, Fabian, Valenti, Cecilia (Hg.), *Spuren eines Dritten Kinos. Zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*, Bielefeld 2013.

Fraser, Cary, *Decolonization and the Cold War*, in: Richard H. Immermann; Petra Goedde (Hg.), *The Oxford Handbook of the Cold War*, Oxford 2013, S. 469–485.

Fumaroli, Marc, *L'Etat culturel. Une religion moderne*, Paris 1991.

Gabriel, Teshome H., *Third Cinema in the Third World. The Aesthetics of Liberation*, Ann Arbor; Michigan 1982.

Gadjigo, Samba, Ousmane Sembène. *The Making of a Militant Artist*, Bloomington 2010.

Gess, Nicola, *Exotismus/Primitivismus*, in: Dirk Götsche; Axel Dunker; Gabriele Dürbeck (Hg.), *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart 2017, S. 145–149.

Gelinas, Melissa, 'First Comes the Ear'. Paulin Soumanou Vieyra and the Politics of African Languages, in: *Journal of Cinema and Media Studies* 58, 3 (2019), S. 118–121.

Genova, James A., *Cinema and Development in West Africa*, Bloomington; Indianapolis 2013.

Gerasimov, Ilya; Glebov, Serguei; Kaplunovski, Alexandr; Mogilner, Marina; Semyonov, Alexandr, *In Search of a New Imperial History*, in: *Ab Imperio* 1 (2005), S. 33–56.

Getachew, Adom, *Worldmaking after Empire. The Rise and Fall of Self-Determination*, Princeton 2019.

Gibbons, Arnold, *Francophone West and Equatorial Africa*, in: Sydney W. Head, *Broadcasting in Africa. A Continental Survey on Radio and Television*, Philadelphia 1974, S. 107–124.

Girardet, Raoul, *L'apothéose de la 'plus grande France'. L'idée coloniale devant l'opinion française (1930-1935)*, in: *Revue française de science politique* 18, 6 (1968), S. 1085–1114.

Goerg, Odile, *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris 2015.

Goerg, Odile, *Des cow-boys dans la savane. Cinéma et hybridation culturelle en contexte colonial*, in: *Afrika Zamani*, 20/21 (2012/2013), S. 69–93.

Goerg, Odile, *Entre infantilisation et répression coloniale. Censure cinématographique en AOF. 'Grands enfants' et protection de la jeunesse*, in: *Cahiers d'Etudes Africaines*, 205 (2012), S. 165–198.

Goetschel, Pascale; Touchebœuf, Bénédicte, *La quatrième république. La France de la Libération à 1958*, Paris 2004.

Guimont, Fabienne, *Les étudiants africains en France. 1950-1965*, Paris; Montreal 1997.

Haberecht, Svenja, *'Gemeinsam bauen wir eine moderne Nation!'. Das Cinquantenaire in Burkina Faso*, in: Carola Lentz; Godwin Kornes (Hg.), *Staatsinszenierung, Erinnerungsmarathon und Volksfest*, Frankfurt am Main 2011, S. 194–210.

- Habermas, Jürgen, Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung, Frankfurt a. M. 1981.
- Haize, Daniel, *L'action culturelle et de coopération de la France à l'étranger. Un réseau, des hommes*, Paris 2012.
- Hall, Stuart, *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg 1994.
- Hall, Stuart, *The West and the Rest. Discourse and Power*, in: Ders.; Bram Gieben (Hg.), *Formations of Modernity*, Cambridge 1992, S. 275–331.
- Hall, Stuart, *Cultural Identity and Cinematic Representation*, in: *The Journal of Cinema and Media* 36 (1989), S. 68–81.
- Hanich, Julian, *Kino als kollektiver Erfahrungsraum*, in: Bernhard Groß; Thomas Morsch (Hg.), *Handbuch Filmtheorie*, Wiesbaden 2018, [www.doi.org/10.1007/978-3-658-09514-7\\_24-2](http://www.doi.org/10.1007/978-3-658-09514-7_24-2), Zugriff: 31.8.2020.
- Hartmann, Jürgen, *Staatszeremoniell*, Köln; Berlin; München 2007.
- Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart; Weimar 2012.
- Hof, Barbara Emma, *Der Bildungstechnologe*, in: Sabrina Schenk; Martin Karcher (Hg.), *Überschreitungslogiken und die Grenzen des Humanen. (Neuro)Enhancement – Kybernetik – Transhumanismus*, Berlin 2018, S. 27–51.
- Hoefert de Turégano, Teresa, *African Cinema and Europe. Close-up on Burkina Faso*, Florenz 2004.
- Hohenberger, Eva, *Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme*, in: Dies (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin 1988.
- Hongler, Patricia, *Den Süden erzählen. Berichte aus dem kolonialen Archiv der OECD (1948-1975)*, Zürich 2019.
- Hongler, Patricia, *Die OEEC und ihre unsichtbare Kolonialgeschichte. Lektüre der Kakaostudie von 1956*, in: Schweizerische Gesellschaft für Wirtschafts- und Sozialgeschichte 30 (2015), S. 235–249.
- Howe, Stephen, *Introduction. New Imperial Histories*, In: Ders. (Hg.) *The New Imperial Histories Reader*, London; New York 2010, S. 1–20.
- Huret, Marcel, *Ciné Actualités. Histoire de la presse filmée. 1895-1980*, Paris 1984.
- Idrissa, Abdourahmane; Decalo, Samuel, *Historical Dictionary of Niger*, Plymouth 2012.



Issing, Ludwig J., Bildungstechnologie in Theorie und Praxis, In: Jürgen Hüther; Günter Bader (Hg.), Entwicklungen und Tendenzen der Bildungstechnologie, Ehningen bei Böblingen 1989, S. 2–32.

Kaiwar, Vasant, *The Postcolonial Orient. The Politics of Difference and the Project of Provincialising Europe*, Leiden 2014.

Kalter, Christoph, *Die Entdeckung der Dritten Welt. Dekolonisierung und neue radikale Linke in Frankreich*, Frankfurt a. M. 2011.

Kalter, Christoph, 'Le monde va de l'avant. Et vous êtes en marge'. Dekolonisierung, Dezentrierung des Westens und Entdeckung der 'Dritten Welt' in der radikalen Linken in Frankreich in den 1960er Jahren, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 48, 2008, S. 99–132.  
Kalter, Christoph; Rempe, Martin, *La République décolonisée. Wie die Dekolonisierung Frankreich verändert hat*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 37 (2011), S. 157–197.

Kosnick, Kira, *Kulturalisierte Migration. Migrantische Identitäten im Fokus politischer Debatten und interdisziplinärer Forschungsansätze*, in: Ricarda Stobel; Andreas Jahn-Sudmann (Hg.), *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*, München 2009, S. 45–54.

Kuhlmann, Christoph, *Kommunikation als Weltbezug*, Köln 2016.

Kulmer, Birgit, *Moving Subjects. Prozessionen, Paraden, Karneval in der zeitgenössischen Kunst - Francis Alÿs, Matthew Barney, Jeremy Deller, Mierle Laderman Ukeles*, Berlin 2017.

Lane, Philippe, *Présence française dans le monde. L'action culturelle et scientifique*, Paris 2016.

Larkin, Brian, *Colonialism and the Built Space of Cinema*, in: Martin Jay; Sumathi Ramaswamy (Hg.), *Empires of Vision. A Reader*, Dunham; London 2014, S. 346–376.

Larkin, Brian, *Signal and Noise. Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Durham 2008.

Launey, Stéphane, *Les services cinématographiques militaires français pendant la Seconde Guerre mondiale*, *Revue historique des armées* 252 (2008), S. 27–40.

Lebovics, Hermann; Walkowitz, Daniel J., *Bringing the Empire Back Home. France in a Global Age*, Durham 2004.

Lebovics, Herman, *Mona Lisa's Escort. André Malraux and the Reinvention of French Culture*, Ithaca; London 1999.

Lee, Christopher (Hg.), *Making a World after Empire. The Bandung Moment and its Political Afterlives*, Athen 2010.

Leimgruber, Walter, Kalter Krieg um Afrika. Die amerikanische Afrikapolitik unter Präsident Kennedy. 1961-1963, Stuttgart 1990.

Lemaire, Sandrine; Blanchard, Pascal, Culture coloniale 1871–1931. La France conquise par son Empire, Paris 2003.

Lentz, Carola, Die afrikanischen Unabhängigkeitsjubiläen. Eine Einführung, in: Dies.; Godwin Kornes (Hg.), Staatsinszenierung, Erinnerungsmarathon und Volksfest, Frankfurt am Main 2011, S. 7–36.

Lepenies, Philipp H., Lernen vom Besserwisser. Wissenstransfer in der ‚Entwicklungshilfe‘ aus historischer Perspektive, in: Hubertus Büschel; Daniel Speich, Entwicklungswelten. Globalgeschichte der Entwicklungszusammenarbeit, Frankfurt a. M. 2009.

Liauzu, Claude, L'Enjeu tiersmondiste. Débats et combats, Paris 2000.

Lipp, Thoralf, Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films, Marburg 2012.

Looseley, David L., The Politics of Fun. Cultural Policy and Debate in Contemporary France, Oxford; New York 1997.

Loth, Wilfried, Von der Vierten zur Fünften Republik, in: Adolf Kimmel; Henrik Uterwedde (Hg.), Länderbericht Frankreich. Geschichte, Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Wiesbaden 2005, S. 63–84.

Lowry, Stephen, Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers. in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 1, 1 (1992), S. 113–128.

Manela, Erez, The Wilsonian Moment. Self-Determination and the International Origins of Anticolonial Nationalism, Oxford; New York 2007.

Masson, Eef, Watch and Lern, Amsterdam 2012.

Mbogoni, Lawrence E. Y., Aspects of Colonial Tanzania History, Dar es Salaam 2013.

Middell, Matthias, Kulturtransfer, Transferts culturels, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 28.1.2016, [http://docupedia.de/zg/middell\\_kulturtransfer\\_v1\\_de\\_2016](http://docupedia.de/zg/middell_kulturtransfer_v1_de_2016), Zugriff: 14.7.2019.

Mingant, Nolwenn, La Motion Picture Export Association de Jack Valenti (1966-2004). Corps diplomatique des majors hollywoodiennes à l'étranger, in: Revue française d'études américaines 121, 3 (2009), S. 102–114.

Mišković, Nataša; Fischer-Tiné, Harald; Boškowska, Nada, *The Non-Aligned Movement and the Cold War*, Abington; New York 2014.

Mitchell, Timothy, *Das Objekt der Entwicklung*, in: Shalini Randeria; Andreas Eckert (Hg.), *Vom Imperialismus zum Empire. Nicht-westliche Perspektiven auf Globalisierung*, Frankfurt am Main 2009, S. 163–210.

Mpunga, Belmond Nicaise, *La politique française de coopération culturelle en Afrique. L'exemple du Cameroun*, Paris 2014.

Murphy, David, *Africans filming Africa. Questioning theories of an authentic African cinema*, in: *Journal of African Cultural Studies* 13, 2 (2000), S. 239–249.

Niang, Sada, *Nationalist African Cinema. Legacy and Transformations*, Plymouth 2014.

Nicolas, Claire; Riot, Thomas; Bancel, Nicolas, *Afrique 50. Le cri anticolonialiste de René Vautier*, in: *Décadrages* 29-30 (2016), 12–30.

Noël, Martine, *L'enseignement français à l'étranger, une exception éducative. Aspects contradictoires de la mondialisation*. in: *Spirale. Revue de recherches en éducation* 51 (2013), S. 167–180.

Osterhammel, Jürgen, *Rezension zu Kathleen Wilson (ed.): A New Imperial History. Culture, Identity and Modernity in Britain and the Empire 1660-1840*, Cambridge 2004, in: *sehepunkte* 5,4 (2005), <http://www.sehepunkte.de/2005/04/6602.html>, Zugriff: 17.5.2020.

Oswald, Klaus-Dieter, *Frankreichs Entwicklungshilfe. Politik auf lange Sicht?*, Wiesbaden 1967.

O'Dwyer, Jules, *Reorienting Objects in Alain Resnais and Chris Marker's Les Statues Meurent Aussi*, in: *Screen* 58, 4 (2017), S. 497–507.

Pallister, Janis L., *French-Speaking Women Film Directors. A Guide*, New Jersey 1997.

Pfaff, Françoise, *Africa from Within. The Films of Gaston Kaboré and Idrissa Oudraogo as Anthropological Sources*, in: Imruh Bakari; Mbye B. Cham, *African Experience of Cinema*, London 1996, S. 223–238.

Pfaff, Françoise, *Twenty-five Black African Filmmakers. A Critical Study with Filmography and Bio-Bibliographie*. New York; Westport; London 1988.

Prashad, Vijay, *The Darker Nations. A People's History of the Third World*, New York; London 2007.

Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London 1992.

- Pratt, Mary Louise, *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession* (1991), S. 33–40.
- Pronay, Nicolas, *The Newsreels. The Illusion of Actuality*, in: Paul Smith (Hg.), *The Historian and Film*, Cambridge 1976.
- Ramirez, Francis; Rolot, Christian, *Histoire du cinéma colonial au Zaïre, au Rwanda et au Burundi*, Tervuren 1985.
- Randeria, Shalini; Römhild, Regina, *Das postkoloniale Europa: verflochtene Genealogie der Gegenwart. Einleitung zur erweiterten Neuauflage*, in: Sebastian Conrad; Shalini Randeria; Regina Römhild (Hg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, 2. erweiterte Auflage, Frankfurt; New York 2013, S. 9–11.
- Reinwald, Brigitte, 'Tonight at the Empire'. *Cinema and Urbanity in Zanzibar, 1920s to 1960s*, in: *Afrique & Histoire* 5,1 (2006), S. 81–109.
- Requate, Jörg, *Frankreich seit 1945*, Göttingen 2011.
- Reynolds, Glenn, *The Bantu Educational Kinema Experiment and the Struggle for Hegemony in British East and Central Africa, 1935–1937*, in: *Historical Journal of Film Radio and Television* 1 (2008), S. 57–78.
- Rice, Tom, *Cinema and the Preservation of the British Empire*, Oakland 2019.
- Riegel, Christine, *Bildung – Intersektionalität – Othering. Pädagogisches Handeln in widersprüchlichen Verhältnissen*, Bielefeld 2016.
- Riesz, János, *Die Erfindung der ‚Frankophonie‘. Koloniales Erbe und globale Perspektiven im Widerstreit*, in: Richard Faber (Hg.), *Imperialismus in Geschichte und Gegenwart*, Würzburg 2005, S. 223–240.
- Rioux, Jean-Pierre, *La France coloniale. Sans fard ni déni*, Paris 2011.
- Rhodes, Gary D.; Springer, John Parris, *Introduction*, in: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*, Jefferson 2006, S. 1–10.
- Roof, María, *African and Latin American Cinemas. Contexts and Contacts*. in: Françoise Pfaff (Hg.), *Focus on African Films*, Bloomington; Indianapolis 2004, S. 241–272.
- Rosello, Mireille; Rachid Bouchareb's *Indigènes. Political or Ethical Event of Memory?*, in: Sylvie Durmelat; Vinay Swamy, *Screening Integration Recasting Maghrebi Immigration in Contemporary France*, Lincoln 2012, S. 112–126.
- Ross, Christin, *Fast Car Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, Cambridge; London 1995.

Rudolph, Sophie, *Die Filme von Alain Resnais. Reflexionen auf das Kino als unreine Kunst*, München 2012.

Ruhe, Cornelia, *Das cinéma beur aus transkultureller Perspektive. Indigènes von Rachid Bouchareb*, in: Ricarda Strobel; Andreas Jahn-Sudmann (Hg.), *Film transnational und transkulturell*.

*Europäische und amerikanische Perspektiven* München 2009, S. 55–72.

Said, Edward W., *Orientalism*, New York 1978.

Salon, Albert, *L'action culturelle de la France dans le monde*, Paris 1983.

Scales, Rebecca P., *Radio and the Politics of Sound in Interwar France, 1921-1939*, Cambridge 2016.

Schreiner, Patrick, *Außenkulturpolitik. Internationale Beziehungen und kultureller Austausch*, Bielefeld 2011.

Shaka, Femi Okiremuete, *Instructional Cinema in Colonial Africa. An Historical Reappraisal*, in: *Ufahamu. A Journal of African Studies* 27 (1999), S. 27–47.

Smyth, Rosaleen, *The Development of British Colonial Film Policy, 1927–1939. With Special Reference to East and Central Africa*, in: *Journal of African History* 20, 3 (1979), S. 437–450.

Sobchack, Vivian, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton; New Jersey 1992.

Souillès-Debats, Léo, *Les pratiques cinéphiles au prisme de la programmation des ciné-clubs. Du choix des animateurs aux goûts des adhérents*, in: *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 81,1 (2017), S. 53–70.

Speich-Chassé, Daniel, *Der Entwicklungsautomatismus. Ökonomisches Wissen als Heilsversprechen in der ostafrikanischen Dekolonisation*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 48 (2008), S. 183–212.

Speitkamp, Winfried, *Kleine Geschichte Afrikas*, Stuttgart 2009.

Sarah Stein, *Die Geschichte des Kinos*, In: Julien Bobineau; Philipp Gieg; Timo Lowinger (Hg.), *Einführung in die Landeskunde der DR Kongo*, Berlin 2023. [im Erscheinen]

Stoler, Ann Laura; Cooper, Frederick, *Tensions of Empire. Colonial Cultures in a Bourgeois World*, Berkeley; Los Angeles; London 1997.

Tchouaffé, Olivier Jean, *Women in Film in Cameroon. Thérèse Sita-Bella, Florence Ayisi, Oswalde Lewat and Josephine Ndagnou*, in: *Journal of African Cinemas* 4, 2 (2012), S. 191–206.

Thévenin, André, *La Mission laïque française à travers son histoire. 1902–2002*, Paris 2002.

Thomas, Martin, *The French Colonial Mind*, Lincoln; London 2011.

Turpin, Frédéric, *De Gaulle, Pompidou et l’Afrique (1958–1974). Décoloniser et coopérer*, Paris 2010.

Turpin, Frédéric, Jacques Foccart et le secrétariat général pour les Affaires africaines et malgaches, in: *Histoire@Politique* 8, 2 (2009), S. 85ff, [www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-2-page-85.htm](http://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-2-page-85.htm), Zugriff: 4.7.2020.

Frédéric Turpin, *Le président Georges Pompidou et l’Afrique noire. Une Volonté de réformes inachevée? (1969–1974)*, in: *Revue d’histoire diplomatique* 119,1 2004, S. 73–87.

Ukadike, Nwachukwu Frank, *Black African Cinema*, Berkeley; Los Angeles; London 1994.

Unger, Corinna, *Histories of Development and Modernization. Findings, Reflections, Future Research*, in: *H-Soz-Kult*, 09.12.2010, [www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-1130](http://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-1130), Zugriff: 10.7.2019.

Urfalino, Philippe, *L’invention de la politique culturelle*, Paris 2004.

Vahsen, Urban, *Eurafrikanische Entwicklungskooperation. Die Assoziierungspolitik der EWG gegenüber dem subsaharischen Afrika in den 1960er Jahren*, Stuttgart 2010.

Vaisse, Maurice, *La grandeur. Politique étrangère du général de Gaulle 1958-1969*, Paris 1998.

Van Beusekom, Monica M., *Negotiating Development. African Farmers and Colonial Experts at the Office du Niger. 1920-1960*, Portsmouth; Oxford; Cape Town 2002.

Van Laak, Dirk, *Weißer Elefanten. Anspruch und Scheitern technischer Großprojekte im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1999.

Véray, Laurent, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, 2008.

Véray, Laurent, *Les films d’actualité français de la Grande Guerre*, Paris 1995.

Vieyra, Paulin Soumanou, *Le Cinéma Africain. Des origines à 1973*, Paris 1975.

Von Hirschhausen, Ulrike, *A New Imperial History? Programm, Potenzial, Perspektiven*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 41, 2015, S. 718–757.

Wauthier, Claude, *Quatre présidents et l'Afrique. De Gaulle, Pompidou, Giscard d'Estaing, Mitterrand. Quarante ans de politique africaine*, Paris 1995.

Wilder, Gary, *Freedom Time. Negritude, Decolonization and the Future of the World*, Durham; London 2015.

Wilder, Gary, *The French Imperial Nation-State. Négritude and Colonial Humanism between the Two World Wars*, Chicago; London 2005.

Wieviorka, Michel, *Faut-il encore parler d'aires culturelles?*, in: [hypothesis.org](http://hypothesis.org), [www.wieviorka.hypotheses.org/347](http://www.wieviorka.hypotheses.org/347), Zugriff: 19.9.2019.

Woll, Josephine, *The Russian Connection. Soviet Cinema and the Cinema of Francophone Africa*, in: Françoise Pfaff (Hg.), *Focus on African Films*, Bloomington; Indianapolis 2004, S. 223–240.

Woyke, Wichard, *Die Außenpolitik Frankreichs. Eine Einführung*, Wiesbaden 2010.

### **Nichtwissenschaftliche Publikationen**

Combis, Hélène, "Sambo le petit nègre", ce best-seller raciste qui a survécu au temps, in: *France Culture* 4. 1. 2018, [www.franceculture.fr/litterature/sambo-ce-best-seller-raciste-qui-a-survecu-au-temps](http://www.franceculture.fr/litterature/sambo-ce-best-seller-raciste-qui-a-survecu-au-temps), Zugriff: 24.4.2020.

Deltombe, Thomas; Domergue, Manuel; Tatsitsa, Jacob, *Kamerun! Une guerre cachée aux origines de la Françafrique, 1948–1971*, Paris 2011.

Ouédraogo, Hamidou, *Naissance et évolution du FESPACO de 1969 à 1973*, Ouagadougou 1995.

Tapsoba, Clément, *Cinéastes d'Afrique noire. Parcours d'un combat révolu*, in: Catherine Ruelle (Hg.), *Afrique 50. Singularité d'un cinéma pluriel*, Paris 2005, S. 147–151.

## Personenregister

- Ahidjo, Ahmadou** 223
- Alassane, Mustapha** 52 ff., 155, 275, 294
- Astoux, André** 298 ff.
- Bassori, Timité** 47, 49 ff., 56, 61, 265, 275, 302
- Boughedir, Férid** 55
- Békolo, Jean-Pierre** 56
- Bongo, Albert-Bernard (Bongo, Omar)** 135, 138 ff.
- Carriere, Michel** 74 ff., 84, 90 ff., 96
- Césaire, Aimé** 46, 291
- Cheriaa, Tahar** 268, 303
- Cissé, Souleymane** 52, 55 ff., 275
- de Gaulle, Charles** 21, 27, 30, 41, 60, 98 ff., 217 ff., 224, 289, 290, 297, 327, 335
- Daventure, Andrée** 157
- Debrix, Jean René** 54, 148, 150 ff., 160, 164 ff., 169, 205, 286, 291 ff., 294 ff., 303, 306, 308, 311 ff., 319
- Delavignette, Robert** 7 ff., 43 ff.
- Dia, Mamadou** 124
- Diop, Alioune** 8, 46, 48, 59, 291
- Ecaré, Désiré** 266, 294
- Fanon, Frantz** 46, 282
- Faye, Safi** 52, 54, 171
- Fourré-Comeray, Michel** 75, 87, 106
- Ganda, Oumarou** 52 ff.
- Gorse, Georg** 142
- Gronich, Frederic** 87 ff.
- Helliard, François** 106, 140 ff., 145
- Heurley, Gaston** 204, 308, 311 ff.
- Hondo, Med** 52, 55 ff., 281, 285
- Houphouët-Boigny, Félix** 41, 290
- Johnston, Eric** 96 ff.
- Kaboré, Gaston** 55
- Lamizana, Aboubakar Sangoulé** 228 ff., 232, 234, 239 ff., 275
- M'Ba, Léon** 133 ff.
- Maldoro, Sarah** 50, 54, 171
- Malraux, André** 21 ff., 89 ff., 93, 96, 100, 106, 114, 291, 294 ff., 333
- Marker, Chris** 38, 227, 235
- Ngassa, Jean-Paul** 266
- Ouédraogo, Idrissa** 55
- Ouédraogo, Sékou** 176, 226, 240, 275
- Patry, Lucien** 149, 153
- Rebattet, Georges** 160, 177, 203
- Resnais, Alain** 38, 116
- Ricci, Serge** 226, 240, 248, 252, 275
- Rouch, Jean** 52 ff., 210
- Sartre, Jean-Paul** 51
- Sembène, Ousmane** 40, 47 ff., 51 ff., 55 ff., 148, 154 ff., 159, 265, 275, 281 ff., 285, 292 ff.
- Senghor, Blaise** 47, 49, 61, 119, 265, 294, 311
- Senghor, Léopold Sédar** 41, 47 ff., 59, 75, 79, 125 ff., 290
- Sita Bella, Thérèse** 54, 171 ff., 176, 266



**Spiri-Mercanton, Roger** 112, 130, 133

**Tardrew, William** 141 ff., 145

**Tessonneau, Remy** 49, 116 ff., 158

**Tombalbaye, François** 142 ff., 214 ff.,  
217 ff., 246

**Touré, Sékou** 60, 81, 97

**Triboulet, Raymond** 160

**Valenti, Jack** 97

**Vautier, René** 36 ff., 48, 116

**Vieyra, Paulin Soumanou** 27, 29, 37 ff.,  
45, 47 ff., 56 ff., 118, 121, 126, 166, 202,  
265, 269 ff., 275, 285, 294, 302, 331, 334

**Yaméogo, Maurice** 192, 228, 266

## Sachregister

**Actualités Françaises** 106 ff., 113, 197, 313, 318

**Agence Coopération Culturelle et Technique (ACCT)** 335 ff.

**Aktualitätsfilme, films d'actualités** 28, 30, 101, 105 ff., 109 ff., 113, 131 ff., 144, 175, 177, 197, ff., 208, 213 ff., 222, 226 ff., 260 ff., 314, 318, 320, 323, 328, 330

**Algerien** 24, 42, 98, 230, 310

**Bewegung der Bündnisfreien Staaten** 47

**Bureau de Cinéma** 9, 54, 147 ff., 195, 207, 262, 269, 273, 286, 289, 291 ff., 294 ff., 303, 306, 311, 319, 323, 327

**Bureau pour le Développement de la Production Agricole (BDPA)** 151, 178 ff., 182, 184 ff., 205 ff.

**Burkina Faso, Obervolta, Haute-Volta** 43, 77, 189, 192 ff., 202, 212, 226 ff., 232 ff., 234 ff., 238 ff., 244, 248 ff., 253, 266 ff., 275 ff., 302 ff., 305, 309 ff.

**Burundi** 92, 298

**Centre National de la Cinématographie (CNC)** 27, 73 ff., 89, 114, 116, 298, 308, 312, 327

**Cinéma Vérité** 53, 210

**Communauté française** 11, 42, 60 ff., 65 ff., 112, 167

**Compagnie africaine de Cinématographie industrielle et commerciale (COMACICO)** 32, 78 ff., 80 ff., 92 ff., 100, 114, 132, 202, 269, 273 ff., 293, 300, 303, 305, 307, 309, 312 ff.

**Dokumentarfilm** 34, 52, 114, 197, 209 ff.

**Dritte Welt, Tiers Mondisme** 227 ff., 279 ff., 288, 332

**École nationale de la France d'outre-mer (ENFOM)** 44

**Entwicklungspolitik** 28, 38, 42 ff., 59, 104, 139, 151, 177 ff., 188 ff., 195 ff., 216, 221, 233, 246, 252, 260, 289, 328

**Elfenbeinküste** 36, 50, 77, 80, 83, 87, 106, 116, 187, 202 ff., 265, 276, 302, 314

**Europäische Wirtschaftsgemeinschaft (EWG)** 179

**Fernseher, Fernseh-** 50, 52, 93 ff., 110, 118 ff., 122, 134, 137, 156, 201, 318, 321

**Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI)** 268 ff., 280 ff., 323, 332

**Festival Mondial des Arts Nègres** 48, 269, 276, 290 ff., 296, 301, 332

**Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou (FESPACO)** 276 ff., 289

**Filmklub, Ciné-Club** 162, 170, 275

**Fonds d'aide et de coopération (FAC)** 109, 139, 197, 204, 315 ff.

**Frankophonie, Organisation internationale de la francophonie (OIF) (siehe auch ACCT)** 22, 297, 330, 335

**Gabun** 77, 129 ff., 143, 146, 190, 202, 221, 255

**Gaumont** 106, 108, 110, 112 ff., 129, 197, 313, 317

**Groupe Africaine de Cinéma** 38, 334

**Guinea, Guinea-Conakry** 60, 77, 80 ff., 92, 97, 224, 283

**Hollywood** 70, 88 ff., 114, 165, 280, 330, 333

**Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC)** 8, 18, 37, 45, 48 ff., 68, 71, 115 ff., 149, 158, 265, 332

**Journées Cinématographiques de Carthage** 269, 271, 293

**Kamerun** 77, 80 ff., 87, 106, 117, 171 ff., 179, 192, 302

**Kinemathek** 23, 126, 150, 155, 272, 293, 300, 330

**Kinobus, Cinébus** 131, 150, 190, 207 ff.

**Kolonialsoldat, Tireilleur, Ancien combattant** 51, 82, 219, 230

**Kongo, Kongo-Brazzaville** 77, 80, 190, 298, 302

**Kongo, Kongo-Leopoldville** 92, 175, 225

**Kulturministerium, Ministère de la Culture** 9, 21 ff., 27, 73, 88 ff., 96, 101, 116

**Kulturzentrum, Centre Culturelle** 170, 303

**Laval-Dekret, Décret Laval** 33 ff., 48

**Lehrfilme, Films d'animation** 28, 30, 101 ff., 139, 144, 160, 175, 177 ff., 184, 187 ff., 194 ff., 198, 103 ff., 246 ff., 314, 317, 328

**Mali** 52, 77, 80, 82, 92, 116, 265, 274, 283

**Motion Picture Association of America (MPAA)** 88 ff., 95 ff.

**Négritude** 46 ff., 59, 70, 291

**Neue Linke** 279

**Niger** 77, 150, 187, 335

**Nouvelle Vague** 165 ff.

**Office de coopération radiophonique (OCORA)** 94 ff., 136 ff., 151, 205

**Organisation commune africaine et malgache (OCAM)** 302 ff., 320, 325

**Organisation für Afrikanische Einheit, Afrikanische Union (OAU, AU)** 271

**Pathé** 106, 108, 110, 112 ff., 129, 197, 294, 313, 317

**Plus Grande France** 33 ff., 43, 71

**Politique de coopération** 98 ff., 139, 156, 289, 297

**Présence Africaine** 8, 38, 46 ff., 61, 71, 118, 121, 269, 331 ff.

**Radio** 7

**Rayonnement** 13, 20, 103

**Résistance** 7, 36

**Ruanda** 92, 298

**Senegal** 37, 39, 48, 50 ff., 77 ff., 80, 106, 116 ff., 188, 202 ff., 265, 269, 274, 290 ff., 302 ff., 314

**Société d'aide technique et de coopération (SATEC)** 151, 177, 205, 231, 248, 251 ff.

**Société d'exploitation cinématographique africaine (SECMA)** 32, 78 ff., 92 ff., 202, 269, 273 ff., 393, 300, 303, 307, 309, 312 ff.

**Togo** 77, 87, 174, 302

**Tonfilm** 34 ff.

**Tschad** 77, 129, 140 ff., 174, 202, 214 ff.

**Tunesien** 276

**UNESCO** 181, 121 ff., 124, 128, 144, 266, 271, 283, 303, 336

**Union Africaine et Malgache (UAM)** 267

**Union française** 22, 27, 31, 40 ff., 46, 59 ff., 62, 104, 116, 128, 167, 267, 330

**Union Générale des Cinémas (UGC)** 312

**Vichy-Regime, Vichy** 35 ff., 39, 217

**Weltkongress Schwarzer Schriftsteller und Künstler** 8, 59, 67, 71, 262, 265, 293, 332

**Zensur** 42, 70 ff., 80

**Zweiten Weltkrieg** 7 ff., 22, 27, 35, 39, 42, 46, 49, 57, 81, 104 ff., 110, 121, 139, 161, 170, 180, 185, 217 ff., 220, 230, 264, 278, 318, 329 ff. 333



ISBN 978-3-7376-1146-6



9 783737 611466 >