

Günter Giesenfeld

Dritte Welt - Drittes Kino.

Eine Einführung

Der Begriff "Drittes Kino" wurde in Anlehnung an den Begriff "Dritte Welt" gebildet und bezeichnet somit in erster Linie ein politisches Konzept für den Film. Beide Begriffe kennzeichnen ein Abgrenzungs- und Abwehrverhältnis. Wie "Dritte Welt" Länder bezeichnet, die in einer vergleichbaren Situation der Unterentwicklung und Ausbeutung stehen, so wendet sich die Bezeichnung "Drittes Kino" mit emanzipatorischer Perspektive gegen die ökonomische und politische Abhängigkeit des Filmmediums in bestimmten Ländern von den Produkten und Konzepten Hollywoods. Obwohl der Kreis der von Hollywoods Filmindustrie beherrschten Länder keineswegs auf die Dritte Welt beschränkt ist, so sind es doch in erster Linie die unter dieser Bezeichnung subsumierten, in denen die Idee des Dritte Kinos entstand.

"Dritte Welt" war ein Stichwort, mit dem zum ersten Mal nationenübergreifende Konzepte im Kampf gegen den Kolonialismus entwickelt wurden. Dieser hatte bis etwa zum Ende des 19. Jahrhunderts die Welt unter der Herrschaft einer Zivilisation vereinigt und nach Gesichtspunkten der wirtschaftlichen Arbeitsteilung zugunsten der europäischen Bedürfnisse organisiert. Zwar wurde dieser Vorgang in gewisser Weise gestört durch Auseinandersetzungen und Kriege zwischen den Kolonialmächten. Das aber änderte nichts daran, daß die meisten Kolonien ein ganz ähnliches Schicksal erlitten: Import einer aggressiven kapitalistischen Wirtschaft, die nicht auf die eigenen Bedürfnisse ausgerichtet war, Zwang zu exportorientierten Monokulturen, Zentralisierung der Verwaltung, Auflösung politischer und ökonomischer Strukturen, religiöser und sozialer Traditionen, willkürliche Trennung bisher zusammengehöriger Gebiete und Schaffung künstlicher staatlicher Gebilde nach den Bedürfnissen und Rivalitäten der Kolonialmächte.

In Reaktion darauf entstand ein mehr oder weniger starker antieuropäisch ausgerichteter Nationalismus in den Kolonien. Erst in den 20er Jahren unseres

Jahrhunderts entwickelte sich eine übergreifende, international orientierte Bewegung, die schließlich 1927 zur ersten Zusammenkunft von Vertretern aus den Kolonien führte.¹ Es folgten drei weitere Treffen, aber erst in Bandung 1955 kam es zur Einigung auf ein politisches Konzept. Dabei wurde der Begriff "Dritte Welt" geprägt, er sollte bedeuten, daß man sich keinem der beiden damals existierenden Blöcke zugehörig fühlte, man wollte "sozialistischer als der Westen und demokratischer als der Osten" sein. Zum realen Erscheinungsbild der mit diesem Begriff bezeichneten Länder gehörte ihre vor allem agrarische Struktur, ihre Geprägtheit durch den Kolonialismus, ihre Rückständigkeit und Hilfebedürftigkeit ("Entwicklungsländer"). Dies sind Charakteristika, die den Begriff "Dritte Welt" als unzureichend und abwertend erscheinen lassen.² Demgegenüber wurde schon damals betont, daß sie jeweils eigene, zum Teil weiter als die europäische zurückreichende Kulturen haben.

Ein Programm für ein Drittes Kino

Ebenso wie die Teilnehmer an der Konferenz von Bandung für sich selbst Kriterien der Zugehörigkeit zu einer Gruppe von Staaten festlegten, geschah dies wenig später von seiten einiger Gruppen von Filmemachern, vorwiegend in Lateinamerika und Afrika, indem sie das Konzept eines "Dritten Kinos" entwarfen. Als Programm formuliert von Fernando Solanas und Octavio Getino³, läßt es sich durch ein doppeltes Ziel charakterisieren: einmal die Abwehr und Ablehnung des traditionellen Kinos, d.h. von Hollywood, und zum anderen die bewußte Unterstützung politischer und ideologischer Ziele des Befreiungskampfs. Beide Elemente beziehen sich direkt auf die Situation der Länder der Dritten Welt.

Der erste Programmpunkt richtet sich gegen die Erfahrung, daß in den Ländern der Dritten Welt der Film zu einem der Haupt-Einflußmittel im Sinne einer Entfremdung sowohl von eigenen Kulturtarditionen, als auch von Emanzipationsbestrebungen gemacht worden ist. Dies gilt auch für die Zeit, in der noch nicht der ökonomische Einfluß Hollywoods jegliche nationale Produktion

1 Sie fand in Brüssel statt. Anwesend waren u.a. Pandit Nehru, Ho Chi Minh, Leopold Scharoun und Sun Yat Sen's Witwe, sowie Unterstützer aus der europäischen Intelligenz: Romain Rolland, Henri Barbusse und Albert Einstein.

2 Er wurde auf der politischen Ebene denn auch bald (1961) durch den Begriff "Nichtpaktgebundene Länder" ersetzt

3 in ihrem Manifest "Towards a Third Cinema", zuerst veröffentlicht in: *Tricontinent* 1969. Der Terminus wurde vorher schon benutzt von Fernando Birri in: *Cine y subdesarrollo, Cine cubano* 7, 1957

praktisch ausgeschaltet hatte. Denn die Kolonialmächte haben schon sehr früh den Film als wichtiges Propagandamittel für ihre Zwecke in den Kolonien eingesetzt: Für deren Einwohner war als dieses Medium stets eng mit der politisch-kulturellen Unterdrückung verknüpft. Insofern ist die Auflehnung gegen Hollywood nicht nur, wie in manchen europäischen Ländern, gegen eine Blockierung des eigenen Marktes gerichtet, die den *wirtschaftlichen* Erfolg der eigenen Produkte behindert und erst in zweiter Linie als kulturelle Einmischung gewertet wird, sondern ein zentrales Element im Verteidigungskampf der eigenen Identität gegen deren bewußte Negierung.

Die strikte Anbindung an den antikolonialistischen Befreiungskampf definiert das Konzept des Dritten Kinos politisch und weist ihm eine unterstützende Funktion zu in den realen und aktuellen Kämpfen um die Unabhängigkeit. Dabei geht es allerdings um mehr als nur um Operationalisierung, denn in der Sicht der Theoretiker der Befreiung ist dies nicht nur ein Kampf für die Befreiung und Unabhängigkeit, er ist darüber hinaus auch "die gigantischste kulturelle, wissenschaftliche und künstlerische Manifestation unserer Zeit, die große Gelegenheit, eine befreite Persönlichkeit herauszubilden [...] - mit einem Wort, es geht um die Dekolonisierung der Kultur"⁴. Da die Kultur selber Opfer der kolonialen Unterdrückung war und ist, wird sie selbst zum Gegenstand des Befreiungskampfes und in Bewegungen wie dem Dritten Kino zu dessen Subjekt. Dieses Dritte Kino hat, darüber hinaus, seine eigene internationalistische Ausrichtung im Kampf gegen Hollywood und das, was sich mit diesem Begriff im je konkreten Fall verbindet.

Trotzdem meint die Zählung ("Drittes" Kino) nicht dasselbe wie in "Dritte" Welt. Maßgebend war dort die Ablehnung der Zugehörigkeit zu einem der beiden Blöcke, man wollte weder zur ersten, kapitalistischen, noch zur zweiten, sozialistischen Welt gerechnet werden. Das Dritte Kino wendet sich zum einen gegen das "erste" (traditionelle, internationale) Kino, für das ökonomisch und ästhetisch Hollywood steht. Als zweites, ebenfalls abgelehntes Kino bezeichnet man die im eigenen Land existierenden Kinos und zum Teil auch Produzenten, die sich an den Mustern des Kommerzkinos orientieren.

Diese Bestimmung trägt zwei Umständen Rechnung. Einmal ist das Filmmedium wesentlich älter als die politische Situation nach dem 2. Weltkrieg, die zur Begriffskonstitution "Dritte Welt" geführt hat. Das Kino ist ein Medium, das wenige Jahre nach seiner ersten öffentlichen Vorstellung (1895) bereits praktisch auf der ganzen Welt verbreitet war. Es war also auch in allen Kolonien von Anfang an präsent, als eine fremde, eingeführte Sache, eng verbunden

4 Nichols, Bill: *Movies and Methods*, Berkeley 1976, S. 47

mit anderen kulturellen Einflüssen des Kolonialismus und nicht selten direktes Werkzeug der westlichen oder christlichen Indoktrination.⁵ Aus politischen und ökonomischen, vor allem aber aus technischen Gründen war es in keiner der Kolonien möglich, eine eigene Filmproduktion aufzubauen, in vielen Ländern dauerte es auch nach der Befreiung oder Entlassung in die Unabhängigkeit noch viele Jahre, bis dies, meist in staatlicher Regie, gelang.

Hieraus entspringt die zweite Überlegung, die in die Definition des Dritten Kinos eingegangen ist. Es handelt sich um ein Medium, für das es keine Entsprechung in der eigenen Kultur gab. Auf dem Gebiet anderer Künste wie Tanz, Theater, Musik, Literatur oder Bildende Künste konnte man auf eine eigene Tradition oder wenigstens einzelne Werke zurückgreifen. Beim Kino war es nötig, nicht nur aus dem Nichts zu beginnen, sondern auch bereits vorhandene ästhetische Ausformungen, die insgesamt den eigenen Ideen und Bedürfnissen nicht entsprachen oder sie ausschlossen, entweder zu bekämpfen oder zu integrieren. Hollywood war eine Realität, mit der man rechnen mußte, wollte man sich dieses künstlerischen Ausdrucksmittels bedienen.

Aus diesen Festlegungen ergeben sich gesellschaftlich-historische Bedingungen für die Entstehung eines Dritten Kinos: Diese dürften vor allem in solchen Ländern erfüllt sein, die unterentwickelt sind und eine koloniale oder neokoloniale Vergangenheit haben. Ebenfalls Voraussetzung ist die Zugehörigkeit zu einem nicht europäischen Kulturkreis und ein nationales Bewußtsein bei wenigstens einem Teil der Elite des Landes. Zumeist ist dies gebunden an eine Widerstandsbewegung, die ein Anknüpfen an eigenen kulturellen Traditionen zu ihrem Programm gemacht hat. Schließlich ist die Entstehung eines Dritten Kinos an das Vorhandensein einer kinematographischen Infrastruktur gebunden, denn ohne eine gewisse Anzahl von Kinos und eine bereits entstandene Gewöhnung an das Kinogehen als Freizeitaktivität kann auch eine nationale Produktion, welcher Ausrichtung auch immer, nicht entstehen. Nötig ist auch ein Minimum an Produktionskapazität und technischem Know-How, damit für die Realisation wenigstens teilweise einheimische Kräfte eingesetzt werden können. Das erste und das zweite Kino müssen also vorhanden sein,

5 Schon Lumière hat seit 1896 durch seinen Kameramann und Vorführer Felix Mesguich (der übrigens aus Algerien stammte) die ganze Welt bereisen lassen. Mesguich und seine Kollegen, später auch die Konkurrenten der Firma Pathé, bauten ein dichtes Netz von Filialen auf, die sowohl aus Europa gelieferte Filme zeigten, als auch selbst vor Ort Filme aufnahmen und somit dafür sorgten, daß auch die Bilder vom eigenen Land aus der europäischen Perspektive aufgenommen waren. Später haben vor allem in Afrika Missionare die ersten Filme gedreht, die als nicht-europäischen Produktionen in den Kolonien zu sehen waren. Vgl. etwa das "Bantu Educational Film Experiment" in Kenya. (Notcutt, L.A. und Latham, G.C: *The African and the Cinema*, London 1937)

damit das Dritte entstehen kann.

Trotz dieser engen Gebundenheit an eine bestimmte historische Periode (den Prozeß der Entkolonialisierung) und an eine der sie bestimmenden geschichtlichen Kräfte (die Befreiungsbewegungen) ist das Programm des Dritten Kinos in erster Linie ein ästhetisches. Wie stark auch immer die Bindung an die jeweilige nationale Organisation als Träger der Kräfte des Fortschritts war, so ist das Dritte Kino seinem Selbstverständnis nach nie Parteikino gewesen. Viel eher richtet es sich nach dem Muster des europäischen Autorenfilms, jedoch mit abweichenden Vorstellungen über die Funktion der eigenen Arbeit. Da das Dritte Kino sich während der Kolonialzeit überhaupt nicht und später nur selten in einem Land *organisiert* entwickeln konnte, war und ist es immer an Einzelpersonlichkeiten gebunden gewesen, die die Chance hatten, an irgendeiner Filmschule in Europa (zumeist Paris oder Moskau) oder den USA zu studieren.

Umso bemerkenswerter ist es, daß praktisch alle diese einzelnen Filmemacher sich jahrzehntelang auf ein einheitliches Konzept ihrer künstlerischen Arbeit verständigt haben, über Länder- und Kontinentgrenzen hinweg.

Die wichtigste Frage beim Dritten Kino ist wirklich nicht die danach, wo es gemacht wird, oder sogar wer es macht, sondern eher die Ideologie, die es aufweist und das Bewußtsein, das es dokumentiert.⁶

Es ist ein Konzept, das nationale Variationen grundsätzlich einschließt und sogar fordert, wenn es die Orientierung an den jeweiligen kulturellen Traditionen in Form und Inhalt anstrebt. Und es ist ein Konzept, das auf die Qualifikation und das Talent des *Filmautors* baut, der sein Bewußtsein als ein individuell formuliertes in komplexe Filmhandlungen einfließen lassen kann. Die trotzdem vorhandene Einheit hat mit dem Bewußtsein zu tun, eingebunden zu sein in globale historische Prozesse. Zunächst ist das Dritte Kino spontaner oder bewußter Ausdruck des politisch-kulturellen Traumas der Veränderung, sei diese erlitten oder erkämpft. Dann ist es die Erschließung und Adaption eines fremden Mediums mit einer fremden und feindlichen Ideologie. Aus der Erkenntnis, daß Hollywood ideologisch ist, leiten die Theoretiker des Dritten Kinos die Notwendigkeit ab, selber, und zwar bewußt ideologisch zu sein. Dabei kann es sich weder um eine individuelle noch um eine nationale Ideologie handeln, sondern ebenfalls um eine globale. Sie faßt zusammen, was an übergreifenden, auf Grund der Geschichte gleichförmigen Erfahrungen von den Völkern der Dritten Welt gemacht worden sind. Wenn man Ideologie mit Althusser als das Verhältnis definiert, in dem der reale und der eingebildete Bezug zur Realität

6 Gabriel, Tshome H.: *Third Cinema in the Third World*, Ann Arbor, Michigan 1982, S. 2

zueinander stehen, so hätte das Dritte Kino die Aufgabe, das 'eingebildete' oder indoktrinierte Verhältnis der Menschen zu ihrem Leben zugleich auszudrücken und transparent zu machen und damit die Voraussetzung dafür zu schaffen, daß die 'Schere' zwischen beiden aufgehoben werden kann und dies zum politisch-sehnen Handeln führt.⁷

Merkmale

Aus den Funktionsbestimmungen des Dritten Kinos ergibt sich, daß es ein im weitesten Sinne realistisches Kino ist. Man kann sogar sagen, alle Filme des Dritten Kinos seien Zwischenformen zwischen Spiel- und Dokumentarfilm. Der Realitätsbezug steht im Zentrum der theoretischen Diskussion und der praktischen Verwirklichung. Er soll zwei Ebenen haben: einmal den konkreten Bezug zu dem Land oder besser zu der sozialen Realität, die der Regisseur vorfindet und in der die angenommenen Zuschauer leben. Er realisiert sich im Milieu, in den Orten, dem Land und den Figuren. Eine zweite Ebene bilden diejenigen Elemente des Realitätsbezuges, die mit der allgemeinen Thematik der Dritten Welt zu tun haben. Es handelt sich auch hier um Sektoren der konkreten Realität, aber gemeint sind vor allem solche, die verallgemeinerbar sind und nur im globalen Zusammenhang ihre adäquate Erklärung finden. Vermitteln kann ein Film solche Erklärungen als Einsichten an der Realität dann besonders gut, wenn der konkrete (situative, nationale, lokale oder soziale) Bezug zur Wirklichkeit und deren globale (kolonialistische, imperialistische, Dritte-Welt-bezogene) Aspekte in der Darstellung zur Deckung gebracht werden.

Insofern verlangt der Realismus des Dritten Kinos nicht nach einer Übertragung oder dokumentarischen Verdopplung der Realität, sondern nach ihrer "gefilterten Rekonstruktion"⁸. Teshome Gabriel bemerkt dazu:

Es ist besser, "Realität" in Begriffen von Beziehungen anstatt bloß von Fakten zu diskutieren. Um eine bestimmte Realität mitzuteilen, mag ein Künstler sich außerhalb der Grenzen der Wahrscheinlichkeit bewegen - dadurch wird irgendein Faktum nicht weniger real, vor allem insofern, als jedes Kunstwerk ein Kon-

7 Althusser: "Ideologie hängt mit der gelebten Relation zwischen den Menschen und ihrer Welt zusammen. [...] In der Ideologie drücken sie in der Tat nicht das *gelebte* Verhältnis zwischen sich und ihren Existenzbedingungen aus, sondern *die Art*, wie sie diese Beziehung zwischen sich und ihren Lebensbedingungen leben. Dies setzt die Unterscheidung zwischen einer realen und einer 'phantasierten', 'gelebten' Beziehung voraus." Louis Althusser: Lenin und die Philosophie, zit. nach Gabriel, a.a.O., S. 11

8 Ebenda, S. 6

strukt ist.⁹

Ein solcher 'ideologischer Realismus' liegt natürlich auch dem Hollywood-Modell zugrunde, und er ist ebenso global ausgerichtet wie der hier beschriebene. Er unterscheidet sich von ihm durch seine allgemeine Akzeptanz bei der Mehrheit der Weltbevölkerung, die auf der Übereinstimmung der Bilder vom Verhältnis zur Realität in den Filmen einerseits und im eigenen Bewußtsein andererseits beruht.

Daraus ergibt sich ein zweites Merkmal des Dritten Kinos. Weil es diese Übereinstimmung aufbrechen will, erscheint es im Vergleich zum Ersten als viel offener ideologisch und ist minoritär. Es ist stets oppositionell im Rahmen des normalen Metasystems Film und kann sich dem Mainstream-Kino gegenüber auf zwei Weisen verhalten: Filme machen, die das System nicht assimilieren kann und die seinen Bedürfnissen nicht dienen, oder es kann Filme machen, die direkt und offen dem Kampf gegen dieses System dienen wollen.

Das Dritte Kino konzentriert seine Wirkungspotentiale auf die kulturellen Dekolonisierung, wozu auch die Rekonstruktion der eigenen Geschichte gegen deren kolonialistische Verleugnung gehört, und zwar, wenn es sein muß, auch in der Form eines konventionellen 'Polit-Thrillers'. Sein eigentliches Ziel ist aber auch die Dekolonisierung der Filmsprache von den Mustern Hollywoods. Genau wie es im Befreiungskampf um die Souveränität im eigenen Land geht, ist die Rückeroberung der Bilder vom eigenen Leben und von der eigenen Geschichte, die durch die Kolonialmacht und ihre Kulturagenturen (vor allem dem ersten und zweiten Kino) enteignet worden sind, Aufgabe des Dritten Kinos.

Denn das verfälschende Bild vom Leben in den Kolonien, das die Kolonialmächte weltweit etabliert haben, beruht nicht nur auf Informationsmangel und Desinformation, auf Verschweigen und rassistischer Rechtfertigung von Herrschaft und Unterdrückung. Es realisiert sich auch in der Bildästhetik und im Handlungsaufbau, in der Perspektive und in der Erzählweise des Hollywood-Stils. Das dritte Kino muß also auch ihn 'dekolonisieren' und etwas anderes an seine Stelle setzen. Bei dieser wohl schwierigsten Aufgabe liegt der Rückgriff auf die nationalen Kulturtraditionen nahe, wenn auch ohne eine gewisse Annäherung an anderswo entwickelte Alternativen zum Hollywood-Stil wird kaum auszukommen sein wird. Vor allem die lateinamerikanischen Filmemacher und -theoretiker bekennen sich gerne zu den Anregungen, die sie etwa vom italienischen Neorealismus erhalten haben. In Afrika, wo vorkoloniale Kulturelemente noch eher präsent sind, gibt es demgegenüber sehr ernst-

9 Gabriel, a.a.O., S. 123

hafte Versuche, im Filmmedium Kommunikationsformen aus der afrikanischen Tradition aufzugreifen.

Dies geschieht auf der theoretischen Ebene dadurch, daß dem Filmemacher im Rahmen tatsächlicher oder rekonstruierter Kommunikationsstrukturen der alten afrikanischen Dorfgesellschaft ein bestimmter traditioneller Platz zugeordnet wird. Da der Film ein im wesentlichen erzählendes Medium ist, bietet sich dafür die Funktion des 'Griot'¹⁰ an.

Der afrikanische Filmemacher ist wie ein Griot, er erzählt seinem Publikum die Probleme der Gemeinschaft. Es gehört zu seiner Aufgabe, diese Probleme zu erkennen. Er ist der Sprecher der Gemeinde, [...] Seine Rede ist die Medizin des Dorfes gegen die schlimmste Geisteskrankheit, die Korruption des Bewußtseins.¹¹

Es läßt sich nicht genau unterscheiden, wie weit sich diese Charakterisierung der Funktion des Griot genau an seine traditionelle Rolle hält¹² und wo sie schon im Interesse einer modernen, den Filmemachern angemessenen Funktionsbestimmung ausgeweitet wurde. Ihre wichtigsten Elemente sind eine durch die Tradition festgelegte Nähe zum Volk und Solidarität mit seinen Wünschen. Dem Filmemacher kommt eine große Verantwortung zu, er muß soziale Verhaltensweisen und Wertvorstellungen getreu vorführen. Er ist Privilegierter und Diener zugleich. Seine durch die Handhabung eines noch fremden Mediums vorgegebene Nähe zur europäischen Kultur (die sowohl durch die Technik, als auch durch produktionsbedingte Arbeitsweisen und aus der Dramaturgie des Films erwachsende Einflüsse auf ihn wirkt) darf ihn nicht dem eigenen sozialen Raum und den ihm lebenden Menschen entfremden.

Afrikanische Filmemacher sind fasziniert von den Traditionen ihres Volkes; sie benutzen Mythen, Geschichte, Musik, Tanz und Lieder. Die Einfachheit der Geschichte und der Sprache hat es schließlich geschafft, die Leute ins Kino zu bringen.¹³

Wird somit den Filmemachern eine traditionsbezogene Rolle zugewiesen, so bedeutet dies noch nicht eine Festlegung auf eine bestimmte Art der Erzählung, auch nicht eine bestimmte Art der Bildersprache, des Filmstils. Außer der Rücksichtnahme auf noch nicht vorhandene oder wenig entwickelte Film-Seh-

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

11 Enahoro, Augustine-Ufua: Towards a Philosophy of African Cinema, in: Africa Media Review, Vol. 3, Nr. 1, Nairobi 1988, S. 137

12 Wie an anderer Stelle in diesem Heft ausgeführt, verbindet sich mit dem Griot auch die Vorstellung des Narren, des Dorftrottels. Vgl. S.

13 Enahoro, a.a.O., S. 140

gewohnheiten (zumindest bei der ländlichen Bevölkerung), die eine langsame, leicht verständliche Darstellungsform nahelegt, formuliert die Theorie des Dritten Kinos keine spezielle Ästhetik der Narration. Es bleibt in diesem Zusammenhang bei der Distanzierung von den westlichen Mustern. In den Filmen selbst läßt sich aber sehr wohl ein Anknüpfen an Kommunikationsweisen der traditionellen Kultur nachweisen, sei es durch Rückgriff auf szenische Arrangements, die an das Palaver erinnern, sei es durch die Darstellung kollektiver Helden, sei es aber auch durch die Aufnahme von Riten und Mythen in Form nicht-narrativer Sequenzen oder einer durchgängigen symbolischen Meta-Ebene.

Ein weit stärker spürbares, auch auf allgemeine Funktionsbestimmungen des Dritten Films zurückzuführendes Element ist sein stark pädagogischer Stil. Die ihm zugewiesene erzieherische Funktion erweist sich daran, daß stets aktuelle oder geschichtliche Probleme mit der Absicht aufgegriffen werden, ihre Lösung zu demonstrieren.

Viele dieser afrikanischen Filme basieren auf kulturellen und Werte-Schocks. Polygamie, Befreiung, Ausbeutung, Korruption, Kolonisation, Neokolonialismus soziale Ungleichheit, Religion, Geschichte, Bürokratismus, Rassismus etc.¹⁴

Diese kunterbunte Aufzählung, aus der zunächst auch hervorgeht, daß das Dritte Kino keineswegs bei der Aufarbeitung der kolonialen Vergangenheit stehenbleibt, sondern auch kritische Punkte der Gesellschaft in den unabhängigen Staaten aufgreift, nennt inhaltliche Schwerpunkte, bei denen es immer um die Gegenüberstellung von traditionellen Werten und modernen Lebensformen geht. Gegenüber der Besinnung auf eine 'gute alte Zeit', die gelegentlich in nostalgischer Färbung gezeichnet ist, erscheint das 'moderne' Leben als westlich geprägte, sich aufdrängende oder unaufhaltsame Perspektive. Dieses Dilemma fehlt in kaum einem afrikanischen Film und kennzeichnet bei vielen den zentralen Konflikt. Dabei kann das Thema gelegentlich die Filmsprache und narrative Struktur beeinflussen. Ist etwa von einem Korruptionsfall in der wirtschaftlichen oder politischen Elite eines neu unabhängigen Staates zu handeln, so hat es wenig Sinn, sich bei der ästhetischen Realisation um traditionelle Formen zu bemühen, denn für solche Themen hat das Erste Kino bereits entsprechende Formen der Darstellung entwickelt, sie fallen sozusagen inhaltlich und formal in seine Kompetenz. Andere Themen, etwa Generationsprobleme, der Gegensatz Stadt-Land, geschichtliche Stoffe etc. geben breiteren Raum für einen festen *point of view*¹⁵, eine Parteilichkeit, die sich in einer

14 Ebda, S. 146

15 Vgl. Gabriel, a.a.O., S. 7f.

bestimmten Erzählperspektive mit speziellen narrativen Formen realisiert.

Am Ende einer Epoche?

Kolonialismus und Neokolonialismus sind vergangene Epochen, obwohl manche ihrer Erscheinungen in neuem Zusammenhang weiter andauern. Noch bevor er wirklich abgeschlossen war, ist auch der Prozeß der Dekolonisation abrupt übergegangen in eine Phase der Differenzierung vor allem auf dem afrikanischen Kontinent, in der verschiedene Tendenzen sich in einen allgemeinen Stabilitätsverlust summieren. Der Befreiungskampf ist inneren Konflikten gewichen, an denen zwar die ehemaligen Kolonialmächte nicht unschuldig sind, in die sie aber nicht mehr ordnend eingreifen, sondern allenfalls aus ökonomischen Interessen (Somalia, Mozambique, Angola). Die Befreiungsideologie, einst mächtigster Antrieb bei der Konzeption des Dritten Kinos, hat ihre Faszinationskraft eingebüßt angesichts des Hungers, der Korruption in den eigenen Eliten, des ökonomischen Ungleichgewichts auf der Welt und der unverhohlenen Genugtuung, mit der der Auflösungsprozeß in den nördlichen Metropolen kommentiert wird¹⁶.

Und doch bleiben dem Dritten Kino in seiner ureigenen Domäne, bei der kulturellen Dekolonisierung, noch viele Aufgaben. Teilweise mit starker europäischer Unterstützung bemüht es sich darum, als afrikanisches, asiatisches oder lateinamerikanisches Kino ein Profil zu gewinnen. Dabei wird wohl der internationalistische Aspekt in den Hintergrund treten. Nicht mehr so sehr als Drittes Kino, sondern als eine ganz normale Vielfalt eigenständiger Kinematographien anerkannt zu werden, die ihre Wurzeln in der gemeinsamen Vergangenheit nicht leugnen, wird immer mehr das Ziel sein.

Afrikanische Filmemacher sind Afrikaner, die zufällig Filme machen, und nicht Filmemacher, die zufällig Afrikaner sind.¹⁷

Mehr und mehr ähnelt ihre Situation der ihrer europäischen Kollegen, auch wenn diese sich auf reichere und längere Traditionen der Filmkunst berufen können. Für die Filmemacher in den unterentwickelten Ländern Afrikas, Lateinamerikas und Asiens ist das Dritte Kino schon eine Tradition, die vermutlich nicht fortgesetzt wird, an der sie aber anknüpfen können. Sie befinden sich dabei in einem Stadium des Übergangs, in dem sich zwei historische Tenden-

16 Peter Scholl-Latour, einer der wichtigsten Meinungsmacher in der Bundesrepublik, schwimmt auf der Welle des Trends, wenn er in Talkshows von den Meriten des Kolonialismus schwärmt.

17 Enahoro, a.a.O., S. 141

zen aufeinander zu bewegen: Mehr und mehr werden nach dem Vorbild des Dritten Kinos Traditionen der eigenen Kultur aufgegriffen und für den Film fruchtbar gemacht, mehr und mehr aber entwickeln sich die Gesellschaften Afrikas auch in Richtung auf europäische (oder US-amerikanische, was hier gleichgesetzt werden kann) Lebensformen, in denen dem Kino ähnliche Funktionen zukommen müßten wie in Europa, und die Frage ist, ob es als autochthone Kunst inzwischen gefestigt genug ist, dabei als relevanter Teil des kulturellen Lebens zu überleben - eine Frage, die möglicherweise von der Entwicklung des Fernsehens entschieden wird.