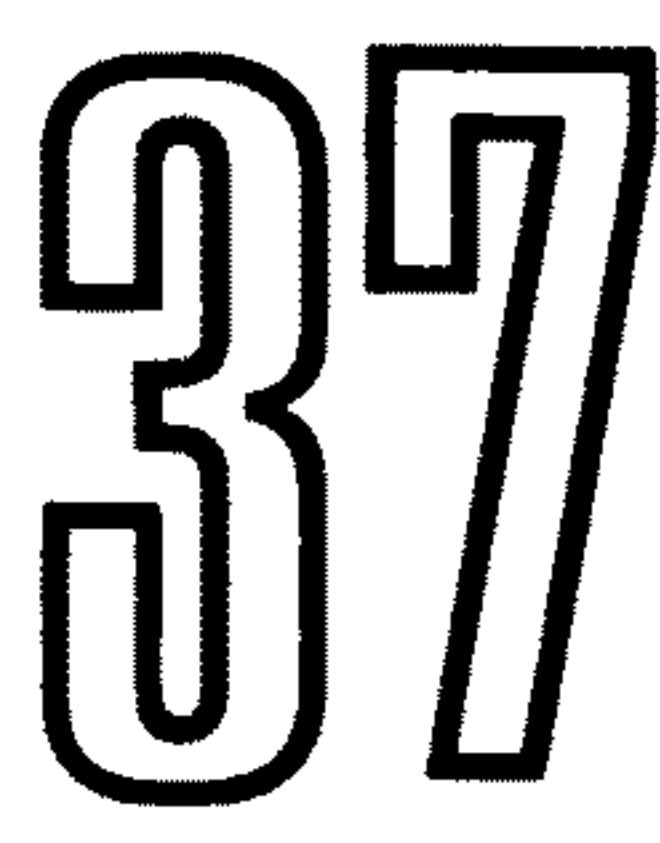


Document Citation

Title	Ashes and embers
Author(s)	
Source	<i>Internationales Forum des Jungen Films</i>
Date	1983 Feb 19
Type	program
Language	German
Pagination	
No. of Pages	4
Subjects	
Film Subjects	Ashes and embers, Gerima, Haile, 1982

13. internationales
forum
des jungen films

berlin
19. 2. — 1. 3.
1983



ASHES AND EMBERS

Asche und Glut

Land	USA 1982
Produktion	Haile Gerima
Regie, Buch, Schnitt	Haile Gerima
Kamera	Agustin E. Cubano (Sequenzen in Los Angeles;Elliot Davis)
2. Kamera	Norma Jean Blalock (Los Angeles: Charles Burnett)
Musik	Brother Ah and the Sounds of Awareness
Ton	Shirikiana Aina (Los Angeles: Abdul Hafiz)
Regieassistentz	KyungAe Moten
Kameraassistentz	Ellen Sumter, Tim Lewis, Joy Shannon, Tony Regusters
Musikberater	Abiyi R. Ford
Tonassistentz	Felicia E. Howell
Schnittassistentz	Lary Moten
Produktionsleitung	Lenora Vernon (Los Angeles: Bernard Nicholas)
Produktionsassistentz	KyungAe Moten
Darsteller	
Großmutter	Evelyn A. Blackwell
Enkel (Ned Charles)	John Anderson
Jim	Norman Blalock
Liza Jane	Kathy Flewellen
Kimathi	Uwezo Flewellen
Randolph	Barry Wiggins
alter Mann	Vantile Whitfield
Studiengruppe	Tim Lewis, Damu Smith, William Bakari Johnson, Njeri Nuru, Marquett Folley, Girod Payton
Pastor	Robert Kemp
Priester auf Besuch	Charles Cobb, Sr.
Grundstücksmakler	Benjamin F. Lehman, Lawrence Everette
Sicherheitsgardist	James Cornell Collins
Polizisten, Washington, D.C.	Gilbert Glass, Elihue B. Potts, Jr.
Polizisten, Los Angeles	Bill Allen, Patrick Cameron
ferner	W.P. Epps, Willie R. Jones, Herbert Bowen, George Winston, Floyd Nicholson, Wayne Herbert, Louis Roberson, Billy Woodberry, Bernard Nicholas, Majied Mahdi, George T. Bell, Bruce Bennett, Kwasi Kiki Wouko, Rodney Hightower, Elliot Barker, Gerald Slouston

Uraufführung	21. 5. 1982, Washington D.C.
Format	16 mm, Farbe
Länge	120 Minuten

Inhalt

Diese Episodengeschichte über einen kämpfenden schwarzen Veteran des Vietnamkriegs pendelt zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Stadt und Land, Ost- und Westküste in einer rhythmischen, innovativen Montage. Die Struktur des Films harmoniert mit seinem Inhalt — der Reflexion über die entscheidenden Ereignisse der Vergangenheit, die bei dem Protagonisten einsetzt, als er für einen Wandel reif wird. Gerimas filmisches Instrumentarium bringt die in *Harvest: 3.000 Years* und *Bush Mama* so erfolgreiche Mischung aus lyrischen, surrealen und dokumentarischen Stilmitteln zu einer neuen und machtvollen Synthese. Die mit außerordentlich phanatsievollen Mitteln erzählte Geschichte der Verwandlung eines Mannes ist zugleich die Geschichte der Kontinuität und Vitalität eines ganzen Volkes; eines Volkes, das wiederholt in seiner Geschichte erlebt hat, wie aus der Asche, aus Zerstörung und scheinbar auswegloser Unterdrückung Hoffnungen und Fähigkeiten neu er- stehen.

ASHES AND EMBERS skizziert die Geographie der afro-amerikanischen Situation anhand dreier kontrastierender Milieus: Washington, D.C., wo überwiegend Schwarze die mit historischen Denkmälern und monumentalen Gebäuden der Vergangenheit bepflasterten Straßen bevölkern, und wo die nationale Politik der Zukunft entwickelt wird; dem Land, dessen Kampfgeschichte so reich wie seine friedliche Idylle trügerisch ist; und Los Angeles, wo Träume erschaffen werden und die Wirklichkeit der Schwarzen ein Alptraum ist.

Der entfremdete Veteran Ned Charles bewegt sich in einer be- ständig wechselnden Szenerie, konfrontiert mit Menschen wie seiner politisch aktiven Freundin Liza Jane, seiner auf dem Land lebenden Großmutter, seinem Mentor und älteren Freund Jim und seinem ehrgeizigen Schauspielerfreund Randolph.

Kritik

Haile Gerimas Film ASHES AND EMBERS erzählt die Geschich- te eines Vietnam-Veteranen, der von seinen Erinnerungen an die Dinge, die er gesehen und getan hat, gepeinigt wird.

Der Protagonist, Ned Charles, ist einer von vielen sogenannten Vietnam-Veteranen. Nach seiner Militärzeit und seinem Einsatz in einem Land, wo Kinder mit präpariertem Spielzeug zur Feind- bekämpfung mißbraucht wurden, kämpft er noch immer eine Schlacht, um, wie er emphatisch sagt, ein bißchen Frieden zu finden. Denn für ihn ist all das, selbst nach acht Jahren, noch nicht vorüber. Seine Welt hingegen ist voller Liebe. Seine Groß- mutter, gespielt von Evelyn A. Blackwell, ist ein Hort der Stär- ke und steht Ned in seiner Verwirrung bei. Ihre ganze Person drückt aus, daß selbst das Alter und die schwindenden Sinne ihrer reinen Seele nichts anhaben können, die der Bürde standzu- halten verspricht. Sie ist ohne Furcht, Sie weiß, wohin sie geht, weil sie die Geschichte vergangener Zeiten kennt, die sie bereit- willig erzählt.

Liza Jane ist die Frau, die versucht, eine Brücke zu Ned zu bauen, doch seine Frustration und seine Probleme sind größer, als sie und ihr kleiner Sohn Kimathi aushalten können. Sein Freund Jim sieht Neds Selbstzerstörung und versucht, den Jüngeren auf einen Weg zu führen, der frei ist von den Erinnerungen, die ihn quälen. Es ist Jim, der Ned in einer bewegenden Szene am Pier in die Wirklichkeit zurückzufinden hilft. Er erklärt, daß er, Ned, wie andere farbige große Männer der Geschichte, wie Dubois und Robeson, auf jene inneren Kräfte vertrauen müsse, die es ihm ermöglichen, den Schwierigkeiten standzuhalten.

Rückblenden werden als kinematographische Metaphern benutzt, um uns Neds private Welt zu zeigen, eine Welt, in der die heimatischen Felder seiner Großmutter im Süden zu den Schlachtfeldern Vietnams werden. In einer Reihe von Ereignissen und Episoden wird das urbane Leben Washingtons der Traumfabrik Hollywoods gegenübergestellt; so werden die Empfindungen eines Mannes zum Ausdruck gebracht, der sich nirgendwo zugehörig fühlt. Seine Unfähigkeit, sich auf eine für andere verständliche Weise mitzuteilen, ist von solch überschäumender Intensität, die nur entsteht, wenn man sich der Welt, in der man lebt, nicht mehr sicher ist.

(...)

Aus all dem entsteht die Geschichte eines Mannes, der unfähig ist, seine persönlichen Ängste auf eine Weise mitzuteilen, die die Gesellschaft ebenso akzeptieren kann wie die Menschen seiner Umgebung, die bereit sind, mit ihm zu kämpfen. Schließlich setzt er sich gegen seine Dämonen zur Wehr, und wir sehen durch seine Augen die Hoffnung, die siegen muß.

Dieser Film macht uns auf einprägsame Weise die Widersprüche bewußt, mit denen Afro-Amerikaner tagtäglich konfrontiert sind. Und er macht uns überdeutlich klar, wie weit diese Gesellschaft geht, um ihre Ziele zu erreichen. Ja, die Landfrage ist hier die gleiche wie in Vietnam, und wo es um Land geht, da mag das Leben der Menschen, die es bewohnen, unverständlich und unbedeutend scheinen. Aber die weitreichenden Implikationen für die Zukunft sind real und erschreckend.

Bruce M. Terry in: New York Amsterdam News, 24. 7. 1982

... eine seltene Gelegenheit, Afro-Amerikaner auf der Leinwand so zu sehen, wie sie sich im wirklichen Leben selbst sehen ... Obwohl in den großen amerikanischen Filmen Schwarze oftmals Nebenrollen spielten, hatten sie höchst selten die Chance, den Produktionsprozeß selbst zu bestimmen, der ihr Filmimage prägte.

Der Äthiopier Haile Gerima, Filmdozent an der Howard University in Washington, D.C., hat den Film nicht nur selbst produziert, sondern auch das Buch geschrieben, Regie geführt und den Schnitt besorgt, sowie ein Originaljazzmusik verwendet, die von Bebop bis Modern Jazz reicht. (...) Schwarze Filmhelden werden oftmals nach den Vorstellungen der weißen Filmemacher über Afro-Amerikaner und ihre besondere Geschichte modelliert, d.h. selbst die erfolgreichsten schwarzen Helden – ehrliche, zornige Männer – scheinen in ihren Handlungen ganz und gar von Gefühlen bestimmt und unfähig, ohne die Anleitung wohlmeinender Weißer ihren menschlichen Kampf in rationale Begriffe zu fassen.

Dagegen bemüht sich Haile Gerima, schwarze Protagonisten zu schaffen, die ihr Leben denkend und fühlend gestalten und ihre Aggressionen unter Kontrolle halten, wie so viele schwarze Männer es seit langen Jahren tun und getan haben, während Familie und Freunde versuchen, Brücken des Verständnisses zu bauen.

Es bleiben am Schluß des Films viele Dinge ungesagt, wahrscheinlich, weil der Filmemacher keinen Aufruhr der Gefühle und keinen Eskapismus hervorrufen, sondern zum Nachdenken und Diskutieren anregen will.

Carl Allen in: Buffalo Evening News, 5. 3. 1982

... ein Film von seltener optischer Schönheit über ein gewichtiges Thema, die (unmögliche?) Rückkehr eines schwarzen Vietnam-Veteranen zur Erde. Bilder von Malcolm X und Lumumba betonen die historische Dimension des Films, in dem Gerima das Di-

lemma der schwarzen Bevölkerung ... analysiert. *Bush Mama* und *Child of Resistance*, zwei Hauptwerke im Œuvre eines militanten Linken, der sich für die Kamera entschied wie andere für die Feder oder das Gewehr, sind gleichermaßen Marksteine auf dem Weg zu einer rationalen und logischen Politik, wie sie Filmemacher vom Kaliber eines Haile Gerima zu verwirklichen suchen.

Said Ould Khelifa in: Afrique-Asie, Paris, 25. 4. 1982

Aus einem Interview mit Haile Gerima

Gerima: ASHES AND EMBERS handelt von einer Person, die sich mit den inneren Zusammenhängen der Vergangenheit auseinandersetzen muß ... Ned Charles, mit der verwirrenden Gegenwart konfrontiert, sucht sich an die Ereignisse zu erinnern, die ihn zu dem gemacht haben, was er ist. Gewöhnlich befähigt uns eine Krise, über unser Leben nachzudenken. Ist man verwirrt, dann zerstört man sich entweder selbst oder, vorausgesetzt man hat ein gutes Zuhause gehabt, eine gute Erziehung und Ausbildung, dann hilft diese Vergangenheit, die verwirrende Gegenwart zu verstehen.

Frage: ASHES AND EMBERS dokumentiert die Entfremdung und Frustration, die viele schwarze Vietnam-Veteranen erfahren haben. Aber Sie versuchen eine andere Antwort auf die Zwangslage der schwarzen Vietnam-Veteranen zu finden.

Gerima: Am Anfang ist Ned Charles verwirrt, und seine Verwirrung ist ein Käfig. Seine Vergangenheit jedoch gibt ihm die Stärke, die er braucht, als er sich schließlich gegen die Selbstzerstörung entscheidet. Die Großmutter (Evelyn Blackwell) symbolisiert die Vergangenheit, sie ist das Bindeglied zur Gegenwart und die totale Verkörperung des afrikanischen Erbes in Amerika.

Frage: Die Großmutter drückt Ihre Auffassung aus, daß es den Schwarzen heute besser geht als unseren Vorfahren.

Gerima: Wir schulden es ihnen, uns und unseren Kindern, mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln zu kämpfen, um uns zu verändern und an uns zu wachsen. ASHES AND EMBERS ist auch ein Vergleich zwischen Washington, D.C., das Amerikas Macht und Unterdrückung symbolisiert, und Los Angeles, der Traumfabrik Amerikas, im Kontrast zu dem Leben auf dem Land (das der Großmutter einst gehörte).

Frage: Sie verwenden Plakate von Malcolm X und Lumumba sowie anderen historischen schwarzen Führern, um eine andere Botschaft zu vermitteln.

Gerima: Die Plakate sind positive Denkmäler, die mir sehr wichtig sind, um mich in meinem Beziehungsfeld zu Menschen hin- und herbewegen zu können. In unseren Szenerien und an unseren Schauplätzen sollte es immer Vorfahren geben. Sie sind eine sehr wichtige Erinnerungsstütze ... Da der Film von den Kämpfern der Vergangenheit handelt, symbolisiert durch die Großmutter, war es wichtig, daß sie hier und da auftauchten, um uns an das Opfer zu erinnern, das sie brachten, und das größer ist als jenes, das von uns gefordert ist.

Frage: Sie zeigen aber auch eine Studiengruppe und deren Diskussionen, um damit zu sagen, daß die Schwarzen miteinander reden müssen.

Gerima: Die Sache ist die, daß das schwarze Volk überall auf der Welt lernen muß, studieren muß, möglichst in Gruppen. Sie können nicht sagen 'ich bin Mutter' und nicht gemeinsam mit Ihren Kindern lernen; Sie können kein Lehrer sein, wenn sie nicht gemeinsam mit Ihren Schülern lernen; Sie können kein Student sein und nicht gemeinsam mit Ihren Großeltern lernen! Es sollte meiner Meinung nach auf allen Ebenen eine Schule des (wirklichen) Lebens geben, denn wir sind ein Volk, das auf diesem Planeten am meisten bedroht ist.

Frage: Ihre Filme und Ihre Philosophie betonen mit besonderem Nachdruck, welchen Tribut unsere Vorfahren von uns fordern, nämlich den, sich den Herausforderungen und der Verantwortung zu stellen, die Schwarzen heute Ihrer Auffassung nach haben.

Gerima: Mein Interesse an Film bestimmt sich danach, was man

damit macht, d.h. wie man Filme macht. Ich bin nicht lediglich daran interessiert, einen Film zu machen. Ich entwickle mich auch künstlerisch weiter, in der Kunst des Filmemachens. Ich halte den Film, so wie er heute von Europäern und Nordamerikanern beherrscht wird, für langweilig. Von meiner Warte aus gesehen kann der Film mehr: er kann die geistige und visionäre Kraft der Menschen wieder verjüngen. Der Film ist eine sehr machtvolle Waffe. Heute wird er benutzt, um die Menschen zu pazifizieren, um ihr Denkvermögen immer weiter zu reduzieren. Sie könnten den menschlichen Verstand mit Lichtgeschwindigkeit außer Kraft setzen — das ist Film —, der Film kann durch die ihm eigene audiovisuelle Kraft bis ins Nervenzentrum der Menschen vorstoßen. Da der Film gefährlich ist, könnte er gegen die Menschheit eingesetzt werden. Mich interessiert die Diskussion und Kommunikation, die ästhetische Entwicklung des Filmemachens. Ich mache also nicht nur Filme, sondern will auch die Struktur des Films erproben, seine Beschaffenheit, sein Aussehen. Der langweiligste schwarze Film ist einer, der so gemacht ist wie herkömmliche Filme — imitierend wie ein dressierter Affe; das ist wirklich das Stumpfsinnigste, was man sich vorstellen kann, weil man weiß, daß Schwarze ganz anders reden. Der Jazz, der Blues — wo ist diese Erfahrung im Film? Das schaffen meiner Meinung nach nur die unabhängigen schwarzen Filmemacher in Amerika. Obwohl sie vom Establishment nicht unterstützt und ermutigt werden, kreieren die afrikanisch-amerikanischen Filmemacher, Männer wie Frauen, einen bemerkenswerten Trend in der Filmkunst. Sie sagen nicht nur etwas, sie haben auch ein besonderes Interesse an der filmischen Struktur. So sehe ich den Film. Diese Filme ermutigen mich und bringen mich als Filmemacher weiter. Die langweiligen Hollywoodfilme von heute helfen mir als Filmemacher, der diese Dinge sagen will, nicht weiter. Ich muß forschen. Ich weiß nicht, ob ich Erfolg haben werde. Es ist Sache des Publikums, das zu entscheiden. Aber ich habe die Verantwortung, nicht nur zu sagen, was ich fühle, sondern auch das Medium weiterzuentwickeln und zu verändern, dessen ich mich bediene.

Frage: Sie haben viele Filmpreise erhalten, sagen aber dennoch, Wettbewerbe interessierten Sie nicht.

Gerima: Ich mache doch keine Filme wegen der Preise; mich interessiert vielmehr die gesellschaftliche Relevanz, die Filme im Leben der Menschen spielen.

Patricia Kinch, aufgenommen am 13. 10. 1982

Aktuelle Entwicklungen des unabhängigen schwarzen Films

Von Yann Lardeau

... als Robert Gardner (*Clarence and Angel*), Charles Lane (*A Place in Time*), Julie Dash (*Illusions*) und Haile Gerima (*ASHES AND EMBERS*) in Frankreich weilten, nahmen wir die Gelegenheit wahr, mit ihnen über die aktuellen Entwicklungen im unabhängigen schwarzen Film zu diskutieren. (...) Heute ist einerseits wieder eine formale und thematische Entwicklung erkennbar, die eigenen Gesetzen folgt, losgelöst von den militanten Kämpfen, Etappen und Tendenzen (der realistischen Filmemacher des Ghettos wie Burnett, Lane oder Gardner, der Vertreter des Roots-Movement wie Larry Clark oder Sharon Larkin), andererseits tritt das 'Wir', das Kollektiv, hinter das 'Ich', die persönliche Erfahrung, zurück; der Akzent liegt mehr auf der Vielfalt der Stile und Genres, der Persönlichkeit der Autoren, als auf der Einheit eines Projekts. „Ich spreche in meinem Namen“, sagt Haile Gerima, „jeder Filmemacher ist eine Bewegung.“ (...) Es geht nicht mehr darum, mit Hollywood zu konkurrieren, eine Bresche zu schlagen, um das negative Image des Schwarzen in der kommerziellen Filmproduktion zu verändern, wie Haile Gerima betont. Der Wunsch nach Diversifikation der Themen und Stile definiert — durch seine Produktion wie durch seinen Vertrieb — einen radikal anderen kinematographischen Raum, wo das Image des Schwarzen aufhört, ein Image zu sein, wo er nicht verstanden wird als Antithese zum Weißen, sondern eine Vielfalt von Typen unterschiedlichster sozialer Prägung umfaßt, von *Persönlichkeiten* unterschiedlichster Hautfarbe, blau, braun, beige, kastanienbraun, gelb, rot, rosa, wo die Pigmentierung der Haut Sache des Einzelnen ist, von Licht und Schatten, und

nicht mehr der absurde Anlaß für die Trennung der Spezies in Rassen. Schluß mit der weißen, repressiven Humanität; es gibt nur farbige und mehrfarbige Menschen. Nicht nur, daß sich alle Schwarzen einander nicht ähneln, sondern: die Weißen ähneln ihnen (die Indianer sagten viel richtiger 'Bleichgesichter'). Es gibt lediglich ethnische Unterschiede: der Kultur, der Geschichte eines Volkes. (...) Es ist diese schöne Eintracht der Zivilisation, der museographischen Fassade — die nicht unterstützenswert und fortzusetzen ist, weil damit die Wirklichkeit niemals durchdrungen, sondern im Gegenteil ständig versucht wurde, ein Bild festzuschreiben, ein einziges (einer für alle, alle für einen) —, es ist dieses ideologische und wissenschaftliche Wunder, das das schwarze unabhängige Kino Amerikas desavouiert, zweifellos auch aufgrund des glücklichen Umstands der kulturellen Unordnung Amerikas, vor allem aber, weil sie das andere Ende der Kette sehen: den guten, dienstbeflissenen Schwarzen der Spielfilme Hollywoods, das fünfte Rad am Wagen, den Hilfspolizisten, den guten Assistenten des Detektivs, den Namenlosen unter den blonden Helden. Diese Figur, in der sich die Vielfalt des Ausdrucks, der Figuration der Weißen niederschlägt, existiert nicht, weder als individuelles noch als kollektives Image. Sie ist eine schwarze Maske des weißen Films, ein Lückenbüßer der Spielfilme, eine Lücke, die sich vergrößert, die tagtäglich von immer mehr unabhängigen schwarzen Filmemachern aufgestemmt wird, um zu zeigen, daß das gefangene Volk die ganze Oberfläche des Bildes einnimmt und immer weitere Bilder notwendig macht.

Charles Lane: „... Der schwarze Film ist sehr jung. In den 70er Jahren wurde er von den Schwarzen unterstützt, weil er sie als Sieger zeigte, in Umkehr zur Formel der bisherigen Filme, in denen immer die Weißen die Gewinner waren und die Schwarzen immer die Verlierer. Sie konnten Rache nehmen. Das war neu, erfrischend, gut und in Ordnung. Das dauerte etwa zwei bis drei Jahre, danach waren andere Sachen gefragt.“ (...)

Der Äthiopier Haile Gerima ist ein Markstein im schwarzen unabhängigen Film, auch für die Filmemacher, ein Bindeglied zwischen den Filmen der Roots-Bewegung und den Ghetto-Filmen. „Es ist wichtig, afrikanisch-amerikanisch zu sagen und nicht afro-amerikanisch, das klingt so wie bubble-gum“, sagt er zu Beginn des Gesprächs. Während ein Teil der amerikanischen Filmemacher danach strebt, an Vergangenes anzuknüpfen, die Wurzeln des Kontinents sucht, einer Erde, einer Kultur, einer Sprache, von der sie entwurzelt worden sind, und die für sie den Stellenwert eines Schöpfungsmythos einnimmt, betrachtet Haile Gerima das Imperium mit den Augen eines Afrikaners. Darum scheint er, wenn man dazu neigt, ihn an die Spitze der Roots-Bewegung zu stellen, eher am anderen Ende zu stehen, scheint die umgekehrte Bewegung zu vollziehen, den kulturellen Kampf der Dritten Welt zu tragen wie zwei Gesichter desselben afrikanischen Bodens. Die afrikanische Kultur hat sich in Amerika erhalten; es gibt einen schwarzen Kontinent, der sich in Amerika fortsetzt, wie es ein angelsächsisches Europa gibt, das sich dort fortsetzt. Es gibt in Amerika einen inneren Kolonialismus, wie es eine Unterwerfung der Dritten Welt unter die gesellschaftlichen Werte und die ökonomische Macht des westlichen Imperialismus gibt. Wenn Gerima die Geschichte als eine Geschichte des Kampfes des schwarzen Volkes für die Wiedererlangung seiner Rechte als Volk versteht, kann sich der Film, eingebettet in eine afrikanisch-amerikanische Kultur, nicht allein mit einer Veränderung der Inhalte begnügen und, indem er ein positives Bild der Schwarzen wiederherstellt, die gleiche Geschichte von Schwarzen und Weißen nur mit umgekehrten Vorzeichen erzählen — ein Versuch, der mit Oscar Micheaux begann, mit dem Stummfilm, als Reaktion auf *Birth of a Nation*, selbst wenn die 'Négritude' der Schauspieler sich mit der Maske, dem Make-up, verwischte. Die Filmsprache, die Montage, das Verhältnis von Bild und Ton muß im Kontext der afrikanisch-amerikanischen Kultur neu überdacht und gestaltet werden. Aus ihr müssen sich die Symbole, die Werte speisen, die Ordnung der Dinge und die Zeichen der Kultur, die sie erzeugen, wie das zuvor in der Jazzmusik der Fall war. „Hollywood reproduziert fast ausschließlich: auf einen weißen Supermann folgt z.B. ein schwarzer Supermann. Die Menschlichkeit der Figur zählt ebensowenig wie — sagen wir — seine Beziehung zu Kindern; sie reproduzieren einfach das, was weiß gewesen ist,

weil sie wollen, daß wir in den Phantomstädten der weißen Gesellschaft leben. Die Geschichte unterstellt, daß die Weißen vorne und die Schwarzen hinten stehen. Für die Filmemacher der Dritten Welt zählt einzig das Genre der Menschlichkeit. Aber es gibt auch eine Perspektive der kulturellen Autonomie. Nehmen wir z.B. *Passing through* von Larry Clark. Die weißen Filmemacher haben ihren Begriff von Jazz deutlich gemacht. Für mich ist dies das erste Mal, wo er auf der Leinwand explodiert. Ich lasse den Rest des Films einmal beiseite, aber dieser Teil, das ist die Geburt des Jazzfilms. Er hat die unterschiedlichen Klangfarben der Instrumente begriffen, es ist sein Begriff von Jazz, der seiner Erfahrung entspricht, einer Erfahrung, die aber seit der Zeit, als die Afrikaner nach Amerika kamen, existiert. Es ist das erste Mal, daß ich einen Schwarzen gesehen habe, der den Film ins Innere seiner Seele hineinnimmt, da, wo sich der Jazz befindet." (...)

Ob *Child of Resistance*, *Bush Mama* oder *ASHES AND EMBERS*, sein letzter wundervoller Film, die Filme Gerimas beginnen oftmals mit einer Kernsituation; einer Mutter, die ihren Sohn beweint, der von der Polizei getötet wurde, einer gefangenen Kämpferin (Angela Davis), einen Vietnam-Veteran, dem es nicht gelingt, sich im Zivilleben wieder zurechtzufinden. Doch man würde vergeblich nach einer narrativen Kontinuität suchen, die gibt es nicht. Die Bilder sind nicht als Repräsentation konzipiert, nicht als Reflex einer sich in einer Reihe fortsetzenden Handlung, sondern stellen sich in ihrer Gesamtheit dar wie die Projektion geistiger Bilder. Es gibt keine objektive Wirklichkeit, auf die sie sich beziehen und in der sich die subjektive Wahrnehmung des Protagonisten mit dem Bild seiner Handlungen vermischt, sondern Gefühlszustände, die sich auf eine Situation beziehen, eine Erinnerung, die das Verhältnis zur äußeren Realität filtert. Der Handlungsspielraum wird auf diese Weise ständig fragmentiert und durch eine Vision, durch die Montage erschaffen, wie eine Halluzination, die auf abstrakter Ebene die Elemente des Bildes, der Formen, Inhalte und Farben wie Musiknoten komponiert.

„Das Bild, wenn ich es sehe, ist untrennbar vom Ton, der Ton geht mit dem Bild zusammen und der Filmemacher muß den Kampf zwischen beiden schlichten, zwischen dem Ton, der das Bild herausfordert, und dem Bild, das den Ton herausfordert. Dieses Verhältnis ist ihnen wesensgemäß.“

Aus Tönen und Bildern entsteht ein Gerüst von Zeichen, das weniger dazu taugt, die äußere Realität, die unselige Erfahrung der Schwarzen mit dem 'American way of life' zu denunzieren, sondern das sprachliche Material für den Film zusammenfügen und produzieren will, in dem diese Erfahrungen gelebt, übersetzt und von der Gemeinschaft geteilt werden.

„Die Zusammenarbeit mit der Gemeinschaft und den Filmemachern ist unsere Art, eine bessere und dauerhaftere Machtposition aufzubauen; seit 1970 sind mehrere schwarze Filmemacher, Männer und Frauen, als unabhängige Filmer daraus hervorgegangen. Warum einen unabhängigen Film? Weil man eine Antwort geben kann: die der kulturellen Abweichung. Es gibt in Amerika spezifische nationale Gruppen, die nicht imstande sind, ihre Geschichte in Filmen zu bestimmen oder zu schreiben. D.h. es gibt einen Widerspruch, der in der einen oder anderen Richtung gelöst werden muß: entweder durch Zerstörung oder durch Ersatz der kulturellen Hegemonie, des Überbaus, der nicht funktioniert. Das ist eine große Verantwortung, und wer sich für unabhängig erklärt, der erklärt der herrschenden Kultur automatisch den Krieg und muß nach einem Ersatz suchen. Welches Filmgenre erfordert ein demokratischer Überbau, der für alle Menschen sprechen will? Einige mögen im unabhängigen Film einzig eine ökonomische Produktionsform sehen, aber selbst das gehört zum Kampf einer kulturellen Befreiungsbewegung. Der konventionelle Film sagt, man könne sich nicht so ausdrücken, wie wir das tun. Diese Diktatur impliziert, daß es nur eine kinematographische Sprache und nur ein kinematographisches Temperament gibt. Wir tragen also auch eine sprachliche Verantwortung. Wenn man dieses monolithische Hollywood fortsetzt, diese Sprachregelung für die ganze Welt, dann interessiert mich Film nicht mehr. Die Filme der Schwarzen werden nach angelsächsischem Maß beurteilt und gemessen. Es dreht sich nicht einzig darum, die Konventionen aufzugeben, sondern der Kampf muß auf das Medium selbst übertragen werden.

Von Anfang an war meine ökonomische Basis als Filmemacher die afrikanisch-amerikanische Gemeinschaft, und bis heute werden meine Filme vor allem in diesen 'communities' gezeigt, in Vereinen und Schulen. Nicht in den Kinos. Meine ökonomische Stärke ist das Geld, das die Leute als Miete für meine Filme bezahlen, für *Child of Resistance*, *Bush Mama*, *Harvest: 3.000 Years*. Das hat eine wesentliche Rolle bei der Produktion meines neuen Films gespielt, dazu mein Gehalt als Filmdozent an der Howard University. Jetzt bin ich dabei, meine eigene Gesellschaft aufzubauen, Schritt für Schritt, um sie nach Afrika zu bringen. *ASHES AND EMBERS* gehört dieser Gemeinschaft, der Vertrieb ist jedoch derselbe wie bei den anderen. Mit den Einkünften, die man in den Kinos erzielt, kann man keine Filme machen, denn in Amerika muß man dem Kinobesitzer, wenn der Platz 4 \$ kostet, 3 \$ bezahlen. Bleibt 1 \$, aber 1 \$ kostet auch die Werbung. Darum denke ich, daß meine Filme im herkömmlichen Kreislauf keinen Platz haben. Ich glaube auch, daß die Abhängigkeit von Förderungsgeldern sehr gefährlich ist. Ich ziehe es vor, nach und nach meine eigenen Quellen auszubauen, wie ein Haus, Stein um Stein. Das zufällige Geld, das einem auf wundersame Weise zufließt, das von außen kommt, kann dazu führen, daß man Hoffnungen in ein System setzt, das jedoch nicht in der Lage ist, meine Filme zu akzeptieren. Ich glaube, Förderungen sind gut für Leute, die ihren ersten Film machen. Aber *Child of Resistance* z.B. entstand ohne Förderungsgelder und *Bush Mama* mit einer winzigen Förderung. Für mich liegt die ökonomische Stärke eines Films in der Gemeinschaft, bei den Menschen, die an den Film glauben ... Ich drehe die Filme an den Orten, an denen ich gelebt habe, wo ich Erfahrungen gemacht habe. D.h. ich erforsche die Afrikaner-Amerikaner weiter, ich kenne sie nicht. Meine Filme reden von meiner eigenen Konfrontation mit den Schwarzen Amerikas, von meinem Widerstand und von meinem Kontakt zu ihnen. (...)

Mit *ASHES AND EMBERS* habe ich auf diese Weise die ganze Geschichte der schwarzen Landfrage gelernt, ich habe verstanden, wie es nach allen Versprechungen seit der Abschaffung der Sklaverei geschehen konnte, daß die Schwarzen ohne Land blieben. Sie mußten arbeiten, um Land kaufen zu können, und als sie das Land hatten, traten sie in eine neue Realität ein, in die Realität der Stadt, die die Jungen anzieht – ein afrikanisches Thema.

Jede Generation glaubt, am Anfang eines Kampfes zu stehen. Man muß in die Vergangenheit zurücksehen, damit man weiß, was zu tun ist. Die Geschichte bewirkt eine kritische Transformation des Gegenwärtigen und Zukünftigen ... Ich glaube, aus allen Filmen, die ich von jungen schwarzen amerikanischen Filmemachern gesehen habe, spricht, wenn auch in sehr unterschiedlicher Form, ein menschliches Drama. Es gibt eine außergewöhnlich Dynamik, so viel ist sichtbar.“

Das Gespräch führten Catherine Arnaud, Yann Lardeau und Serge Le Péron, in: *Cahiers du Cinéma*, No. 34, Paris, Oktober 1982

Biofilmographie

Haile Gerima, Filmemacher und Filmdozent an der Howard University in Washington, D.C. Wurde 1976 mit dem gleichzeitigen Start zweier Spielfilme einem breiteren Publikum als einer der bedeutenden Vertreter des schwarzen und afrikanischen unabhängigen Films bekannt. Erhielt zahlreiche nationale und internationale Auszeichnungen, darunter den Großen Preis des Internationalen Filmfestivals von Locarno, den Großen Preis von Figueira da Foz, den George Sadoul Preis des französischen Filmkritikerverbands sowie Preise in Cannes, den 1. Preis von Benalmadena, Spanien, den 1. Preis des Jamaica National Film Festival und den Oscar-Micheaux-Award (Oakland Museum's Black Filmmakers Hall of Fame) für den besten Spielfilm. (Weitere Informationen in Kinemathek 58)

Filme:

1972 *Child of Resistance*

1976 *Bush Mama*

Mirt sost shi amit — Harvest: 3.000 Years (Forum 1976)

1978 *Wilmington 10 - USA 10.000*

1982 *ASHES AND EMBERS* (Großer Preis von Figueira da Faz)