



Susy Greuter ist Sozialanthropologin mit langjähriger Afrikaerfahrung und Mitglied des Afrika-Komitees. Kontakt: susy.greuter@sunrise.ch.

Das Afrika Bulletin widmet eine Ausgabe dem Theater und dies zum ersten Mal! Für mich, die länger in Afrika lebte und dieser Kunst vielfach auch im ländlichen Raum begegnete, ist dies ziemlich erstaunlich. Zumindest in Westafrika ist Theater neben den traditionellen Ritual- und Maskenpräsentationen bei Weitem die populärste Kunst. *Kotéba*, dörfliche Darbietungen in Mali, welche Melanie Sampayo für uns beschreibt, wurden schon 1916 von den französischen Kolonisatoren «erstaunt» wahrgenommen. Und die Tatsache, dass ab 1940 regelmässig Stücke in den damaligen französischen Kolonien auftauchten und innert Jahrzehnten in die Tausende (!) gingen, relativiert die Vereinnahmung, dass der Wettbewerb von *Radio France Internationale* Auslöser dieses Ausbruchs von Kreativität gewesen sei. Wird der Impetus, der eigenen populären Kunst kreativ einen Platz in der offiziellen, kolonialen Herrschaftskultur zu schaffen, diese zu erobern, da nicht unterschätzt? Selbst wenn europäisches Theater den Schülerinnen und Schülern als «das Richtige» zugänglich gemacht wurde, besannen sich doch fast alle neuen Schriftsteller unmittelbar auf die eigenen Formate zurück, die es in West- und Zentralafrika fast überall gab. Auch bei den grossen Dichtern wie Wole Soyinka oder Ngũgĩ wa Thiong'o stehen typisch afrikanische Formen im Vordergrund: Der kollektive Akteur, also die nicht einfach kommentierenden Chöre (wie im griechischen Theater), sondern ein zugleich im Chor antwortender, sprechender und zugleich in unvergleichlicher Weise synchron tanzender und singender Trupp, der das Volk darstellt – er existiert in keinem europäischen Theater. Und das ist nicht das einzige Charakteristikum afrikanischen Theaters, das aus vorkolonialen Formen schöpft: Gerade der Beitrag von Ouelgo Téné in diesem Heft zeigt, wie im Aufbau eines Stückes nicht nur individuell, sondern auch kollektive Kreativität genutzt wird, um Theater in uns völlig neuen Formen entstehen zu lassen. Sandro Lunin mahnt den Respekt vor dieser Schöpferkraft an, die inzwischen auf europäischen Festivals hoch begehrt ist, aber immer auch von Anpassungs- und Aneignungsversuchen durch westliche Regisseurinnen und Kuratoren bedroht ist. Anlass dazu ist – wie könnte es anders sein in der vorherrschenden Kultur – das Geld, das zu grossen Teilen von Stiftungen, NGOs und Förderprogrammen des Westens kommen muss. Denn trotz seiner Popularität ist das Theater in Afrika unterdotiert, vernachlässigt von den eigenen Regierungen, lässt uns Fredy Sabimbona in seiner Einleitung wissen. ■

Wir wünschen eine erhellende Lektüre!
Susy Greuter

Impressum

Ausgabe 174 | Mai 2019

ISSN 1661-5603

Das «Afrika-Bulletin» erscheint vierteljährlich im 44. Jahrgang.
Herausgeber: Afrika-Komitee, Basel, und Zentrum für Afrikastudien Basel.

Redaktionskommission: Veit Arlt, Susy Greuter, Elísio Macamo, Barbara Müller und Hans-Ulrich Stauffer

Das Afrika-Komitee im Internet: www.afrikakomitee.ch
Das Zentrum für Afrikastudien im Internet: www.zasb.unibas.ch

Redaktionssekretariat: Beatrice Felber Rochat
Afrika-Komitee: Postfach 1072, 4001 Basel, Schweiz
Telefon: (+41) 61-692 51 88 | Fax: (+41) 61-269 80 50
E-Mail Redaktionelles: afrikabulletin@afrikakomitee.ch
E-Mail Abonnemente und Bestellungen: info@afrikakomitee.ch

Postcheck-Konto: IBAN CH260900 0000 4001 77543

Für Überweisungen aus dem Ausland:
in CHF: Migros Bank, IBAN CH95 0840 1016 1437 3770 7
in Euro: Postkonto, IBAN CH40 0900 0000 9139 8667 9
(Bic SwiftCode: POFICHBEXXX; Swiss Post, PostFinance, CH-3000 Bern)

Mitarbeitende dieser Ausgabe: Veit Arlt (Red.), Gertrud Baud, Pius Frey, Andrea Fuchs, Elisa Fuchs, Susy Greuter (Red.), Sandro Lunin, Barbara Müller (Red.), Melanie Sampayo, Freddy Sabimbona, Pascal Schmid, Catherine Silberschmidt, Hans-Ulrich Stauffer (Red.), Noemi Steuer, Ouelgo Téné.

Druck: Rumzeis-Druck, Basel

Inserate: Gemäss Tarif 5/99, Beilagen auf Anfrage
Jahresabonnement: Fr. 40.–/Euro 40.–
Unterstützungsabonnement: Fr. 50.–/Euro 50.–
Im Mitgliederbeitrag von Fr. 60.–/Euro 60.– ist das Abonnement enthalten.

Redaktionsschluss Nummer 175: 30. Juni 2019
Schwerpunktthema: 25 Jahre Südafrika
Schwerpunktthemen der nächsten Ausgaben: Entwicklung von Unten, Binnenmigration. Interessierte an einer Mitarbeit sind eingeladen, mit der Redaktion Kontakt aufzunehmen.

Unser Titelbild: Festival *Buja sans tabou*, Bujumbura (Bild: zVg. akeza.net 2018).

Theaterschaffen in Afrika

Ein ständiger Kampf um Existenzberechtigung

Der Regisseur Freddy Sabimbona beschreibt die Abhängigkeit des afrikanischen Theaterschaffens von externen Geldgebern. Er hofft, dass innerafrikanische Vernetzung und Zusammenarbeit neue Wege schaffen, um die Widerstände zu bewältigen.

«Wer in Afrika Kultur oder Theater machen will, muss sich durchboxen», sagte Sony Labou Tansi, ein Schriftsteller aus Kongo-Brazzaville, über die Situation von vielen Theaterschaffenden in Afrika. Es mag unbestritten sein, dass das Kulturschaffen für die Entwicklung eines Landes, insbesondere auch für dessen Jugend, einen wichtigen Stellenwert besitzt. Dennoch nimmt die Kulturförderung für die meisten afrikanischen Regierungen neben den politischen, wirtschaftlichen, gesundheitlichen und sicherheitspolitischen Herausforderungen eine untergeordnete Rolle ein.

Theater als Zeitvertreib

Doch wie soll man Theater machen, wenn man damit nicht seinen Lebensunterhalt verdienen kann? Wie kann man in einem Land, in dem Kunst als Zeitvertreib oder als blosses Hobby verstanden wird, eine künstlerische Laufbahn beschreiten? Das sind grundsätzliche Fragen, mit denen sich Theaterschaffende oft auseinandersetzen. Konkrete Antworten bleiben dabei meist aus, ausser vielleicht der Einsicht von Sony Labou Tansi, dass man sich eben durchboxen – und sich mit allen möglichen Mitteln gegen Widerstände zur Wehr setzen muss.

So wählen einige Theatergruppen den Weg, gemeinsam mit NGOs Stücke zu entwerfen, welche die Bevölkerung für gesellschaftliche Probleme sensibilisieren und bestimmte Werte vermitteln sollen. Zumeist sind dies Auftragsarbeiten, die ganz gut bezahlt werden. In Burundi beispielsweise existieren zwei völlig unterschiedliche Formen von Theaterarbeit: zum einen das Theater im Sinne von Information und Aufklärung und zum anderen das zeitgenössische Theaterschaffen. Beide Formen besitzen kaum Berührungspunkte, da ihre Motivation grundlegend verschieden ist. Ähnliches können wir in Mali beobachten: Für das sogenannte *théâtre utile*, das «nützliche Theater», steht gut bezahlte Volkserziehung, für das andere stehen eher ästhetische Formen und Fragen des Ausdrucks im Vordergrund. Oft wird von Gruppen auch Ersteres praktiziert, um die finanziellen Mittel für eigene Kreationen zu erwirtschaften.

Festivals als Kristallisationspunkte

Eine andere Möglichkeit, fehlende staatliche Förderung wett zu machen, stellen Festivals dar, die meist von ausländischen Botschaften oder Kulturkonsortien finanziert werden. Ohne diese externe Unterstützung ist es praktisch unmöglich, solche kulturellen Veranstaltungen auf die Beine zu stellen. Dass afrikanische Staaten sich in dieser Hinsicht wenig engagieren ist unter anderem auch deshalb bedauerlich, weil kulturelle Projekte nicht nur für die Identität einer Gesellschaft relevant sind, sondern sich auch als ökonomisch profitabel erweisen.

In Burundi etwa gibt es das Theaterfestival *Buja sans tabou*, ein Festival, das Künstlern eine Plattform bietet, um sich zu verschiedenen Themen ihrer Wahl äussern zu können, sei es in politischer, wirtschaftlicher oder religiöser Hinsicht. Dieses Festival findet dank den Beiträgen verschiedener Botschaften und Organisationen, welche im Land tätig sind, statt. Betrachten wir aber die grosse Zahl der Festivalbesucherinnen und -besucher, die zu einem grossen Teil aus dem Ausland anreisen, sehen wir, dass es sich hier auch um ein vielversprechendes Geschäft handelt. Das Festival bringt Geld ins Land und bietet Verdienstmöglichkeiten, etwa für die Gastronomie und den Handel. Vor allem aber erhöht es die nationale und internationale Sichtbarkeit. Die positiven Auswirkungen einer solchen Entwicklung zeigen sich bei Veranstaltungen wie dem international bekannten Filmfestival *Fespaco* und dem Theaterfestival *Récréâtrales* in Burkina Faso, wo sich der Staat in jüngster Zeit aufgrund der hohen Bekanntheit dieser Veranstaltungen immer mehr engagiert. In Mali findet das Festival *Théâtre des réalités* seit 1996 zweijährlich statt, das *Festival sur le Niger* sogar jedes Jahr. Festivals wie das *Rendez-vous chez nous à Bamako – Festival des Arts de la Rue* erfreuen sich zudem grosser Beliebtheit und bieten wichtige Plattformen für verschiedene Kunstformen. So zum Beispiel auch eher unkonventionellen Theaterformen, wie die Riesenmarionetten-Performances der Gruppe *Nama*.

Für die Theaterschaffenden bieten Festivals eine Möglichkeit, sich zu vernetzen – über Landesgrenzen und Regionen hinaus. Es ist erfreulich zu beobachten, dass speziell im Kulturbereich immer mehr innerafrikanische Brücken und Verbindungen entstehen. Diese Zusammenarbeit ist für afrikanische Theaterschaffende nachgerade eine Notwendigkeit, um in einem von existentiellen Bedrohungen gezeichneten Alltag bestehen zu können. ■

Kotéba-Theater in Mali

Tief verwurzelt und neu interpretiert

Melanie Sampayo Vidal geht in ihrem Beitrag den verschiedenen Metamorphosen nach, die das ursprünglich in der ländlichen Bambara-Gesellschaft verankerte Kotéba-Theater in Mali im Lauf der Zeit durchlaufen hat. Dabei kommt auch die Nutzung dieser Theaterform als Vehikel für die Übermittlung von sozialen Botschaften durch internationale Organisationen zur Sprache.

Wenn wir an Theater denken, dann verbinden wir das mit Dynamik, mit Performance, mit Mimik und Sprache. Dies sind wohl nicht unbedingt Eigenschaften, die wir mit einer Schnecke in Verbindung bringen würden. Theater und Schnecke, das passt irgendwie nicht so richtig zusammen. Und doch ist es genau dieses Tier, welches einem der populärsten Theaterspektakel Malis seinen Namen gab: *Kotéba* heisst Grosse Schnecke. Diese Namensgebung bezieht sich auf die spezielle Choreographie, welche eine traditionelle *Kotéba*-Performance eröffnet. Die durch die Tamam-Trommeln angelockten Tänzer und Tänzerinnen bilden mehrere rotierende Kreise um die Instrumentalisten in der Mitte. Diese in Gegenrichtung rotierenden Kreise erzeugen eine spiralförmige Dynamik, welche von oben betrachtet der Spirale eines Schneckenhauses gleicht. Auf diesen ersten choreographischen Teil folgt eine Sequenz von Theater-Sketches, welche auf humorvolle Weise die Gesellschaft und soziale Verhaltensweisen kritisieren. Dieser zweite eigentliche Theater-Teil heisst *Nyogolon*, was «sich zusammen kennenlernen» heisst und auf die soziale Funktion des *Kotéba* als Ort der Selbstreflexion der Gemeinschaft verweist. Im *Nyogolon* spielt die Gemeinschaft sich selbst ohne mit dem Finger auf Einzelpersonen zu zeigen und jemanden blosszustellen. Es werden vielmehr typisierte Figuren wie «der eingebil-dete aber feige Jäger», «der faule Hirte» oder «die eifersüchtige Ehefrau» benutzt, um Laster auf satirische Weise zu kritisieren. So trägt *Kotéba* zur Erhaltung der sozialen und moralischen Werte der Dorfgemeinschaft bei.

Die Sketches folgen zwar einer vorbesprochenen Idee für das Szenario, werden aber hauptsächlich improvisiert, und die Zuschauer können intervenieren, wenn sie nicht einverstanden sind. Dies erlaubt einen direkten Austausch zwischen Zuschauern und Schauspielern während der Aufführung: Alle sind beteiligt.

Dieses tief in den ländlichen Dörfern verankerte *Kotéba*-Theater erfuhr indes während der Kolonialzeit einen wichtigen strukturellen Wandel. Die Rekrutierung von Arbeitern in die Arbeitscamps rund um Bamako brachte junge Männer aus verschiedensten Regionen zusammen. Um abends vom anstrengenden Tag abzulenken, gründete der Camp-Aufseher Zangue Niaré eine Amateur *Kotéba*-Truppe, die er vor den Arbeitern auftreten liess. Das Spektakel war nun nicht mehr in die bekannte Dorfstruktur und Gemeinschaft mit definieren, zugewiesenen Rollen eingebettet und die Schauspieler kannten sich vorgängig nicht. Die Zusammensetzung der Truppe war flexibel und änderte sich ständig mit dem Aus- bzw. Eintritt von Mitgliedern.

Schliesslich, nachdem die Zwangsarbeit in den Kolonien um 1946 abgeschafft und die Camps aufgelöst wurden, musste die Theater-Truppe ein neues Publikum finden und passte sich dem schnellen Wandel des urbanen Umfelds an. Die Auftritte fanden nunmehr zum Beispiel im Rahmen von privaten Festlichkeiten in und um Bamako herum statt.

Von der Urbanisierung zur Kommerzialisierung

Während das ländliche *Kotéba*-Theater in den Dörfern weiterhin in seiner ursprünglichen Form stattfindet, hat es im urbanen Kontext eine grosse Vielfalt an Facetten entwickelt und gezeigt, wie anpassungs- und wandlungsfähig es ist.

Die Kolonialzeit hinterliess in malischen Theater deutliche Spuren; so wurde europäisches, aus der griechischen Tradition entstandenes Theater eingeführt und in den kolonialen Bildungseinrichtungen wie der bekannten Wiliam Ponty-Schule unterrichtet. Indigene Theaterformen wurden hingegen abgewertet. *Kotéba* galt nunmehr als unzivilisiert, wurde aber trotzdem neben den französischen Bühnen und Schulen weiterhin praktiziert. Nach der Unabhängigkeit Malis 1960 bildeten sich zahlreiche Gruppen, welche in den *Semaines nationales de la jeunesse* und *Biennales de la jeunesse* ihre Stücke zeigten und sich mit den anderen Truppen massen. Im Zuge der kulturellen Selbstrekonstruktion des jungen Staates besann man sich zurück auf die traditionellen malischen Formen von Theater, um ein staatliches Nationaltheater zu etablieren, das *Kotéba-National*. Eine neue Generation von malischen Theaterschaffenden mischte folglich traditionelle und neue internationale Einflüsse in ihre urbanen Kreationen. Obwohl nun vor allem der Sketchteil des *Kotéba*, das *Nyogolon*, weiterverwendet wurde – was eher der europäischen Vorstellung von Theater entsprach –, hat sich die Gesamtbezeichnung *Kotéba* gehalten. Nicht zuletzt wohl auch deswegen, weil Musik und Tanz weiterhin wichtige Elemente in den zeitgenössischen Theaterproduktionen sind.

Ein weiteres Phänomen entwickelte sich im Zuge der Achtzigerjahre, als ein neuer Theatertyp eingeführt wurde. Als Antwort auf mangelnde Arbeitsmöglichkeiten für junge professionelle Schauspieler, welche am *Institut national des arts* ausgebildet wurden, entwickelte der ehemalige Professor für Dramaturgie, Philipp Dauchez, ein *théâtre utile* («nützliches Theater»). Er kreierte kleine, unabhängige Theater-Truppen, wie zum Beispiel die *Nyogolon*-Gruppe, welche mit internationalen Organisationen zusammenarbeiten und die überzeugende Kommunikationskraft des Theaters nutzen, um dem Zielpublikum humanitäre Themen in Sketches verpackt zu vermitteln. Wie gut sich das *Kotéba*-Theater für die Kommunikation von sensiblen Inhalten eignet, liegt auf der Hand: Es wurde in den Dorfgemeinschaften selbst eigens dafür erschaffen. Das Wesentliche dabei ist der Humor: «Lachen und lernen», das ist die Funktionsweise des *Kotéba*. Dies haben auch die Hilfsorganisationen bemerkt, die regelmässig Theatergruppen für ihre Kampagnen zu Aids, Familienplanung oder Impfung engagieren. Das grosse Potenzial des *Kotéba*-Theaters wurde aber auch von anderen Institutionen erkannt. So hat die deutsche Botschaft im Zuge des

Friedensabkommens (2015) nach dem Staatsstreich (2012) und den heftigen Auseinandersetzungen im Norden des Landes ein Projekt zur Unterstützung des Versöhnungsprozesses (*Projet d'appui au processus dialogue et réconciliation*) lanciert. In Zusammenarbeit mit der Theaterorganisation *Acte Sept* hat die GIZ (Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit) das Stück *Air Accord* entworfen, um die Inhalte des Friedensabkommens zu verbreiten und dessen Akzeptanz zu fördern. Bei der Entwicklung des Stückes wurden viele Elemente des *Kotéba*-Theaters eingebaut: Adama Traoré, Direktor von *Acte Sept*, hatte die Idee, dass sich das Szenario an einem Busbahnhof abspielt, wo eine bunt zusammengewürfelte Gruppe von Menschen beim Warten die Inhalte des Abkommens diskutiert. So gibt es den jungen Mohammed, der nach seiner Ausbildung keine Arbeit findet und weggehen will, das Ehepaar, welches sich nach einer Beziehungskrise wieder versöhnt, oder das junge Mädchen Denmuso, das noch nie vom Friedensabkommen gehört hat. Diese «Typen», wie sie auch im *Kotéba* verwendet werden, dienen dazu, dass sich die Zuschauer mit ihnen identifizieren können und angesprochen fühlen.

Der Einsatz des «nützlichen» Theaters im Sinne eines Theaters «auf Bestellung», welches die Truppen liefern, gibt schon seit Jahrzehnten viel zu reden und zu kritisieren, nicht nur in Mali, sondern auch in seinen Nachbarländern. Und doch geht der Trend weiter in diese Richtung. Es darf aber nicht vergessen werden, dass viele Gruppen sich nicht ausschliesslich auf das *théâtre utile* beschränken, sondern es nutzen, um eigene Werke zu finanzieren. Adama Traoré hat als Reaktion auf die islamistische Besetzung des Nordens das Stück *Kaklara ou jamais à genoux* (2012) gegen Extremismus und für Toleranz geschrieben und inszeniert.

Die Facetten der Schnecke

Seit der Einführung des Fernsehens 1984 wurde Theater auch über dieses Medium zu einem beliebten Kommunikationskanal. Theater-Sketches werden eigens für das Fernsehen adaptiert und vom nationalen *Office de la Radiodiffusion Télévision du Mali* (ORTM) übertragen. Djibril Diabaté kümmert sich um die Inszenierung des Theaters am Fernsehen und erklärt, dass zum Beispiel kurze Sketches zu einem bestimmten Thema gedreht werden, um als Ausgangspunkt für eine Talk-Show zu dienen. Dieses Vorgehen entspricht im Kern dem Vorgehen des *Kotéba*: Problempunkte werden indirekt aber doch sehr offensichtlich angesprochen. Heute geschieht dies unter Anderem eben im Fernsehstudio und zu Hause auf dem Bildschirm im Wohnzimmer.

Kotéba-Theater in Mali hat in den letzten Jahrzehnten viele Facetten entwickelt und taucht in immer neuen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens auf. Tatsächlich scheint *Kotéba* überall zu sein: am Sonntagmorgen im TV, auf der grossen Bühne des *Institut français* oder an den zahlreichen Festivals in Westafrika und Europa, aber auch auf den Strassen und öffentlichen Plätzen von Bamako. Sogar in der Psychiatrie von Bamako ist *Kotéba* anzutreffen: *Kotéba thérapeutique* als anerkannte Behandlungsmethode, welche psychisch Kranken eine Stimme und eine Plattform gibt, um sich mit ihrer Krankheit auseinanderzusetzen. Wir haben gesehen,

dass internationale Organisationen und sogar die deutsche Botschaft auf *Kotéba*-Sketches zurückgreifen, um ihre Botschaften ans Zielpublikum zu bringen. Man ist sich allerdings nicht einig darüber, ob diese Facetten des *Kotéba*-Theaters tatsächlich noch *Kotéba* sind.



Air Accord. Christoph Pelzer von der GIZ und Leiter des Projekts PASP (*Projet d'appui à la stabilisation et à la paix au Mali*) erklärt: Der Titel greift eine westafrikanische Gepflogenheit auf, Busse wie Fluggesellschaften zu benennen. Der Bus nach Timbuktu hiesse demnach *Air Tombouctou*. Der Bus *Air Accord* geht in Richtung «Versöhnung und Frieden in Mali» (Bild: Christoph Pelzer, GIZ, 2017).

In unserem Gespräch im Januar sagte mir Prof. Omar Kanouté, Autor von *Le théâtre malien*: «Die Stärke des *Kotéba* liegt darin, sich an jede Situation anzupassen ... es wurde zu einem Theater der Resilienz». Resilienz bezeichnet die Fähigkeit, Krisen mit Hilfe von persönlichen und sozial vermittelten Ressourcen zu überstehen, und sie als Anlass für Weiterentwicklung zu nutzen. Diese Qualifikationen erinnern uns doch sehr an das *Kotéba*-Theater, das eine von der Gesellschaft untrennbare Form des Ausdrucks darstellt und sich in ständiger Transformation an zeitgenössische Bedingungen anpasst.

Ob *Kotéba* (oder was es in Vielfalt geworden ist) noch die Bezeichnung *Kotéba* tragen sollte, oder ob die «Schnecke» vielleicht metamorphosiert und zu etwas Anderem geworden ist, darüber sind sich malische Theaterintellektuelle nicht einig. Für einige ist das *Kotéba*-Theater tot, für andere ist es *en chômage* und für viele ist es *très vivant*. Wenn wir uns aber weniger darauf konzentrieren was *Kotéba* denn nun genau (geworden) «ist» und mehr drauf, was es mit «Lachen und lernen» «macht», dann können wir davon ausgehen, dass es sehr wohl sehr vielfältig aktiv ist. ■

Theater ist Leben!

Interview mit Ouelgo Téné

Ouelgo Téné ist Schauspieler, Theaterpädagoge und Mitbegründer der Theatergruppe Arts sans frontières. Ausgebildet in Burkina Faso, spielte er ab 2012 vielfach in Deutschland und war bis 2017 Mitglied des Ensembles des Thüringer Theaters. Er erhielt mehrere Preise und gründete in Ouagadougou eine Theaterschule, lebt aber heute zumeist in Basel. Susy Greuter traf ihn zu einem Gespräch.

Susy Greuter: Wie bist Du zum Theater gekommen?

Ouelgo Téné: In Burkina Faso muss man früh wissen, was man als Job machen möchte in seinem Leben – schon mit 12, 13 Jahren. Ich hatte in Ouagadougou selber Theaterleute und Spiele gesehen und schon in der Primarschule Theater gemacht. So habe ich mich entschieden, zum Theater zu gehen. «Das ist sehr schwierig! Es wäre schön, wenn Du auch noch was Anderes machst!», hat man mir gesagt. Es ist also nicht direkt akzeptiert. In Ländern wie Burkina Faso ist es schwierig, das als Job zu machen und auch davon leben zu können.

Gibt es Schauspielschulen in Burkina Faso oder anderen westafrikanischen Ländern?

Es ist anders als hier: Da sind keine grossen Theaterhäuser mit einer wirklichen Schauspielschule – ich weiss nicht, vielleicht in den Nachbarländern. Aber es kommen viele Regisseure, Schauspieler, Filmregisseure aus Europa, die bieten ein paar Wochen Kurse an, jeder nach seiner Spezialität. Ausserdem gibt es Dozenten, Europäer und Afrikaner, die vor Ort leben. Meist sind es jedoch einfach kleine Häuser mit einem Ensemble, die parallel Kurse anbieten. Man bleibt da so zwei Jahre und wenn man Glück hat, kann man auch in dem Ensemble mitspielen – dann geht man weiter, und wird irgendwann vielleicht international engagiert.

Wie Dein Beispiel zeigt! Bist Du trotzdem noch mit dem Theater in Burkina Faso verbunden?

Ich habe mit Freunden ein Kunstzentrum gegründet in Ouagadougou, es wurde von der Stadt Basel mitfinanziert. Weil für viele Kinder die Schule nur sechs Jahre dauert, müssen sie sofort wissen, was sie danach als Beruf wählen wollen. Unser Kunstzentrum ist so etwas wie eine Parallelschule: Die Kinder, die dahin kommen, können in der Theaterwerkstatt weiter lernen: Rezitieren, Tanzen, Musizieren, Kostüme-Nähen und Malen. Eine Theaterbühne braucht ja vieles, auch Licht und Kulissen – das kann man alles lernen, ausprobieren und merken, was einem Spass macht. Das muss nicht unbedingt ein künstlerischer Beruf sein, aber das inspiriert. Es gibt die Möglichkeit, weiter Kind und kreativ zu sein und zu entdecken, was man werden will.

Und welche Rolle haben die Schriftsteller?

Es ist wie für alle Künstler: Jeder versucht, mittels verschiedener Kanäle klar zu kommen. Er hat vielleicht mal einen Auftrag, ein Stück zu schreiben oder kennt

irgendeine Truppe, die ein Projekt macht. Die haben Geld bekommen von einer NGO oder Stiftung, z.B. für ein Austauschprojekt, und brauchen jemanden, der das Stück schreibt. Dann gibt es einen Arbeitsprozess. Der Schriftsteller ist präsent, wenn die Schauspieler auf der Bühne das Ganze mit dem Regisseur durchexperimentieren und am Ende, so nach zwei bis drei Wochen hat er es fertig geschrieben. Dann wird gelesen und werden ein paar Korrekturen gemacht und weiter gehts.

Er erarbeitet das also zusammen mit der Truppe! Schreibt er denn in einheimischen Sprachen?

Nein, die Schriftsteller schreiben auf Französisch und die Schauspieler und der Regisseur übersetzen – vor allem in Mooré, der hauptsächlich genutzten Sprache in der Hauptstadt, oder das in Bobo Dioulasso gesprochene Dioula. Aber Burkina Faso hat 60 Sprachen! Wir haben zum Beispiel ein Stück über die Menschenrechte in allen Sprachen gespielt, praktisch in jedem Dorf. Mit knappen Mitteln muss man Strategien entwickeln. Eine solche Strategie ist, dass eine Truppe gross genug ist, um sich aufteilen zu können. Die einen bringen das Stück in Mooré, andere spielen es in Dioula, und nochmals andere spielen es in Gourmanjé oder Ffulbe, der Sprache der Peul.

Du hast vorhin einmal Musik und Tanz erwähnt. Gehört das zum Theater in Burkina Faso dazu?

Ja, bei uns muss jeder Schauspieler ein Instrument spielen, oder mindestens singen und tanzen können – man muss sehr flexibel sein. Da gibt es Stücke, die brauchen unbedingt eine Tanzchoreographie. Das müssen die Schauspieler machen, und dazu müssen sie die Grundlagen des Tanzens kennen. Wenn es auf der Bühne eine Musikgruppe gibt, wird gesungen. Der Schauspieler und die Schauspielerinnen müssen den Willen haben, alles zu lernen und Regie und Zuschauer mit vielen Talenten zu begeistern. Viele Schauspieler freuen sich, wenn sie nicht nur sprechen müssen, sondern es Momente gibt, in denen gesungen oder getanzt wird. Das Ganze bekommt dadurch eine extra Power, es kommt sehr viel Energie hinein.

Gibt es Tourneen, zum Beispiel zwischen den französisch sprechenden Ländern Westafrikas?

Es ist eher für Festivals, dass man über die Grenze geht. Es gibt auch anderswo Festivals, aber in Burkina Faso sind es doppelt so viele. Der *président révolutionnaire*, Sankara, hat das Ganze so hochgebracht. Er wollte unbedingt, dass die Burkinabe stolz sind auf die Kultur, stolz auf die Geschichte. Er hat alles unterstützt, was er wichtig und gut fand, und war mit dabei, um die Leute zu motivieren. Und das ist geblieben.

Gab es schon traditionell Theater in Burkina Faso – oder sicher doch Maskentänze? Vermischt sich das?

Das traditionelle Theater spielt burkinabische Geschichten und Bilder, auch mit Sprechrollen greift es auf Traditionen zurück. Eine traditionelle Form des Theater ist das Geschichtenerzählen, bei welchem eine Person – ein Griot – eine Geschichte theatralisch und mit musikalischen Elementen erzählt und auch das Publi-



Der Schauspieler Ouelgo Téné (Bild: www.ouelgo-tene.com 2016)

kum einbezieht. So finden sich in Theaterstücken, welche von Burkinabe geschrieben wurden, viele Elemente dieses Geschichtenerzählens. Beispielsweise in dem es einen Erzähler gibt, der sich direkt an das Publikum wendet. Dieses Geschichtenerzählen existiert auch als eigenständige Kunstform weiter – im Theater *Le Roseau* in Ouagadougou findet jeden Monat eine solche Aufführung statt.

Die Maskentänze hingegen stellen weniger Alltagsprobleme dar. Masken verkörpern eher äussere Mächte oder auch die Ahnen. Nach unserer Sicht sterben die Leute nicht einfach, sie gehen in eine andere, zweite Welt. Die Masken stellen dann die Verbindung her zwischen den Ahnen und den Lebenden. Es gibt in Burkina Faso Maskentanz am Ramadanstag (*Eid al Fitr* – Fastenbrechen), da wird in den *Maison du peuple* ein Tanzwettbewerb durchgeführt, *Dodo-Tanz* heisst das: Die Geschichte handelt von einem Krieg zwischen den Menschen und den Tieren. Die Menschen beten, dass der Krieg beendet wird. Gott oder die Ahnen senden nun Geister, Feen, die alle verzaubern und damit ist der Krieg zu Ende. Und das ist so geblieben. Die islamische Religion hat das übernommen: Jedes Jahr am *Eid al Fitr* werden diese Tänze erneut aufgeführt, und jeder Tanzmeister versucht es, auf seine Weise darzustellen.

Es gibt auch ein Festival, das eine neue Form des Theaters ausprobiert. Es nennt sich *Récréâtrales*. Die Truppen entwickeln ihre Stücke in den Gehöften, die jeweilige Familie ist Gastgeber. Das ganze Quartier geht da ein und aus.

Also wie das Stück über die Weltbank aus Bamako?

Genau so. Es gibt auch dafür jedes Jahr ein Festival in Ouagadougou, viele Familien öffnen da regelmässig ihre Höfe. Noch eine neue Art des Theaters zeigt das Festival *Rendez-vous chez nous*, das spielt mit Marionetten – Riesen-Marionetten. Zudem gibt es die *Semaine de la culture*, die geht eine ganze Woche lang, und das Festival *Récréâtrales* dauert auch sehr lange. Einige Festivals gibt es schon seit mehreren Jahrzehnten und sie existieren noch immer, also zum Beispiel das Filmfestival *Fespaco* und der *Salon international de l'artisanat et d'art*. Die sind in Ouagadougou und die *Semaine de la culture* ist in Bobo Dioulasso und es gibt noch weitere, kleinere Festivals als die eben genannten.

Ich habe in der Vorbereitung gesehen, dass vielfach NGOs mit Theater arbeiten, um ihr Zielpublikum zu erreichen – wird das Spielen funktionalisiert?

Nein, nein, nicht alle Stücke. Es gibt aber z.B. NGOs, die wollen eine Promotion, also Information mit einem Theater voranbringen, weil man dadurch gerade in Burkina Faso sehr viel erreichen kann. Dann wird ein Stück gemacht, in das diese Information reinkommt und man geht damit in die Dörfer und spielt dort. Es kommen auch Experten mit, die weitere Erklärungen abgeben, falls Fragen auftauchen. Zu den Menschenrechten bin ich z.B. durch ganz Burkina getourt.



Riesige Marionetten charakterisieren das Festival *Rendez-vous chez nous* (Bild: www.acmurdvcheznous.org 2018).

Gibt es im Land selber auch ein Mäzenatentum? Sponsoren?

Das gibt es, aber nicht so grosszügig und nicht oft. Die Regierung selbst gibt Aufträge, wenn sie etwas verbreiten will, z.B. aufzeigen, wie gefährlich Beschneidung bei Frauen ist, welche Komplikationen es geben kann, und warum es deshalb verboten wurde.

Durch das Theater können die Leute das verstehen, denn nicht alle sind zur Schule gegangen und können Informationen lesen, und nicht alle haben einen Fernseher. Man zeigt dann im Spielen, wie gross das Problem ist, wie das schiefgehen kann und wie es aussieht, wenn es gut funktioniert. Da können sich die Leute identifizieren.

Das Schöne ist, dass man auch mit den Zuschauern spricht. Ein wichtiges Thema sind z.B. Ethnien, denn es gibt zum Teil Streit zwischen diesen. Das sind sensible Themen, und das Theater muss eine sichere Atmosphäre herstellen: Wie kann man das zeigen in einer Umgebung, wo es dieses Problem gibt? Man sucht dann mit den Leuten nach Lösungen und zusammen mit den Schauspielern bringen sie dort selber die Ideen ein, wie man das Problem lösen kann.

Klappt das?

Es klappt. Es werden Szenen gespielt und einer sagt: «Wenn ich in der Situation wäre, würde ich auf diese Weise reagieren!». Dann geht der Schauspieler auf die Bühne und spielt das. Wenn dann alle klatschen, und die Leute sagen: «So kann man das machen», dann gilt diese Idee! Das ist Forum-Theater und das funktioniert sehr sehr gut! Da merkt man: Das Theater ist Leben und das Leben ist Theater – das merkt man selber, wenn man dieses Forum-Theater praktiziert. ■

Freie zeitgenössische Theater-, Tanz- und Performance

Spannende neue Formen aus dem urbanen Afrika

Sandro Lunin leitet seit Herbst 2018 die Kulturwerkstatt Kaserne in Basel. Bereits seit seiner Zeit im Schlachthaus Bern und danach als künstlerischer Leiter des Theaterspektakels Zürich setzt er sich mit der freien Theater-, Tanz- und Performanceszene in Afrika auseinander. Auch in Basel führt er die langfristige Kooperation mit afrikanischen Künstlerinnen und Künstlern weiter, wie er Barbara Müller im Gespräch erklärt.

Barbara Müller: Sandro Lunin, du befasst dich seit über zwanzig Jahren intensiv mit afrikanischem Theaterschaffen. Welche Entwicklungen stellst du fest?

Sandro Lunin: Ja, ich hatte die letzten zwanzig Jahre die Gelegenheit, mich mit performativen Formen, vor allem in den Bereichen Theater und Tanz, auf dem afrikanischen Kontinent auseinanderzusetzen. Meine Erfahrungen beziehen sich auf Westafrika, teilweise Zentralafrika und das südliche Afrika, während ich mit den Performing Arts in Ostafrika kaum vertraut bin. Als eine der Hauptentwicklungen ist mir aufgefallen, dass der Tanz in den performativen Künsten eine ganz zentrale Stellung übernommen hat. Dies hat aus meiner Sicht sehr unterschiedliche Ursachen. So gab es verschiedene internationale Förderinitiativen u.a. von der deutschen Bundeskulturstiftung und dem *Institut français*. Gleichzeitig kehrte eine Generation von spannenden Choreografinnen und Choreografen auf den Kontinent zurück und begann vor Ort intensiv mit dem Nachwuchs zu arbeiten.

Das Theaterschaffen in West- und Zentralafrika, das lange Zeit sehr stark mit der Frankophonie verbunden war, hat sich auch von der Struktur her dem französischen Modell mit der klassischen Rollenverteilung von Autor, Regisseurin und Schauspieler angepasst. Es gab in diesem Bereich auch interessante Entwicklungen und Versuche neue Arbeitsformen zu entwickeln, Kollektive zu bilden und lokale Sprachen wie Moré und Bambara mit ins zeitgenössische Theaterschaffen zu integrieren. Doch blieben diese Versuche sehr vereinzelt.

Die neuste Entwicklung besteht aus einer starken Kreuzung der Sparten, dem Einbezug von Musik, von Video, von Formen, die weit weg liegen von klassischen Inszenierungsformaten.

Das afrikanische Theater vor und direkt nach dem antikolonialen Kampf war sehr politisch. Inwiefern artikuliert sich heutiges Theaterschaffen politisch?

Es enthält durchaus eindeutige politische Aussagen. Viele Autorinnen und Autoren setzen sich mit aktuellen Problemstellungen auseinander, ihre Inhalte haben oppositionellen Charakter. Nehmen wir das Beispiel Burkina Faso: im Vorfeld des Sturzes von Blaise Compaoré waren Stücke zu sehen, die sich intensiv mit der verkrusteten politischen Struktur des Landes auseinandersetzten und mehr oder weniger deutlich auch im Theater zum Sturz dieses Regimes aufriefen. Theater und Tanz

befassen sich mit Themen wie der Stellung der Frau, den Gerontokratien, Oligarchien, der extrem schwierigen Situation, in der sich die mehrheitlich junge Bevölkerung befindet. In den darstellenden Künsten werden aktuelle Themen auf sehr eindringliche Weise verarbeitet.

Gibt es dafür auch ein Publikum, das diese Themen aufnimmt?

Absolut, diese Formen der darstellenden Künste haben ein Publikum. Allerdings ist es ähnlich wie bei uns ein urbanes Publikum, das offen ist für diese Auseinandersetzung. Zeitgenössische Kunst und Kultur entwickeln sich nun einmal in erster Linie in urbanen Gebieten.

Wie muss man sich das in institutioneller Hinsicht vorstellen? Handelt es sich dabei um freie Theatergruppen? Wahrscheinlich gibt es kaum etablierte Theater?

Zum Teil gibt es noch sogenannte Nationaltheater – schlafende Riesen, wo beamtete Menschen tätig sind, die diesen Institutionen Leben einhauchen sollen, was in den meisten Fällen aber nicht funktioniert. Die freien Gruppen, die das zeitgenössische Theater ausmachen, organisieren sich selbst hervorragend. Sie verfügen manchmal auch über Häuser, die zum Teil von europäischen oder nordamerikanischen Kulturinstitutionen unterstützt werden. Ein Beispiel dafür ist CITO in Ouagadougou, ein Ort der in Zusammenarbeit zwischen norwegischen Hilfsorganisationen und Theaterschaffenden aus Burkina Faso gegründet wurde und als Ort für die freien Gruppen und gleichzeitig auch für Kooperationsprojekte funktioniert. Es ist schon so, dass man nach wie vor primär auf Gelder von internationalen Hilfsorganisationen, Entwicklungsorganisationen oder kulturellen Institutionen angewiesen ist. Tatsächlich fließen eigene Mittel von staatlicher Seite oder einer Stadt wie Ouagadougou nur sehr spärlich. Aber es gibt auch dort Ansätze einer staatlichen Kulturförderung.

Wie sieht denn die Förderung durch internationale Geldgeber aus? Werden da Bedingungen gestellt, wird ein Rahmen festgelegt?

Das ist sicher problematisch und wird unterschiedlich gehandhabt auf dem ganzen Kontinent. In Bezug auf Westafrika hat das *Institut français* eine absolut dominierende Stellung inne. Diese Institute verfügen über die einzigen gut ausgerüsteten Bühnen. Das bedeutet, man hängt stark vom Gusto des Leiters eines *Institut français* ab. In den meisten Fällen muss man dann eben auch in französischer Sprache spielen. Indessen sind aber auch eigene Häuser gegründet worden, dies jedoch eher im Bereich Tanz als im Bereich Theater.

Gibt es Kooperationen, Austausch und gegenseitige Befruchtung zwischen zeitgenössischen Formen von Theater aus Afrika einerseits und Europa bzw. Amerika andererseits?

Das erkläre ich am besten am Beispiel des *Turn Fund*, der von der Bundeskulturstiftung alimentiert wird. Zwischen 2013 und 2021 investiert dieser Fonds über 14 Millionen Euro in Austauschprojekte zwischen Deutschland und dem afrikanischen Kontinent. Die Förderung



Sandro Lunin leitet seit Herbst 2018 die Kulturwerkstatt Kaserne Basel. Zuvor leitete er das Schlachthaus Theater in Bern und das Theaterspektakel in Zürich (Bild: Andy Tobler 2018).

umfasst alle Sparten von Kultur – Theater, Tanz und bildende Kunst. In diesem Rahmen gibt es alle möglichen und unmöglichen Formen der Kooperation. Es wird versucht, einen Austausch auf Augenhöhe zu führen, ihn von den Themen und von den Strukturen her möglichst egalitär aufzustellen. Es bleibt jedoch die Tatsache, dass derjenige der bezahlt, befiehlt. Die wirtschaftliche Dominanz und das ökonomische Gefälle sind so stark, der Unterschied zwischen den Produktionsmitteln von hier und dort ist so gigantisch, dass das nicht ohne Folgen bleibt. Was man tun kann, und was auch für uns wichtig ist, sind langfristige Kooperationen, bei denen wir den afrikanischen Künstlerinnen und Künstlern möglichst viel eigene Mittel zur Verfügung stellen, über die sie uneingeschränkt und unabhängig verfügen können. Das Schlüsselwort heisst Vertrauen, Vertrauen in ihre Arbeit; es braucht hundertprozentige künstlerische Freiheit zum Produzieren, auch in Kooperationsprojekten. Zu den Austauschprojekten kann man sagen, dass sie dann am spannendsten herauskommen, wenn Leute aus unterschiedlichen Fachgebieten zusammenarbeiten. We-

Themen. Das sind für mich die entscheidenden Faktoren. Auch ästhetische Komponenten spielen eine Rolle. In Afrika gibt es hervorragende Designerinnen und Bühnenbildner.

Wie erwerben afrikanische Kulturschaffende ihr Können? Gibt es entsprechende Ausbildungsgänge oder entwickeln sie das aus sich selbst?

Es gibt Ausbildungsstätten, die meist universitär angebunden sind. Daneben findet sehr viel Austausch statt, gerade mit Europa. Choreografinnen und Choreografen, die sich in Europa oder den USA ausbilden liessen, sind wieder zurückgegangen und haben begonnen, mit ganz eigenen neuen Formaten zu arbeiten. Sie geben ihr Know-how weiter und teilen es.

Seit dem letzten Herbst bist du jetzt Leiter der Kaserne Basel, was uns sehr freut.

Wir hoffen afrikanische Produktionen zu sehen.

Worauf legst du deinen Schwerpunkt?

Wen holst du nach Basel?



Das Stück *Elegy* von Gabrielle Goliath wurde im Rahmen von *It's the Real Thing – Basler Dokumentartage 2019* gezeigt (Bild: Stella Tate 2018).

niger gute Resultate gibt es im Allgemeinen, wenn zum Beispiel ein europäischer Regisseur und ein afrikanischer Regisseur gemeinsam ein Stück entwickeln. Dann steht man sich häufig gegenseitig auf den Füßen. Aber wenn bei einem solchen Projekt zum Beispiel eine hervorragende Lichtdesignerin aus Europa beigezogen wird, die mit den Mitteln vor Ort etwas sehr Spannendes erfindet, können tolle Resultate entstehen.

Du hast immer wieder das Adjektiv «spannend» verwendet. Kannst du näher darauf eingehen, was es ausmacht, dass etwas spannend ist?

Das ist eine Frage der Qualität der Arbeit, der Eigenständigkeit, des Handwerks. Es geht aber auch um die Auseinandersetzung mit der heutigen Zeit, mit ihren

Ich glaube es wird eine Mischform sein. Wir werden einerseits bestehende Produktionen aus den Metropolen des gesamten afrikanischen Kontinents zu uns einladen. Gleichzeitig werden wir mit Residenzen arbeiten, das heisst Künstlerinnen und Künstler vom Kontinent werden hierherkommen, um ihre eigene Arbeit weiter zu entwickeln. Wir planen diese Kooperationen sowohl im Bereich des Theaters als auch im Tanz. Dabei ist es uns wichtig, mit Leuten über die nächsten Jahre hinweg längerfristig zusammenzuarbeiten. Dies hat bereits begonnen mit Faustin Linyekula (DRC), Boyzie Cekwana (Südafrika) und Laila Soliman (Ägypten). Diese Künstler und Künstlerinnen werden mit ihren Produktionen weiter zu sehen sein und teilweise auch hier vor Ort arbeiten. Kontinuität ist ein ganz zentrales Stichwort. ■

Südafrika

Der Kampf gegen die Korruption

Die vom ANC eingesetzte, unabhängige Untersuchungskommission gegen Korruption und *state capture* – illegitime Einflussnahme mit dem Zweck, lukrative Verträge zu gewinnen – scheint Resultate zu erbringen. Ein Whistleblower einer Dienstleistungs-Firma und zahlreiche hochgestellte Mitglieder der Partei haben Aussagen gemacht zu Absprachen zwischen Ministerien, ANC, dem früheren Staatsschef und diversen Firmen – darunter McKinsey und KPMG – auch ausserhalb des Gupta-Imperiums. Mit Beginn einer ernsthaften Aufräumaktion ist aber noch einiges mehr an die Öffentlichkeit gelangt: Der Bankrott einer Bank, welcher Belege über 130 Millionen USD des für Jugendarbeit bereitgestellten Fonds fehlten, löste eine weitere Untersuchung aus. Politiker mancher Couleur haben sich bedient – das Audit spricht offen von Raub. Eine Million ist dem Bruder des Vize-Präsidenten der Economic Freedom Fighters zugeflossen. Die Partei lehnt jedoch jede Verantwortung ab mit dem Argument, dass es keine Sippenhaft für Geschwister geben könne. Schliesslich spricht man endlich auch über die 1,5 Millionen USD jährlich, die der Regierung seit einigen Jahren von ihren Überweisungen an die Kommunalverwaltungen verloren gehen – das heisst, in deren Rechenschaftsberichten nicht auffindbar sind. Das Amt der Revisoren, die sich mit den Kommunen befassen, scheint vor diesem Hintergrund immer gefährlicher zu werden: Einige wurden unter Drohungen vertrieben. Einer Revisorin wurde in die Beine geschossen und der Laptop mit den Daten geraubt. Doch der politische Bruch mit solchen, offensichtlich auf allen Ebenen zur Gepflogenheit gewordenen Praktiken trägt seine Früchte: Südafrikas Wirtschaft ist wieder im Aufwind. ■

Angola

Staatsfonds wiederhergestellt

Die Anklagebehörde im Korruptionsfall gegen den Sohn des ehemaligen Staatspräsidenten Dos Santos hat bekannt gegeben, dass sich alle Anlagevermögen wieder im Besitz des angolanischen Staatsfonds befinden. Filomeno (Zenu) Dos Santos war seit 2012 CEO dieser nationalen Rücklage, die «für die soziale und ökonomische Entwicklung Angolas durch Erzeugung von Reichtum für das angolanische Volk» gemacht wurde und anfänglich mit 5 Milliarden USD dotiert war – zuzüglich einer jährlichen Aufstockung von rund 3,5 Milliarden USD. Seit 2012 stand er auch der Verwaltung eines zweiten Fonds von 250 Millionen USD für Risikokapital vor. Verwalter insbesondere des Staatsfonds war der Angola-Schweizer Jean-Claude Bastos de Morais, der in Folge der *Panama-Papers* und der Absetzung und späteren Verhaftung des Präsidentensohnes ebenfalls unter den schweren Verdacht geriet, den Fonds zur Selbstbereicherung geplündert zu haben. Filomeno Dos Santos wurde anfangs 2018 vom jetzigen Staatspräsidenten Joao Lourenço abgesetzt und später inhaftiert. Für die Frage, wie die Rekonstruktion des Eigentums des Staatsfonds zustande kam und woher die Mittel stammen, finden sich leider keine Antworten. Die Deklaration eines neuen Amnestiegesetzes durch Lourenço «für Verbrechen, die in den Gesetzen zur Repatriierung von der angolanischen Wirtschaft entzogenem Kapital erfasst waren», dürfte hier einen Hinweis geben. Filomeno Dos Santos könnte der Erste gewesen sein, der von dieser Amnestie für Rückzahler profitiert: Er wurde nach sieben Monaten aus der Haft entlassen.

Noch ein Bonbon: Staatspräsident Lourenço hat einen Antrag auf einen Staatsbesuch des ungarischen Präsidenten Viktor Orban abgewiesen – mit dem Argument, er wolle keinen fremdenfeindlichen und rechtsextremen Führer Europas empfangen. ■

Mozambique

Zyklon Idai und Klimaerwärmung

Zyklon Idai, der Mitte März die mozambikanische Provinz Sofala heimsuchte, verlief nicht normal, und soeben suchte ein weiterer Zyklon namens Kenneth den Norden des Landes heim. An sich sind an der mozambikanischen Küste zu dieser Jahreszeit regelmässig tropische Wirbelstürme zu erwarten. In dieser Saison traten allerdings bereits neun solche Ereignisse auf – das Doppelte des langjährigen Durchschnitts. Dies kann jedoch eine zufällige Häufung sein, konstatieren Meteorologen. Der Klimaerwärmung zuzuschreiben sei hingegen die gesteigerte Heftigkeit der Stürme und die enormen Regenmengen, die sie über das Land ergiessen. Idai hatte sich nach einem «normalen» Durchgang ostwärts über Malawi und Zentral-Mozambique über dem wärmer gewordenen indischen Ozean enorm aufgeladen, um schliesslich erneut – nun als Zyklon 3.Stufe – westwärts auf das Küstengebiet einzustürmen. Er machte an die 100 000 Personen obdachlos und zerstörte 80 Prozent der wirtschaftlichen Infrastruktur um die Hafenstadt Beira sowie die Ernte von 600 000 Hektar Agrarland. Der gestiegene Meeresspiegel bilde eine weitere Komponente der massiven Überschwemmungen, urteilen die Experten. ■

Sahel: Kombination der Plagen

Die Entwicklungen in Nord-Mali, Niger und Burkina Faso gleichen sich immer mehr: Überfälle auf Schutztruppen und ganze Siedlungen durch jihadistische Terrorgruppen treiben Hunderttausende in die Flucht in sicherere Gebiete (250 000 in Nord- und Zentral-Mali, 120 000 in Burkina Faso ...). In der Zone, wo bäuerliche Landwirtschaft und Weidewirtschaft von Hirtenclans aufeinandertreffen, entstanden ethnische Milizen, und arten Konflikte zwischen Dörfern zu wahren Massakern aus. 60 Tote gab es in einem Dorf in Burkina Faso, 134 in Zentral-Mali. Ähnliches wurde auch aus dem Niger berichtet. Besonders in Burkina Faso klagt *Human Rights Watch* auch die «Schutztruppen» der Gendarmerie serienweiser Exekutionen unter den Peul an: Als Muslime werden diese der Kooperation mit islamistischen Spähern verdächtigt. In den militärisch erneut gesicherten Gebieten macht die Klimaerhitzung die Rückkehr in die verlassenen Dörfer unattraktiv: Die Umwelt-Agentur der UNO schätzt, dass 80 Prozent der Böden dieser Zone stark degradiert sind. Auch die Vertriebenen in den Zeltlagern leiden unter den im Sahel bereits stärker als im Weltdurchschnitt angestiegenen Temperaturen. ■

Hommage an Okwui Enwezor

Gehört der Tod eines international gefeierten, international lebenden Kunst-Kurators in diese Rubrik, nur weil er in Nigeria geboren wurde? Obwohl Okwui Enwezor Nigeria bereits als 18-Jähriger für ein weiterführendes Studium in den Vereinigten Staaten verliess, war afrikanische Kunst stets Bestandteil seines Repertoires. Nachdem er mit einer ersten Ausstellung afrikanischer Fotografie im Guggenheim-Museum 1996 international bekannt wurde, brachte er neue Werke aus Afrika mit in seine zahlreichen Ausstellungen ein, von New York bis Tokio, Barcelona und Johannesburg: Für ihn gehörten sie in den Rahmen eines allgegenwärtigen Kunstschaufens. Enwezor war Kurator der letzten Biennale von Johannesburg, der Documenta in Kassel 2002, der Biennale von Venedig 2015 und Direktor des Hauses der Kunst in München von 2011 bis 2017, von wo weitere Ausstellungen um die ganze Welt gingen. Die Welt ehrt einen grossen Sohn Afrikas. ■

Erneute Überschuldung der Entwicklungsländer

Jubilee Debt Campaign publizierte aktuelle Zahlen zur Entwicklung der Schuldenlast in den Entwicklungsländern, die auch die meisten subsaharischen Staaten umfassen. Gemäss dieser Zusammenstellung ist der Schuldendienst seit 2010 um 85 Prozent angestiegen und beläuft sich heute in den ärmsten Ländern des Südens auf über 12 Prozent der Staatsbudgets – dies ist die höchste Quote seit 2004. In den meist verschuldeten Ländern ist ein bedeutender Rückgang der öffentlichen Ausgaben zu beobachten. *Jubilee Debt Campaign* fordert, dass alle internationalen Kredite an Staaten veröffentlicht werden. ■

Friedensabkommen

Unter Druck und Vermittlung durch Russland ist nach fünf Jahren blutigen Bürgerkrieges der achte Versuch zu einem Friedensschluss zwischen der durch UN-Truppen gestützten Regierung und den 14 verschiedenen hochbewaffneten Milizen in Zentralafrika zustande gekommen. Die «muslimischen» Seleka-Rebellen und die «christlichen» Anti-Balaka-Milizen hatten sich zwar in mehrere Fraktionen aufgeteilt, wurden dadurch aber kaum geschwächt. Die einen oder anderen kontrollieren noch immer weite Teile des Landes, sodass keine der Rebellengruppen übergangen werden konnte. Um ein Abkommen zu ermöglichen, musste eine weitgehende Amnestie angeboten werden. An die 2,4 Millionen Einwohner und Einwohnerinnen müssen zur Zeit noch mit humanitärer Hilfe über Wasser gehalten werden. ■

Zur aktuellen kapverdischen Filmkultur

Eine Spurensuche von Eden-Park bis Smartphone

Zwanzig Jahre nach einer ersten Recherche zur kapverdischen Kinogeschichte reiste Catherine Silberschmidt im Dezember 2018 erneut nach Mindelo, dem einstmaligen Zentrum des kapverdischen Kulturschaffens. Aber das über Internet gross angekündigte dreitägige Filmfestival fand nicht statt. So begab sich die Autorin erneut auf Spurensuche in der vorweihnachtlichen Hafenstadt, wo sie vor zwanzig Jahren das legendäre, 1923 erbaute, Kino Eden-Park entdeckt hatte und erste Nachforschungen über die Bedeutung des Kinos und der Filmkultur für die kapverdische Bevölkerung während der portugiesischen Diktatur und nach der Unabhängigkeit im Jahre 1975 aufnahm.

12



Tambla Almeida gehört zu den treibenden Kräften hinter dem Filmfestival *Oiá* 2018 (Bild zVg.).

Nach zwei Jahrzehnten – also eine gute Generation später – ist das inzwischen von der portugiesischen Besitzerfamilie an einen Bauspekulanten veräusserte Eden-Park eine trostlose Bauruine. Trotz einer von zahlreichen kultur- und auch architekturinteressierten Mindelenserinnen und Mindelensern unterzeichneten Petition ans kapverdische Kulturministerium sowie an die *Câmara Municipal* ist es nicht gelungen, das vor allem auch sozialgeschichtlich äusserst bedeutsame Kino unter Schutz zu stellen.

Seit 2014 liegt nun ein Überbauungsprojekt mit Einkaufszentrum und sechsgeschossigem Bürogebäude vor, das die Praça Nova als historisches Zentrum Mindelos definitiv zu verschandeln droht. Noch sind zwar die Bagger nicht aufgefahren, obwohl die Einsprachen von besorgten und erzürnten Bewohnerinnen und Architekten erfolglos blieben. «Man sagt, es seien Drogengelder im Spiel, aber jedenfalls haben wir an einen Kapverden verkauft», rechtfertigt sich die inzwischen 79-jährige Dona Maria Luisa Marques etwas resigniert bei meinem Besuch. Sie hatte nach dem Tod ihres Ehemannes den Kinobetrieb noch bis wenige Jahre vor dem Verkauf aufrechterhalten. «Es bestand die Idee eines kleinen kapverdischen Filmmuseums. Die portugiesische *Cinema-teca* in Lissabon hätte uns das von ihr konservierte kapverdische Filmerbe ausgehändigt», so Dona Maria Luisa. Aber die Regierung unterstützte das Projekt nicht, Geld war ohnehin nicht vorhanden, und so hat die zehnköpfige portugiesische Familien-AG vor elf Jahren an den Meistbietenden verkauft.

Auf dem Netz finde ich eine nostalgische Morna, die die Bedeutung des Eden-Park auch für die wenig bemittelten Cinephilen besingt. Dass die kapverdische Morna 2018 mithilfe portugiesischer Werbeagenturen den langersehnten Status als Weltkulturerbe erlangte, ist ein schlechter Trost für die selbstbewusste Einwohnerschaft Mindelos. Ganz im Gegensatz zur Verleihung des *Prémio Comões*, des wichtigsten Literaturpreises der lusophonen Länder, an den in Mindelo lebenden Schriftsteller Germano Almeida in der brasilianischen Staatsbibliothek in Rio de Janeiro im vergangenen Mai.

Oiá 2018 – die Filmkultur lebt

Mein Rundgang führt durch die feierlich geschmückte Stadt, vorbei an den flimmernden Auslagen der immer zahlreicheren chinesischen *Lojas* und den wohlriechenden Korianderbüscheln auf den Gemüseauslagen der Marktfrauen aus der Nachbarinsel Santo Antão und begleitet von den heiseren Rufen der Fischverkäuferinnen, die ihre Ware wie eh und je auf dem Kopf durch die Menge balancieren. An der Hafensperrmauer des Porto Grande treffe ich den Künstler Tchalê Figueira in

seinem Atelier, einer der wohl bestinformierten Protagonisten des kapverdischen Kulturlebens. Und so finde ich zurück zu meinem Ausgangsthema: zur Filmkultur. Sie lebt im Rahmen des im Oktober stattfindenden Filmfestivals *Oiá* (was auf kreolisch «Schau!» bedeutet) auf.

Tambla Almeida, der gemeinsam mit einer Gruppe filminteressierter junger Leute, für das Konzept und die Durchführung dieser 2016 ins Leben gerufenen cinéphilen Veranstaltung zeichnet, treffe ich im Kulturzentrum. Er hat wie viele Kapverder und Kapverderinnen in Brasilien studiert. Ingenieurwissenschaften und Filmregie hat er abgebrochen aber einen Abschluss in Medienpädagogik erlangt. Sein künstlerisches Credo hat er im 19-minütigen Experimentalfilm *ULiMe* (2010) inszeniert. Eine Art filmische Performance über die Schönheiten der ausgetrockneten, verkarsteten Vulkanlandschaft und höchst poetische Inszenierung der existentiellen Gegebenheiten auf Sao Vicente, dieser baumlosen Insel, der die wichtigste Lebensressource fehlt: das Grundwasser. Unweigerlich erinnert *ULiMe* an ein berühmtes Gedicht des Lyrikers Ovídio Martins (1928–1999). «Hier fressen die Ziegen Steine», schrieb der Mitstreiter Amílcar Cabrals, der von der portugiesischen Geheimpolizei PIDE verfolgt, Mindelo verlassen musste und bis zur Unabhängigkeit 1975 in Rotterdam im Exil lebte. Die politischen Credos Cabrals und Martins basierten auf der kulturellen Selbstbestimmung unter dem Motto «Armut in Würde». Ein ideelles Erbe, das im Zeitalter der Globalisierung und des digitalen Wildwuchses besonders wertvoll erscheint und das auch im Konzept des Festivals *Oiá* weiterlebt.

40 Filme vom einminütigen Shortcut über Videoclips bis hin zu abendfüllenden Dokumentar- und Spielfilmen standen auf dem Programm von *Oiá 2018*, dem *Festival de cinema na rua*, einem sehr mobilen Openairfestival, dessen Dynamik die Tragödie des Eden-Park weit hinter sich lässt. Internationale Filme aus Brasilien, Portugal und eine achteilige Retrospektive über das mozambikanische Kino, darunter der auch bei uns bekannte Streifen *O Comboio de Sal e Açúcar* (The Train of Salt and Sugar) von Licínio Azevedo (2016), standen auf dem Programm. Kapverde war vor allem mit Kurzfilmen und Videoclips vertreten.

Mit einem äusserst bescheidenen Budget von umgerechnet knapp 20000 Euros gelang es den Veranstalterinnen und Veranstaltern in Zusammenarbeit mit der Universität Mindelo, mit zahlreichen Quartierinitiativen sowie lokalen Film- und Kulturschaffenden eine äusserst vielseitige und auch vielbeachtete Veranstaltung auf die Beine zu stellen. Dabei kam das ganze Spektrum der audio-visuellen Medien zum Einsatz, denn ohne Smart-

phone und Facebook läuft in dieser quasi papierlos kommunizierenden Gesellschaft rein gar nichts mehr. Als interessanter Trend in verschiedenen lokal entstandenen Beiträgen habe sich die Beziehung zwischen oraler Tradition und Neuen Medien herausgestellt, so Tambla Almeida.

Das kapverdische Filmschaffen darbt

Erstmals akzeptierten die Programmverantwortlichen auch auf Smartphones produzierte Kurzfilme. Im Gegensatz zum Vorjahr wurden 2018 weniger nationale Filme eingereicht, und dies obwohl sich gerade die Bevölkerung in den prekären Aussenquartieren im Gegensatz zum cinéphilien städtischen Publikum kaum für ausländische Filme interessiert habe, so ein Fazit der Veranstalter. Gefragt seien vielmehr Bilder aus dem eigenen Kultur- und Erfahrungshorizont.

aber es fehlt an technischen Ressourcen für eine unabhängige nationale Filmproduktion.

Koproduktionen und Diaspora

Im Rahmen von *Oiá 2018* debattierten über dreissig in- und ausländische Gäste: Regisseure, Produzentinnen sowie Autoren und Künstlerinnen über die Perspektiven des kapverdischen Filmschaffens, darunter der aus Fogo stammende Guenny K. Pires, der zur Zeit wohl bekannteste und erfolgreichste Filmemacher und Autor zahlreicher Dokudramas. Er ist 2005 von Fogo nach Los Angeles ausgewandert und hat dort die afro-amerikanische *Txan Film & Visual Arts Productions* gegründet. Ende Jahr hat er die Dreharbeiten zu einem Spielfilm über die Geschichte der Bevölkerung von Chã das Caldeiras, einem Dorf, das beim Vulkanausbruch des Pico do Fogo im Jahre 2014 zerstört wurde und noch nicht wiederaufgebaut ist, abgeschlossen.



Die Filmvorführungen im Rahmen von *Oiá 2018* fanden in den Strassen statt (Bild zVg.).

Aber von einer nachhaltigen kapverdischen Filmförderung kann kaum die Rede sein. Denn das *Ministério da Cultura e Indústrias Criativas*, stellte letztes Jahr wenig mehr als umgerechnet 100 000 Euro für das einheimische Filmschaffen zur Verfügung. Dabei gehe es nicht immer mit lauterer Dingen zu und her, meint Tchalê Figueira, als er mir vom grossen Ärger der Kulturschaffenden erzählt, nachdem bekannt geworden war, dass besagtes Ministerium 2017 dem portugiesischen Regisseur Francisco Manso die für kapverdische Verhältnisse gigantische Summe von über 200 000 Euro für die Verfilmung von Germano Almeidas 2005 erschienenen Roman *Os Dois Irmãos* zukommen liessen, und dies für einen «äusserst mediokren portugiesisches B Movie», so Figueira. «Mit dieser Summe hätte man mindestens 42 kapverdische Kurzfilme produzieren oder in eine nationale Filminfrastruktur investieren können», schreibt der Universitätsdozent Emanuel Ribeiro in einem Blog. Denn inzwischen existieren zwar an den kapverdischen Universitäten in Praia und Mindelo verschiedene Ausbildungsgänge in audio-visueller Kommunikation, in Regie, Montage und Kameraführung,

Die Zusammenarbeit mit der Diaspora ist ein besonderes Anliegen der *Oiá*-Organisatoren. So war auch schon Claire Andrade-Watkins zu Gast, in Providence (USA) geborene Tochter kapverdischer Auswanderer. Sie hat die Geschichte der grössten kapverdischen Diaspora in mehreren Dokumentarfilmen aufgearbeitet und gilt als eine der wichtigsten Filmhistorikerinnen des lusophonen Afrikas. Unabdingbar für die Zukunft des kapverdischen Filmschaffens ist der Kontakt zu grösseren Festivals wie etwa dem Internationalen Filmfestival von Rotterdam (IFFR) mit seinem vielversprechenden *Hubert Bals Fund*. Am *Oiá 2018* waren zwar auch zwei Programmverantwortliche des IFFR eingeladen und stand eine mögliche Zusammenarbeit zur Diskussion. Doch wird sich Tambla Almeidas Wunsch nach einem *Oiá* mit ausschliesslich kapverdischen Produktionen so schnell nicht realisieren lassen. ■

Catherine Silberschmidt hat Ethnologie und Filmwissenschaft studiert. Sie ist Filmkritikerin und schreibt über afrikanisches Kino sowie über Filme aus luso- und francophonen Ländern. Kontakt: c.silberschmidt@gmx.net.

Hinweise

ULIME (2010) von Tambla Almeida ist auf vimeo.com abrufbar.

Von Guenny K. Pires finden sich auf youtube mehrere Beiträge sowie die Trailer seiner Langspielfilme und Dokudramas.

Eine gekürzte Version des 2009 entstandenen Dokumentarfilms von Claire Andrade-Watson *Some Kind of Funny Porto Rican? A Cape Verdean American Story* ist auf youtube abrufbar.

Die 2002 in der Zeitschrift CINEMA publizierte Reportage «Von Hollywood bis Eden Park» von Catherine Silberschmidt ist über www.cinemabuch.ch/article/47014 abrufbar.

Literatur

Buchbesprechungen



Ein Mann, der die Frauen liebte

ef. Ein fantastisches Buch, das uns mit viel Dramatik, feinem Humor und einer gewissen Leichtigkeit an verschiedene Schauplätze im südlichen Afrika führt. Laurentina, eine junge Dokumentarfilmerin, die in Portugal lebt, erfährt nach dem Tod ihrer Mutter, dass sie adoptiert wurde. Ihr wirklicher Vater soll der bekannte angolische Musiker Faustino Manso sein. An dessen Beerdigung in Luanda trifft sie mehrere Halbgeschwister und Neffen, Faustino soll in verschiedenen Ländern sieben Witwen und achtzehn Kinder hinterlassen haben. Laurentina beschliesst, zusammen mit ihrem Neffen Bartolomeu, der beim angolischen Fernsehen arbeitet, diese Frauen in einem Film zu porträtieren.

Unterwegs mit einer kleinen Equipe und in einem abenteuerlichen Fahrzeug mit einem oft halb schlafenden Chauffeur, der auf den Namen *Pouca sorte* (wenig Glück) hört, begegnen sie den Frauen, die Faustino geliebt haben, der Barinhaberin in Südafrika ebenso wie der südafrikanischen Anti-Apartheid-Aktivistin oder der energischen Krankenschwester, die es bis zur Gesundheitsministerin Mozambiques gebracht hat. Keine redet schlecht von ihm – der zärtliche und feinfühligste Mann, der in seiner Musik und in seiner Liebe zu den Frauen aufging, scheint sie alle glücklich gemacht zu haben, zumindest für eine gewisse Zeit. Die Reise ist auch für die Film-*Equipe* eine Erfahrung, die sie oft an ihre Grenzen bringt, ihre Gefühle und Ideen ins Wanken bringt. Laurentinas Freund Mandumbe, der als Sohn angolischer Eltern in Portugal aufgewachsen und sich als Portugiese sieht, gelingt es immer weniger, sich gegenüber Afrika, das er dreckig und chaotisch findet, abzugrenzen. Bartolomeu bekommt von Seretha, der Südafrikanerin, eine Lektion über

Rassismus im Kleid von Paternalismus. Und auch Laurentinas Gefühle geraten völlig durcheinander. Denn schliesslich ist alles ziemlich anders, als es den Anschein macht. Die Fakten entsprechen nicht unbedingt der Wahrheit der Gefühle und des Lebens. ■

José Eduardo Agualusa: *Die Frauen meines Vaters*, München 2010 (A1 Verlag), Taschenbuch: Zürich 2018 (Unionsverlag).

Coming-out in Nigeria

sg. Die Geschichte Ijeomas, eines Igbo-Mädchens, beginnt mitten im Sezessionskrieg zwischen Nigeria und der Provinz Biafra (1967–1970). Als ihr Vater und ihr Elternhaus Opfer eines Bombenangriffes werden, kann sich die Mutter nicht anders behelfen, als ihr halbwüchsiges Kind als Hausmädchen zu einem Lehrerpaaar in eine andere Stadt zu schicken. Besorgungen zu machen ist eine ihrer Pflichten, so kommt Ijeoma auf der Strasse mit einem zerlumpten Waisenmädchen in Kontakt, das sie ins Lehrhaus bringt. Obwohl dieses Mädchen der feindlichen Hausa-Ethnie entstammt, wird es als weitere Dienerin aufgenommen: Die beiden Teenager teilen sich Arbeit und Zimmer – und finden in ihrer Verlassenheit Trost in der (gleichgeschlechtlichen) Liebe. Schliesslich entdeckt, folgt die Trennung und eine Zeit quälender Versuche der Mutter, ihre Tochter durch Gebete und Rituale wieder auf den «rechten Weg» zu bringen. Nach der Schulzeit im Internat, wo Mitschülerinnen sie mit ihren Liebeständeleien mit Jungen anstecken wollen, verliebt sich Ijeoma jedoch erneut in eine lesbische Lehrerin, Ndidi, und geht mit ihr eine gefährliche Beziehung ein – denn gleichgeschlechtliche Liebe wird von der Gesellschaft mit Lynchmord bestraft. Ijeomas Mutter drängt sie auf die Heirat mit einem Mann, schliesslich gibt Ijeoma nach. Zur Enttäuschung ihres Ehemannes Mutter nur eines Mädchens ge-

worden, erträgt sie schliesslich den Zwang zur Verstellung ihrer lesbischen Neigung nicht mehr und kehrt mit dem Kind zu ihrer Mutter zurück. Diese hat ein Einsehen und hilft ihr, sich zu etablieren, das Kind gross zu ziehen und – in grosser Verschwiegenheit – ihre Liebe zu Ndidi zu erneuern.

Der Roman erfasst die Begegnungen mit der Liebe, aber auch die Gewissensqualen, religiösen Vorstellungen und Ambivalenzen in feinfühligster Eindringlichkeit und stellt sie in den schillernden Rahmen einer kleinstädtischen Umgebung Nigerias in Kriegs- und Friedenszeiten. Natürlich ist er auch als Manifest gegen die gesellschaftliche Intoleranz gegenüber der Diversität menschlichen Seins zu sehen. 2014 wurde in Nigeria homosexuelle Liebe auch juristisch kriminalisiert. ■

Chinelo Okparanta: *Unter den Udala-Bäumen*. Heidelberg 2018 (Das Wunderhorn).

Der Flüchtling trägt Vaters Namen

ef. Der im Original unter dem aussagekräftigeren Titel *Sangue giusto* (richtiges Blut) erschiene Roman, breitet über spannende 600 Seiten die Geschichte einer italienischen Familie zwischen den 1930er Jahren und 2012 aus. Und diese Geschichte hat sehr viel mit Afrika zu tun, wie Ilária, eine etwa 40jährige Lehrerin bei ihren Nachforschungen feststellt. Anlass dazu war, dass eines Tages ein junger Äthiopier vor ihrer Türe stand, der behauptete, er sei der Enkel ihres Vaters und sie folglich seine Tante.

Attilio Profeti, der Vater, unterdessen über 90 und dement, kann zu seiner Vergangenheit nicht mehr befragt werden, ihre geschiedene Mutter scheint sich nicht dafür zu interessieren. Ilária recherchiert minutiös und legt Stück um Stück die Familiengeschichte frei. Sie zeichnet ein schonungsloses Porträt der

italienischen Gesellschaft anfangs des Jahrtausends und holt ein bisher kaum thematisiertes Kapitel der italienischen Geschichte ans Licht: Die Besetzung Äthiopiens durch das faschistische Italien ist von seltener Brutalität geprägt, die den Mythos der Italiener als *brava gente* gründlich widerlegt.

Attilio zieht als junger Mann mit den Schwarzhemden, den faschistischen Freiwilligen, in den Abessinienfeldzug, kann sich aber aus den Kampfhandlungen heraushalten. Er arbeitet als Postzensor, dann als Mitarbeiter des Anthropologen Cipriani, der mittels der Vermessung von «Eingeborenen» die Überlegenheit der weissen Rasse über Völker, «die für die Sklaverei geboren sind», wissenschaftlich nachweisen will. Schön und selbstbezogen, weiss Attilio sich mit seinem Charme – und seinem Mangel an Mitgefühl – Schwierigkeiten immer wieder zu entziehen, die Konfrontation mit Gräueltaten wie Wasser an sich abperlen zu lassen. Er lebt in einer innigen Beziehung mit der Äthiopierin Abeba, hält es aber nicht für angemessen, seine Lebensgefährtin zu heiraten. Als schliesslich die Rassengesetze verschärft und solche Verbindungen verboten werden, lässt er Abeba fallen.

Die Einbettung des – kurzen – Äthiopienabenteurers Italiens in eine umfassende Familiengeschichte macht auch den längerfristigen gesellschaftlichen Kontext nachvollziehbar: den Aufstieg der faschistischen Ideologie in Attilios Jugend, der Umgang Italiens mit der Flüchtlingskrise, die Schwierigkeit, tief verwurzelte und langlebige rassistische Vorurteile zu überwinden. ■

Francesca Melandri: *Alle ausser mir*. Berlin 2018 (Verlag Klaus Wagenbach).



Salif Keita: *Un autre blanc*

Un autre blanc sei sein letztes Album, sagt Salif Keita, der grossartige Sänger mit der wundervollen Stimme. Der legendäre Musiker aus Mali, welcher eine grosse Zahl Platten einspielte, setzt sich als Albino immer wieder mit Vehemenz für die Rechte und Würde dieser Menschen ein. Bei *Un autre blanc* weist schon der Titel darauf hin und einige Songs widmen sich dem Kampf für die Rechte der Albinos. Dazu gründete Salif Keita schon vor einiger Zeit die *Fondation Salif Keita pour les droits des albinos*.

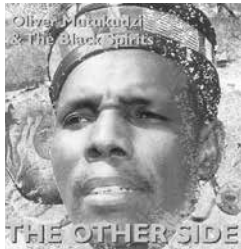
Un autre blanc ist als Ganzes ein aktuelles, engagiertes Album. Musikalisch schimmert immer wieder klarer Mandinke-Pop durch, und doch ist jedes Stück anders geartet. Elektronik trifft auf Traditionelles, starke Chöre auf ruhige Songs. Viele Gäste sind auf dem Album präsent und bringen den Sound der heutigen Zeit ein, so etwa Angelique Kidjo und der Afro-Trap-Star MHD.

Dazu gibt es ein emotionales Duett mit der nigerianischen R&B-Lady Yemi Alade und zum Abschluss einen wuchtigen Beitrag mit den südafrikanischen Ladysmith Black Mambazo und dem westafrikanischen Reggae-Star Alpha Blondy. *Un autre blanc* ist eine gelungene Produktion eines Musikers, der schon seit 50 Jahren im Geschäft ist.

Angefangen bei der *Super Rail Band, orchestre du buffet hôtel de la gare de Bamako* über die *Ambassadeurs* bis hin zu seiner eindrücklichen Solo-Karriere. Eigenständig und immer wieder von musikalischen Schwergewichten umgeben – weit über Mali herausblickend und doch stets den eigenen kulturellen Wurzeln verbunden. ■

Salif Keita: *Un autre blanc*. 10 Tracks. 53 Min. Believe/Naïve 2018.

Die Besprechung verfasste Pius Frey. Bezugsadresse für CDs: Buchhandlung Comedia, Katharinengasse 20, 9004 St. Gallen. medien@comedia-sg.ch, www.comedia-sg.ch, mit umfassendem Angebot aktueller CDs mit Musik aus Afrika.



Seine erste Live-CD nahm Oliver Mtukudzi 1994 in Basel auf (Bild: Afrika-Komitee 1994).

Nachruf auf Oliver Mtukudzi (1953–2019)

bm. «Musik ist mein Leben» erklärte Oliver Mtukudzi 1994 anlässlich eines mehrwöchigen Aufenthaltes in Basel, wo er mit den Black Spirits auf Einladung des Afrika-Komitees auf einer Konzerttournee weilte (siehe Afrika-Bulletin Nr. 75). Tuku, wie er in Zimbabwe liebevoll genannt wurde, nahm in Basel seine erste Live-CD auf. *The Other Side* wurde zu einem grossen Verkaufserfolg und wurde mehrmals neu aufgelegt.

Musik war tatsächlich sein Leben. Mtukudzi hat insgesamt unglaubliche 66 Alben herausgegeben, alles Titel, die er selbst schrieb, und in denen er das Leben in seiner krisengeschüttelten Heimat kritisch kommentierte. Dabei waren seine Texte immer vielschichtig und entzogen sich der billigen Vereinnahmung. Einen Riesenhit erzielte er 2001 mit dem Song *Wasakara*, in dem er einem alten Mann den Rat gibt, sein Alter zu akzeptieren. Natürlich wurde das als Rücktrittsaufforderung an Mugabe interpretiert. Die Geheimpolizei verhörte Tuku, liess ihn aber schliesslich frei. Mit seiner Gitarre trat er sowohl an Anlässen der Regierungspartei wie an jenen der Opposition auf.

Während des Befreiungskampfes enthielten seine Songs versteckte Anspielungen auf die *Vakomana*, die Kinder des Volkes, die gegen das weisse Minderheitsregime kämpften. Dabei bediente er sich der komplexen Shona-Sprache unter Verwendung vieldeutiger Sprichwörter, deren Sinn der Zensur verborgen blieb, von der Bevölkerung jedoch verstanden wurde.

Tuku, ein in ganz Afrika populärer Superstar, blieb sein ganzes Leben lang integer. Er kämpfte gegen die Diskriminierung der HIV/Aids-Betroffenen, unterstützte Strassenkinder, trat für Frauenrechte ein und prangerte die grassierende Korruption an. Ein besonderes Anliegen war ihm die Förderung junger Musikerinnen und Musiker in seinem Land.

Für seine Landsleute verkörperte er das, was der politischen Elite seines Landes am meisten fehlt: Glaubwürdigkeit und eine in der zimbabwischen Kultur verankerte Ethik. Wie sehr er geliebt und vermisst wurde, zeigten die zahlreichen, sehr persönlichen Nachrufe. ■



Jan-Philipp Scholz
Menschenhandel, Migrationsbusiness und moderne Sklaverei
 Menschen gefangen zwischen afrikanischen Herkunftsländern und europäischen Staaten
 188, Pb. Großbuktav mit Vierfarbteil
 € 19,90, ISBN 978-3-95558-251-7

Mehr als 10.000 Migranten sind seit 2016 auf dem Mittelmeer ums Leben gekommen. Dabei gerät oft in Vergessenheit: Die Migranten vor den Toren Europas sind lediglich die Spitze des Eisbergs. Das wahre Migrationsdrama findet innerhalb Afrikas statt. In der Sahara-Wüste kommen nach Schätzungen mehr als doppelt so viele Menschen ums Leben, oft als Opfer von skrupellosen Menschenhändlern.



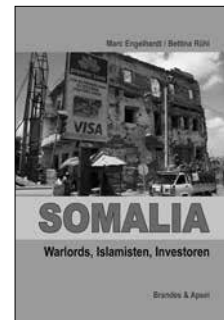
Heinrich Bergstresser
GHANA – Die IV. Republik zwischen Vorbild und Mythos (1993–2018)
 256 S., Pb. Großbuktav, € 24,90
 ISBN 978-3-86099-252-4

Ghana, the Black Star, gehörte zu den ersten unabhängigen Staaten Afrikas. In den 1990er Jahren transformierte sich Ghana früher als andere diktatorisch und repressiv regierte Länder des Kontinents in einen demokratisch legitimierten Staat und setzte damit Maßstäbe. Bergstresser schaut auf und hinter das demokratische System der IV. Republik, zeigt seine Stärken und Schwächen auf und arbeitet das politökonomische Innenleben Ghanas und sein Verhältnis zur internationalen Gemeinschaft heraus.



Rita Schäfer
Migration und Neuanfang in Südafrika
 Geschichte und Gegenwart von Einwanderung, Asyl und Wanderarbeit
 240 S., Pb. Großbuktav, € 24,90
 ISBN 978-3-95558-250-0

Südafrika ist das wichtigste Einwanderungsland in Afrika. Im Lauf seiner wechselvollen Geschichte kamen Immigranten aus verschiedenen Regionen Afrikas und von anderen Kontinenten. Deshalb lassen sich innovative und konfliktreiche Prozesse von Migration und Globalisierung hier besonders gut erkennen.



Marc Engelhardt / Bettina Rühl
SOMALIA – Warlords, Islamisten, Investoren
 2. akt. u. erw. Aufl., 268 S., Pb. Großbuktav, mit s/w-Fotos, € 24,90
 ISBN 978-3-86099-892-2

»Das ist das kenntnisreichste Buch über ein Land, das sich den Ruf eines Anarchiegebildes redlich verdient hat: Somalia. (...) Ein rundum informatives Buch über ein sehr armes Land.« (Rupert Neudeck, Publik-Forum)
 »Nicht nur ein fachkundiges, sondern auch lebendiges Portrait des Landes.« (Frankfurter Rundschau)

Weitere Titel zum Thema Afrika finden Sie unter:
www.brandes-apsel.de

Brandes & Apsel