

filmheft

Fokus Afrika

Artikel Menschenw
als Grundlage jede
Recht auf Leben) (f
der Person ist unv
gleichberechtigt, Di
und Herkunft seine



Buud Yam

Gaston Kaboré

Burkina Faso 1997

■ ■ Vorwort

„Es ist für die meisten Europäer immer noch sehr schwer, Afrika ohne Schablonen und europäische Kulturvorstellungen zu betrachten“, konstatierte die senegalesische Filmmacherin Safi Faye 1976 in einem Interview. Safi Faye war damals eine der wenigen Frauen überhaupt, die südlich der Sahara einen Langfilm in eigener Produktion hatte drehen können. Heute gibt es glücklicherweise einige erfolgreiche afrikanische Regisseurinnen. Doch Fayes Befund von der Voreingenommenheit des europäischen Blicks hat – auch fast dreißig Jahre später – nicht seine Gültigkeit verloren. Noch immer ist das Wissen um die komplexe politische, gesellschaftliche und kulturelle Realität Afrikas hierzulande gering. In den Medien und in der Vorstellung der meisten Menschen dominiert das Bild von einem Kontinent der Krisen und Katastrophen.

Die Bundeszentrale für politische Bildung/bpb reagiert mit ihrem Schwerpunkt Fokus Afrika: Africome 2004-2006 auf diese weit verbreitete klischeehafte Wahrnehmung Afrikas und möchte eine differenzierte Sichtweise der afrikanischen Realität fördern.

Die Filmreihe „Afrika auf der Leinwand“ wurde von der bpb und dem Evangelischen Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit (EZEF) im Rahmen dieser Initiative konzipiert. Im Mittelpunkt des Projekts stehen zwölf Spielfilme, die sich besonders an ein junges Publikum richten und Vorurteilen entgegenwirken möchten.

Die Auswahl der Filme beschränkt sich dabei nicht auf die „Klassiker“ der afrikanischen Filmgeschichte. Die Produktionen bilden die inhaltliche wie ästhetische Bandbreite des afrikanischen Kinos und die historische Entwicklung des Kontinents ab – von der politischen Unabhängigkeit Anfang

der 1960er- Jahre bis heute. Viele Geschichten werden zudem aus der Perspektive junger Protagonisten/innen erzählt und bieten eine Reihe von Identifikationsmöglichkeiten. Auf diese Weise können Jugendliche ein Gespür für die vielfältigen Ausprägungen der sozialen, politischen und gesellschaftlichen Realität Afrikas bekommen.

Ein Spiegel dieser Realität ist zum Beispiel BUUD YAM, von Gaston Kaboré. Erzählt wird die Geschichte des Jungen Wênd Kûuni, der sich auf die Suche nach einem Heiler begibt und dafür eine lange Reise antritt. Kulturelle und religiöse Konflikte greift der Regisseur Ousmane Sembene in seinem Film GUELWAAR auf. Diese und andere Filme beleuchten – auf sehr vielfältige Weise – die afrikanische Wirklichkeit.

Die Filmreihe „Afrika auf der Leinwand“ verspricht neue, ungewohnte und ungewöhnliche Seherfahrungen jenseits des Hollywoodmainstreams und leistet damit einen Beitrag zur Förderung der Filmkompetenz bei Jugendlichen.

Filmhefte – wie das vorliegende – zu ausgewählten Produktionen, Kinoseminare und Fortbildungen für Multiplikatoren/innen ergänzen die Filmreihe.



Katrin Willmann
(Bundeszentrale für politische Bildung)



Bernd Wolpert
(Evangelisches Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit)

Impressum

Herausgeberin: Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Fachbereich Multimedia & IT
Adenauerallee 86, 53113 Bonn, Tel. 01888 515-0, Fax 01888 515-113,
info@bpb.de, www.bpb.de
Autorin: Daniela Sannwald
Arbeitsblatt: Petra Anders
Redaktion: Katrin Willmann (bpb, verantwortlich), Ula Brunner
Redaktionelle Mitarbeit: Holger Twele (auch Satz und Layout)
Wissenschaftliche Beratung: Bernd Wolpert (EZEF)
Umschlag, Basislayout: Susann Unger
Druck: DruckVerlag Kettler, Bönen
Bildnachweis: EZEF
© Juni 2005

Inhalt



Buud Yam

Burkina Faso 1997

Buch und Regie: Gaston Kaboré

Kamera: Jean-Noël Ferragut

Schnitt: Marie-Jeanne Kanyala, Didier Ranz

Musik: Michel Portal

Ton: Frédéric Atal, Sylvain Lasseur, Daniel Ollivier

Darsteller/innen: Serge Yanogo (Wënd Kûuni), Amssatou Maïga (Pughneere), Séverine Oueddouda (Somkieta), Colette Kaboré (Laale), Boureïma Ouedraogo

(Razugu), Augustine Yameogo (Tante), Joséphine Kaboré (alte Frau),

Hyppolite Ouangrawa (Prinz), Joseph Yanogo (Heiler) u. a.

Produzenten: Bertrand Kaboré (Burkina Faso);

Pierre Roda, Bruno Hodebert (Frankreich)

Produktion: Cinecom/Caroline Production

Länge: 97 Min.

FSK: ohne Altersbeschränkung; empfohlen ab 10 J.

Kinoverleih: EZEF (Moore mit deutschen Untertiteln)

Preise: FESPACO Panafrikanisches Filmfestival Burkina Faso 1997: Großer Preis

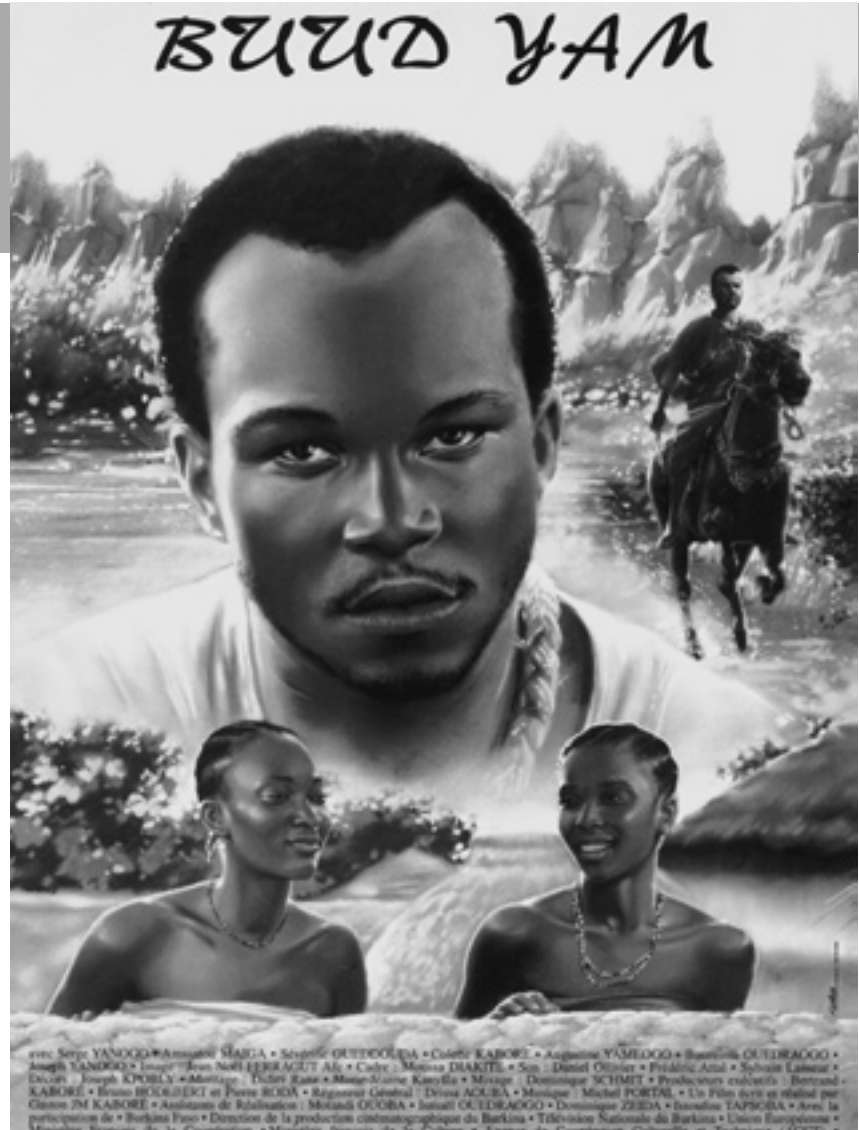
4	Inhalt
5	Figuren
6	Problemstellung
10	Filmsprache
14	Exemplarische Sequenzanalyse
16	Fragen
17	Arbeitsblatt
18	Sequenzprotokoll
20	Materialien
22	Literaturhinweise

■ ■ Inhalt

In einem westafrikanischen Dorf lebt der junge Mann Wënd Kûuni in einer Adoptivfamilie – als Sohn von Laale und Bruder der etwa gleichaltrigen Pughneere. Da Laales Mann gestorben ist, kümmert sich der Nachbar Razugu als väterlicher Ratgeber und Freund um die Familie. Eines Tages erkrankt Pughneere schwer. Die Dorfbewohner/innen machen Wënd Kûuni, dessen leibliche Mutter vor 15 Jahren als Hexe aus einem Nachbardorf verjagt wurde, für die Krankheit seiner Stiefschwester und andere Unglücksfälle verantwortlich. Razugu rät Wënd Kûuni, das Dorf zu verlassen und sich auf die Suche nach dem legendären Heiler zu machen, dessen „Löwenrank“ allein Pughneere noch retten könne.

Wënd Kûuni folgt dem Ratschlag und macht sich mit seinem Pferd auf die weite Reise, die ihn zunächst durch die anliegenden Dörfer führt. Den Versuch, die Wüste zu Pferd zu durchqueren, muss er fast mit dem Leben bezahlen. Eine vorbeiziehende Nomadenkarawane rettet den bereits leblos daliegenden Wënd Kûuni und bringt ihn zum nächstgelegenen Dorf, wo gerade Markttag ist. In einem Händler trifft er den Mann wieder, der ihn als kleinen Jungen nach dem Tod der Mutter zur Adoptivfamilie brachte. Der Mann hilft Wënd Kûuni nun zum zweiten Mal und bringt ihn zu jemandem, der den Weg zum Heiler kennt.

Weitere Begegnungen – ein weiblicher Wassergeist, ein entflohener Prinz, ein vom Baum stürzendes Mädchen – hal-



ten Wënd Kûuni auf, doch schließlich, nach einem mühsamen Bergaufstieg, findet er den Heiler, von dem er sich die Rettung seiner Stiefschwester erhofft. Jener versorgt zunächst den verletzten und erschöpften jungen Mann. Nach einigen Tagen machen sich die beiden gemeinsam auf den Weg in Wënd Kûunis Heimatdorf, wo Pughneeres Zustand sich inzwischen weiter verschlechtert hat. Der

Löwenrank bringt jedoch die ersehnte Heilung. Die Dorfbewohner/innen entschuldigen sich bei Wënd Kûuni wegen ihrer falschen Anschuldigungen. Damit ist er rehabilitiert und kann sich schließlich sogar mit seinem Schicksal als Waisenkind versöhnen.

■ ■ Figuren



Wënd Kûuni

Der junge Mann lebt mit seiner Adoptivmutter Laale und deren Tochter Pughneere zusammen. Seine Stiefschwester liebt er über alles und verfolgt deshalb beharrlich sein Ziel, die für sie lebenswichtige Medizin zu besorgen. Auf seiner Reise überwindet er nicht nur äußerliche Hindernisse und Distanzen, sondern auch innere. Am Ende ist er reifer und ganz erwachsen geworden.

Pughneere

Wënd Kûunis Schwester leidet unter Albträumen und erkrankt schwer, als einer ihrer Träume Realität wird. Die Beziehung zwischen den beiden ist so eng, dass Pughneere im Fieber Visionen von Wënd Kûunis Reise hat und ihn über die Distanz rechtzeitig warnen kann. Diese Visionen halten sie am Leben, denn sie versprechen ihr Wënd Kûunis Rückkehr.

Razugu

Der Nachbar und väterliche Freund Wënd Kûunis ist ein kluger und liebevoller Ratgeber. Intuitiv scheint er zu wissen, was der junge Mann braucht, um erwachsen zu werden.

Der Heiler

Jene fast mythische Gestalt soll im weiten Umkreis über das umfangreichste medizinische Wissen verfügen; allein sein Aufenthaltsort ist unbekannt, ebenso, ob er überhaupt noch lebt. Für Wënd Kûuni verkörpert er zugleich ein symbolisches Reiseziel.

Die Reisebekanntschaften

Begegnungen mit verschiedenen Menschen – Dorfbewohner/innen, ein Weiser, eine kranke alte Frau, Nomaden, ein Mädchen, ein entfloher Prinz – helfen Wënd Kûuni auf seinem Weg weiter oder behindern ihn.

Laale

Wënd Kûunis Adoptiv- und Pughneeres leibliche Mutter liebt beide Kinder gleichermaßen. Sie fungiert als Kommentatorin des Schicksals.

Somkieta

Pughneeres beste Freundin ist heimlich in Wënd Kûuni verliebt und erwartet sehnsüchtig seine Rückkehr.



■ ■ Problemstellung

„Kein Kontinent, kein Land kann existieren, wenn es nicht auf die Leinwand unseres Bewusstseins projiziert wird.“ Gaston Kaboré, einer der international bekanntesten Funktionäre und Repräsentanten des afrikanischen Films, will sich als Bewahrer eines kollektiven Gedächtnisses verstanden wissen. Dramaturgie und Fotografie seiner Filme, aber auch die Schauspielerführung – seine Darsteller/innen sind Laien – bezeugen, dass er sich bewusst dafür entschieden hat, die heimatische Tradition der ■ mündlichen Überlieferung auf das visuelle Medium Film zu übertragen. Die Zeit, die sich einst die ■ Griots oder Griottes, die dörflichen Erzähler/innen zum Ausbreiten von Handlung und Nebenhandlung nahmen, findet sich auch im Erzähltempo von Kaborés Film wieder.



Adoleszenz

BUUD YAM verwendet das Motiv der Suche nach dem Heiler als strukturierendes Mittel, um eine Reise in die Welt des Erwachsenwerdens zu beschreiben. BUUD YAM knüpft dabei thematisch und inhaltlich an Kaborés Spielfilmdebüt WEND KUUNI – DAS GESCHENK GOTTES (1982) an. WEND KUUNI erzählt, wie der gleichnamige Junge, gespielt von Serge Yanogo, dem damals fünfjährigen Hauptdarsteller beider Filme, nach dem Tod seiner Mutter in eine Adoptivfamilie aufgenommen wird, und von der liebevollen Beziehung, die er zu seiner Schwester Pughneere entwickelt. Im Mittelpunkt beider Filme stehen die Suche nach ■ Identität und Erinnerung sowie der selbstbewusste Umgang mit dem eigenen Schicksal.

BUUD YAM zeigt, dass emotionale Labilität und Identitätskrisen, mit denen gerade junge Menschen häufig zu kämpfen haben, durch Stigmatisierung und die Beurteilung anderer noch verstärkt werden können. Daher ist das Thema des in einem zeitlosen, dörflichen Burkina Faso angesiedelten Films kulturübergreifend. Die Protagonisten/

innen, der junge Wënd Kùuni und seine Adoptivschwester Pughneere, beweisen nicht nur einander, sondern auch der ganzen Dorfgemeinschaft, dass sie das gegenseitige Vertrauen verdient haben. Am Ende des Films hat zumindest die junge Generation begriffen, dass ihre Vorurteile nichts mit der Realität zu tun haben. In Zukunft werden alle Bewohner/innen des Dorfes unbefangener und offener miteinander umgehen können.

Identitätskrise

Der etwa 20-jährige Protagonist Wënd Kùuni lebt bei einer Adoptivfamilie. Er weiß, dass seine leibliche Mutter tot ist: Als Hexe gebrandmarkt, musste sie, als er etwa fünf Jahre alt war, mit ihm aus ihrem Heimatdorf fliehen und starb kurz darauf. Außerdem ist er sich nicht sicher, ob sein leiblicher Vater, der einst von der Jagd nicht mehr zurückkehrte, noch lebt, wie seine Mutter behauptet hatte. Auch wenn Wënd Kùuni von seinen Adoptiveltern ohne jeglichen Vorbehalt akzeptiert wurde und nun im älteren Nachbarn Razugu einen väterlichen Freund und Ratgeber gefunden hat, beschäftigt

ihn weiterhin die Frage nach seinen leiblichen Eltern. Die vorbehaltlose Akzeptanz durch seine Adoptivfamilie lässt ihn mitunter vergessen, dass einige Mitglieder der Dorfgemeinschaft ihm nicht wohlgesonnen sind. Alleine die Tatsache, dass seine Mutter einst als Hexe verunglimpft wurde, reicht den Leichtgläubigen, um Wënd Kùuni als Sündenbock für jedwedes Unglück verantwortlich zu machen. Manche beneiden ihn vielleicht sogar um sein gutes Aussehen, sein Pferd und sein unbeschwertes Verhältnis zu zwei attraktiven jungen Frauen, die seine Integrität nicht anzweifeln. Wënd Kùunis angeschlagenes Selbstbewusstsein wird weiter geschwächt durch die Verdächtigungen der Dorfbewohner/innen und schließlich durch die Erkrankung seiner Schwester, die ihm mehr bedeutet als jeder andere Mensch auf der Welt. Stürbe sie, würde er Rückhalt und Stütze verlieren. Auch darum schlägt ihm sein väterlicher Freund Razugu vor, sich auf die Suche nach dem Heiler zu machen: Er scheint zu wissen, dass der junge Mann zuerst das Vertrauen in sich selbst gewinnen muss, bevor er das der anderen erhalten kann.



Stigmatisierung und Aberglaube

BUUD YAM verweist auf das Thema Aberglaube, allerdings weniger vordergründig als Gaston Kaborés Vorläuferfilm WEND KUUNI – DAS GESCHENK GOTTES. Gleichwohl leidet der junge Protagonist unter der Stigmatisierung durch seine denunzierte Mutter. Gaston Kaboré verweist mit beiden Filmen darauf, dass in Burkina Faso und anderen afrikanischen Ländern heidnische Traditionen weiterhin Bestand haben. Nachdem viele Jahre lang der Hexenglaube in Afrika kaum noch Anhänger/innen gefunden hatte, häufen sich seit Ende der 1990er-Jahre Berichte über Hexenverfolgungen, besonders in West- und Südafrika. Der Film BUUD YAM entstand zu dieser Zeit und hat somit trotz aller bewusst inszenierten Zeitlosigkeit einen hoch aktuellen Bezug.

Auch in der europäischen Kulturgeschichte wurden Krankheiten und Sterbefälle auf das Wirken von Hexen zurückgeführt, in einigen afrikanischen Ländern ist das bis heute so. Magische Vorstellungen von Krankheitsursachen, aber auch von deren Heilung, sind in vielen schwarzafrikanischen Ländern noch immer verbreitet. So verwundert es nicht, dass es Heiler/innen gibt, die über großes Einfühlungsvermögen, psychologische sowie medizinische Kenntnisse verfügen, die auch von modernen Mediziner/innen aus westlichen Gesellschaften anerkannt werden. Nach der politischen Unabhängigkeit hielten die Errungenschaften der westlichen Apparatedizin auch Einzug in den ehemaligen Kolonien und Vertreter/innen althergebrachter afrikanischer Medizin, zu deren Repertoire ausdrücklich die Abwehr von Hexerei gehört, wurden an den Rand gedrängt.



Orale Tradition/Mündliche Überlieferung

Sie umfasst alle sozialen, kognitiven und ökonomischen Aspekte mündlicher Kommunikation und Wissensvermittlung in Kulturen, die bis zum Kontakt mit arabischen oder europäischen Sprachen weitgehend schriftlos waren. Der Begriff impliziert auch alle formalen Kategorien der Wortkunst.

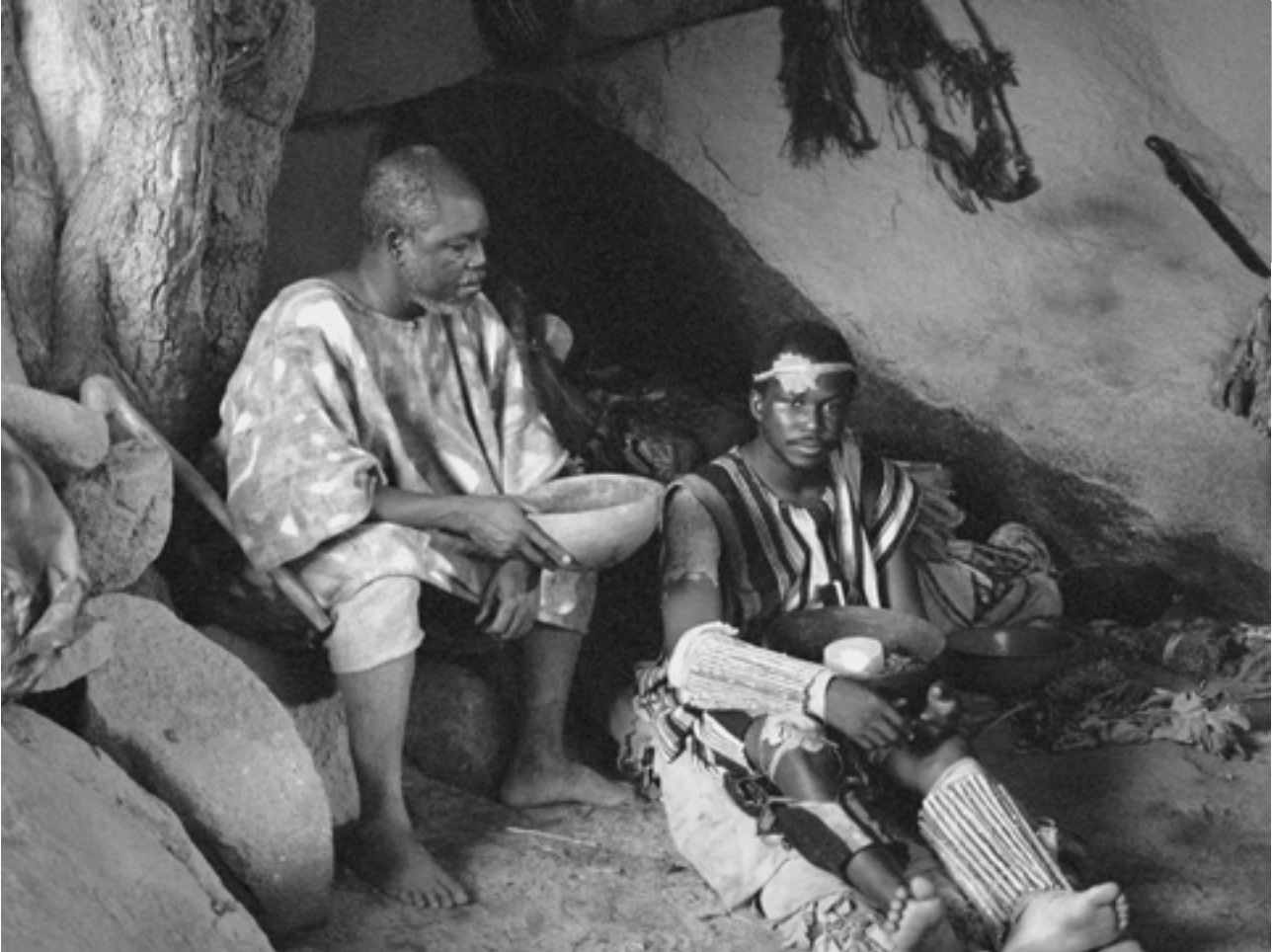
Griotismus

In der traditionellen westafrikanischen Kultur des Dorfes spielen Griots/Griottes eine wichtige Rolle bei der Vermittlung oraler Traditionen und des kulturellen Gedächtnisses an die jeweils nachfolgende Generation. Es sind lokale Geschichtenerzähler/innen, Komödianten/innen, Musiker/innen und Tänzer/innen, die vor kleinem Publikum anlässlich von Feiern und besonderen Ereignissen lehrreich und unterhaltsam ihre ganz eigene Chronik der laufenden Dorfereignisse rezitieren. Griots/Griottes sind in vielen afrikanischen Filmen präsent. Westafrikanische Filmemacher/innen begründen ihre Aufgabe zu erzählen häufig damit, moderne Griots/Griottes zu sein.

Identität

Als psychologischer Fachbegriff bezeichnet „Identität“ das Selbstverständnis einer Person. Dieses wird nicht mehr als unveränderliche Einheit angesehen, sondern als dynamisch und vielfältig („Patchwork-Identität“).

■ ■ Problemstellung



In BUUD YAM rettet aber gerade die Figur des Heilers mit seinem mythischen Löwentrank Wënd Kûunis Schwester das Leben und bewahrt auch ihn vor Selbstverachtung und dauerhaftem Exil. Damit unterstützt er Wënd Kûunis Selbstfindung und weist die üble Nachrede in ihre Schranken: Der traditionelle Heiler wird zum Botschafter der Aufklärung.

Die Reise

Sowohl in der Weltliteratur als auch in der Filmgeschichte steht das Motiv der Reise für Entwicklung. Indem die Helden/innen in die Fremde aufbrechen, neue Situationen bewältigen oder Gefahren überwinden müssen, wachsen sie emotional und intellek-

tuell. Nur wer begriffen hat, dass in jeder Kultur andere Regeln gelten, dass eine Verständigung ohne gemeinsame Sprache schwierig ist, kann die eigenen Sitten und Gebräuche und die Vorzüge des Heimatlandes richtig einordnen und schätzen.

In BUUD YAM muss sich Wënd Kûuni in verschiedenen Situationen bewähren und darf sein Reiseziel nicht aus den Augen verlieren. In der Begegnung mit anderen Orten und Menschen überprüft er die eigene Lage. Das Scheitern, etwa in der Wüste, die er statt auf einem Kamel auf einem Pferd zu durchqueren versucht, hätte vermieden werden können, wenn er die Beduinen, die ihn davor warnen wollten, verstanden hätte. Manchmal scheint es sogar, als würde Wënd Kûunis Rückkehr unmög-

lich, beispielsweise als ihn die Vision des verführerischen Wassergeistes zu sich holt, oder die Bewohner/innen eines fremden Dorfes ihn zu Unrecht der Vergewaltigung einer verletzten jungen Frau beschuldigen. Es ist der geflohene Prinz, der Wënd Kûuni rät, sich seinen inneren Konflikten zu stellen. Flucht kann eine vorübergehende Lösung sein – die beiden Männer nachts am Feuer scheinen, jeder für sich, für ein paar Stunden in eine andere Welt entflohen zu sein: Über das Erzählen haben sie vergessen, wer sie sind und was vor ihnen liegt. Aber, so weiß der Prinz spätestens, als die Häscher ihn in seine Heimat zurückholen, Flucht ist kein Ausweg. Und damit bringt er auch Wënd Kûuni dazu, sein Ziel weiter zu verfolgen.



■ Initiation

Im Verlauf der Reise bringen Visionen und Traumbilder die Stimme der kranken Schwester zu Wënd Kûuni. Sie begleitet ihn im übertragenen Sinn auf seiner Reise und hilft ihm, den richtigen Weg zu finden. Um ihr zu helfen, kehrt er zurück, für sie ist er ursprünglich aufgebrochen. Erst nachdem er in der Fremde war und gesehen hat, wie es dort zugeht, weiß er wirklich, wer er selbst ist und wohin er gehört: in die Familie und die Dorfgemeinschaft.

Diese hat durch den Heiler bereits vor der Ankunft des verletzten und erschöpften Wënd Kûuni Kenntnis von dessen Schicksal erhalten. Es ist der Heiler, der Wënd Kûunis Mut und sein Durchhaltevermögen lobt. Als Pughneeres Zustand sich durch seine Medizin rapide verbessert, hat er nicht nur die eigene, sondern auch die Integrität Wënd Kûunis unter Beweis gestellt. Nun vertrauen sich auch andere Dorfbewohner/innen dem Heiler an. Später entschuldigen sich die jungen Männer bei Wënd Kûuni, der vom Außenseiter plötzlich zum Helden geworden ist: Keiner von ihnen hat sich jemals in der Fremde bewährt, Ähnliches wie er erlebt. Die Reise, aus einer Zwangslage heraus unternommen, hat sich letztendlich als außerordentlicher Glücksfall für alle erwiesen. So ist BUUD YAM auch ein Plädoyer für Unvoreingenommenheit, Neugier und Offenheit.



Initiation

soziologischer Fachbegriff für die Aufnahme in eine Gemeinschaft. Im ethnologischen Zusammenhang versteht man darunter auch Rituale, während derer meistens junge Männer, nachdem sie beispielsweise ihre Fähigkeiten als Jäger oder auch ihre Zeugungsfähigkeit unter Beweis gestellt haben, in die Gemeinschaft der Erwachsenen aufgenommen werden. In der nord-westlichen Welt bezeichnet man etwa Prüfungen und Mutproben, die denjenigen gestellt werden, die sich um die Aufnahme in eine studentische Verbindung bemühen, als Initiationsrituale.

■ ■ Filmsprache

BUUD YAM ist ein in gemächlichem Tempo erzählter Film ohne auffällige dramaturgische Zuspitzungen. Die lebensbedrohlichen Situationen, in denen sich Wënd Kûuni mehrfach befindet, werden nur angedeutet, jedoch nicht visuell oder auditiv dramatisiert. Die Erzählung umfasst einen Zeitraum von mehreren Tagen – Tag- und Nachtaufnahmen deuten das Verstreichen von Zeit an – und lässt sich in Episoden gliedern. Linear wird die Reise des Protagonisten geschildert, wiederholt kommentiert von Wënd Kûunis Monolog und unterbrochen von vereinzelt Rückblenden. Gelegentlich verdichten Parallelmontagen das Geschehen.

Wie häufig bei afrikanischen Filmen steht das Zeigen und Erzählen an sich im Mittelpunkt. Poetisch, mit märchen- und mythenhaften Motiven – Wassergeister und entflozene Prinzen begegnen Wënd Kûuni – erzählt Kaboré von einer Reise in die Welt des Erwachsenwerdens. Sein Film adaptiert traditionelle Elemente der afrikanischen Kultur, ohne jedoch den sozialen Stillstand zu propagieren. Bewusst ist die genaue Zeit der Filmhandlung nicht auszumachen. Jenseits aller postkolonialen Realität angesiedelt, bezieht BUUD YAM durch seinen märchenhaften didaktischen Charakter überzeitliche Gültigkeit.

Genre

BUUD YAM ist keinem Genre eindeutig zuzuordnen, denn das würde die Existenz einer großen Gruppe von Filmen mit ähnlicher Dramaturgie, Figurenkonstellation und Ästhetik voraussetzen, so dass die Zuschauerenden sich bereits nach kurzer Zeit im Film „zu Hause“ fühlen könnten. Dennoch bietet der Film eine Reihe von Anknüpfungspunkten zu Erzählmustern, die uns sowohl aus dem Kino als auch aus der Literatur vertraut sind. So weist BUUD YAM einige strukturelle Ähnlichkeiten mit ■ Road Movies (EASY RIDER, Regie Dennis



Hopper, USA 1968; THE STRAIGHT STORY, Regie David Lynch, USA 1999) und ■ Reisefilmen auf, allerdings auch grundlegende Unterschiede zu diesen. Ähnlich wie Wënd Kûuni in BUUD YAM machen die Reisenden im Road Movie die unterschiedlichsten Bekanntschaften, stoßen auf Hilfsbereitschaft und Ablehnung, überstehen Gefahren und überwinden Hindernisse. Die Helden/innen dieser Filme verlieren den ursprünglichen Sinn und Zweck ihrer Reise irgendwann aus den Augen und die Fortbewegung wird manchmal zum Selbstzweck. In BUUD YAM jedoch wird Wënd Kûuni sein Ziel erreichen.

Eng verwandt mit dem Road Movie sind die Reisefilme, in deren Verlauf die Protagonisten/innen parallel zur äußeren auch eine innere Reise erleben, also einen Erkenntnisprozess durchlaufen, für dessen Einsetzen das Verlassen der Alltagsroutine Voraussetzung ist. Zwei der berühmtesten Beispiele sind Ingmar Bergmans SMULTRONSTÄLLET/WILDE ERDBEEREN (Schweden 1957) und Francis Ford Coppolas APOCALYPSE NOW (USA 1979). In BIG FISH (USA 2003) inszenierte Tim Burton eine Initiationsreise in Rückblenden und benutzte ebenfalls märchenhafte Elemente.

Wënd Kûunis Reise scheint ihn mitten in ein Märchenland zu führen, in dem wunderbar bemalte Häuser und bizarre Paläste mitten in der Wüste zu finden sind, wo Reiter auf Dromedaren aus dem Nichts auftauchen oder eine üppige, weiß gekleidete Frau wie eine Sirene den jungen Mann vom Weg

abbringen will. Solche Szenen deuten an, wie weit sich Wënd Kûuni von seinem normalen Leben entfernt hat. Vieles scheint ihm fremd und unwirklich, bedrohlich oder rätselhaft – um so mehr ist sein Mut zu bewundern, der ihn sein Ziel weiter verfolgen lässt. Er hat am Ende eine Welt kennen gelernt, die vielfältiger ist, als es der begrenzte Erfahrungshorizont des kleinen Dorfes ahnen ließ.

In einer der letzten Szenen fragen Pughneere und Somkieta Wënd Kûuni nach seinen Erlebnissen. Er antwortet, dass er viel Zeit brauchen werde, um alles zu erzählen. Damit verweist der Regisseur auf die afrikanische Tradition der mündlichen Überlieferung, von der er bestimmte Motive – die Denunziation, der vermisste Vater, die Krankheit der Schwester – filmisch adaptiert hat, ohne sie jedoch traditionell aufzulösen. Kaboré führt sie zu einem „neuen“ Ende, entlarvt die Denunziationen als Aberglauben, lässt es offen, warum der Vater nicht zurückkehrte und bietet so die Möglichkeit, sich kritisch mit Traditionen auseinander zu setzen.

Kamera und Montage

Kamera und Montage unterstützen den ruhigen Erzählfluss in BUUD YAM. Als Einstellungsgrößen dominieren die Totalen, Halbtotale und Halbnahe, während auf gefühlbetonte Großaufnahmen vollständig verzichtet wird. So können die Zuschauerenden die emotionale Distanz zu den Ereignissen wahren, die bereits durch den Filter der Erzählung Wënd



Kûunis betrachtet werden. Die halbnahen Dialogeinstellungen bieten außerdem die Möglichkeit, die Blicke ruhig von einer Figur zur anderen wandern zu lassen und sich innerhalb der Einstellungen räumlich und inhaltlich zu orientieren. Unauffällig folgt die Montage den einzelnen Stationen der Reise. Auf dramatisierende, rasante Schnittfolgen wurde verzichtet, nur gelegentlich wird in einer Parallelmontage von einer Station auf Wênd Kûunis Reise zum Krankenlager seiner Schwester geschnitten oder in kurzen Rückblenden an Wênd Kûunis Vergangenheit erinnert.

Der Film ist im Breitwandformat gedreht, ohne auffällige Kamerabewegungen, wie schnelle Kamerafahrten oder Reißschwenks. Die Totalen der weiten Landschaft geben einen Begriff von der Winzigkeit und Unwichtigkeit des darin lebenden Menschen. Gleichzeitig bieten sie kinogerechte Schauwerte und nehmen die Zuschauenden mit auf eine Reise, die durch die großartigen Landschaften der Sahelzone und des Niger-Beckens führt. BUUD YAM überschreitet den regionalen kulturellen Kontext und wird so auch für das Publikum außerhalb des Landes interessant.

Licht

Der weitaus größte Teil der Aufnahmen ist in hellem, freundlichen Tageslicht gedreht, der Reisende hat gute Sichtverhältnisse, nichts entzieht sich seinen Blicken, er kann auch in die Ferne sehen. Bei einigen Rückblenden – Wênd Kûunis Erinnerungen an Kind-

heitserlebnisse – dominiert jedoch ein warmer Ocker-Ton. Die Nachtszenen hingegen sind dunkelblau schattiert, oft erleuchtet ein Feuer notdürftig die Umgebung, Orientierung ist nicht möglich, Wênd Kûuni ist zum Innehalten und zum Nachdenken gezwungen. In der Nacht erreicht ihn auch der Rat des geflohenen Prinzen, sich seinen Problemen zu stellen.

Musik, Ton, Sprache

Die traditionelle afrikanische Musik im Film stammt von Holzblasinstrumenten und Trommeln, ihr langsamer, harmonischer Rhythmus untermalt die atmosphärische Weite der Landschaftstotalen. Auf der Tonebene unterstreichen Tier- und Vogelstimmen den Eindruck eines Lebens im Einklang mit der Natur, wie es auf dem afrikanischen Kontinent vor dem Eindringen der Europäer und der Ausbeutung von Menschen und Natur üblich gewesen sein mag. Dennoch ist BUUD YAM keine rückwärtsgerichtete Utopie einer vergangenen Harmonie, sondern erzählt auf subtile und wenig spektakuläre Weise von einem Aufbruch in neue Räume. Die Dialoge sind überwiegend in Moore, einer der Landessprachen in Burkina Faso und zugleich Gaston Kaborés Muttersprache, geführt. Da der Film nicht synchronisiert wurde, ist die originäre Sprachmelodie zu hören.

Road Movie

ein Genre, das sich in den 1960er- und 1970er-Jahren entwickelte. Die Filme erzählen von dem Unterwegssein ihrer Helden/innen und der Schwierigkeit, einen Platz in der Welt zu finden.

Reisefilm

ein Genre, das sich bereits Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte. Reisefilme spiegeln die geografische und kulturelle Fremde wider, miteinander spielen sie aber auch mit den Abbildern dieser Welt.

Filmsprachliches Glossar



Einstellungsgrößen

In der Filmpraxis haben sich bestimmte Einstellungsgrößen durchgesetzt, die sich an dem im Bild sichtbaren Ausschnitt einer Person orientieren: Die **Detailaufnahme** umfasst nur bestimmte Körperteile wie etwa die Augen oder Hände, die **Großaufnahme** (engl.: close up) bildet den Kopf komplett oder leicht angeschnitten ab, die **Naheinstellung** erfasst etwa ein Drittel des Körpers („Passfoto“). Der Sonderfall der **Amerikanischen Einstellung**, die erstmals im Western verwendet wurde, erfasst eine Person vom Colt beziehungsweise der Hüfte an aufwärts und ähnelt sehr der **Halbnah-Einstellung**, die etwa zwei Drittel des Körpers zeigt. Die **Halbtotale** erfasst eine Person komplett in ihrer Umgebung und die **Totale** präsentiert die maximale Bildfläche mit allen agierenden Personen; sie wird häufig als einführende Einstellung (engl.: establishing shot) oder zur Orientierung verwendet. Die **Panoramaeinstellung** zeigt eine Landschaft so weiträumig, dass der Mensch darin verschwindend klein ist.

Kameraperspektiven

Die gängigste Kameraperspektive ist die **Normalsicht**. Sie fängt das Geschehen in Augenhöhe der Handlungsfiguren ein und entspricht deren normaler perspektivischer Wahrnehmung. Aus der **Untersicht/Froschperspektive** aufgenommene Objekte und Personen wirken oft mächtig oder gar bedrohlich, während die **Aufsicht/Obersicht** Personen oft unbedeutend, klein oder hilflos erscheinen lässt. Die **Vogelperspektive** kann Personen als einsam darstellen, ermöglicht in erster Linie aber Übersicht und Distanz. Die **Schrägsicht/gekippte Kamera** evokiert einen irrealen Eindruck und wird häufig in Horrorfilmen eingesetzt oder um das innere Chaos einer Person zu visualisieren.



Kamerabewegungen

Je nachdem, ob die Kamera an einem Ort bleibt oder sich durch den Raum bewegt, gibt es zwei grundsätzliche Arten von Bewegungen, die in der Praxis häufig miteinander verbunden werden: Beim **Schwenken, Neigen oder Rollen** (auch: Horizontal-, Vertikal-, Diagonalschwenk) bleibt die Kamera an ihrem Standort. Das Gleiche gilt für einen **Zoom**, bei dem entfernte Objekte durch die Veränderung der Brennweite näher heranrücken. Bei der **Kamerafahrt** verlässt die Kamera ihren Standort und bewegt sich durch den Raum. Beide Bewegungsgruppen vergrößern den Bildraum, verschaffen Überblick, zeigen Räume und Personen, verfolgen Objekte. Langsame Bewegungen ermitteln Ruhe und erhöhen den Informationsgrad, schnelle Bewegungen wie der **Reißschwenk** erhöhen die Dynamik. Eine **wackelnde Handkamera** suggeriert je nach Filmsujet Subjektivität oder (dokumentarische) Authentizität, während eine wie schwerelos wirkende Kamerafahrt häufig den auktorialen Erzähler imitiert.

Farbgebung

Farbwirkungen können sowohl über die Beleuchtung wie über Requisiten (Gegenstände, Bekleidung) erzeugt werden. Signalfarben lenken die Aufmerksamkeit, fahle, triste Farben senken die Stimmung.



Cadrage

Die Cadrage (frz.: le cadre; Rahmen) bezeichnet in technischer Hinsicht das Seitenverhältnis des auf der Leinwand sichtbaren Bildausschnitts (Verhältnis von Bildhöhe zu Bildbreite, z. B. CinemaScope 1:2,35), in ästhetischer die Platzierung von Gegenständen und Personen im filmischen Raum. Diese Bildkomposition beeinflusst die emotionale Wirkung von Filmbildern und Szenen.

Beleuchtung

In Anlehnung an die Schwarzweißfotografie unterscheidet man grundsätzlich drei Beleuchtungsstile: Der **Normalstil** imitiert die natürlichen Sehgewohnheiten und sorgt für eine ausgewogene Hell-Dunkel-Verteilung. Der **Low-Key-Stil** betont die Schattensführung und wirkt spannungssteigernd (Kriminal-, Actionfilme). Der **High-Key-Stil** beleuchtet die Szenerie gleichmäßig bis übermäßig und kann eine optimistische Grundstimmung verstärken (Komödie) oder den irrealen Charakter einer Szene hervorheben.

Tiefenschärfe/Schärfentiefe

Wie bei der Fotokamera werden bei kleiner Blende/hoher Lichtempfindlichkeit entweder Vorder-, Mittel- und Hintergrund gleichmäßig scharf wiedergegeben (große Rauminformation), oder das Objektiv fokussiert lediglich einzelne Gegenstände/Personen, wäh-

rend der restliche Bildbereich unscharf bleibt (Aufmerksamkeitslenkung). In letzterem Fall spricht man auch von „flacher Tiefenschärfe“.

Off-/On-Ton

Ist die Quelle des Tons im Bild zu sehen, spricht man von On-Ton, ist sie nicht im Bild zu sehen, handelt es sich um Off-Ton. Beim Off-Ton ist zu unterscheiden, ob die Geräusche, Sprache, Musik zur logischen Umgebung einer Szene gehören (Türschließen, Dialog, Radiomusik), oder ob sie davon unabhängig eingesetzt werden wie ein Erzähler-Kommentar (Voice Over) oder eine nachträglich eingespielte Filmmusik.

Filmmusik

Das Filmserlebnis wird wesentlich von der Filmmusik beeinflusst. Sie kann Stimmungen untermalen (Illustration), verdeutlichen (Polarisierung) oder im krassen Gegensatz zu den Bildern stehen (Kontrapunkt). Eine extreme Form der Illustration ist die Pointierung (auch: Mickeymousing), die nur kurze Momente der Handlung mit passenden musikalischen Signalen unterlegt. Bei Szenenwechseln, Ellipsen, Parallelmontagen oder Montagesequenzen fungiert die Musik auch als akustische Klammer, in dem sie die Übergänge und Szenenfolgen als zusammengehörig definiert.

Voice-Over

Auf der Tonspur vermittelt eine Erzählerstimme Informationen, die der Zuschauer zum besseren Verständnis der Geschichte benötigt und die mitunter auch Ereignisse zusammenfassen, die nicht im Bild zu sehen sind. Häufig tritt der Off-Erzähler als retrospektiver Ich-Erzähler auf.

Montage

Mit Schnitt oder Montage bezeichnet man die nach narrativen Gesichtspunkten und filmdramaturgischen Wirkungen ausgerichtete Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente eines Filmes von der einzelnen **Einstellung** über die Auflösung einer **Szene** bis zur Szenenfolge und der Anordnung der verschiedenen **Sequenzen**. Die Montage macht den Film zur eigentlichen Kunstform, denn sie entscheidet maßgeblich

über die Wirkung eines Films und bietet theoretisch unendlich viele Möglichkeiten. Mit Hilfe der Montage lassen sich verschiedene Orte und Räume, Zeit- und Handlungsebenen so miteinander verbinden, dass ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Während das klassische Erzählkino (als Continuity-System oder Hollywood-Grammatik bezeichnet) die Übergänge zwischen den Einstellungen sowie den Wechsel von Ort und Zeit möglichst unauffällig gestaltet, versuchen andere Montageformen, den synthetischen Charakter des Films zu betonen.

Schuss-Gegenschuss-Technik

Eine Folge von Einstellungen, in denen jeweils eine Person aus der Perspektive der anderen gezeigt wird, bezeichnet man als Schuss-Gegenschuss-Technik. Der Grad der Subjektivität wird dadurch bestimmt, ob die andere Person angeschnitten von hinten mit im Bild zu sehen ist, oder die Kamera ganz die subjektive Perspektive des jeweiligen Gegenübers einnimmt. Dabei bewegt sich die Kamera normalerweise auf der Handlungsachse. Wird letztere missachtet, kann der Eindruck entstehen, die Personen würden einander nicht ansehen („Achsensprung“).

Parallelmontage

Die Parallelmontage ist eine typisch filmische Erzählform, die es ermöglicht, simultan zwei oder mehrere Handlungsstränge zu verfolgen. Diese können im Laufe der Handlung miteinander in Beziehung treten (auch als Mittel zur Spannungssteigerung) oder sich eigenständig entwickeln (wie im Episodenfilm).

Blende/Überblendung

Die gängigste Form, zwei im Film aufeinander folgende Szenen zu verbinden, ist die Blende oder Überblendung. Bei der **Ablende/Schwarzblende** verdunkelt sich das Bild am Ende einer Szene, bei der **Aufblende/Weißblende** löst es sich in eine weiße Fläche auf, was auch durch eine Kamerabewegung auf eine dunkle oder helle Fläche hin zu erreichen ist. Die **Überblendung** ist ein Zwitter aus Ab- und Aufblende, denn das Bild geht fließend in das Bild der nächsten Szene über. Die **Wischblende** ist ein im Kopierwerk oder digital erzeugter

optischer Effekt, bei dem ein neues Bild das bisherige beiseite schiebt. Die vor allem in Filmklassikern zu beobachtende **Irisblende** oder **Kreisblende** reduziert das rechteckige Filmbild am Szenenende auf einen kreisförmigen, sich verengenden Ausschnitt, der besondere Aufmerksamkeit bewirkt.

Rückblende

Die Erzähltechnik der Rückblende (engl.: flashback) unterbricht den linearen Erzählfluss und gestattet es, nachträglich in der Vergangenheit liegende Ereignisse darzustellen. Dramaturgisch führt dies zu einer Spannungssteigerung, unterstützt sie die Charakterisierung der Hauptfiguren und liefert zum Verständnis der Handlung bedeutsame Informationen. Formal wird eine Rückblende häufig durch einen Wechsel der Farbgebung (z. B. Schwarzweiß), anderes Filmmaterial oder technische Verfremdungseffekte hervorgehoben, aber auch je nach Genre bewusst nicht kenntlich gemacht, um die Zuschauenden auf eine falsche Fährte zu locken.

Zeitraffer/Zeitlupe

Der **Zeitraffer** verkürzt die Zeit sichtbar. Wurde er in den Slapstick-Filmen der Stummfilmzeit vor allem als komisches Element verwendet, so benutzt ihn das zeitgenössische Kino, um elliptisch zu erzählen und Zeitabläufe besonders hervorzuheben. Die **Zeitlupe** dehnt die reale Zeit und wird oft bei entscheidenden dramatischen Höhepunkten eingesetzt, um Spannung zu intensivieren, etwa der entscheidende Freistoß bei einem Fußballspiel oder der Einschlag einer Kugel in den Körper. Zeitlupe und Zeitraffer heben die Raum-Zeit-Illusion des klassischen Erzählkinos auf und dienen insofern auch zur Aufmerksamkeitslenkung.

Literaturhinweise:

- Arjion, Daniel: Grammatik der Filmsprache, Frankfurt am Main 2000
- Kandorfer, Pierre: Lehrbuch der Filmgestaltung, 6., überarb. Auflage, Reil 2003
- Monaco, James: Film und neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe, Reinbek 2000
- www.bender-verlag.de/lexikon

■ ■ Exemplarische Sequenzanalyse



Die 20. Sequenz ist der dramaturgische Höhepunkt des Films, denn hier nimmt Wënd Kûuni noch einmal außerordentliche Strapazen auf sich, um sein Ziel zu erreichen. Währenddessen verschlechtert sich der Zustand seiner Schwester im Heimatdorf dramatisch. Hier arbeitet Kaboré mit der Technik der Parallelmontage, um die Spannung zu erhöhen: Er wechselt von einem Schauplatz zum anderen, von einer aktionsreichen zu einer ruhigen Szene, verrät durch seine Inszenierung aber den Zuschauenden bereits mehr, als der Held selbst weiß. Die Sequenz umfasst einen Zeitraum von zwei Tagen – von der Ankunft Wënd Kûunis in der Gegend, in der er den Heiler vermutet, bis zu seinem Erwachen aus einer tiefen Bewusstlosigkeit zwei Tage später.

Die Sequenz beginnt bei hellem Tageslicht; die ersten drei Einstellungen sind Landschaftstotalen. Zunächst ist Wënd Kûuni auf seinem Pferd aus großer Entfernung zu sehen (1,2). Dann kommt das Bergmassiv in Sicht, auf dessen Höhe sich der Heiler aufhalten soll (3). Die Kamera umfasst in einer langsamen Fahrt von rechts nach links dessen riesige Dimensionen. Dazu erklingt sanfte, rhythmische Flötenmusik.

In einer Halbtotale reitet Wënd Kûuni inmitten einer Schafherde (4). Eine weitere Totale zeigt noch einmal das

Bergmassiv, steil und unzugänglich (5). Halbnahe, durch die schräge Untersicht in Heldenpose versetzt, blickt er in eine unbestimmte Ferne. Die Musik endet, sein innerer Monolog beginnt (6). In der folgenden Totale reitet Wënd Kûuni frontal auf das Bergmassiv zu (7). Total aus schräger Aufsicht wirkt er klein und hilflos, als er am Fuß des gewaltigen Berges vom Pferd steigt (8).

Halbnahe erscheint Wënd Kûuni im Bild, wie er sich an den glatten Steinen festklammert, ein kurzer Abwärtsschwenk endet auf seinen bloßen, Halt suchenden Füßen (9). Eine weitere Halbnahe aus seitlicher Perspektive zeigt ihn an der Felswand (10); dann folgt eine Detailaufnahme seiner Hand, die sich an den Rand eines Felsens klammert, und ein kurzer Schwenk zu dem nach Halt tastenden Fuß (11). In einer nahen Aufsicht blickt er zur Kamera auf (12). Nah sind Kopf- und Schulterpartie zu sehen (13). Zu den Klettereinstellungen ist lediglich das Keuchen Wënd Kûunis vernehmbar. Eine Detailaufnahme zeigt, wie seine Füße auf dem glatten Stein abrutschen (14). Die Kletterpartie wird mit einer Halbnahe des entkräfteten in der Felswand hängenden Wënd Kûuni beendet (15).

Schnitt auf eine Totale von Pughneeres Krankenlager, an dem die Mutter wacht (16). Drei aufeinander folgende Naheinstellungen zeigen abwechselnd

Pughneeres erschöpftes Gesicht und das besorgte ihrer Mutter (17-19). Eine Halbtotale führt zurück zu Wënd Kûuni, der auf einem Felsplateau liegt. Von rechts nähert sich ein Mann, von dem man nur die Füße sieht (20).

Alle weiteren Einstellungen sind Nachtaufnahmen. Eine Folge von 14 Einstellungen, halbnahe und nahe in einem sehr ruhigen Wechsel der immer gleichen Motive – Wënd Kûuni liegend und der Heiler daneben – Wënd Kûuni allein – das Gesicht des Heilers – visualisieren nun den langsamen Erkenntnisprozess Wënd Kûunis: Er realisiert, dass er am Ziel seiner Reise angekommen, aber so schwer verletzt ist, dass er zwei Tage ohne Bewusstsein war. Der Heiler eröffnet ihm auch, dass es einen viel einfacheren Aufstieg zum Berg gegeben hätte (21-34).

Die letzten Sequenzeinstellungen führen wieder zu Pughneeres Krankenlager, zunächst durch eine Halbnahe von Pughneere und ihrer Mutter, dann in einer Nahaufnahme von Razugu, der an Pughneeres Kopfende sitzt. In der folgenden Halbnahe gibt die Mutter Pughneere etwas zu trinken, ein erstes Zeichen der Besserung und eine Parallele zu Wënd Kûunis Heilungsprozess. Razugu tritt hinzu, und die letzte Einstellung der Sequenz zeigt alle drei halbnahe von vorne (35-39).

Afrika – Physische Übersicht



Innenanbau für Kartographie J. Zwick, Gießen

■ ■ Fragen



Zum Inhalt:

Beschreiben Sie das Verhältnis zwischen Wënd Kûuni und Pughneere.

Warum wird Pughneere krank?

Warum rät Razugu Wënd Kûuni, das Dorf zu verlassen?

Wie sieht Wënd Kûuni sich selbst zu Beginn des Films? Wie sieht ihn seine Familie, wie die Dorfgemeinschaft?

Welche Funktion hat die Figur des Heilers im Verlauf der Erzählung?

Welche Funktion haben die Reisebekanntschaften und -gefährten auf Wënd Kûunis Weg?

Benennen Sie die Gründe für Wënd Kûunis Reise? Wonach sucht er? Warum ist er seinem leiblichen Vater böse?

Zur Filmsprache:

Welche Funktion hat die Erzählerstimme Wënd Kûunis?

Welche Kameraeinstellungen dominieren in BUUD YAM? In welchen Zusammenhängen werden Nahaufnahmen eingesetzt? Welche Funktion haben die Landschaftstotalen im Film?

Welche Funktion hat die Musik?

Welche Wirkung haben die in Moore gesprochenen Original-Dialoge im Film? Was würde sich ändern, wenn BUUD YAM synchronisiert wäre?

Zum Hintergrund:

Warum konnten in Afrika erst ab den 1960er-Jahren Filme realisiert werden?

In welchen afrikanischen Ländern werden Filme produziert und warum sind die Voraussetzungen dort besonders günstig?

Ist Wënd Kûunis Geschichte auf europäische Verhältnisse übertragbar? Begründen Sie Ihre Meinung. Wo erscheint Ihnen die Geschichte realistisch, wo fantastisch? Kennen Sie andere Filme, in denen ein realistisches Thema – Ausgrenzung, Suche nach sich selbst – auf teils märchenhafte Weise erzählt wird?

Was ist das Allgemeingültige an dieser Erzählung?

Der Film spielt in Afrika. Versuchen Sie, Ihre Eindrücke zu beschreiben: Was erscheint Ihnen fremd, was bekannt? Was fasziniert Sie? Was irritiert Sie? Sind die typischen Konflikte beim Erwachsenwerden in Europa und Afrika ähnlich oder doch sehr unterschiedlich?

■ ■ Arbeitsblatt



Aufgabe 1:

Charakterisieren Sie Wënd Kûuni vor der Reise. Entwerfen Sie dazu eine Mind Map, die seine Herkunft, seine Ängste und Träume, sein Selbstbild sowie seine Stellung in der Dorfgemeinschaft darstellt.

Aufgabe 2:

Recherchieren Sie über das Thema Hexenverfolgung in Afrika. Stellen Sie auf einem Wandplakat Ursachen und tatsächliche Begebenheiten dar und vergleichen Sie diese mit der mittelalterlichen Hexenverfolgung in Europa.

Aufgabe 3:

Entwerfen Sie ein Kartenspiel zu Wënd Kûunis Reise:

- Gestalten Sie zehn Spielkarten.
- Schreiben Sie auf jede Karte ein Stichwort und malen Sie ein dazugehöriges Bild.
- Entwickeln Sie drei Karten, die Motive aus Wënd Kûunis Vergangenheit enthalten.
- Gestalten Sie sieben Karten, die Ereignisse oder Begegnungen auf der Reise darstellen.

Spielverlauf: Die Karten werden gemischt und verdeckt auf den Tisch gelegt. Der erste Spielende nimmt die Karte auf, die das erste Ereignis beschreibt, und beginnt mit der Reiseschilderung. Der zweite Spielende wählt eine Karte, deren Inhalt im Film als nächstes gezeigt wurde, und setzt die Erzählung fort und so weiter. Wer einen Fehler in der Reihenfolge macht, muss spontan einen Traum von Pughneere erfinden, der zu den vorherigen Ereignissen passt.

Aufgabe 4:

Stellen Sie sich vor: Die Dorfgemeinschaft feiert zum Jahrestag von Wënd Kûunis Rückkehr ein großes Fest. Razugu hält eine Rede, in der er die Entwicklung seines Ziehsohnes und dessen Bedeutung für die Dorfgemeinschaft würdigt.

Verfassen Sie eine solche Rede. Verwenden Sie rhetorische Mittel, um den Inhalt möglichst wirkungsvoll zur Geltung zu bringen. Zur Präsentation können Sie Ihre Rede selbst halten oder auf einem Tonträger aufzeichnen.



Protokoll

■ ■ Sequenzprotokoll

S 1

Vorspann. Wënd Kûuni reitet durch die Savanne, beobachtet von seiner Schwester Pughneere und deren Freundin Somkieta. – Das Dorf ist zu sehen.
0:00-0:01

S 2

Wënd Kûuni schimpft bei Pughneere über seinen auf der Jagd vermissten, leiblichen Vater. – Junge Männer auf dem Dorfplatz unterhalten sich über Wënd Kûuni: Er bringe dem Dorf Unglück. Somkieta beobachtet sie.
0:01-0:04

S 3

Wënd Kûuni reitet; (Off:) im inneren Monolog erklärt er, dass sich seit dem Tod seines Adoptivvaters der Nachbar Razugu um die Familie kümmern. – Wënd Kûuni und Razugu unterhalten sich über die Verdächtigungen der Dorfbewohner/innen.
0:04-0:06

S 4

Somkieta, Pughneere und ihre Mutter unterhalten sich. – Somkieta trifft Wënd Kûuni auf dem Markt. – Auf der Dorfstraße erinnern sich die Mütter der Mädchen an die Vergangenheit, in der sie ebenfalls beste Freundinnen waren.
0:06-0:09

S 5

Pughneere träumt schlecht und wird von ihrer Mutter geweckt. – Im Morgengrauen berichtet die Mutter Razugu über die wiederkehrenden Albträume ihrer Tochter. – Wënd Kûuni und seine Adoptivmutter prüfen einen Stoff, Pughneere und Somkieta kommen vom



Holz sammeln dazu. Plötzlich ertönen laute Schreie: Jemand wurde von einer Schlange gebissen. – Die Männer laufen mit Stöcken zusammen, während die Frauen das Geschehen kommentieren. Pughneere fühlt sich an ihren Traum erinnert und fröstelt, die Frauen bringen sie in die Hütte.
0:09-0:14

S 6

Nachts wird Pughneere von ihrer Mutter mit warmem Wasser gewaschen. – Am nächsten Tag ersuchen die beiden einen Mediziner um Hilfe.
0:14-0:15

S 7

Wënd Kûuni reitet; (Off:) im inneren Monolog reflektiert er seine Situation: wenn es seiner Schwester nicht besser gehe, werde man ihn verantwortlich machen und steinigen wie seine leibliche Mutter. – Dorfleben: Die Frauen waschen Wäsche, die jungen Männer unterhalten sich über Pughneeres Krankheit. – An Pughneeres Krankenlager versorgen sie die Frauen mit Medizin.
0:15-0:18

S 8

Razugu empfiehlt Wënd Kûuni, den Heiler mit dem Löwengift zu suchen und herzubringen. Nachts liegt Pughneere krank auf ihrem Lager, ihre Mutter sitzt draußen am Feuer. – Wënd Kûuni hat einen Wachtraum von Pughneere, die ihm ihren Albtraum erzählt. – Razugu holt ihn ab. Im Morgengrauen verabschiedet sich Wënd Kûuni von Adoptivmutter und -schwester. Er verlässt das Dorf zu Pferd.
0:19-0:22

S 9

Während eines Sturmes erreicht Wënd Kûuni das nächste Dorf und erkundigt sich nach dem Heiler mit dem Löwengift. In einem weiteren Dorf ist Markttag. Er rastet und besucht ein Fest.
0:22-0:26

S 10

Wënd Kûuni setzt seine Reise fort. Unter einem Baum erinnert er sich an die Kindheit. – (Rückblende:) Wënd Kûuni und Pughneere. Im nächsten Dorf sagt ihm ein alter Mann die Zukunft voraus.
0:26-0:28

S 11

Wënd Kûunis Ritt führt ihn an wunderbar bemalten Häusern vorbei. Schließlich erreicht er eine einsame Hütte. – (Parallelmontage:) In der Nacht versorgt er die kranke, alte Bewohnerin. – An Pughneeres Krankenlager unterhalten sich ihre Mutter und Somkieta. – In der Hütte der Alten erinnert sich Wënd Kûuni an seine Kindheit. – (Rückblende:) Seine leibliche Mutter wird von den Dorfbewohnern/innen als Hexe beschimpft und flüchtet mit ihrem kleinen Jungen in den Busch, wo sie stirbt. – Die alte Frau schenkt Wënd Kûuni beim Abschied eine Spindel.
0:28-0:36

S 12

Im Morgengrauen reitet Wënd Kûuni durch eine Schafherde und an einer bizarr anmutenden Festung vorbei. Am Rand der Wüste fragt er Nomaden auf Dromedaren nach dem Weg.
0:36-0:38

S 13

Zu Hause füttern die Mutter und Somkieta Pughneere mit Brei; Somkieta bringt Razugu ein Getränk.
0:38-0:40

S 14

Eine Karawane findet Wënd Kûuni leblos neben seinem Pferd in der Wüste. Die Nomaden bereiten ihm ein Krankenlager. Nach seiner Genesung bringen sie ihn in ein Dorf. – Auf dem Markt begegnet Wënd Kûuni einem Händler, der sich als sein Retter aus der Kindheit zu erkennen gibt. – (Rückblende:) Der Mann findet den kleinen Wënd Kûuni. – Der Händler bringt Wënd Kûuni zu einem Mann, von dem er erfährt, wo der Heiler zu finden ist.
0:40-0:48

S 15

(Parallelmontage:) Wënd Kûuni rastet nächstens am Feuer. – (Rückblende:) Wënd Kûunis leiblicher Vater macht sich bereit zur Jagd. – Zu Hause liegt

Pughneere leblos auf ihrem Lager.
0:48-0:50

S 16

Am Flussufer hört Wënd Kûuni seinen Namen rufen. – (Überblendung:) Pughneere als Kind verschmilzt mit einer geheimnisvollen Frau im Wasser, die Wënd Kûuni zu sich winkt; (Off:) Pughneeres Stimme mahnt ihn, aufzuwachen. Wënd Kûuni kehrt um und flieht auf seinem Pferd. – Ein Passant folgt dem inzwischen schlafend reitenden Wënd Kûuni.
0:50-0:54

S 17

(Parallelmontage:) Pughneeres Krankenlager; vor dem Haus unterhalten sich Razugu und eine Nachbarin. – Wënd Kûuni und der Fremde reiten gemeinsam weiter – An einem Fluss bauen sie, beobachtet von kleinen Jungen, ein Floß. Als ein anderer Passant den Fluss zu Fuß durchquert, lachen die Kinder.
0:54-0:58.

S 18

Am nächtlichen Lagerfeuer wird der Reisegefährte von Häschern aufgegriffen und als Prinz entlarvt; (Off:) Wënd Kûuni sorgt sich um seine Schwester.
0:58-1:00

S 19

(Parallelmontage:) Er setzt die Reise alleine fort und hilft einem Mädchen, das von einem Ast gestürzt ist. – Sie hinkt ins Dorf zurück und wird ohnmächtig. Die Dorfbewohner/innen nehmen Wënd Kûuni als vermeintlichen Vergewaltiger gefangen. Das Mädchen kommt zu Bewusstsein und bekräftigt Wënd Kûunis Unschuld. – Pughneeres Krankenlager – Zum freundschaftlichen Abschied tauschen Wënd Kûuni und ein Dorfbewohner ihre Messer.
1:00-1:07

S 20

(Parallelmontage:) Wënd Kûuni reitet zum Felsmassiv und beginnt seinen mühsamen Aufstieg. – Pughneeres

Krankenlager – Wënd Kûuni verliert den Halt in der Felswand. Er liegt blutend auf dem Felsplateau als sich der Heiler nähert; nachts pflegt er Wënd Kûuni. – An Pughneeres Krankenlager wachen die Mutter und Razugu.
1:07-1:14

S 21

Wënd Kûuni steigt den Berg hinab.
1:14-1:17

S 22

(Parallelmontage:) Wënd Kûuni und der Heiler reiten zunächst gemeinsam auf Wënd Kûunis Pferd zurück, beschließen dann jedoch, dass der Heiler vorangehen solle. – An Pughneeres Krankenlager wachen ihre Mutter, Somkieta und Razugu.
1:17-1:19

S 23

Der Heiler eilt zu Fuß in Wënd Kûunis Dorf und verabreicht Pughneere die Medizin.
1:19-1:22

S 24

Erschöpft erreicht Wënd Kûuni das Dorf. Ein Mann trägt ihn ins Haus, wo ihn der Heiler versorgt. Inzwischen hat sich, zur Erleichterung aller, Pughneeres Zustand gebessert, und sie besucht Wënd Kûuni.
1:22-1:27

S 25

Auf dem Marktplatz hält der Heiler Sprechstunde. – Ein Freund bittet Wënd Kûuni um Verzeihung. – Die Familie und der Heiler sind zum Festessen im Wohnhaus versammelt. – Vor dem Haus unterhalten sich Pughneere und Wënd Kûuni über die Reise. – Pughneere und ihre Mutter auf dem Schlaflager.
1:27-1:30

S 26

Im Dorf sitzt Wënd Kûuni am Webstuhl; (Off:) er erklärt, dass er mit seinem Schicksal versöhnt sei.
1:30-1:32

Materialien

■ ■ Materialien

Burkina Faso,

Fläche: 274.000 km²

Einwohner: 12,5 Millionen

Regierungsform: Präsidielle Republik

Hauptstadt: Ouagadougou

Religionen: Muslime 50 Prozent, Animisten 40 Prozent, Christen 10 Prozent

Pro-Kopf-Einkommen: 304 USD

Währung: FCFA Franc de la

Communauté Française-Africaine

1 EUR = 655,957 FCFA

Landessprachen: Amtssprache

Französisch; Verkehrssprachen Mooré,

Djoula, Fulfulde

Stand Oktober 2004

Quelle:

www.auswaertiges-amt.de/www/de/laenderinfos, unter Suchbegriff „Burkina Faso“



In vorkolonialer Zeit war das heutige Staatsgebiet neben den Mossi-Reichen in weitgehend unabhängige Territorien (Liptako, Djegodji, Königreich Kenedugu, Gwiriko) aufgegliedert. Nach der französischen Besetzung gehörte das Gebiet, das als Arbeitskräftereservoir für die Kaffeeplantagen der Elfenbeinküste diente, zunächst als Teil von Ober-Senegal-Niger, dann als eigenständige Kolonie Haute Volta zu Französisch-Westafrika und wurde in den 1930er-Jahren mit Niger und der Elfenbeinküste zusammengelegt. Seit 1947 wieder eigenständige Kolonie, wurde Obervolta am 5.8.1960 in die Unabhängigkeit entlassen. [...] Ethnisch relativ homogen, ist der zentrale Norden und Osten von Burkina Faso, wo sich die Mossi konzentrieren, die mit 48 Prozent der Gesamtbevölkerung die dominierende Gruppe darstellen. Dagegen gleicht der Westen einem Vielvölkermosaik. [...] Der Norden und Nordosten ist kulturell von teils sesshaften und teils halbnomadischen Fulbe und Tuareg-Gruppen sowie ihren ehemaligen Abhängigen geprägt. Circa 50 Prozent der Bevölkerung gehören traditionellen Religionen an, rund 40 Prozent bekennen sich zum Islam, der Anteil der Christen, meist Katholiken, ist mit 10 Prozent höher als in den Nachbarstaaten; sie verfügen über einen großen Einfluss im öffentlichen Leben.

Quelle (Auszug): Krings, Thomas: Burkina Faso, in: Mabe, Jacob E. (Hrsg.), Das Afrika-Lexikon. Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern, Wuppertal, Stuttgart 2001

Afrikanisches Kino - Besinnung auf die Wurzeln

Der Rückgriff auf vorkoloniale Traditionen, die als Zeichen kultureller Authentizität gelten, dient dazu, einerseits die lange verschwiegenen und missverstandenen Aspekte afrikanischer Geschichte hervorzuheben und andererseits, zeitgenössischen Tendenzen zur Akkulturation entgegenzuwirken. Historische bzw. traditionalistische Rekonstruktionen werden aber auch mit zeitgenössischen politischen und sozialen Lebensumständen in Verbindung gebracht, deren symbolische und allegorische Gehalte politische Zensur und didaktisch orientierte Narrationsstrukturen zu umgehen ermöglichen. Der Versuch, traditionelle Kenntnisse wie Griotismus, Musik, Weisheitsphilosophie, Oralliteratur etc. in filmische Narrationsformen zu integrieren, hat am deutlichsten zur Entwicklung einer afrikanischen Filmästhetik beigetragen. Zudem vermitteln solche filmisch verarbeiteten oralen Überlieferungen auch außerhalb Afrikas die Kulturen des Kontinents und verhelfen ihnen zur internationalen Anerkennung, wenn man folgenden Filmen Rechnung trägt: WEND KUUNI von Gaston Kaboré (1982), YEELEN von Souleymane Cissé (1987), YAABA von Idrissa Ouedraogo (1989) [...]. Die vorherigen Tendenzen wurden scharf kritisiert, so beispielsweise die Besinnung auf afrikanische Traditionalismen als romantische und konservative Rückwärtsgewandtheit [...]. Traditionalistische Aspekte sind aber auch in folgenden Filmen präsent: LE FRANC (1994) von Djibril Diop-Mambéty [...], QUARTIER MOZART von Jean-Pierre Bekolo (1992).

Quelle: Gutberlet, Marie-Hélène: Kino, in: E. Mabe, Jacob E. (Hrsg.), Das Afrika-Lexikon. Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern, Wuppertal, Stuttgart 2001



Film in Burkina Faso

Seine filmpolitische Führungsrolle in ganz Schwarzafrika verdankt das Land seinem ehemaligen Staatspräsidenten Thomas Sankara, der 1987 ermordet wurde und das Kino zur nationalen Aufgabe ausrief: „Wir sind uns bewusst, dass die Leinwand, die Kamera, der Film und die Botschaft, die sie vermitteln, ein kulturelles Universum, einen kulturellen Raum darstellen, den wir in Besitz nehmen müssen, wenn wir nicht wollen, dass er von anderen besetzt wird [...]“ Ouagadougou, die Metropole Burkina Fasos, wurde sozusagen zur Hauptstadt des afrikanischen Kinos. Seit 1969 findet alle zwei Jahre das „Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou“ (FESPACO) statt, der wichtigste Treffpunkt afrikanischer Filmemacher auf dem Kontinent, und hier konzentrieren sich auch die wichtigsten panafrikanischen Filmorganisationen wie CINAFFRIC, CIPROFILM oder die Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) und, seit 1995, die Cinémathèque Africaine. Das CNC (Centre National du Cinéma), 1977 gegründet, ist eines der produktivsten nationalen Filmzentren, und ihr Leiter bis 1987, Gaston Kaboré, einer der wichtigsten Vertreter und Fürsprecher des schwarzafrikanischen Films schlechthin.

Quelle: Jung, Fernand: *Südlich der Sahara. Filme aus Schwarzafrika*, in: Institut Jugend Film Fernsehen (Hrsg.), *Filme zur Diskussion 43*, München 1997

Gaston Kaboré – Regisseur, Drehbuchautor, Produzent

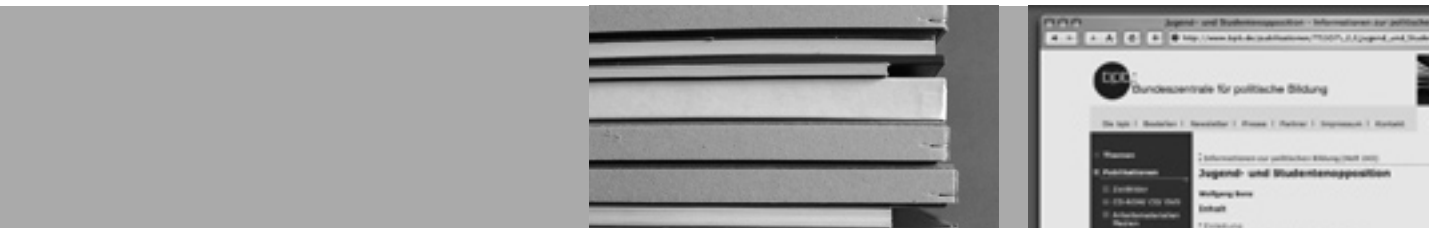
1951 in Bobo Dioulasso, Burkina Faso, geboren, wuchs Gaston Kaboré in der Hauptstadt Ouagadougou auf und begann dort ein Geschichtsstudium, das er an der Sorbonne in Paris beendete. Inspiriert von den Filmen des wohl bekanntesten afrikanischen Regisseurs Ousmane Sembene, beschloss Kaboré, Regisseur zu werden. Er besuchte die Ecole Supérieure d'Etudes Cinématographiques in Paris und kehrte nach Beendigung des Studiums 1976 nach Burkina Faso zurück. Ende der 1970er-Jahre realisierte er einige dokumentarische Kurzfilme, unter anderem *STOCKEZ ET CONSERVEZ LE GRAIN* (1978) über Getreideanbau und *REGARD SUR LE SIXIÈME FESPACO* (1981) über das panafrikanische Festival in Ouagadougou. Gleichzeitig war er als Lehrer am Institut Africain d'Education Cinématographique und als Direktor des Centre National du Cinéma de Burkina Faso tätig. Damit wurde er zum Funktionär und Repräsentanten des afrikanischen Kinos, dessen Zentrum eindeutig in Ouagadougou liegt.

1982 konnte Kaboré seinen ersten Spielfilm *WEND KUUNI – DAS GESCHENK GOTTES* realisieren. *WEND KUUNI*, der die Vorgeschichte zu *BUUD YAM* erzählt, war mit 75 Minuten Spieldauer der erste lange Spielfilm, der in Burkina Faso gedreht wurde. 1988 folgte *ZAN BOKO*, der



in den 1980er-Jahren spielt und mit komödiantischen Elementen von Dorfbewohnern/innen erzählt, deren Frieden durch den Zuzug von Städtern gestört wird. Im Mittelpunkt von *RABI* (1992), einer in unbestimmter präkolonialer Zeit angesiedelten Parabel, steht ein Junge, der so fasziniert von einer Schildkröte ist, dass er darüber seine familiären Pflichten vergisst.

Die anderen Filme Kaborés sind kurze Dokumentar- und Spielfilme: 1992 porträtierte er in *MADAME HADO* die burkinische Sängerin und Tänzerin Hado Porgho Léontine. 1993 folgten *UN ARBRE APPELE KARITE* über den Baum, aus dessen Früchten und Blättern Nahrung, Medizin und kosmetische Produkte hergestellt werden, sowie *ROGER, LE FONCTIONNAIRE* und *CHRONIQUE D'UN ECHEC ANNONCE*, zwei Variationen über die Bestechlichkeit und Inkompetenz des burkinischen Verwaltungsapparates. Der 1997 entstandene Spielfilm *BUUD YAM* ist sein bislang letztes Werk, für den er im gleichen Jahr den Hauptpreis des Festivals von Ouagadougou erhielt, den Goldenen Hengst von Yenenga.



Zu Afrika

Barlet, Olivier: Afrikanische Kinowelten. Die Dekolonisierung des Blicks, Bad Honnef 2001

Böhler, Katja/Hoeren, Jürgen (Hrsg.): Afrika. Mythos und Zukunft, Schriftenreihe Bd.426, Bonn 2003

Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Afrika I, Informationen zur politischen Bildung, Nr. 264, Bonn 2001

Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Afrika II, Informationen zur politischen Bildung, Nr. 272, Bonn 2001

Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Africome 2004-2006. Aus Politik und Zeitgeschichte B-4/2005

Bundeszentrale für politische Bildung/SWR2 (Hrsg.): Fokus Afrika: Africome 2004-2006, CD/CD-ROM

Bundeszentrale für politische Bildung/Haus der Kulturen der Welt (Hrsg.): popdeurope². Afropean-a-licious, CD/CD-ROM

Decker, Rainer: Hexen. Magie, Mythen und die Wahrheit, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2004

Hofmeier, Rolf/Mehler, Andreas (Hrsg.): Kleines Afrika-Lexikon, Schriftenreihe Bd. 464, Bonn 2005

Mabe, Jacob E. (Hrsg.): Das Afrika-Lexikon. Ein Kontinent in 1000 Stichwörtern, Wuppertal, Stuttgart 2001

Traoré, Karim: Die Verlobte des Marabut: Märchen und Mythen aus Westafrika. Aachen 1999

Zum Film

Diop, Samba: African Francophone Cinema, New Orleans/Los Angeles 2004

Fendler, Ute: Serielles Erzählen im westafrikanischen Film. WEND KÛUNI und BUUD YAM von Gaston Kaboré, in: Sprachwelten – Bilderwelten. Filmschaffen in West- und Nordafrika; Fendler, Ute/Walter, Klaus-Peter, Mainz 2001

Gutberlet, Marie-Hélène: Auf Reisen: Afrikanisches Kino, Frankfurt/Main, Basel 2004

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien, Reinbek 2000

Rosenstein, Johannes: Die schwarze Leinwand, Stuttgart 2003

www.africome.de
Portal der Bundeszentrale für politische Bildung mit dem Themenschwerpunkt „Fokus Afrika: Africome 2004-2006“

www.fespaco.bf
Die Website des Panafrikanischen Filmfestivals von Ouagadougou informiert über die Geschichte des Festivals und bietet andere wichtige Links zu Burkina Faso.

www.ezef.de
Evangelisches Zentrum für entwicklungsbezogene Filmarbeit. Verleih und Informationen zu Afrika- und Dritte-Welt-Medien für die Bildungsarbeit

www.oefse.at/publikationen/laender/burkina.htm
Website der Österreichischen Forschungsstiftung für Entwicklungshilfe mit Informationen zu Burkina Faso

<http://web.africa.ufl.edu/asq/v2/v2i1a4.htm>
Diese Spezialausgabe von African Studies Quarterly, dem Online-Magazin der University of Florida – Center for African Studies, beschäftigt sich mit dem afrikanischen Kino der neunziger Jahre

Filmhefte zu „Afrika auf der Leinwand“

Politische Intrigen, Selbstfindung, Aberglaube oder Auswanderung – ein faszinierendes Themenspektrum. Die ausgewählten Filmklassiker geben einen Einblick in die inhaltliche und ästhetische Vielfalt afrikanischer Kinowelten.

Buud Yam

Regie: Gaston Kaboré

Burkina Faso 1997

Um einen berühmten Heiler zu finden, begibt sich ein junger Westafrikaner auf eine abenteuerliche Reise in die Welt des Erwachsenwerdens.

Lumumba

Regie: Raoul Peck

Frankreich/Belgien/Haiti/Deutschland 2000

Kompromisslos verfolgte Patrice Lumumba das Ziel eines vereinten Kongo. Das tragische Schicksal des schwarzen Premierministers spiegelt exemplarisch den Aufbruch Afrikas in die politische Unabhängigkeit wider.

Mossane

Regie: Safi Faye

Senegal/Frankreich/Deutschland 1996

Mossane ist das schönste Mädchen im senegalesischen Dörfchen M'Bissel. Als sie gegen ihren Willen verheiratet wird, kommt es zur Katastrophe.

Sankofa

Regie: Haile Gerima

USA/Deutschland/Ghana/Burkina Faso 1993

In einer fiktiven Zeitreise erlebt ein afroamerikanisches Fotomodell die Schrecken der Sklaverei. Hautnah erfährt Mona die Geschichte ihrer afrikanischen Vorfahren.

Touki Bouki

Djibril Diop Mambéty

Senegal 1973

Ein junges senegalesisches Pärchen träumt von einem besseren Leben im fernen Paris. Schaffen es Anta und Mory, Dakar zu verlassen?

Yaaba

Regie: Idrissa Ouedraogo

Burkina Faso/Frankreich/Schweiz 1989

In einem westafrikanischen Dorf befreunden sich zwei Kinder mit einer als Hexe verschrienen Greisin. Ein berührendes Plädoyer für mehr Toleranz.

Autorin ■ ■ ■



Daniela Sannwald

Diplom-Psychologin und Dr. Phil., Freie Filmhistorikerin und Filmjournalistin. Zahlreiche Veröffentlichungen, unter anderem im Tagesspiegel (Berlin), Tagesanzeiger (Zürich), RAY (Wien). Essays und Aufsätze in deutschen und österreichischen Monografien, zuletzt (2004) über Peter Lorre, Ruth Leuwerik und New Hollywood.

**Filmhefte online bestellen
oder herunterladen:
www.bpb.de/filmhefte**

Fokus Afrika

Artikel 1
Menschenwürde
als Grundlage jeder
Recht auf Leben) (1)
der Person mit unver-
gleichbarer Würde. Die
und Herkunft einer



Africome 2004–2006

Thema Afrika?



Eine Fülle weiterer Informationen und Materialien finden Sie auf www.bpb.de/africome, dem Themenportal zum dreijährigen Schwerpunkt „Fokus Afrika: Africome 2004-2006“ der Bundeszentrale für politische Bildung. Neben Informationen über aktuelle Veranstaltungen und Ausstellungen, die auch über einen Newsletter zu beziehen sind, haben Sie dort Zugriff auf alle verfügbaren Publikationen zum Thema. Hervorzuheben sind die Bände „Afrika – Mythos und Zukunft“ und „Kleines Afrika-Lexikon“ aus der Schriftenreihe sowie die Hefte „Afrika I“ und „Afrika II“ der Informationen zur politischen Bildung. Mit der Rolle der Frau, den Ursachen und Folgen der Armut sowie der Darstellung aktueller Bürgerkriege beschäftigen sich mehrere Ausgaben von Aus Politik und Zeitgeschichte, der Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament. Besonders für schulische Kontexte geeignet sind die multimediale CD-ROM „Fokus Afrika: Africome 2004-2006“ und die Ausgabe der Themenblätter im Unterricht „Unser Bild von Afrika“, die durch Arbeitsblätter ergänzt wird. Direkte Einblicke in das Denken und Fühlen afrikanischer Bürger/Innen vermitteln Kurzinterviews, die im Rahmen des Online-Projekts „Afrika – Gegenwart und Zukunft“ geführt wurden und als Streaming-Video online angesehen oder in Textform heruntergeladen werden können. Darüber hinaus bieten viele Landesmedienzentren und -bildstellen die in der Reihe Apropos erschienenen Kurz-Videos „Bohnen für Mbogo“, „Flüchtlingslager in Benaco“, „Gesundheitsprojekte in Ruanda“ und „Hacken für Kibungo“ zur Ausleihe an.

Politisches Wissen im Internet www.bpb.de