

filmheft

Fokus Afrika

Artikel Menschenw
als Grundlage jede
Recht auf Leben) (1
der Person ist unwe
gleichberechtigt, Di
und Herkunft seine



Yaaba

Idrissa Ouedraogo

Burkina Faso/Frankreich/Schweiz 1989

■ ■ 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
Autor: Reinhard Middel
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



Yaaba

Burkina Faso/Frankreich/Schweiz 1989

Buch und Regie: Idrissa Ouedraogo

Kamera: Matthias Kälin, Jean Monsigny

Schnitt: Loredana Cristelli

Musik: Francis Bebey

Darsteller/innen: Fatimata Sanga (Yaaba), Noufou Ouedraogo (Bila),

Roukietou Barry (Nopoko), Adama Ouedraogo (Kougri),

Sibidou Ouedraogo (Poko), Amadé Toure (Tibo), Rasmane Ouedraogo (Noaga),

Assita Ouedraogo (Koudi), Adame Sidibe (Razougou) u. a.

Produktion: Thelma/Les Film de L'Avenir/Arcadia Films

Länge: Kinofassung 90 Min. (Fernsehfassung 85 Min.), Originalfassung Moore
mit deutschen Untertiteln

FSK: ohne Altersbeschränkung, empfohlen ab 10 J.

Verleih: Pegasos (35 mm), EZEZ (16 mm und VHS)

Preise: Filmfestspiele Cannes 1989: Preis der Internationalen Filmkritik (FIPRESCI)

FESPACO Panafrikanisches Filmfestival Burkina Faso 1989:

Spezialpreis der Internationalen Jury; Publikumspreis; Preis für die beste Musik;

Preis der O.A.U. (Organisation für die Afrikanische Einheit)

4	Inhalt
4	Figuren
5	Problemstellung
8	Filmsprache
12	Exemplarische Sequenzanalyse
14	Fragen
15	Arbeitsblatt
16	Sequenzprotokoll
18	Materialien
22	Literaturhinweise

■ ■ Inhalt



Bila und seine Cousine Nopoko besuchen die Grabstelle ihrer Mutter am Rande des Dorfes. Sana, die Alte, die als Hexe verschrien ist, beobachtet sie dabei. Sie verrät dem ängstlichen Mädchen beim Versteckspielen auf dem Nachhauseweg das Versteck des Jungen. Zurück im Dorf brennt eine Speicherhütte, sofort bezichtigen die Dorfbewohner Sana der Brandstiftung. Der ständig betrunkene Noaga und Bila, die es besser wissen, finden kein Gehör. Drei Dorfjungen verletzen die alte Frau mit Steinwürfen am Kopf, Bila prügelt sich für sie. Entgegen dem Verbot seines Vaters besucht er Sana, oft gemeinsam mit Nopoko, und versorgt sie mit gestohlenen Nahrungsmitteln. Bald nennt er sie liebevoll „Yaaba“, was in der westafrikanischen Moore-Sprache „Großmutter“ bedeutet. Derweil wird Bilas streitsüchtiger Vater von seiner Frau der Hütte verwiesen, die er erst nach reumütiger Entschuldigung wieder betreten darf. Und in der Nacht macht Koudi ihrem betrunkenen Ehemann Noaga eine Szene und wendet sich ihrem Geliebten zu.

Bei einer erneuten Prügelei mit den Dorfjungen wird Nopoko mit einem rostigen Messer am Arm verletzt. Yaaba erkennt sofort die Gefahr, und tatsächlich erkrankt das Mädchen lebensgefährlich an Wundstarrkrampf. Während die Dorfgemeinschaft sich Heilung von den Zauberkraften

eines zwielichtigen Medizinmannes verspricht, der Nopoko als von der „Hexe“ besessen hält und Opfergaben verlangt, bittet Bila die alte Frau um Hilfe. Sie wendet sich an einen traditionellen Heiler namens Taryam, der ein Heilmittel aus Kräutern und Baumrinde bereitet. Aus ihrem Aberglauben heraus haben die Dorfbewohner/innen die Lehmhütte der Alten niedergebrannt. Nachdem Bilas Vater den Heiler des Dorfes verwiesen hat, schickt ihm die Mutter heimlich ihren Sohn hinterher, damit Nopoko dank der heimlich verabreichten Medizin doch noch gesund werden kann.

Während die Dorfgemeinschaft ausgelassen das Hochzeitsfest von Nopokos Vater feiert, gibt sich die „Ehebrecherin“ Koudi draußen ihrem Geliebten hin. Selbstbewusst verteidigt sie sich gegenüber ihrem Ehemann, als dieser sie zur Rede stellt. Auch Bila missbilligt ihr Tun, wird jedoch von Yaaba zur Toleranz ermahnt: „Urteile nicht, Kind, sie hat vielleicht gute Gründe!“ Als die Kinder der alten Frau wieder einmal Essen bringen wollen, finden sie sie tot neben ihrer abgebrannten Hütte. Noaga beerdigt sie würdevoll und erzählt davon, dass Sana Waise, kinderlos und einsam, aber keine Hexe gewesen sei. Heiter und ausgelassen wettrennen Nopoko und Bila um Yaabas Armreif, den sie dem Jungen gleich zu Beginn ihrer Freundschaft geschenkt hatte.

■ ■ Figuren

Sana/Yaaba

Zur Außenseiterin gestempelte unbeugsame Figur einer greisen, weisen Frau. Yaaba ist eine klassische Sündenbockfigur.

Bila

Der fürsorgliche zwölfjährige Junge kümmert sich trotz des väterlichen Verbots um Sana. Er verkörpert die Figur eines Suchenden, Lernenden und Heranreifenden, ist vorurteilsfrei und offen gegenüber Fremdem.

Nopoko

Bilas etwas jüngere, um ihre Mutter trauernde Cousine ist eine selbstbewusst werdende Mädchenfigur, die durch Freundschaft und Bewältigung einer schweren Krankheit reift.

Kougri

Bilas autoritärer und machohafter Vater verkörpert die Engstirnigkeit und den Aberglauben der Dorfgemeinschaft drastisch und bis ins Karikaturhaft-Lächerliche.

Poko

Bilas Mutter ist in Erziehungsfragen um einiges offener und warmerziger als sein Vater; sie toleriert und unterstützt mit Augenzwinkern und List Übertretungen der väterlichen Gebote.

Noaga

Ein Taugenichts, Säufer, gescheiterter Ehemann und Narr, der der Gemeinschaft immer wieder den Spiegel vorhält. Ähnlich wie die Hauptfiguren zieht er die Ablehnung der Gemeinschaft auf sich und tritt für Toleranz und Vorurteilslosigkeit ein.

Koudi

Noagas Ehefrau ist selbstbewusst genug, ihren Mann zu verlassen und sich ihrem Geliebten zuzuwenden.

■ ■ Problemstellung

YAABA zeigt, wie Außenseitertum und Stigmatisierung durch Aberglauben, Projektionen und Zuschreibungen von außen entstehen. Angesiedelt im ländlich-dörflichen Burkina Faso, behandelt er ein universales Thema. Im Zentrum stehen zwei junge Heranwachsende, die ihnen gesetzte Schranken überschreiten, indem sie untereinander und mit einer Ausgestoßenen Freundschaft schließen und von ihr lernen: ein Plädoyer für Toleranz und vorurteilsfreie Weltsicht. Aberglaube, Hexenwahn, tiefsitzende Vorurteilsstrukturen und die Angst vor Unbekanntem werden nicht nur als Ursachen für inhumane Verhaltensweisen erkennbar, sondern im Sinne der ■ Aufklärungsmaxime Kants für selbstverschuldete Unmündigkeit verantwortlich gemacht.

Alltag und traditionelles Dorfleben

YAABA richtet den Blickwinkel nicht auf die wirtschaftlichen, politischen und sozialen Probleme eines der immer noch ärmsten Länder Afrikas, sondern auf die traditionelle Dorfgemeinschaft und deren Kultur. Dabei ist die Zeit, in der der Film spielt, nicht eindeutig identifizierbar. Indem Ouedraogos Filmerzählung auf ■ orale Traditionen rekurriert, auf Geschichten, die man Kindern erzählt, bezieht sie überzeitliche Gültigkeit. Der märchenhafte, didaktische Charakter verortet die Geschichte jenseits der postkolonialen Gegenwart, deren sichtbare Prägungen sowohl an dem Weiler aus Lehmhütten als auch an den Lebensweisen ihrer Bewohner/innen mehr oder weniger spurlos vorbeigegangen zu sein scheinen. Lediglich Yaaba, die Ausgestoßene, scheint wirklich arm zu sein. Nur mit einem Hüfttuch bekleidet, fristet sie ihr Dasein in einer baufälligen Hütte jenseits des Dorfes. Dessen Bewohner/innen bewegen sich in traditionellen Kleidern, hantieren beim Wasserholen und Schöpfen mit Tonkrügen und ■ Kalebassen. Als Belohnung beim Spiel der Kinder winnen ■ Kauris, die auch der Mediziner als Opfergaben einfordert. Szenen

wie Waschungen, das Verstauen von Vorräten, das Abhalten eines Marktes, Krankenheilung, Fest- und Trauerrituale sowie zahlreiche Miniaturen und Handlungsdetails fügen sich in dieses Bild eines traditionell stilisierten Alltagslebens. Der Verzicht auf allfällige aktuelle Krisenerscheinungen burkinischer Gegenwart hat dem Film vor allem in der afrikanischen Kritik den Vorwurf eingetragen, ein apolitisches Welt- und realitätsfernes Afrikabild zu vermitteln – ein Vorwurf, den „nichtrealistische“ Formen wie Märchen über die Grenzen der Kulturen hinweg offenbar gerne auf sich ziehen. Tatsächlich „verpackt“ Ouedraogo seine Geschichte in das mosaikartige Porträt eines imaginären Dorflebens mit pointierten Charakterstudien nicht ohne burlleske Komik.

Stigmatisierung, Hexerei und Aberglaube

Exemplarisch an der Titelfigur, die ein Opfer des Aberglaubens ebenso wie eine beredete Verkörperung des Widerstands dagegen ist, aber auch in der Heilungsgeschichte des kranken Mädchens exponiert der Film eine Problematik, die in Burkina Faso und in anderen ■ paganen Kulturen Schwarzafrikas unverändert manifest ist. Nachdem Hexerei in Afrika zwischenzeitlich verschwunden zu sein schien, häufen sich seit Ende der 1990er-Jahre Berichte über ein Wiedererstarken von Hexenglauben und -verfolgungen insbesondere im westlichen und südlichen Afrika. Verglichen mit dem Zeitraum seiner Entstehung hat YAABA hier unfreiwillig an Aktualität und Brisanz gewonnen.

Tatsächlich sind es ältere Frauen, die unter dieser Renaissance des Hexenwahns und der damit einhergehenden Ausschlüsse besonders zu leiden haben. Die vereinsamte Greisin Sana ist durch einen in der ländlichen Gesellschaft doppelt schwerwiegenden „Makel“ stigmatisiert: durch ihren Status als Vollwaise und durch ihre



Aufklärung

„Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbst verschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“ (Immanuel Kant, Was ist Aufklärung?, 1784)

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 Kulturen weitgehend schriftlos waren. Der Begriff impliziert auch alle formalen Kategorien der Wortkunst.

Kalebasse

Ausgehöhlter Flaschenkürbis, der als Schöpf-, Trink- oder Essgeschirr verwendet wird.

Kauri

Kauri-Muscheln wurden früher als Zahlungsmittel verwendet und haben heute noch als symbolische Gaben ihre Bedeutung.

Paganismus

Der Begriff stammt aus dem Lateinischen, paganus, und bedeutet ursprünglich Dorfbewohner. Seit dem vierten Jahrhundert wird er als Synonym für nichtchristlich, „heidnisch“ verwendet. Pagan bezieht sich insbesondere auf polytheistische und naturreligiöse Traditionen in Abgrenzung zu den christlichen und islamischen Religionen des Monotheismus.

■ ■ Problemstellung



Kinderlosigkeit. Die Stigmatisierung der Alten „mit dem bösen Blick“ ist so umfassend, dass man sie buchstäblich für jedes Unglück im Dorf, ob Krankheit oder Tod, ob Feuer oder Diebstahl, verantwortlich macht. Sündenbock und Freiwild zugleich, schützt sie kein Erwachsener, wenn Kinder mit Steinen nach ihr werfen; ihr letztes Hab und Gut in der armseligen Bleibe wird von den aufgehetzten Männern des Dorfes in Brand gesteckt, und nur knapp entgeht sie noch einmal dem Tod, um kurz darauf zu sterben – durch die spät erfahrene Zuwendung der Kinder und im Bewusstsein, Anderen geholfen zu haben, vielleicht ein wenig versöhnt mit ihrem harten Schicksal.

Krankheiten wurden historisch in vielen Kulturen, auch europäischen, auf das Wirken von Hexen zurückgeführt, in einigen afrikanischen Ländern ist das bis heute so. Generell sind in Afrika magische Vorstellungen von Krankheitsverursachung und Heilung

noch weit verbreitet. Das medizinische und psychologische Wissen traditioneller Heiler/innen wird auch von fortschrittlichen Mediziner/innen anerkannt. Nach der politischen Unabhängigkeit war in den ehemaligen Kolonien forcierte medizinische Modernisierung jedoch zunächst mehr gefragt als afrikanische Identität und Authentizität. Dadurch wurden traditionelle Heilkundige und Vertreter/innen althergebrachter afrikanischer Medizin, zu deren Repertoire ausdrücklich die Abwehr von Hexerei gehört, an den Rand gedrängt. In der Episode um den obskuren Mediziner und den von Yaaba mobilisierten Heilkundigen Taryam nimmt der Film in aufgeklärter Weise Stellung zugunsten eines solchen traditionellen Heilers als Verbündeter im Kampf gegen Hexerei und Aberglauben. Sorgfältig differenziert YAABA zwischen dem seriösen traditionellen Heiler und dem Scharlatan, der vorgibt, ein solcher Heiler zu sein. Durch die Rationalität seines

Handelns bestätigt der „echte“ Heiler das Funktionieren der traditionellen Medizin, die wie die moderne auch auf der richtigen Diagnose und der adäquaten Behandlung beruht.

Regel und Regelbruch

YAABA nimmt konsequent die Perspektiven von Außenseitern/innen und Kindern ein und zeichnet sie als positive Figuren aus. Dadurch wird die Bedeutung von unkonventionellem Rollenhandeln im Spannungsgefüge bestehender Werte und Normen hervorgehoben. Im prekären Verhältnis zwischen Kindern und Eltern, in Ehe- und Liebesbeziehungen oder im Umgang mit dem Anderen, mit Alter und Tod: Immer wieder geht es in diesem Film um die Dialektik von Regel und Regelbruch, um die Dynamik von Grenzziehung und -überschreitung. Die „Regelverletzer“ Sana und Noaga werden ausgestoßen, ausgegrenzt und verachtet, wodurch sie einerseits

zu Opfer- und Außenseiterfiguren werden. Andererseits ist ihr Status ungleich umfassender: Als Weise oder auch als Narr vermögen sie ihrer Umgebung, wenn auch vergeblich, den Spiegel vorzuhalten. Beide verfügen über Würde, Wissen, Gaben und Fähigkeiten, die andere nicht haben. Die Utopie der Aufklärung in diesem Film wird nicht zufällig versinnbildlicht von den am wenigsten Festgelegten, den Kindern, und den am wenigsten Integrierten, den erwachsenen Außenseitern/innen.

YAABA thematisiert die Ambivalenz von Rollenhandeln und -zuweisungen auch am Beispiel der Geschlechterbeziehungen. Macht und Selbstbewusstsein von Frauen reflektieren sich augenzwinkernd in listigen Rollenwahrnehmungen, am eindrucklichsten praktiziert von Bilas Mutter. Geradezu komödiantisch zeigt sie das Geschlechterrollenspiel im Hin und Her zwischen Regelbefolgen und -verletzen. Mit List und Klugheit unterläuft sie das Autoritätsgehabe ihres Mannes, indem sie ihren Sohn gegen die ausdrücklichen Verbote des Mochtegern-Patriarchen zu eigenständigem Handeln ermuntert. Andererseits besteht sie kokett und stolz auf Gesten der Höflichkeit, nachdem ihr Mann die Höflichkeitsregeln verletzt hat. Kaum weniger selbstbewusst verkörpert sie „Ehebrecherin“ Koudi eine Frauenrolle zwischen Aufbegehren und Konvention. Die Vernachlässigung ehelicher Pflichten durch ihren Mann und sein Alkoholismus sind für sie Grund genug, von ihrer Rolle als treusorgender Ehefrau Abschied zu nehmen. Darüber



vergisst der Film keineswegs, dass traditionell arbeitsteilige, geschlechtsspezifische Rollenzuweisungen ihre Wirksamkeit mitnichten verloren haben. Dies zeigt etwa die erhellende Episode von Bilas Rollentausch, an dessen Ende sein „männliches“ Selbstbewusstsein bestärkt wird: Weil er Einzelkind ist, muss er als Junge den Krug zur Wasserstelle tragen, bevor dieser ihm von Nopoko freundlicherweise abgenommen wird – womit sie die überkommene Arbeitsteilung entlang der Geschlechtergrenzen für sich akzeptiert hat.

Kindheit und Heranwachsen

Die allgegenwärtige Elendsperspektive auf die Kinder Afrikas bestimmt unser(e) Bild(er) vom Kontinent wie kaum eine andere. Regisseur Idrissa Ouedraogo fokussiert den Blickwinkel jedoch nicht auf die sichtlich ärmlichen Lebensverhältnisse der Menschen in YAABA. Sein Film erzählt eine andere, positive Geschichte von Kindheit in Afrika, die Geschichte einer keineswegs problemlosen, aber doch Mut machenden Einführung in die Welt der Erwachsenen. In den Gesichtern

und Verhaltensweisen der beiden jungen Hauptdarsteller/innen begegnen uns nicht der Elendsblick und die Depression von Kindern eines notleidenden westafrikanischen Landes, sondern die Würde und die Möglichkeiten, die sie in ihrer Welt, ihrer eigenen Kultur und Tradition zu behaupten versuchen. Durch die gesamte Geschichte hindurch müssen sich die beiden Kinder ihr Terrain spannungsreich gegen die Ansprüche ihrer Eltern(teile) und anderer Autoritäten erkämpfen, insbesondere Bila setzt sich geradezu notorisch über die unsinnigen Verbote seines Vaters hinweg. YAABA gelingt die Balance, unmissverständlich auf der Seite Heranwachsender zu stehen, ohne im Gegenzug Erwachsene und Eltern moralischer Verurteilung preiszugeben. Mitleid und Empathie, Respekt und Würde, unverzichtbare Bestandteile jeder Kultur und der *Conditio Humana*, kennzeichnen das Verhältnis beider Kinder zu der alten Frau – bis hin zu dem berührenden Moment, in dem die beiden sie tot finden und von Noaga, ihrem einzigen Verbündeten gegen die Ignoranz der Dorfbewohner/innen, menschenwürdig beerdigen lassen.

■ ■ Filmsprache



YAABA erzählt eine gleichnishaft, universelle Dorfgeschichte. Authentisch ist sie insofern, als dass sie auf einer Erzählung aus der Kindheit des Regisseurs beruht und auf seinen Erinnerungen an das, was Sieben- bis Zwölfjährigen vor dem Einschlafen erzählt wird. Poetisch, mal mit märchenhaftem, mal mit burleskem Unterton, erzählt Ouedraogos stiller Film Geschichten aus dem Mikrokosmos seiner dörflichen Lebenswelt einschließlich kleinerer Dramen und größerer Konflikte. Indem zwischenmenschliche Beziehungen und das allzu Menschliche in den Blick geraten, erscheinen bei allem Ernst die Konflikte immer wieder auch in komischem Licht. Idrissa Ouedraogo erfasst sein Sujet weder im Stile des sozialrealistischen Kinos, das soziale und politische Missstände möglichst wirklichkeitsnah reflektiert, noch mit ethnografischem Blick von außen. YAABA präsentiert sich als ins Filmische übersetzte Parabel, die sich erzählerisch auf die mündliche Überlieferung bezieht und uns afrikanische Gegenwart in den Spuren des Vergangenen suchen und finden lässt.

Erzählstruktur

Die Kerngeschichte um die Hauptfiguren entfaltet sich in Episoden, nicht in einem durchgängig erzählten Handlungsstrang. Die vergleichsweise kurze Spanne der erzählten Zeit wird durch wiederkehrende Wechsel zwischen Tag und Nacht gegliedert. Die zyklische Erzählweise ohne Vor- oder Rückblenden und erkennbar größere Zeitsprünge folgt den Zyklen und Bewegungen der Protagonisten/

innen innerhalb des Dorfes sowie nach außerhalb in die ausgetrocknete Landschaft, die in ihrer Kargheit zum integralen Bestandteil der Film-erzählung wird. In diesem Film der sprechenden Blicke und Gesten sind Dialoge zwar sparsam eingesetzt, in der knappen Art der Moore-Sprache treiben sie das Geschehen jedoch punktuell immer wieder voran. Bis auf wenige Ausnahmen, etwa anlässlich von Bilas Bestrafung durch seinen Vater, der „feindlichen“ Begegnung der beiden Kinder mit den Dorfjungen und des Niederbrennens der Hütte, unterbrechen keine äußeren Zuspitzungen, erst recht keine erzähldramaturgischen Effekte des Action-Kinos den Fluss der ruhigen Erzählung. Abgerundet wird der Film mit einem offenen Ende ohne konventionelles Happy-End. Anfangs- und Schlussbild mit den beiden – der Zukunft unbeschwert und heiter entgegenlaufenden – Kindern erscheinen nahezu identisch, wodurch die Zeitlosigkeit der Filmerzählung wie auch eine zentrale Aussageintention noch einmal unterstrichen werden: So ist es immer gewesen, so wird es immer sein – gegen den Mechanismus der Vorurteile muss die Botschaft der Toleranz immer wieder neu erzählt werden.

Kamera und Montage

YAABA ist ein ausgesprochen zurückhaltender Kamerafilm, der unseren auf Tempo konditionierten Sehgewohnheiten zunächst einmal widersprechen dürfte. Während die Kamera nahezu statisch bleibt, geht die Bewegung von den Protagonisten/innen aus, die sich auf zwei wechselnden Schauplätzen, dem des Dorfes und seiner unmittelbaren Umgebung, bewegen. Die langen Einstellungen liefern in sich selbst ruhende Bilder. Insbesondere in den Szenen außerhalb des Dorfes fördern häufig verwendete Kamera-Totale den Eindruck von Weite und Entgrenzung, die mit der Engstirnigkeit und Begrenztheit der abergläubischen Dorfbewohner/innen kontrastieren. Dabei sind die Panoramaaufnahmen, die die Physiognomie einer staubig-spröden Landschaft geradezu körperlich erfassen, so wenig idyllisch wie all die Details, die innerhalb des Dorfes an Menschen und Dingen in den Blick geraten. Auffällig ist das ruhige Wechselspiel der Kamera zwischen Nähe und Distanz, zwischen Blicken und Erblicktwerden. Insbesondere die Hauptfigur mit ihrem durch Klima und Lebenszeit gegebten Körper spricht ganz durch die Würde



ihrer Erscheinung, die maßvolle Art ihres Schreitens und die Kraft ihres Blicks. Mit keiner Einstellung wird der ihr zugeschriebene „böse Blick“ bestätigt, im Gegenteil: So wie gleich zu Beginn die alte Frau durch ein Lächeln in ihren Augen die Angst des Mädchens überwinden hilft, so beredt funktionieren die Kamera-Blicke in YAABA insgesamt. Die charakteristischen Gesten und Bewegungen der Hauptfiguren, der Stoizismus Sanas ebenso wie die Spielfreude der Kinder erschließen sich durch Nahaufnahmen, die gleichzeitig respektvoll Distanz zu wahren wissen. So erfasst die Kamera in ihrer ersten langsamen Annäherung an die alte Frau durchs Gebüsch hindurch ihre sanft lächelnden, überaus einprägsamen Gesichtszüge – mit erkennbarer Scheu vor einem voyeuristischen Blick. Spöttische Heiterkeit und Situationskomik erzeugt die Kamera mitunter dort, wo sie die Beobachtenden der Beobachtung preisgibt. Beispielsweise werden die Liebes- und Streitszenen wiederholt verstohlen von anderen beobachtet – das Wechselspiel von Sehen und Gesehen-Werden wird komödiantisch zum Bestandteil des dörflichen Spottes. Ebenso unspektakulär wie die Kamera ist die Montage, die häufig dem Rhythmus der Protagonisten/innen-Bewegungen folgt. Trotz des Verzichts auf Dramatisierung durch rasante Schnittfolgen kommt phasenweise Spannung auf, wie etwa in der Passage um die Heilung des erkrankten Mädchens.

Farbe und Licht

Die Außenaufnahmen bei fortgesetzt strengem Sonnenlicht wurden durch starke Kamerafilter und aufwändig über die Szenerie gespannte Leinentücher gemildert. Die markanteste Lichtkontrastsetzung ergibt sich aus dem Tag- und Nachtrhythmus. Die rotbraun-ausgedörrte Landschaft wiederum verleiht dem Film, der weitgehend in der Trockenzeit gedreht wurde, deren Ende das Gewitter zum Finale ankündigt, seinen unverkennbaren Touch. Dieser durch Tages- und Nacht- sowie Jahreszeit, durch Licht und Landschaft geprägte Farbeindruck wird noch verstärkt, indem verhaltene, stumpfe Braun-Beige-Grau-Farbtonegebungen auch die Szenerien im Dorf, die traditionelle Kleidung und die gesamte Requisite charakterisieren. Auffällig ist ein Verschmelzen von Protagonisten/innen und Landschaftsumgebung durch Farbe und Licht, das als Stilmittel etwa im Western bekannt ist und bei Ouedraogo eine eigene Bedeutung erfährt: Indem keinerlei bunte Plastikfarben, beispielsweise grellfarbene T-Shirts, das Bild beeinträchtigen, widerspricht der Film in seinem Verlangen nach einer eigenen visuellen Kultur ein weiteres Mal dem Afrika-Klischee vom Kontinent der vielen bunten Bilder.

Musik

Die Musik des Films hat der Kameruner Sänger, Schriftsteller und Komponist Francis Bebey geschrieben. Äußerst verhalten kommt sie in wenigen Passagen kurz zum Einsatz: Eine vorwiegend instrumentale, traditionelle afrikanische Musik, die artifiziell klingt und das Klischee von polyrhythmisch beschwingter Afrika-Folklore ausdrücklich nicht bedient. Zu hören sind unter anderem authentische Instrumente wie das xylophonähnliche Balafon mit Kalebassen als Klangkörpern. Wie zum Beispiel in der Fest-Tanzszene wird die Musik in der Regel zur atmosphärischen Verdichtung eines an sich undramatischen Geschehens eingesetzt. An einigen wenigen Stellen jedoch dient sie ausnahmsweise auch einmal der Erzeugung und Verstärkung von dramatischeren Schlüsselszenen, wie etwa bei der drohenden Auseinandersetzung von Bila und Nopoko mit den Dorfjungen. Die Begräbnisszene wird musikalisch dadurch hervorgehoben, dass hier die ohnehin leise Musik allmählich in eine Art von kaum vernehmbarem, rituellem Grabgesang übergeht.

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 Schatteneinführung 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 Filmerlebnis 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 **Abblende/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



In der Episoden-Dramaturgie des Films dient Sequenz 13 vor der Hinführung auf das Finale zum einen als Klimax und Wendepunkt innerhalb des Handlungsstrangs um die Erkrankung/Heilung Nopokos. Zum anderen hat die Episode eine überleitende Klammerfunktion: Im „Drama“ der Heilung Nopokos, die gerade noch einmal dem Tod entronnen ist, deutet sich zeichenhaft und spiegelverkehrt der Tod Yaabas an. Auf der Motivebene wiederholen sich die im Film immer wiederkehrenden Autoritäts- und Rollenkonflikte zwischen Kindern und Erwachsenen sowie zwischen Erwachsenen und Ehepartnern/innen. In der vergleichsweise raschen Szenenfolge von heimlich verabreichter und schnell helfender Medizin des Heilers verdichtet sich das zentrale Filmmotiv der Überlegenheit von Vernunft gegenüber Obskurantismus und Aberglauben. Gleich zu Beginn der Szene, als Bilas Vater den als Freund gekommenen Heiler Taryam des Dorfes verweist, was von Noaga mit „Ihr seid Dummköpfe!“ kommentiert wird, offenbart sich die Borniertheit, aber auch die Hilflosigkeit der Dorfgemeinschaft. Wir sehen Bilas

und Nopokos Vater im Gespräch. Angesichts der Kranken sind sie ratlos. Im Eingang von Nopokos Hütte steht Bilas Mutter, die Rat weiß und ihrem Sohn ein Zeichen gibt: „Vater und Tibo sind im Unrecht, lauf zu Taryam, bitte ihn um die Medizin!“ Die positiv kommentierende Kamera zeigt den freudig aus dem Dorf hinauslaufenden Jungen, bis dieser sich draußen auf dem Feld Yaaba und Taryam betont respektvoll nähert, um im Namen der Mutter die Medizin des Heilers zu erbitten: „Wenn sie dich schickt, dann nimm die Medizin!“ Fast kammerstückartig inszeniert wirkt die kurze höfliche Verabschiedung der beiden Alten voneinander, Taryam und Bila verlassen die Szene nacheinander. Wir sehen Yaabas Gesicht (groß), die dem mit der Medizin ins Dorf zurücklaufenden Jungen versonnen hinterher blickt: „Die Götter sollen bei dir sein!“

Der nächste Schnitt leitet über zur Heilung: Im Inneren der Hütte ruht in Pieta-ähnlicher Stellung die kranke Nopoko in den Armen von Bilas Mutter. Beherzt flößt Bila der sich sträubenden Kranken von der Medizin ein:

„Stell dich nicht so an, sonst wirst Du nicht gesund!“ Erst wird aufs nächtlich verlassene Dorf geschritten, schakalartiges Geheul ist zu hören – ein atmosphärisches „Intermezzo“ –, dann auf Bilas Vater, wie er sich morgens vor seiner Hütte wäscht und ankleidet; Bila tritt hinzu. Offen schwindelt er ihn über den Verbleib der Mutter an: „Sie ist schon weggegangen!“ Die beiden gehen, und genau in diesem Moment kommt Bilas Mutter ins Bild, wie sie verstohlen aus ihrer Hütte tritt, sich dann auf leisen Sohlen über den Hof zu den Waschkrügen schleicht und Nopoko ruft. Die Kamera „sucht“ die Wiedergenesene, die die Hütte verlässt, Musik setzt verhalten ein, Bilas Mutter umsorgt sie. Mit dem Schnitt auf Bila, der Medizin in eine Schale gießt und (die im Bild nicht sichtbare) Nopoko anspricht, endlich aufzuwachen, wird die dramatische Heilungsgeschichte schließlich spielerisch-ernst aufgelöst: „Ich hab dich reingelegt!“, ruft Nopoko. Bila erinnert sie daran, dass sie dem Tode nur dank Taryams und Yaabas Hilfe entkommen sei: Schnitt auf ein heftig wütendes Gewitter.

Afrika – Physische Übersicht



■ ■ Fragen



Zu Inhalt und Figuren:

Wie werden die beiden jungen Hauptfiguren charakterisiert?

Durch welche Äußerungen im Film wird Yaaba als Hexe stigmatisiert?

Wie entwickeln sich Vertrauen und Freundschaft zwischen Bila und Nopoko, zwischen den Kindern und Yaaba?

Inwiefern ist Yaaba am Ende des Films versöhnt mit ihrem harten Schicksal?

Welche Rolle spielt der Vater in Bilas Erziehung, welche seine Mutter? Wie verhält sich Bila gegenüber der väterlichen Autorität?

Wie verhält sich die Dorfgemeinschaft zu Yaaba, wie zu Noaga?

Welche Rolle und Bedeutung hat Noaga?

Wie wird Koudis Verhalten gegenüber Ehemann und Geliebtem dargestellt?

Wie wird Nopoko gesund? Welche Formen und Praktiken des Heilens kommen dabei ins Spiel, was hilft, was schadet?

Zur Problemstellung und zu den Materialien:

Welches Bild vom Alltag und Dorfleben in Burkina Faso wird vermittelt?

Wie geht der Film mit dem aktuellen Problemkomplex Aberglaube – Hexerei – Hexenverfolgung in Schwarzafrika um, welche Stellung bezieht er dazu? Anhand welcher Figuren und Handlungsepisoden wird das besonders sichtbar? Welche Ursachen für Hexenglaube und -verfolgung werden erkennbar?

Welche verschiedenen Rollen spielen in diesem Film die Frauen? Wo wird geschlechtsspezifisches Rollenhandeln sichtbar?

Anhand welcher Figuren und Episoden werden die Rolle und der Status von Außenseitern/innen beschrieben und bewertet? Was bewirken sie, wofür stehen sie im Film und darüber hinaus? Könnte eine ähnliche Geschichte auch bei uns spielen?

Welches Bild wird von Kindheit und Adoleszenz in Afrika und darüber hinaus vermittelt? Wie verhält sich dieses Bild zu uns geläufigen Bildern von Kindern in Afrika?

Welche Strömungen des afrikanischen Kinos werden in YAABA sichtbar?

Zur Filmsprache:

Wie ist die Erzählung aufgebaut? Warum hat der Regisseur die vorliegende Erzählform gewählt?

Aus welchen Situationen und Begebenheiten bezieht der Film seine Komik? Anhand welcher Figuren und Szenen zeigt sie sich?

Welche zugespitzten, Spannung erzeugenden Einzelszenen lassen sich benennen?

Was kennzeichnet die Kameraarbeit, wodurch entsteht Bewegung im Film?

Wie erfasst die Kamera die Landschaft außerhalb des Dorfes und wie zeigt sie die Binnenstrukturen und Beziehungsverhältnisse innerhalb desselben?

Kamera-Blicke, die das Wechselspiel von Blicken und Erblickt-Werden einfangen, erzählen in diesem Film besondere Geschichten: In welchen Szenen kommt dies zum Ausdruck?

Welche Farben und Lichteindrücke dominieren in YAABA? Welche Bedeutung hat der Umgang mit Farbe und Licht für Aussage und Erzählhaltung?

Wie lässt sich die im Film verwendete Musik charakterisieren? Wie wird sie eingesetzt?

Protokoll



■ ■ Sequenzprotokoll

S 1

Bila und Nopoko spielen Fangen; Vorspanntitel auf Schwarzfilm, Filmmusik setzt ein. – Nopoko gießt Blumen am Grab ihrer Mutter, Bila begleitet sie. Beim Versteckspielen treffen sie auf Sana. Mit einem Fingerzeig verrät sie Nopoko Bilas Versteck. Die Kinder laufen davon.

0:00-0:04

S 2

Nopoko und Bila kommen ins Dorf, eine Hütte brennt. Männer ratschlagen, Frauen bezichtigen die „Hexe“ der Brandstiftung, ihre Blicke erfassen Sana. Bila und Noaga beteuern deren Unschuld. Bila streitet sich darüber mit seinem Vater, seine Mutter schreit ein. Koudi trifft ihren späteren Liebhaber Razougou.

0:04-0:10

S 3

Bila und Nopoko treffen auf drei Dorfjungen, sie scherzen miteinander. Sana nähert sich, die Jungen werfen mit Steinen nach ihr, verletzen sie am Kopf. Bila prügelt sich, sein Onkel tritt schlichtend hinzu. – Zurück im Dorf, streiten sich Väter wie Mütter über die Prügelei ihrer Kinder.

0:10-0:12

S 4

Koudi versucht, sich ihrem betrunkenen und schlafenden Ehemann Noaga auf dem Nachtlager zu nähern. Von draußen ertönen Pfiffe und sie schleicht sich zu ihrem Liebhaber Razougou, der sie auffordert, ihren Ehemann zu verlassen. Koudi: „Das ist eine Familienangelegenheit. So einfach ist das nicht!“

0:12-0:16

S 5

Frühmorgens: Bila stiehlt ein Huhn, das er unter den strafenden Blicken seines Vaters hinausschmuggelt. Dieser beleidigt seine Frau, stolz und kokett besteht sie auf „Wiedergutmachung“. – Bila schenkt der alten Frau, die er jetzt „Yaaba“ nennt, das gestohlene Huhn und isst mit der Glücklichen (Musik). – Sie scherzen ausgelassen miteinander, Bila öffnet die vorbeiziehenden Dorf Frauen nach, welche die beiden ihrerseits heftig beschimpfen.

0:16-0:22

S 6

Nopoko verpetzt Bila, sein Onkel übergibt ihn seinem Vater. Dieser bestraft ihn mit Kniebeugen, die Mutter beendet das maßlose Ritual. – Später am Abend; die Männer des Dorfes essen, während Nopoko Bila massiert, der ihr

den von Yaaba geschenkten Armreif zeigt. Gedämpftes Flötenspiel setzt ein; Männer, Frauen und Kinder tanzen im Schein des Feuers.
0:22-0:27

S 7

Bila wird von seiner Mutter zum Wasserholen geschickt. Nopoko hänselt ihn und nimmt ihm den Krug ab (Musik). Bila melkt Razougous Kuh und trägt die Milch zu Yaaba. Er entdeckt Razougou und Koudi im Gebüsch. Auf dem Rückweg von der Wasserstelle begegnen Bila und Nopoko erneut den drei Dorfjungen (Musik); sie kämpfen miteinander, Nopokos Arm wird mit einem verrosteten Messer verletzt. Bila tröstet sie, Yaaba tritt hinzu und inspiziert das zurückgebliebene Messer skeptisch.
0:27-0:36

S 8

Noaga torkelt nächtens durchs Dorf; der aufgebrachte Vater der drei Dorfjungen jagt seine Frau mitsamt Sprösslingen lautstark aus dem Haus, Noaga versucht ihn zu besänftigen. Bilas Mutter schimpft mit Sohn und Mann; Noaga und Koudi streiten sich. Bila sorgt sich um Nopokos Arm. Die Kinder verstehen die Streithähne nicht, Bila bittet Noaga, mit dem Trinken aufzuhören.
0:36-0:39

S 9

Nopoko und Bila beim Markttreiben am Dorfrand. Der Junge überführt den angeblich blinden Bettler des Betrugs und erkennt in ihm Koudis Liebhaber. Nopoko klagt über Kopfschmerzen und Schwindelgefühle. – In der Nacht legt Bilas Mutter der kranken Nopoko Tücher auf. – Bilas Vater sorgt sich gegenüber Nopokos Vater, dass dem Mädchen zu lange schon die Mutter fehle und schlägt ihm eine Frau vor.
0:39-0:43

S 10

Bila trifft Yaaba auf dem Feld beim Holz sammeln und bittet um Hilfe für Nopoko. Zögernd willigt Yaaba ein, Bila läuft ins Dorf zurück. – Yaaba, allein in ihrer Hütte (Musik); es wird Nacht, sie schläft.
0:43-0:46

S 11

Die Dorfbewohner/innen treffen sich mit einem Mediziner, der für Nopokos Heilung Opfergaben und die Verjagung Yaabas fordert. Er hält Nopoko nicht für krank, sondern von der „Hexe“ besessen. Als einziger durchschaut Noaga den betrügerischen Mediziner. Einer der Dorfbewohner zündet Yaabas Hütte an. Durchs Gebüsch sehen Bila und Yaaba die Hütte aus der Ferne brennen, er verspricht, ihr eine neue zu bauen. Bilas Vater trennt die beiden gewaltsam, Yaaba geht allein weiter. (Musik).
0:46-0:52

S 12

Am See trifft Yaaba auf drei Fischer mit Booten, einer der drei setzt sie über. – Yaaba nähert sich der Hütte des alten Heilers Taryam, der sie rituell mit einem Trunk begrüßt. Er sammelt Kräuter und Baumrinde und rührt daraus ein Heilmittel, gemeinsam verlassen sie die Hütte.
0:52-0:56

S 13

Nopoko wird weiterhin von ihrer Tante gepflegt, ihr Vater beklagt, dass die Medizin des Mediziners nicht geholfen habe. – Bila kommt gemeinsam mit dem Heiler ins Dorf, aber Bilas Fürsprache findet kein Gehör. Bilas Mutter schickt ihren Sohn heimlich zu Taryam, nach seiner Rückkehr versorgen sie das kranke Mädchen mit dessen Heilmittel. – Nächtliches Schakalgeheul über dörflicher Stille. – Bila täuscht seinen Vater, der sich nach seiner Frau erkundigt. Nopoko hat das Krankenlager verlassen (Musik), Bila und seine Mutter sind bei ihr.
0:56-1:06

S 14

Gewitterimpression, Landregen – Bila trifft Yaaba am Grab von Nopokos Mutter, sie begegnen dem betrügerischen Mediziner, der von Dorfbewohnern/innen abgeführt wird. – Nopokos Vater hat eine neue Frau gefunden, die Dorfbewohner/innen feiern das Hochzeitsfest mit Tanz auf dem Dorfplatz (Trommel-Musik). Koudi entfernt sich und trifft sich erneut mit ihrem Liebhaber. Yaaba mahnt Bila, Koudi nicht zu verurteilen. Mit Stöcken bewehrte Männer haben das Fest verlassen, um Koudis Liebhaber zu verjagen, unter ihnen auch der betrunkenene Noaga, der seiner Frau droht. Sie verteidigt sich selbstbewusst.
1:06-1:12

S 15

Bilas Mutter gibt ihrem Sohn Verpflegung für Yaaba. Bila und Nopoko sehen die „Ehebrecherin“ Koudi; Nopoko lästert über sie, Bila weist ihr Vorurteil zurück. – Am Himmel erblicken die beiden Aasgeier. – Sie finden Yaaba tot vor ihrer niedergebrannten Hütte. Nopoko läuft ins Dorf, Bila hält „Totenwache“. Nopoko kehrt mit Noaga zurück, der ein Grab aushebt und Yaaba hineinbettet. – Noaga erzählt dem Mädchen von Yaabas Schicksal: Sie habe ihre Eltern niemals gesehen, ihre Mutter sei bei ihrer Geburt gestorben, ihr Vater habe sich vor Kummer umgebracht.
1:12-1:21

S 16

Bila gibt Nopoko einen Vorsprung beim Wettrennen um Yaabas Armreif, Noaga sieht ihnen schmunzelnd zu. Schlussbild nahezu identisch mit Eröffnungsbild (Musik, Abspanntitel auf Schwarzfilm).
1:21-1:23

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 Fran-

zösisch; Verkehrssprachen Moore,

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) aufgliedert. 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



Hexerei und Hexenjagd in Afrika – Aktualität

Mma Salia ist als Ranghöchste die Sprecherin der rund hundert Frauen in dem Dorf der Ausgestoßenen in der nordghanaischen Savanne, und deshalb erzählt sie als erste ihre Geschichte. Das Kind ihres Bruders sei krank geworden, berichtet sie über das Ereignis, das sie vor mehr als 30 Jahren hierher brachte. Der Bruder gab ihr dafür die Schuld. „Ich gehe jetzt aufs Feld, und wenn ich zurückkomme und du bist immer noch da, werde ich dich töten“, hatte er damals gedroht. Mma Salia floh in den Busch, die Straße mied sie, denn dort hätten die Verwandten sie leichter aufgespürt. Drei Tage und drei Nächte war sie unterwegs, bevor sie das rettende Dorf erreichte. [...] „Wenn die Leute keine Lösung für ihre Probleme finden, machen sie Schwächere zu Sündenböcken, und das sind vor allem Frauen“, erzählt Godwin Kudese von der Gruppe für menschliche Hilfe und Entwicklung. [...] Wer vermeintliche Hexen verteidigt, gerät selber ins Visier der Hexenjäger. Für die angebliche Hexe gibt es keinen Ausweg.

Manchmal wird von ihr verlangt, eine giftige Flüssigkeit zu trinken, um ihre Unschuld zu beweisen. Wenn sie an dem Gift stirbt, gilt ihre Schuld als belegt. Weigert sie sich zu trinken, wird sie gelyncht.

Quelle: Mayr, Gaby/Beyer, Günther: Hexenjagd in Ghana. Einmal zum Sündenbock gemacht, darf im Dorf der Ausgestoßenen keine Frau auf Hilfe von außen hoffen, in: Frankfurter Rundschau vom 10. Januar 2005

Ursachen der Hexenverfolgung

Dieser scheinbare Rückfall ins Mittelalter ist kein Import des christlich-europäischen Hexenbildes. Die Grundlage sind altverwurzelte Vorstellungen, denen christliche und islamische Missionsversuche kaum etwas anhaben konnten. Die europäischen Kolonialmächte haben die legale, „ordentliche“ Hexenverfolgung abgeschafft – mit dem problematischen „Erfolg“, dass Verzweiflung, Angst und Neid sich ein Ventil in Lynchjustiz suchten. Ältere Ansätze, solche Konflikte relativ friedlich durch einen Ausgleich zwischen Hexe und Geschädigtem zu regeln, wurden

verschüttet. Das Fehlen einer starken staatlichen Ordnungsmacht und neue, existenzbedrohende Lebensumstände in den unter Klimakatastrophen und wirtschaftlichen Umbrüchen leidenden altbäuerlichen Gesellschaften leisten solchen gewalttätigen „Lösungen“ in Schwarzafrika Vorschub. [...] Der Hexenglaube hat vor allem die Funktion, Unglück zu erklären, das auf andere, „natürliche“ Weise nicht verstehbar ist. Nichts ist zufällig. Besonders in Kulturen mit enger Siedlungsdichte und persönlicher Abhängigkeit wird Schaden weniger auf Ahnen, böse Geister oder Götter zurückgeführt als auf die Machenschaften lebender Menschen aus der Nachbarschaft. Sie müssen – oft durch ein magisches Ritual, die Hilfe eines Wahrsagers – aufgespürt werden, so dass dann Hoffnung auf ein Ende der Bedrohung ist, indem der Hexer oder die Hexe von weiteren Untaten abgeschreckt oder aber, als letzte Möglichkeit, vernichtet wird.

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

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 KÛUNI von Gaston Kaboré (1982), YEELLEN 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-



Mambety [...], QUARTIER MOZART von Jean-Pierre Bekolo (1992). Allerdings dominieren hier essayistische Züge, kommt es ihnen darauf an, das zeitgenössische Alltagsleben der kleinen Leute insbesondere in den Großstädten zu dokumentieren und die Wirklichkeit poetisch zu transzendieren.

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 CINAFRIC, 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



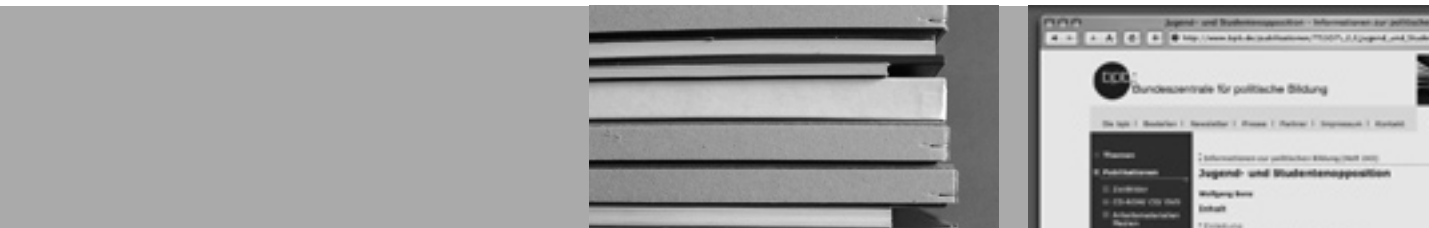
Idrissa Ouedraogo und die Dreharbeiten zum Film

Idrissa Ouedraogo, 1954 in Banfora (Burkina Faso, bis 1983 Obervolta) geboren, studierte zunächst am „Institut Africaine d’Etudes Cinématographiques“ in Ouagadougou. 1981 entstand mit POKO sein erster Kurzfilm, vier weitere folgten; bis Mitte der 1980er-Jahre hielt er sich zu Studienzwecken in Moskau und Paris auf, 1985 Abschluss mit Diplom an der Pariser Filmhochschule IDHEC. Im gleichen Jahr entstand der Debütspielfilm YAM DAABO (DIE WAHL), seine Einladung zum Filmfestival nach Cannes ermöglichte die Realisierung von YAABA, dessen Auszeichnung mit dem Kritikerpreis 1989 in Cannes den künstlerischen Durchbruch und internationale Anerkennung brachten. So erhielt Ouedraogo 1990 für TILAI und 1997 für seinen Publikumserfolg KINI & ADAMS Goldene Palmen in Cannes,

1993 wurde er auf der Berlinale mit dem Silbernen Bären für SAMBA TRAORÉ ausgezeichnet. Mit AFRIQUE, AFRIQUE ... (1995) und SCENARIOS FROM THE SAHEL (2000) hat er sich dem Thema Aids zugewandt, zu dem 2002 entstandenen Episodenfilm 11’09’01 – SEPTEMBER 11 steuerte er als einer von elf Regisseuren/innen aus elf Ländern eine „afrikanische“ Episode bei.

YAABA ist im Norden Burkina Fasos gedreht. Die Dreharbeiten zeigen, wie Afrika dem Kino seine eigenen Bedingungen stellt. Sie standen unter dem Druck des zu Ende gehenden Sahel-Sommers und der bevorstehenden Regenzeit, die staubtrockenes Land im Nu in Morast und zum Ergrünen bringt – und, schon farblich, einen anderen Film hätte entstehen lassen. Bei einzelnen Drehs mussten aus Rücksicht auf die Beteiligten bestimmte Drehorte wiederholt mit

Tieropfern entsühnt werden. Da es in Westafrika so gut wie keine professionellen Schauspieler/innen gibt, sind die Darsteller/innen ausnahmslos Laien und stammen überwiegend aus dem Dorf, das als Drehort diente. Fatimata Sanga, die über 80 Jahre alte Frau, die Yaaba spielt, hatte noch nie vorher einen Film im Kino, geschweige denn in eine Filmkamera gesehen. Sie, die nach Auskunft des Regisseurs nichts mehr fürchtete als den Tod, musste besonders lange überredet werden, nun ausgerechnet ihren Tod zu spielen.



Zu Afrika

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

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

Nagel, Ina: Die kleinen Frauen Afrikas. Mädchen in Burkina Faso, Unkel/Rhein, Bad Honnef 1997

Zu Hexerei und Magie

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

Hoffmann, Ruth Franziska: Zwischen Wahn und Wirklichkeit. Amnestie für Hexenmörder, Konjunktur für Zauberer: In Afrika breitet sich ein zerstörerischer Irrglaube aus, in: Die Zeit, Nr. 2 vom 4. Januar 2001

Mayr, Gaby/Beyer, Günther: Hexenjagd in Ghana. Einmal zum Sündenbock gemacht, darf im Dorf der Ausgestoßenen keine Frau auf Hilfe von außen hoffen, in: Frankfurter Rundschau vom 10. Januar 2005

Zum Film

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

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

Jaeggi, Urs A.: YAABA, in: EZEf (Hrsg.), Arbeitshilfe Nr. 80, Stuttgart 1992

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

www.africome.de

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

www.hkw.de/de/culture_base/Ouedraogoldrissa/c_index.html
Informationen des Berliner Haus der Kulturen der Welt zur Person und Werk von Idrissa Ouedraogo

www.auswaertiges-amt.de/www/de/laenderinfos
Website des Auswärtigen Amtes; unter dem Suchbegriff „Burkina Faso“ finden sich landesspezifische Informationen

www.clubfilmothek.bjf.info/hilfen/pdf/2910626.pdf
Arbeitshilfe des Bundesverbandes Jugend und Film (BJF) zu YAABA

www.smb.spk-berlin.de/mv/afrika/hexerei1.htm
Ethnologisches Museum Berlin zu „Afrika. Kunst und Kultur – Hexerei und Zaubermedizin“

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

www.erft.de/schulen/abtei-gym/unterricht-online/hfm/f_lexikon.htm
Lexikon zur Filmsprache, Filmästhetik und Filmtechnik

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.

Autor ■ ■ ■ ■



Reinhard Middel

geb. 1953, Studium der Germanistik, Sozialkunde und Ethik/Philosophie. Seit 1999 freiberuflich als Filmpublizist und Medienpädagoge bei Filmseminaren und Medienfortbildungsveranstaltungen tätig. Autor von Arbeitshilfen, Filmanalysen und journalistischen Beiträgen (medien praktisch, Frankfurter Rundschau). Mitherausgeber und Redakteur der Reihe Arnoldshainer Filmgespräche. Lebt und arbeitet in Frankfurt am Main.

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

Fokus Afrika

Artikel Menschenwürde als Grundlage jeder Person (1) der Person mit unvergleichbarer Würde, Dignität und Herabwürdigung



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