

Mediendossier trigon-film

BAMAKO

Abderrahmane Sissako, Mali 2006



VERLEIH

trigon-film
Limmatauweg 9
5408 Ennetbaden
Tel: 056 430 12 30
Fax: 056 430 12 31
info@trigon-film.org
www.trigon-film.org

MEDIENKONTAKT

Tel: 056 430 12 35
medien@trigon-film.org

BILDMATERIAL

www.trigon-film.org

MITWIRKENDE

Regie:	Abderrahmane Sissako
Drehbuch:	Abderrahmane Sissako
Kamera:	Jacques Besse
Schnitt:	Nadia Ben Rachid
Ton:	Christophe Winding
Kostüme:	Maji-da Abdi
Produktion:	Danny Glover, Joslyn Barnes, F. Sauvagnargues, Arnaud Louvet
Dauer:	118 Minuten
Sprache/UT:	Bambara/Französisch/d/f

DARSTELLENDENDE / ROLLEN

Melé	Aïssa Maïga
Chaka	Tiéoura Traoré
Saramba	Hélène Diarra
Falai	Habib Dembélé
Chakas Schwester	Djénéba Koné
Journalist	Hamadoun Kassogué
Gerichtspräsident	Hamèye Mahalmadane
Anwalt der Zivilparteien	Aïssata Tall Sall William Bourdon
Strafverteidiger	Roland Rappaport Mamadou Konaté Mamadou Savadogo
Staatsanwalt	Magma Gabriel Konaté
Zeugen (in der Reihenfolge ihres Auftritts)	Zegué Bamba Aminata Traoré Madou Keita Georges Keita Assa Badiallo Souko Samba Diakité
Cowboys im Western	Danny Glover Elia Suleiman Dramane Bassaro Jean-Henri Roger Zeka Laplaine Ferdinand Batsimba

SYNOPSIS

Afrika hält Gericht

Was für eine grossartige Idee: Abderrahmane Sissako lädt uns ein in Malis farbenfrohe Hauptstadt Bamako, wo er im Hof des Hauses seines verstorbenen Vaters eine Gerichtsverhandlung inszeniert, in jenem Hof, in dem er selber seine Jugend verbracht hat. Doch keine Angst, das ist alles andere als trockene Faktenbeigerei: Spannungsgeladen präsentiert sich die hier in Szene gesetzte Verhandlung gegen die Weltbank und den Internationalen Währungsfonds, die ja eigentlich da wären, ausgleichend zu wirken im Weltmarkt. Munter läuft während der Gerichtsverhandlung im Hof das Leben weiter. Die geniale Idee von Sissako war es, Gericht zu halten im Alltag, denn aus ihm heraus wird so vieles, was diskutiert wird, ganz beiläufig sichtbar, wahrnehmbar, erkennbar. Und darüber hinaus spielt der Alltag aufs Unterhaltsamste seine Streiche. Natürlich schweift Sissakos Blick immer wieder ab, widmet er sein Interesse Randfiguren im globalen Game, um die Widerwärtigkeit der nördlichen Arroganz umso sichtbarer zu machen. Er ist auch ein hochsensibler Porträtist. Wenn die Welt heute voller Wunden ist, dann aufgrund einer langen Geschichte, die gerne vergessen geht, wenn man das Hier und Jetzt betrachtet. Sissako führt uns dies am Beispiel Afrikas im Innenhof seines Hauses vor Augen und vor Ohren. Luzid sind die Auseinandersetzungen und Äusserungen; real existierende Figuren und erfundene spielen ineinander über und miteinander, um von dem zu reden, was ist. Und von dem, was sein könnte.

FESTIVALS & AUSZEICHNUNGEN (Auswahl)

Sélection officielle Cannes, hors compétition

Grand Prix du Public, Festival Paris Cinéma

Prix du Jury, Festival Carthage

DER REGISSEUR ABDERRAHMANE SISSAKO

Abderrahmane Sissako wurde 1961 in Mauretania geboren. Er verbrachte seine Kindheit in Mali und studierte ab 1982 an der renommierten Filmschule VGIK in Moskau, wo er den Kurzfilm *Le Jeu* realisierte. Ein wiederkehrendes Thema in Sissakos Filmen ist das Exil, das bereits in seinem Film *Octobre* auftaucht, den er 1993 kurz vor seiner Abreise aus Russland fertigstellte und der an zahlreichen Festivals ausgezeichnet wurde. Seither hat Abderrahmane Sissako *Le chameau et les bâtons flottants* (1995), *Sabriya* (in der von ARTE initiierten Reihe *African Dreaming*) und *Rostov-Luanda* gedreht; letzterer 1997 wurde auf der Documenta X in Kassel gezeigt. 1998 erhielt er für *La vie sur terre*, der im Rahmen der von Haut et Court und ARTE initiierten Reihe *2000 vu par...* entstand, weltweit Auszeichnungen auf diversen Festivals. Aufsehen erregte auch sein letzter Spielfilm *En attendant le bonheur*, der unter anderem den Preis der internationalen Filmkritik in «Un certain regard» in Cannes und den Grossen Preis am FESPACO erhielt. Abderrahmane Sissako lebt heute in Paris und in Mauretania.

Filmografie:

Kurzfilme

- Le jeu (1989)
- Octobre (1991)
- Le chameau et les bâtons flottants (1995)
- Sabriya (1996)

Dokumentarfilme

- Rostov-Luanda (1997)

Spielfilme

- La vie sur terre (1998)
- Heremakono (En attendant le bonheur) (2002)

BEGEGNUNG MIT DEM FILMEMACHER ABDERRAHMANE SISSAKO

Das Gespräch führte Walter Ruggle

Quellenangabe bei Zitaten: © trigon-film-magazin nr. 35, Walter Ruggle

«Das wirkliche Drama sind die Enttäuschten,
die ihre Hoffnung ganz verloren haben.»

Es gibt in Deinem Film zwei Höfe: Den Gerichtshof und den Hof des Hauses. Dasselbe Wort, zwei verschiedene Bedeutungen. War das Bild des Hofes auch von daher wichtig?

Zunächst ging es für mich als Filmemacher darum, all jenen, die das Projekt lasen und mit denen ich zusammenarbeitete, die politische und menschliche Dimension aufzuzeigen. Der Ursprung dieses Films ist eine Ungerechtigkeit: Als die Vereinbarungen von Bretton Woods unterzeichnet wurden, schuf man die Weltbank und den Weltwährungsfond IWF, um die Welt besser zu bewirtschaften und Katastrophen zu vermeiden. Man könnte also sagen, da steckte eine durchaus lobenswerte Absicht dahinter.

Die Ungerechtigkeit liegt darin, dass seit nunmehr drei Jahrzehnten und trotz ihrer katastrophalen Resultate diese Institutionen nicht anfechtbar sind, weil es keinerlei übergeordnete Struktur gibt, der gegenüber sie Rechenschaft ablegen müssten. Wenn also eine unanfechtbare Institution Entscheide fällt, die für einen Grossteil der Menschheit relevant sind, dann betrifft dies ja weit mehr als nur Afrika: wenn sie entscheidet, was gut ist und was schlecht ist, was man tun muss und was nicht. Und wenn man nach fünf Jahren feststellt, dass das Resultat katastrophal ist, so will das nicht heissen, dass die Länder selber verantwortlich sind für ihre Situation. Warum soll sich der einfache Bürger, eben der, der in meinem Hof lebt, nicht beschweren können? Das ist derjenige, in dessen Namen sich der Staat verschuldet, für den der Staat entscheidet, dass sein Bruder nicht Arzt oder Lehrer sein kann, weil das zu teuer wäre. Da gibt es doch schon in den Fakten eine Ungerechtigkeit. Und die beste Art, das zum Ausdruck zu bringen, schien mir, diesen unwahrscheinlichen Prozess in einem Hof spielen zu lassen. Die Kunst gab mir diese Freiheit.

Die Kunst ist die Freiheit. Diese zwei Aspekte eines einzelnen Wortes hatten also tatsächlich ihre Bedeutung für mich, ihre Wichtigkeit. Mit der Zeit schienen sie mir aber nicht mehr so grundlegend, weil ich etwas begriffen hatte: Ich wollte keinen französisch-afrikanischen Film gestalten, ich wollte diesem Projekt eine Dimension geben, die es weit offener erscheinen lässt und gleichzeitig sehr viel persönlicher. So habe ich im Verlauf der Arbeit den ursprünglichen Filmtitel «La cour» in Bamako geändert.

Du sprichst die Rolle des Künstlers an. Das ist auch im Film selber ein Thema. Maître Rappaport gesteht dem Künstler generös einen eigenen Standpunkt zu, aber er verlangt, dass man sich an die Fakten halten möge. Wie siehst Du denn die Rolle des Künstlers in derartigen Diskussionen, in denen ja alles politisch ist, sehr konkret und gebunden an Fakten? Welche Freiheit hast Du da als Künstler?

Die Rolle des Künstlers, jeglicher Art von Künstler, ist nicht so sehr, Gegenwart oder Vergangenheit zu erzählen. Es ist fundamental, dass er sich auch in die Zukunft projiziert. Wenn er auch nicht ein Wortführer ist, so soll der Künstler sich zu Wort melden. Er muss sich in die Rolle des Volkes versetzen, denn seine Stimme kann die Leute erreichen, er ist der, der vollkommen frei ist.

Wenn wir Afrika im Speziellen betrachten – und ich möchte da mehr von einem Kontinent sprechen als von einzelnen Ländern –, findest du dich ständig in der Situation, dass du zum Wortführer wirst, ob dir das nun lieb ist oder nicht, und du findest dich wieder mit einer Verantwortung, die du zu tragen hast. Diese kann nur politisch sein. Aber meine erste Sorge und das, was ich zum Ausdruck bringen möchte, sind künstlerische Momente. Es ist nun mal so, dass ich heute mehr Möglichkeiten habe zu drehen als andere Filmschaffende. Das auferlegt mir auch politische Verantwortung. Das verleiht meinen Filmen zwangsläufig schon eine politische Dimension. Gleichzeitig bedeutet dies nicht, dass ich diese Aufgabe unbedingt gesucht hätte. Für mich sucht ein Künstler die Harmonie, ausgehend von dem, was er kennt, von dem, was er lebt. Mag sein, dass das nur eine kleine Ecke der Welt ist, aber ich muss für sie kämpfen und gegen die Indifferenz, mit der man Afrika begegnet.

Jegliche Kunst ist politisch, es ist nicht möglich, sich auszudrücken und nicht politisch zu sein ...
... absolut richtig ...

... und in diesem Fall hier gehst Du von rohen und klaren Fakten aus. Wir haben zwei Parteien: die der Bürgerinnen und Bürger und die der Institutionen. Wie hast Du diese beiden Seiten für den Film erarbeitet?

Zunächst gab es für mich zwei wichtige Punkte: der erste ist die Tatsache, dass wir in einen Prozess eindringen, der bereits in Gang ist, von dem wir aber die Schlussfolgerungen nicht erleben werden. Ich werde darauf zurückkommen. Am Anfang war die Idee und das Verlangen, gewisse Situationen präzise zu behandeln. Die Frage des Wassers, die Frage der Schuld, das Erdöl, das Gold und anderes mehr. Aber nach und nach bin ich mir bewusst geworden, dass es genauso wichtig ist, dass wir einen Film drehen und nicht einen Prozess anstrengen (lacht).

Auf all die Themen präzise einzugehen wäre viel zu schwierig für einen Film. Ich habe mich also entschieden, genereller vorzugehen. Wenn eine Frage sich stellt, so werden wir nicht die endgültige Antwort geben, aber wir versuchen, die Suche nach einer Antwort zu zeigen, die Suche nach Wahrheiten. Das heisst, dass wir die Summe von Verantwortlichkeiten zeigen. Nach dem Film mag der Prozess vielleicht belegen, wer verantwortlich ist. Aber das ist nicht das vordringliche Anliegen. Uns ging es darum, dass Menschen sich ausdrücken konnten und zwei verschiedene Seiten zu Wort kamen. Das ist die Konfrontation, und der Film spielt ja im Hof eines Hauses mit Zeugen. Die Verteidigung der Institutionen hat keine leichte Aufgabe. Ich habe deshalb drei Leute gesucht, von denen zwei Anwälte sind.

Der zweite wichtige Punkt ist genau die Präsenz von wirklichen Advokaten im Casting. Und auch wichtig war die Präsenz von Frauen auf Advokatenseite. Sie haben eine Rolle inne, die ein Mann nicht spielen kann: Es ist die Rolle der Mutter, die bei den Frauen in der afrikanischen Gesellschaft in einem traditionellen Sinne immer noch sehr wichtig ist. Sie sollen im Film diesen Aspekt mit begleiten.

Für mich war schliesslich von Anfang an klar, dass diese ganze Problematik nicht nur Afrika betreffen würde. So war es wichtig, Anwälte von anderswo mit einzubeziehen. William Bourdon einerseits, Maître Rappaport andererseits sowie Mamadou Konaté und Mamadou Savadogo waren die Personen unserer Wahl.

... und das sind alles echte Anwälte, die auch in ihrem wirklichen Leben als Anwälte arbeiten?

Ja, richtige Anwälte. Was mich frappiert hat, war die Tatsache, dass jeder der Anwälte, den ich kontaktiert hatte und dem ich die Idee skizzierte, sofort dabei war. Das interessierte sie alle. Und sie interessierten sich in erster Linie für die Seite der Verteidigung, weil die natürlich schwieriger sein würde als die Seite der Zivilklagen.

... sie wollten also die Institutionen verteidigen?

Es war jedenfalls ihr erster Reflex, möglichst den anspruchsvolleren Teil zu suchen, während ich eigentlich das Gegenteil erwartet hätte. Im Prinzip unterstreicht dies aber die Wichtigkeit des Themas. Alle waren sich einig, darüber zu reden, um zum Ausdruck zu bringen, dass es da um eine der grundlegenden Fragen der Menschheit geht. Danach habe ich sie während einem Jahr mit Materialien und Dokumenten eingedeckt. Einzelne haben Problempunkte selber entdeckt durch das, was sie in Büchern und Artikeln lasen. Schliesslich kamen sie zu den Dreharbeiten mit dem Gefühl, das Thema im Griff zu haben. Ich selber habe aber versucht, gewisse polemische Debatten zu vermeiden, um nicht zu sehr in den Streit um Zahlen zu kippen. Wir können nicht alles beweisen und in Szene setzen.

Es wird immer wieder mit Zahlen argumentiert, und Zahlen werden dann anderen Zahlen gegenübergestellt, was effektiv nicht das einzige ist, was zählt. Du hast gesagt, dass Du zurückkommen möchtest auf die Tatsache, dass das offen war ...

... ja, weil ja das ganze Dispositiv in der Anlage sehr riskant war. Ich hatte mehr das Bedürfnis, gewisse Dinge zu sagen, als einen Film zu machen. Diese Dimension blieb auch stark für mich, und sie ist der Grund dafür, warum ich in einen offenen Prozess eintreten wollte, der bereits in Gang war. Das erlaubte es mir, eine Chronologie der Prozedur zu umgehen und gab mir die Möglichkeit, ganz viele Dinge vor Ort zu verfeinern und im Off zu arbeiten, dieses mit einzubeziehen. Die eigentliche Mise-en-scène wurde dadurch vereinfacht und es erlaubte den Zuschauenden, sich selber vorzustellen, was da schon gelaufen sein mochte. Das wurde auch insofern wichtig, als ich nicht glaube, dass es an der Kunst liegt, zu urteilen oder einzuteilen. Sie muss ganz klar zeigen, sie kann eine Position einnehmen, aber das will nicht heissen: Das Rote ist schlecht, das Schwarze ist traurig. Die Kunst kann mit diesen Ideen spielen, aber sie darf nicht kategorisch sein.

Letztlich versetzt Du uns, das Publikum, in die Rolle der Geschworenen.

Ja, die Geschworenen müssen sich ihr eigenes Urteil bilden.

Für mich ist klar, dass da alles offen sein muss, wie wenn du in die ganze Sache eintauchen würdest. Etwas, was zu diesem faszinierenden Konzept des Filmes gehört, ist die Tatsache, dass er in mehrerer Hinsicht ständig innen und aussen ist. Du spielst als Regisseur mit dieser Tatsache, indem du uns vor Augen führst, wie wir alle auch ständig innen und aussen sind, beim Betrachten, aber auch in unserem Leben.

Und, darüber hinaus, ist dieses «Draussen», wenn es denn glücklich sein müsste über den Prozess, nicht einmal sicher, ob es das ist. Es sagt sich nämlich, ich muss mein Leben fortsetzen und kann nicht darauf warten, dass etwas Hypothetisches geschieht. Sein Leben, das ist da, und das geht weiter. Das «Draussen» erlaubt es mir, ein zutiefst vielfältiges Afrika zu zeigen. Es gibt jene, die im Prozess drin sind, die Zeugen sind, die ihre ganz eigenständige Vision haben. Aber es gibt auch die anderen, die nicht so sind. Manchmal sind sie da, manchmal nicht. Manchmal hören sie zu, manchmal nicht. Es gibt da ein Bedürfnis, an einen Erfolg zu glauben, aber gleichzeitig hat man die Hoffnung aufgegeben.

Das Leben geht weiter, Du stellst es auf die eine oder andere Art dem Prozessgeschehen gegenüber. Das Leben ist gegenwärtig, man spricht davon, und gleichzeitig durchmisst es den Raum. Man hat mitunter das Gefühl, dass die Leute von etwas sprechen in diesem Prozess, das wenig zu tun hat mit dem wirklichen Leben. Es ist, als würden sich Theorie und Wirklichkeit in diesem Hof begegnen.

Und das ist auch dort, wo die Mise-en-scène fundamental wird. Der Prozess selber wird im Hof veranstaltet. Die kleine Welt da, sie glaubt zur Hälfte an ihn und sagt sich: «Ich werde das mal laufen lassen, aber ich werde mich hüten, deshalb das Leben zu unterbrechen, meinen Haushalt zu machen und die täglichen Dinge. Ich werde zuhören, aber gleichzeitig ...». Das ist ja auch Ausdruck einer Form von Freiheit, die man sich nimmt.

Auf der anderen Seite ist die Institution «Gericht», und sie ist sich dessen auch bewusst. Sie hat sich in diesem Hof installiert, und das Leben geht weiter. All das erlaubt es mir, eine Gesellschaft in Miniaturform zu zeigen. Jeder und jede geht seiner Arbeit nach, und alle respektieren einander wechselseitig. Vielleicht erwarten es beide Seiten auch ein wenig, von der anderen Seite enttäuscht zu werden. Aber es herrscht so etwas wie ein Grundvertrauen. Und so sieht man eine kleine Gesellschaft, in der die Leute sich bewegen, kommen und gehen, arbeiten oder nicht, gesund sind oder krank ...

... sterbend auch...

... sogar sterbend. Mitten in all dem findet sich ein Kind. Das ist es, man redet von ihm. Der Knabe möchte auch dabei sein, und er vermittelt den Eindruck von Zufriedenheit in seiner Gegenwart. Aber, noch einmal, es war für mich fundamental, dass der Sterbende nicht stirbt. Für Europa besteht Afrika vor allem aus Zahlen. Man weiss da genau, wie viele Menschen an AIDS sterben und in welchem Land, man weiss, wie viele in Kriegen umgekommen sind, und so weiter. Da existiert so etwas wie ein Buchhaltungsreflex, der es erlaubt, das Wichtigste zu vergessen: Das wirkliche Drama hier in Afrika sind nicht jene, die sterben, es sind die, die bleiben und die enttäuscht sind, die jegliche Hoffnung verloren haben. Ein hoffnungsloser Mensch, das ist schrecklich. Aber in Afrika gibt es keinerlei Buchhaltung, auch wenn man davon ausgehen muss, dass 300 Millionen Menschen die Hoffnung verloren haben. Fragt sich jemand, weshalb? Der Tod, er ist etwas Symbolisches.

Deshalb lasse ich den Kranken wieder aufstehen. Es gibt bei mir ein ausgesprochen starkes Verlangen, ein Afrika zu filmen, das man sich nicht vorstellt, weil man es nicht zeigt. Das heisst, ein bewusstes Afrika, einen Kontinent, der genau weiss, was auf ihn zukommt. Die Leute ausserhalb sprechen nicht vom IWF, von der Weltbank oder von jenen, die verantwortlich sind. Sie wissen es zwar, dass sie es sind. Aber ich würde auch uns Afrikaner dazuzählen, die Politiker, deren Verantwortung an der Sache unübersehbar ist. Der Film zeigt aber auch, dass Afrika nicht nur das Opfer von Korruption ist, wie man uns gerne weismachen möchte.

Du vermeidest es zu sagen, dass das ein Schrei ist, und einer der für mich stärksten Momente in Deinem Film ist jener, da der Lehrer nach vorne tritt und nichts sagt. Es ist ein stummer Schrei. Man versteht sehr gut, dass er die Sache kennt und versteht. Und man weiss, dass er stundenlang darüber reden könnte. Aber er schafft es nicht mehr, er mag nicht mehr. Das ist ein Moment der totalen Hoffnungslosigkeit.

Absolut.

Wie üblich in Deinen Filmen, arbeitest du ausgeprägt über das Porträt von Personen. Über ihre Gesichter erzählst Du uns Geschichten, ohne dass sie ein Wort sagen müssen. Die Kamera ist da und sammelt Eindrücke. Inwiefern sind das Aperçus aus dem Dreh, inwieweit inszenierst Du diese wunderbaren Porträts?

Ich denke, vor allem anderen sind das Begegnungen, die sich über die Zeit hinweg ergeben. Der Türsteher zum Beispiel, ihn kenne ich seit fünf Jahren. Er ist ein pensionierter Polizist, der als Wächter im Kommissariat meines Quartiers gearbeitet hat. Ich kenne ihn in dieser Funktion, ich habe mit ihm gesprochen, habe ihm Geld gegeben und einige Zeit mit ihm verbracht. Später bin ich auf ihn zugegangen und habe ihm von meinem Filmprojekt erzählt. Als ich angefangen habe zu drehen, habe ich an Menschen wie ihn gedacht. Denn seine Passion ist es, Wächter zu sein. Es gibt etwas bei ihm; mag sein, dass er mit seinem Leben abgeschlossen hat, aber er hört zu, und das ist wichtig.

Ein zweites Beispiel ist der Lehrer, der nicht spricht. Das ist ein Nachbar von uns und ein Kindheitsfreund von mir. Jedes Mal, wenn ich heimkehre, treffen wir uns, trinken zusammen Tee und diskutieren. Das ist ein Mann mit einem ungemein starken politischen Bewusstsein, aber er arbeitet seit sechs Jahren nicht mehr.

... und er war Lehrer?

Nein, er arbeitete als Kameramann! (lachend). Er hat für Aktualitätensendungen gearbeitet und solche Sachen. Ihm habe ich einfach gesagt: «Samba, ich werde einen Film drehen, bleib in der Nähe!». Er kam vorbei, und je mehr ich mir das überlegte, desto klarer schrieb sich seine Figur. Je mehr ich ihn da sitzen sah, umso klarer wurde mir, was ich mit ihm machen wollte. Und eines Tages sagte ich zu ihm: «Das ist Deine Figur, so werden wir sie drehen».

Kannst du mir noch etwas zur Frau mit den farbigen Tüchern erzählen?

Die Färberinnen sind in Wirklichkeit etwas weiter entfernt von unserem Quartier. Für die Bedürfnisse des Films haben wir sie mitsamt ihrer Arbeit in den Hof versetzt. Saramba, die da die wichtige Rolle spielt, ist Schauspielerin. Sie wohnt vis-à-vis. Sie hat eigentlich immer schon da gewohnt. Aber ich habe sie nicht nur engagiert, weil sie Schauspielerin ist, sondern auch, weil wir uns gut verstehen und sie sehr genau weiss, was mir vorschwebt. Sie hat es mir erlaubt, in die Fiktion zu gehen, denn meine grösste Sorge war es, dass das Wort zu viel Platz einnehmen würde im Film. Zu viel Diskurs würde den Film schwächen, ich musste also nach Möglichkeiten suchen, dies auszugleichen.

Es gibt da ja auch die ältere Frau, die Baumwolle spinnt. Sie ist eine meiner Tanten und wohnt im Haus selber. Die Zeugen, die eintreffen und reden, habe ich in den Vereinigungen kennengelernt. Die Frau, Madame Souko, ist ungemein engagiert. Als ich sie getroffen habe, sah ich, dass dieses Gesicht viel erzählen könnte. Denn ich bleibe ja gerne auf ihren Gesichtern und auf dem Atem des Augenblicks. Wir müssen die Schwingungen aufnehmen. Das ist, was passiert ist. Schliesslich waren wir voll in einem Prozess drin. Das war derart intensiv, dass die Leute jeweils zur Mittagszeit, wenn wir die Dreharbeiten des Tages abbrachen, nach vorne zu den Richtern strömten und dort unvermindert weiter argumentierten.

Wie lange hat der Dreh des Prozesses gedauert?

Acht Tage, wie der Prozess.

Du hast die Beziehungen erwähnt, die Du mit einzelnen Mitwirkenden hattest, die eine Rolle spielten oder gar sich selber. Es gibt noch eine andere wichtige Ebene im Film, das ist die persönliche Beziehung zum Drehort, zum Hof selber. Ihr habt im Haus Deines Vaters gedreht.

Ja, ich bin in diesem Hof aufgewachsen, hier habe ich mit meinen Geschwistern und anderen diskutiert und die Diskussionen setzen sich immer noch fort an diesem Ort. Heute lebt mein Vater nicht mehr, aber zeit seines Lebens haben wir uns alle immer füreinander interessiert. Wir haben uns Fragen gestellt, aber wir sind uns auch irgendwie in einer stillschweigenden Übereinkunft einig gewesen, dass wir niemals selber Politik machen würden. Von uns ist niemand aktiv in die Politik eingetreten.

Dieser Hof ist denn auch in dem Sinn wichtig, als mein Vater ihn als Ort des Gesprächs und der Diskussion gepflegt hat. Wenn ich da bin, so sind immer um die 25 andere auch da, nicht unbedingt Verwandte. Das konnten jeweils Kinder von Onkeln oder Tanten sein, die anderswo wohnten und in den Hof kamen, um uns zu besuchen. Sie trafen aus einem Dorf ein und brauchten eine Unterkunft, vielleicht, um in der Stadt eine Schule zu besuchen. Wir verbrachten unsere ganze Kindheit mit Leuten, die da vorbeikamen und über einige Zeit da bleiben mochten. Im Prinzip haben wir alles, was wir hatten, mit ihnen geteilt, das Essen, das Wasser oder was auch immer.

Die Familie in einem europäischen Sinn kannten wir nicht, mit einem Vater, einer Mutter und den Kindern. Wir sind alle zur Schule gegangen, und nach und nach haben wir den Hof verlassen, um anderswo zu leben, zum Beispiel in Frankreich, in Mauretanien oder in Grossbritannien. Wir haben geheiratet. Aber dieser Hof, er ist immer noch voll mit Leuten, mit neuen Vettern und Basen, mit anderen Verwandten, die dahin kommen. Wir haben es uns zur Aufgabe gemacht, ihn am Leben zu erhalten und den Menschen Unterstützung zu bieten, ob sie nun arbeiten oder nicht.

Das ist ja nicht immer so einfach, denn manchmal fragt man sich, ob man gerade jene, die nicht arbeiten, mehr in die Verantwortung nehmen müsste. Das Teilen ist keine einfache Aufgabe, aber hier ist es gelebte Realität. Wenn jemand eintrifft, ein Junge zum Beispiel, dann braucht er zunächst einmal etwas zu essen. Meist bringt er noch Kollegen mit, die auch ihre Bedürfnisse haben und dann ebenfalls hier übernachten. Umgekehrt geht er dann auch wieder zu anderen und schläft dort. Das kann schwierig werden, denn die Arbeit oder das Studium laufen womöglich nicht gut, er findet keine Arbeit oder schafft es in der Schule nicht. Dann mag er sich beschämt fühlen.

Es gibt viele Jugendliche, die wie jener im Film eines Tages aus einer totalen Hoffnungslosigkeit und einem unbeschreiblichen Schmerz heraus beschliessen zu verreisen. Sie schliessen sich einer Gruppe an mit dem Ziel, ein Boot zu finden und, ohne die geringste Sicherheit, vielleicht die Kanarischen Inseln zu erreichen. Was ist das für ein Typ Mensch, der es wagt, in einer Nusschale auf den Ozean zu gehen? Mehr als die Hälfte kommt nie an. 17000 haben es geschafft – wie viele sind im Meer verschwunden? Niemand weiss das wirklich. Und es werden immer mehr.

Keine Schranke, kein Zaun wird sie aufhalten können. Es gibt viel Grundlegenderes zu ändern. Weder die Weltbank noch der IWF sagen uns, was man ändern müsste. Es ist nun mal eine Realität, die man nicht wegleugnen kann, und man darf nicht vergessen, was Aminata ganz am Anfang des Filmes sagt: « Das wahre Elend Afrikas ist nicht seine Armut. Der Kontinent ist eher ein Opfer seines Reichtums geworden.»

Sie sagt ja auch, dass man von «Verarmung» sprechen sollte und nicht von Armut, also von einem aktiv betriebenen Prozess. Die Flucht gehört zu den wenigen Momenten, in denen Du den Hof richtig verlässt und etwas weit weg davon zeigst. Warum machst Du das?

Dafür gibt es zwei Gründe. Der erste ist ein filmischer: Ich hatte das Bedürfnis, durchzuatmen, denn wir sind ja in einem Film. Das Durchatmen sollte aber auch Sinn machen. Madou Keita ist wirklich ein Migrant, der die von ihm beschriebene Reise gemacht hat und in Marokko wieder an die Grenze gestellt wurde. Wenn er das erzählt und mit einem Mal verstummt, weiss man nicht, was in seinem Kopf vor sich geht, was sein Schweigen bedeutet. Ich habe mir also gesagt, dass ich seine Geschichte materialisieren müsste, indem ich den mutigen Marsch durch die Wüste andeutungsweise zeige, er hat ja nichts anderes als eine würdigere Zukunft gesucht. Jenen zeigen, der da nächtelang durch die Wüste marschiert und um jeden Preis anzukommen sucht, veranschaulicht auch, dass das kein unaufrichtiges Verhalten sein kann, kein gewalttätiges. Im Gegenteil: Das kann nur jemand unternehmen, der generös ist und an die Menschheit glaubt, trotz allem und zutiefst. Es war für mich also auch inhaltlich wichtig, diesen Gang durch die Wüste zu zeigen.

Das wäre beim Western dann vergleichbar, einfach ein Ausflug in die Traumwelten?

Auch das ist eine Möglichkeit gewesen, den Hof zu verlassen und in eine dynamischere Kinoform hinüberzuwechseln, aber natürlich will auch diese Szene etwas zum Ausdruck bringen, was mit dem Rest in Verbindung steht: Die Westernsequenz könnte genauso gut eine Sequenz mit Missionaren sein, die da in einer kleinen Stadt ankommen oder mit einer NGO, die mit ihrer Mission eintrifft oder was auch immer. Es war wichtig zu zeigen, dass selbst dort, wo das sich aufzwingende System uns weniger Lehrer oder Ärzte aufdrängt, wir es manchmal selber sind, die am Abzug herumdrücken. Das heisst: Es gibt auch eine afrikanische Verantwortung. Für mich war es eine Art, das Thema auszubalancieren.

Aber es ist eine nordamerikanische Mentalität, die Du da im Western aufscheinen lässt, eine Lebenshaltung, in der die Pistole zu den wichtigsten Dingen zu gehören scheint. Getötet werden mit den Gewehren vor allem Frauen und Kinder. Diese Sequenz flimmert letztlich über den Bildschirm des Fernsehens. Und Du zeigst ein Kind, das sich das anschaut, das sich am Töten vergnügt. Das sind Bilder und Geschichten, die von weither ankommen, die ausserhalb des lokalen Kontextes entstanden sind, und auch über die afrikanischen Dorfbildschirme flimmern. Welche Rolle spielen sie, diese Bilder?

Das Bild ist etwas sehr Wichtiges und kann sehr gefährlich werden. Die Rolle, die das Bild in Afrika spielt, ist dieselbe wie anderswo. Wenn du dein Kind einfach so vor den Fernseher setzt und schauen lässt, was da den Tag hindurch ausgestrahlt wird, dann wirst du ihm mit Sicherheit keinen guten Dienst erweisen. Aber schlimmer noch ist das in Afrika, denn das Kind hier kann sich in diesen Geschichten nicht wiedererkennen. Es verliert sich noch viel stärker und erfährt eine Dekulturisation und eine Desassimilierung, die sich sehr viel schneller abspielen. Und da liegt die Gefahr bei uns.

Ich bin beunruhigt, denn wenn Afrika für seine eigene Bevölkerung seine eigenen Bilder nicht produzieren kann, wird sich der Komplex gegenüber dem Bildlichen noch verstärken. Ein Kind, das einen Mann wie seinen Vater am Bildschirm nicht als Helden, als Polizisten, als Lehrer, als Arzt oder Pilot sehen kann, wird sich Fragen stellen zu ihm. Und heute ist es das, was ihm das Kino bringt: weisse Helden, selbst in den Filmen, die in Afrika gedreht werden – Tarzan war nie ein Schwarzer. Das Bild wird immer in den Dienst des Stärksten gestellt.

Je mehr die Jungen diese Bilder betrachten, umso weniger teilen sie ihre Geschichten im Hof. «Partager», das war ein Wort, das Du in all unseren Gesprächen immer wieder benutzt hast. Im Hof teilt man ja auch die Geschichten, die kleinen Dinge.

Genau. Wenn Du jetzt im Hof ankommen würdest, würdest Du dort bereits einen Fernseher entdecken und da wäre dann bestimmt eine Gruppe von Menschen, die um ihn herum sitzt.

Es würde mich interessieren, wie Du die Rolle der Religion siehst in diesem Ganzen. Es gibt im Film ja eine kleine Sequenz, in der Du diese Frage ansprichst. Die Kirchen sind mit den Kolonialherren Hand in Hand angekommen und haben im Namen ihres Gottes die grössten Massaker mitverantwortet. Welches ist ihre Rolle heute?

Die grossen Religionen haben sich Afrika aufgezwungen, das heisst: der Islam und das Christentum. Die Menschen sind ihnen gefolgt. Warum nicht? Jede Person hat das Recht, das auszuwählen, was sie für sich als gut empfindet. Gefährlich wird dies aber, wenn die Religionen Teil einer kommerziellen Sache werden, wie das mit diesen Evangelistengruppen geschieht, die englisch auf Seelenfang gehen in Bamako. Sie schießen überall wie Pilze aus dem Boden. Und die Armen gehen hin. Das ist wie mit dem Fernsehen, ein immenses Spektakel, das uns täuscht. Jede Person, die am Sonntag in die Kirche kommt, gibt zehn Prozent ihres Einkommens ab, Chauffeur oder Gärter, wer auch immer.

Aber das ist Teil eines Systems, in dem, am Ende der Rechnung, auch die Menschen missbraucht werden. Ich möchte zum Abschliessen aufs afrikanische Kino kommen. Es gibt Zeichen, dass sich da einiges bewegt und erneuert. Wie würdest du das afrikanische Kino heute beschreiben?

Ich denke, dass Afrika sich bewegt wie andere Regionen auch. Vielleicht sogar mehr als anderswo. Die Mentalitäten werden freier und werden dynamisch. Gross ist die Bewegung vielleicht nicht, denn das Kino bedarf einer industriellen Basis. Ein Land, in dem man nicht einmal imstande ist, ein Drehbuch zu schreiben, Schauspielerinnen und Schauspieler zu finden, Techniker oder Möglichkeiten, Filmmaterial vor Ort zu entwickeln, das ist für mich etwas Abnormales. Und dennoch ist das die Normalität in Afrika, wenn wir vom Maghreb absehen und von einzelnen Ländern dort, die eine reale Filmpolitik haben und die die Filmindustrie unterstützen.

Ganz im Gegensatz dazu das südlich der Sahara liegende Afrika, wo – mit Ausnahme von Südafrika – nur wenige Filme überhaupt entstehen können. Es gibt Länder, die nicht einmal einen einzigen Film zustande bringen im Jahr, andere bringen's auf zwei oder drei oder fünf in zehn Jahren. In einer solchen Situation ist es nicht möglich, von einer Bewegung zu sprechen wie es die Nouvelle Vague war oder der italienische Neorealismus. Solche Bewegungen werden von Leuten bewirkt, die zusammen arbeiten, die miteinander reden und gemeinsam schreiben. Wir haben diese Möglichkeit nicht, wir sind zu einsam, sind wie Musiker ohne Orchester, wir haben eine Gitarre zum Singen und können mit ihr von Ort zu Ort ziehen. Wir singen, man sagt uns, wir hätten eine schöne Stimme. Und damit hat sich's.

Aber es ist klar, dass das Kino in Afrika eine Zukunft haben muss, wie es sie auch in anderen Ländern gibt, die sich noch nicht so ausgeprägt über die Filmsprache ausgedrückt haben. Das Kino ist eine Kunst, die offenste des Jahrhunderts, aber sie verkümmert in einzelnen Regionen. Afrika könnte das Kino neu erfinden, denn wir verstehen es, zu überraschen. Nehmen wir das jüngste Beispiel des Spielfilms *Daratt* von Mahamat-Saleh Haroun. Da sieht man sehr deutlich, wie stark sich dieser Filmemacher entwickelt hat. Er verwendet eine universell verständliche Erzählform, um von seinem Heimatland, dem Tschad, zu reden in einer Art, wie das noch niemand vor ihm getan hat.

... und in einer ausgesprochen aktuellen Form ...

Es ist wichtig, dass der Okzident mehr Neugier zeigt und solche Filme mit berücksichtigt in seiner Wahrnehmung. *Daratt* war im Wettbewerb des Filmfestivals von Venedig und hat dort einen Hauptpreis gewonnen. Das mag als eine mutige Geste wirken, aber es ist mehr als das: Es ist ganz einfach korrekt und verdient. Noch vor fünf Jahren wäre das weniger klar gewesen. Es scheint, dass die asiatischen Filme akzeptierter sind. Ich weiss nicht, weshalb. Aber ich bleibe optimistisch, auch wenn mein Grundgefühl gleich wieder abgedämpft wird durch neue Fakten, die einen skeptisch stimmen angesichts der Realität. Man könnte niemals sagen, dass sich in Afrika etwas bewegt, wenn es nicht Fundamente geben würde, die hoffen lassen. Wir benötigen ganz einfach noch viel mehr Filmschaffende, damit es mehr gute Filme gibt.

Wenn Du in Bezug auf Deinen Film einen Wunsch äussern könntest oder eine Hoffnung, was wäre das?

Meine Hoffnung besteht darin, dass dieser Film die spannendsten Debatten auslösen kann, dass er zeigen kann, was in Afrika möglich ist. Denn seine Worte gehören Afrika. Das war das Grundprinzip des Films: Einen Appell richten an Menschen, die ein Herz und die Fähigkeit haben, ein Urteil zu fällen. Es gibt ja Millionen von Menschen und Äusserungen wie die im Film – die Welt müsste einfach endlich verstehen, dass Afrika gefangen ist in der Falle eines ökonomischen Systems, das nicht zu ihm passt. Wenn man sich dessen bewusst würde, dann wären wir an einem Wendepunkt, an dem die Politik endlich Verantwortungen wahrnehmen könnte. Man ist ja unfähig, so einfache Dinge wie die Alphabetisierung anzupacken. Man wird sich auch bewusst werden müssen, dass die Weltbank nicht die einzige Ursache dieser unglaublichen Perversion ist. Wie beschrieb doch Georges Keita diese extrovertierte Legitimation der Regierung: Wenn wir wollen, dass sich all das ändert, dann ist es wichtig, dass wir uns eine neue politische Vernunft geben.

Globale Fragen

Bücher zu Themen, die in *Bamako* anklingen, zusammengestellt von Walter Ruggie

Fair Trade

Die bisherigen Treffen und Beschlüsse der Welthandelsorganisation gehen an den Interessen vieler Entwicklungsländer vorbei. Das Buch «Fair Trade» zeigt auf, wie den ärmeren Ländern geholfen werden kann, sich durch freien Handel selbst zu helfen. Joseph E. Stiglitz, «der zurzeit bedeutendste, kreativste und einflussreichste Wirtschaftswissenschaftler» (Die Zeit), und Andrew Charlton liefern weit reichende Vorschläge, wie das System des Welthandels verändert werden kann, um soziale Gerechtigkeit zu fördern, anstatt ökonomische Machtverhältnisse zu zementieren. Ausgehend von einem kurzen Abriss der Geschichte der Welthandelsorganisation analysieren sie, welche Themen und Ereignisse zum Scheitern der bisherigen Verhandlungen geführt haben. Und sie erläutern, welche Reformen und Beschlüsse für ein erfolgreiches Abkommen gefasst werden müssen. Zunächst wird eingeführt in die bisherige Entwicklung und in die Tatsache, dass Handel Entwicklung fördern kann. Fragen wie «Warum wir eine Entwicklungsrunde brauchen» werden beantwortet, die Sonderbehandlung so genannter Entwicklungsländer erörtert und Methoden der Marktöffnung und notwendige institutionelle Reformen vorgeschlagen. Im Kapitel «Grundprinzipien eines fairen Abkommens» schreiben die Autoren: «Dass die Entwicklungsrunde ins Stocken geriet, liegt unter anderem daran, dass die WTO (wie auch schon ihr Vorläufer GATT) ihrer Struktur nach eine merkantilistische Institution ist, die stets nach dem Prinzip der eigennützigen Interessenvertretung funktionierte. Die Idee einer Entwicklungsrunde setzt dagegen eine fundamentale Abkehr vom merkantilistischen System hin zu kollektiv getragenen Prinzipien voraus. Zu der Frage, wie solche Prinzipien auszusehen hätten, gab es bislang kaum Diskussionen, geschweige denn Vereinbarungen. Das Fehlen allgemein akzeptierter Werte beraubt die WTO-Mitglieder jeder Grundlage, um sich angesichts konkurrierender Vorschläge kollektiv für eine Strategie zu entscheiden. Fortschritte in der Entwicklungsrunde kann es nur geben, wenn parallel eine Diskussion über die zugrunde liegenden Prinzipien, ihre Anwendung auf den Handel und ihre Bedeutung für die gegenwärtige Verhandlungsrunde stattfindet.» Sie wollen zur Debatte beitragen, indem sie auf einige grundsätzliche Fragen eingehen wie: Über welche Themenbereiche sollte sich eine WTO-Agenda erstrecken? Was zeichnet ein faires Abkommen aus? Was sind die Merkmale eines fairen Verhandlungsprozesses? Diese Fragen würden keine universellen Antworten kennen, aber es gebe zumindest Antworten, die ihre Legitimität aus allgemein akzeptierten, in einem demokratischen Prozess ermittelten Werten beziehen. Die Autoren bringen einfachste Dinge wie das Vorgehen bei Verhandlungen auf den Punkt:

1. Jedes Abkommen sollte auf seine Folgen für die Entwicklung überprüft werden.
2. Jedes Abkommen sollte fair sein.
3. Jedes Abkommen sollte auf faire Weise zustande kommen.
4. Die Agenda sollte auf handelsbezogene und entwicklungsfreundliche Themen beschränkt bleiben.

Auch wenn diese Prinzipien auf breite Zustimmung stossen würden, existieren doch wichtige Abweichungen in der Frage, wie Begriffe wie »Fairness« und andere Ausdrücke zu interpretieren sind und wie auf Konflikte zwischen den Prinzipien zu reagieren ist.

Fair Trade – Agenda für einen gerechten Welthandel

Joseph E. Stiglitz, Andrew Charlton Murmann Verlag, Hamburg 2006, 376 Seiten, CHF 49.80

Globalisierung

Gleich noch ein Stiglitz zum Thema, soeben neu erschienen. Der Nobelpreisträger kehrt mit diesem Buch zurück zu den Fragen seines Bestsellers «Die Schatten der Globalisierung». Er untersucht, welche Veränderungen die Weltwirtschaftsordnung in den letzten Jahren erlebt hat und erläutert die grossen politischen Herausforderungen, vor denen wir heute stehen. Vor allem entwickelt er seine Vision einer gerechteren Zukunft und zeigt konkrete Wege aus der Globalisierungsfalle auf.

Der weltweite Wohlstand nimmt infolge der Globalisierung zwar insgesamt zu, doch auch das Gefälle zwischen Reich und Arm wird immer grösser. Seitdem Stiglitz mit seinem Bestseller «Die Schatten der Globalisierung» für Furore sorgte, hat sich das Bewusstsein für dieses Ungleichgewicht und für die Gefahren sozialer Ungerechtigkeit geschärft. Doch den zahlreichen Bekenntnissen für eine gerechtere Welt müssen nun politische Taten folgen.

An diesem Punkt setzt das neue Buch des Wirtschaftsnobelpreisträgers an. Auf der Grundlage seiner wissenschaftlichen Forschung und seiner Erfahrungen in der politischen Praxis zeigt Stiglitz, wie die Chancen für positive Veränderungen, die in der fortschreitenden Globalisierung liegen, genutzt werden können. Dabei spricht er zahlreiche Themen an, die uns in Europa, in den USA aber auch in den sich entwickelnden Ländern auf den Nägeln brennen. Ob es um weltweites Outsourcing geht oder um Energieprobleme, die notwendige Reform des weltweiten Währungssystems oder die Kontrolle transnationaler Konzerne – stets behält Stiglitz das Machbare im Auge.

Die Chancen der Globalisierung, Siedler Verlag, München 2006

Die Schatten der Globalisierung, Siedler Verlag, Berlin 2002

Die Schuldenfalle

Eine aktuelle kleine Schweizer Publikation widmet sich ebenfalls dem Thema. Darlehen an Diktatoren und korrupte Regimes, Grosskredite für Entwicklungsruinen, Zinsen für dubiose Umschuldungen, Zinseszinsen für Zahlungsrückstände. Seit Jahrzehnten werden die sich entwickelnden Länder durch die Banken und Finanzinstitutionen des Nordens in der Schuldenfalle festgehalten. Am G8-Gipfel 2005 haben die Regierungschefs der acht grössten Industrieländer einen teilweisen oder umfassenden Schuldenerlass für 42 hoch verschuldete arme Länder beschlossen. Ein einmaliger Schuldenerlass bedeutet für die betroffenen Länder eine temporäre finanzielle Erleichterung. Er blendet aber eine wichtige Frage der Verschuldungsproblematik aus: Ob die Forderungen der Gläubiger überhaupt gerechtfertigt sind.

Die Frage nach der Legitimität der Schulden hat in den letzten Jahren in der internationalen Zivilgesellschaft stark an Bedeutung gewonnen. Das Konzept der odious debts, der illegitimen Schulden – auf eine lange Tradition zurückgehend, doch erst seit den 1990er Jahren wieder in die internationale Diskussion eingebracht – verschiebt den Fokus von der karitativen hin zur rechtlichen, insbesondere menschenrechtlichen Argumentation. In einer 112-seitigen Broschüre der Aktion Finanzplatz Schweiz werden die neuen Entwicklungen und aktuellen Debatten um die illegitimen Schulden aufgegriffen und die grundsätzlichen Fragen skizziert. Sie stellt die bisherigen politischen Kampagnen im Norden und im Süden vor. Charles Abrahams, Anwalt der Khulumani-Entschädigungsklagen von südafrikanischen Apartheid-Opfern gegen internationale Konzerne und Banken, schlägt eine Weiterentwicklung der klassischen Definition der illegitimen Schulden vor. Danach folgen sechs Länderstudien, vom Kongo bis zu Russland. Stellungnahmen aus dem Süden verknüpfen die neuste Entschuldungsinitiative mit der grundsätzlichen Frage der Legitimität.

Weiter wird untersucht, inwiefern illegitimen Schulden durch sorgfältigere Kreditverteilung vorgebeugt werden könnte. Schliesslich dokumentiert ein Überblick die Frage illegitimer Schulden in Bezug auf 40 Länder. Don't owe, won't pay – wir schulden nichts, wir zahlen nicht! So lautet der Slogan der Entschuldungsbewegung Jubilee South. Die hier vorgelegten Informationen sollen praktische Impulse für eine erneuerte und verstärkte Schuldenstreichungskampagne geben.

Lis Füglistler, Stefan Howald (Hg.): Illegitime Schulden – Verschuldung und Menschenrechte. Basel 2005.
www.aktionfinanzplatz.ch

Internationaler Währungsfonds und Weltbank

Facts:

Der **Internationale Währungsfonds** ist eine Sonderorganisation der Vereinten Nationen und eine Schwesterorganisation der Weltbank-Gruppe mit Sitz in Washington.

Der IWF wurde am 22. Juli 1944 durch eine internationale Übereinkunft gegründet und nahm im Mai 1946 seine Arbeit auf. Sie erfolgte aufgrund der Beschlüsse der Konferenz in Bretton Woods, einer Kleinstadt im US-Bundesstaat New Hampshire. Diese für den Wiederaufbau des Weltwirtschaftssystems entscheidenden Verhandlungen dauerten vom 1. Juli 1944 bis zum 22. Juli 1944.

Der IWF wird daher zusammen mit der Weltbank-Gruppe als Bretton-Woods-Institution bezeichnet.

Zu seinen Aufgaben gehören: Förderung der internationalen Zusammenarbeit in der Währungspolitik, Ausweitung des Welthandels, Stabilisierung von Wechselkursen, Kreditvergabe, Überwachung der Geldpolitik, technische Hilfe.

Der IWF hat zur Zeit 184 Mitgliedsländer, deren Stimmrecht sich nach ihrem Kapitalanteil richtet. Die Stimmanteile der wichtigsten Mitgliedsstaaten: USA 17,08 %, Japan 6,13 %, Deutschland 5,99 %, Frankreich 4,95 %, Vereinigtes Königreich 4,95 %. Die 25 EU-Mitglieder verfügen insgesamt über 31,89 % der Stimmen; die zwölf Euro-Staaten über 22,91 %. Beschlüsse im IWF müssen mit einer Mehrheit von 85 % getroffen werden. Die USA verfügen damit offiziell über eine Sperrminorität.

Die ebenfalls in Washington angesiedelte **Weltbank**gruppe hatte ursprünglich den Zweck, den Wiederaufbau der vom Zweiten Weltkrieg verwüsteten Staaten zu finanzieren.

Sie umfasst die folgenden fünf Organisationen, die jeweils eine eigene Rechtspersönlichkeit besitzen, sich aber im Eigentum der Mitgliedstaaten befinden:

Internationale Bank für Wiederaufbau und Entwicklung, Internationale Entwicklungsorganisation, Internationale Finanz-Corporation, Multilaterale Investitions-Garantie-Agentur, Internationales Zentrum für die Beilegung von Investitionsstreitigkeiten

Die Weltbankgruppe ist durch verwaltungsmässige Verflechtungen und durch einen gemeinsamen Präsidenten verbunden. Der Begriff **Weltbank** (im Ggs. zu "Weltbankgruppe") umfasst nur die beiden ersten der fünf oben angeführten Organisationen.

Kommentar:

Aufgrund der Schwierigkeiten zahlreicher Staaten, die Schulden zurückzuzahlen, forderten die reichen Nationen Anfang der 80er Jahre ein sogenanntes „Programm der strukturellen Anpassung“ und bestimmten so die Spielregeln, von denen heute das Schicksal von Millionen von Menschen abhängt.

Die Regierungen stark verschuldeter Länder hatten sich fortan dem Diktat der Vertreter von internationalen Finanzinstitutionen zu beugen, die ihre eigene Politik durchsetzen wollten, um das finanzielle Gleichgewicht wieder herzustellen. Die Mehrheit der Länder südlich der Sahelzone unterliegen heute dieser „strukturellen Anpassung“. Sehr liberal inspiriert, dienen die Programme vorwiegend den Interessen der reichen Staaten mit USA und Europa an der Spitze. Die dem Süden auferlegten Reformen sind immer die gleichen, obwohl der Norden paradoxerweise weit davon entfernt ist, diese bei sich umzusetzen: Aufhebung der vereinbarten Subventionen (Landwirtschaft, Textilindustrie), Abbau des Service public, Entlassung von Staatsangestellten (Lehrer, Ärzte). Die Privatisierung nationaler Firmen in den verschuldeten Ländern, die hauptsächlich natürliche Ressourcen verwalten wie Wasser, Elektrizität, Kommunikation und Telekommunikation, passieren praktisch immer zu Gunsten der multinationalen Firmen in den reichen Ländern. Verträge, oft in einem Klima von politischem Druck und Korruption verhandelt, fallen systematisch zum Vorteil der Multinationalen aus. Gleichzeitig wird die Bevölkerung der Länder, die sich dieser strukturellen Anpassung unterziehen müssen, immer ärmer - mit der Konsequenz, dass die Lebenserwartung sinkt, die Alphabetisierung abnimmt und die Kindersterblichkeitsrate steigt. Fast alle offiziellen Berichte bestätigen, dass stark verschuldete Länder heute ärmer sind als noch vor 20 Jahren. Wenn man nun aber die Gesamtheit der Finanzströme und den Gütertransfer betrachtet, haben die afrikanischen Länder ihre Schulden schon längst zurückbezahlt. Viele von ihnen haben alles gegeben und können eine weitere Entwicklung in ihrem Land nicht mehr garantieren.