

filmheft

Fokus Afrika

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



Touki Bouki

Djibril Diop Mambéty

Senegal 1973

■ ■ 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: Herbert Heinzelmann
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



Touki Bouki

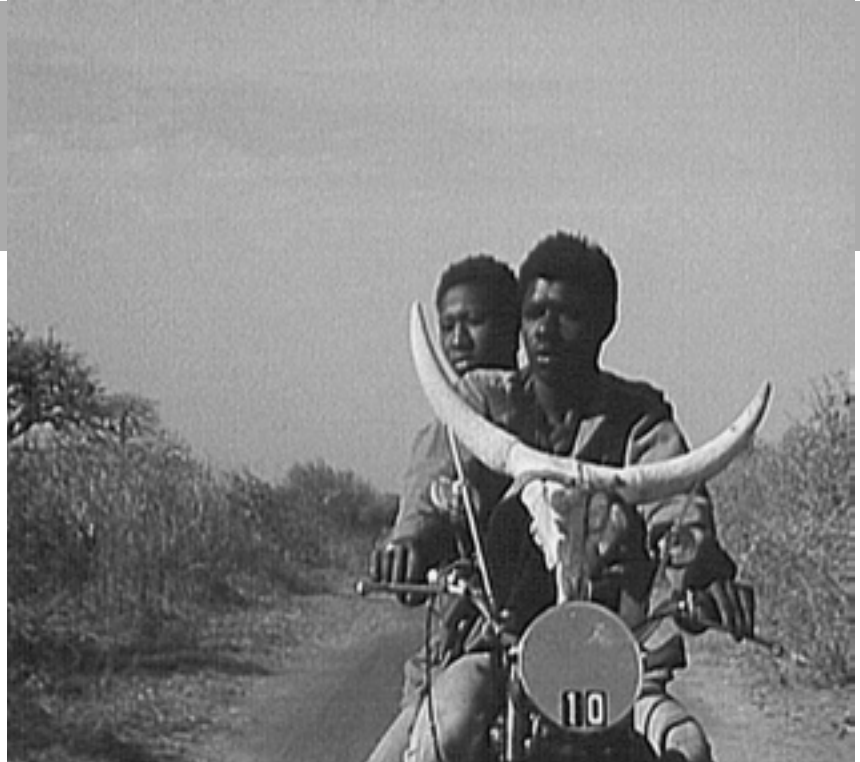
Senegal 1973
Regie, Drehbuch, Produktion: Djibril Diop Mambéty
Kamera: Georges Bracher
Schnitt: Siro Asteni
Ton: El Hadji Mbow
Musik: Joséphine Baker, Mado Robin, Aminata Fall
Darsteller/innen: Magaye Niang (Mory), Mareme Niang (Anta),
Aminata Fall (Tante Oumy), Ousseynou Diop (Charlie) u. a.
Produktion: Cinegrip
Länge 86 Min.
FSK: ab 12 J., empfohlen ab 14 J.
Kinoverleih: EZEF (35 mm), Originalfassung mit deutschen Untertiteln
Preise: Internationales Filmfestival Moskau 1973: Spezialpreis der Jury

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

■ ■ Inhalt



Ein Hirtenjunge treibt eine Herde Zeburinder durch die Savanne. In einem Schlachthof werden die Tiere gemäß islamischer Kulturvorschrift geschlachtet, also geschächtet. Auf seinem Motorrad mit Büffelhörnern am Lenker fährt Mory in die Stadt. In einer Vorstadtsiedlung unterhalten sich eine Gemüseverkäuferin (Antas Mutter) und ihre Kundin über Frankreichs Einflüsse auf das Leben, während die Studentin Anta einen Text schreibt. Als die Kundin wie üblich anschreiben lassen möchte und sich auf die Tradition beruft, geht Anta vehement dazwischen: „Zum Teufel mit euren Traditionen.“ Ihre Mutter wirft ihr Respektlosigkeit vor. Anta möchte ihren Freund Mory an der Universität treffen. Während Mory mit einem Motorrad durch die Gegend fährt, hält ihn eine Gruppe junger Männer in einem roten Auto an. Sie kennen ihn offensichtlich und werfen ihm vor, er halte Anta davon ab, zur Versammlung zu kommen. Dann ziehen sie ihn an einem Seil von seinem Motorrad, von dem sie das Rindergehörn abgenommen haben und fahren ihn gefesselt durch die Straßen. Später treffen sich Mory und Anta an der Küste und schlafen miteinander. An einem Fluss findet Mory einen ■ Gris-Gris. Die jungen Leute träumen davon, ihr Land zu verlassen und nach Paris zu fahren. Um ihren Traum verwirklichen zu können, müssen sie an Geld kommen. Mory betrügt beim Glücksspiel, dann versuchen sie die Einnahmen aus öffentlichen Ringkämpfen zu stehlen. Doch die Kiste, die sie entwenden, enthält nur einen Totenschädel. Schließlich besuchen



sie einen reichen Homosexuellen, der Mory begehrt. Während Anta einem weiteren Gast Geld entwendet, stiehlt Mory Kleidungsstücke des Gastgebers. Dann lässt er sich von dessen Chauffeur im Oldtimer in die Stadt fahren. Anta ist auf dem Hörner-Motorrad als „Eskorte“ dabei. In einem Tagtraum Morys nehmen er und Anta, in westlicher Kleidung fein gemacht, gemeinsam an einer Parade teil. Ebenfalls im Tagtraum feiern Freunde und Verwandte die Rückkehr des verlorenen Sohnes Mory mit Tänzen. Dieser überreicht gönnerhaft einen Geldschein. Inzwischen informiert der homosexuelle Playboy die Polizei darüber, dass das Paar außer Landes will. In einem Reisebüro buchen sie eine Schiffspassage, doch als sie zum Dampfer kommen, geht Anta alleine aufs Schiff, das kurz darauf ablegt. Mory findet sein Motorrad wieder, mit dem ein ■ Pangool, ein Geistwesen, einen Unfall hatte. Mory und Anta liegen nackt an der Küste. Die Herde von Zeburindern durchquert die Savanne.



■ ■ Figuren



Das Personal von TOUKI BOUKI besteht tatsächlich aus Figuren, nicht aus Charakteren. Es sind Typen, auch Archetypen. Nicht einmal die beiden Hauptpersonen Anta und Mory werden als Individuen entwickelt, die psychologisch oder über ihre Handlungsmotivation zu begreifen wären.

Mory

Der moderne junge Mann hat afrikanische Traditionen nicht völlig abgelegt. Er steht für eine Generation zwischen den Kulturen und ist sowohl Feindbild für die kulturell völlig entwurzelten und politisierten Altersgenossen, wie für die traditionsbewussten Alten. Der Traum von der westlichen Zivilisation überlagert bei Mory moralische Skrupel und traditionelle Bindungen. Dennoch tritt er am Ende die Reise nach Paris nicht an.

Anta

Morys Freundin erscheint merkwürdig androgyn und ist in moderner Kleidung als Frau kaum zu identifizieren. Sie besucht die Universität, erscheint emanzipiert und von afrikanischen Traditionen weiter entfernt als Mory. Am Ende ist sie es, die sich von ihrer Heimat abnabeln kann.

Antas Mutter und Tante Oumy

Sie sind Vertreterinnen der traditionellen senegalesischen Gesellschaft, die der postkolonialen Moderne mit Skepsis begegnen. Tante Oumy übernimmt in Morys Wunschtraum die traditionelle Funktion einer ■ Griotte.

Die weißen Passagiere der „Ancerville“

Mit der Arroganz vieler Kolonialisten, die weder begriffen haben, dass sie die kolonialisierten Völker kulturell entwurzeln, noch je bereit waren, deren Kulturen ernst zu nehmen und zu verstehen, plaudern sie über die Senegalesen wie über unmündige Kinder.

Der Mann mit dem Birett

Zu dem Boubou, dem traditionellen afrikanischen Kleidungsstück, trägt er die liturgische Kopfbedeckung der katholischen Priester des Abendlands. Er steht zwischen vielen Fronten und für das geschwächte patriarchalische Prinzip, das in den modernen Zeiten in ökonomische Abhängigkeit gerät.

Der Postbote

Wo ein Postbote erscheint, geht es um Botschaften nicht nur im Sinn von Kommunikation sondern auch von Spiritualität. Schließlich könnte sich hinter jedem Boten semantisch ein Engel verbergen. Sein Auftritt löst Geschichten aus und beendet sie. Er ist auch eine Referenz an Ousmane Sembenes Film „MANDABI/DIE POSTANWEISUNG (1968).

Pangool

Das seltsame Wesen aus der Baumkrone des ■ Baobab, ein Vertreter der alten afrikanischen Kultur, kommt am Ende unter die Räder.

Gris-Gris

Gris-Gris ist ein Wort aus dem Voodoo-Kult. Es bezeichnet ein Zaubersäckchen, gefüllt mit Kräutern, die magische Wirkung entfalten. Es ist ein Glücksbringer, eine Art Talisman. Wer einen Gris-Gris findet, dem steht eine gute Zukunft bevor.

Pangool

ein mythologisches Wesen, das die Geister der Ahnen in dem Körper eines jungen Mannes materialisiert. Sein Erscheinen warnt vor der Missachtung grundlegender menschlicher Werte. Pangools leben nach populären Vorstellungen in Gewässern oder Bäumen. Mit ihren weiß getünchten Köpfen und den seltsamen Klagelauten, die sie ausstoßen, wirken sie furchterregend.

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 Dorfergebnisse rezitieren. Griots/Griottes sind in vielen afrikanischen Filmen präsent. Westafrikanische Filmemacher/innen begründen ihre Aufgabe zu erzählen häufig damit, moderne Griots/Griottes zu sein.

Baobab

Der Baobab ist der Affenbrotbaum, ein monumentaler Charakterbaum afrikanischer Steppengebiete. Da er in der Trockenzeit die Blätter abwirft und auch während der Fruchtreife rund die Hälfte des Jahres kahl steht, wird er in manchen Mythen als Thron und Sitz von Göttern und Geistern beschrieben. Außerdem wird er, wie andere Bäume in beinahe allen Kulturen, als „axis mundi“ gedacht, als Weltachse, die den Himmel mit der Erde verbindet.

■ ■ Problemstellung



„Touki Bouki“ bedeutet in der Sprache der Wolof, der größten ethnischen Gruppe Senegals, „Die Reise der Hyäne“. In der afrikanischen Mythologie spielt die Figur der Hyäne eine doppeldeutige Rolle. Einmal ist sie in vielen Geschichten der Trickster, ein magisches, allerdings unberechenbares und durch böse Scherze gekennzeichnetes Wesen, das den Menschen bei ihrer Entwicklung hilft. Zum anderen steht sie für Gier, Verschlagenheit und Parasitentum. Als verachtetes Tier ist die Hyäne außerdem ein Symbol der Marginalität.

Das Spannungsgefüge der Moderne

In den 1960er-Jahren erreichen viele afrikanische Länder ihre Unabhängigkeit von den Kolonialmächten. Das ist der Zeitraum, in dem sich allmählich ein selbstbewusstes schwarzafrikanisches Kino zu entwickeln beginnt, auch wenn in den Filmtheatern weiterhin fast ausschließlich Mainstreamfilme aus Europa und den USA laufen. Vorreiter dieses Kinos ist seit jeher Senegal. Als Djibril Diop Mambéty 1972 TOUKI BOUKI dreht, sprengt er allerdings den Stil der bis dahin produzierten senegalesischen Filme. Im Zentrum steht nicht die visuelle Umsetzung einer ■ mündlichen Erzählung (orale Tradition), ebenso vermeidet Mambéty den für viele afrikanische Filme dieser Zeit typischen „epischen Rhythmus“ mit langen, gleitenden Einstellungen und weichen Montageformen.

Er orientiert sich an Erzählweisen, wie sie zur Entstehungszeit von TOUKI BOUKI im Avantgarde-Kino Frankreichs und im Revolutions-Kino Lateinamerikas modern waren und trifft damit eine formale Entscheidung, die man nicht unabhängig vom Inhalt diskutieren kann. Schon die Formwahl verweist darauf, dass Mambéty die Frage nach der postkolonialen Moderne stellt, die als politische, kulturelle und soziale Realität Senegals in einem starken Spannungsverhältnis zu den Traditionen des Landes steht. Zugleich hinterfragt er jedoch auch eine westliche Moderne, die als Mode in den Köpfen der jungen senegalesischen Generation präsent ist. Sie äußert sich in einer oftmals naiven Sehnsucht nach einem besseren Leben, die sich in TOUKI BOUKI an den Vorbildern der ehemaligen Kolonialmacht Frankreich und deren Hauptstadt Paris orientiert.

Bereits die Exposition des Films macht diese Spannungen zum Thema. In das idyllisch tradierte Afrika-Bild der Zebu-Herde in der Savanne zu Flötenmusik, bricht zuerst auf der Tönebene, dann durch den Schnitt aggressiv die semi-

industrielle Wirklichkeit der Schlachthöfe ein. Das Reittier des Hirtenjungen wird abgelöst von dem Motorrad des Jugendlichen Mory. Er bleibt der Tradition allerdings verhaftet, wie die Zeichen der Stierhörner auf dem Lenker und des ■ Dogon-Kreuzes auf dem Gepäckständer beweisen. In dieser Paradoxie versinnbildlicht Morys Hörner-Motorrad den Gegensatz und zugleich die Vermischung von Tradition und Moderne in einem ausdrucksstarken Bild.

Dass das ganze Leben in Senegal von diesen Spannungen betroffen ist, belegen die Szenen von den Lebensverhältnissen der Mutter Antas. Unmittelbar hinter den einfachen Häusern, wo die traditionsbewusste Afrikanerin arbeitet, ragen die modernen Wohnblocks von Dakar auf. TOUKI BOUKI macht nicht den Abstand zwischen Stadt und Land zum Thema. Er erzählt nicht von der linearen Reise der Protagonisten/innen aus bukolisch-traditionellen Regionen in die moderne Stadt. Es gibt nur Abstecher in die Landschaft. Sonst kreist der Verlauf der Reise zirkelartig, genauso



wie der Film selbst verläuft, durch die Stadt mit ihren unterschiedlichen Quartieren, in denen Tradition und Moderne, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunftsentwürfe gleichzeitig präsent sind.

Der Traum von Paris

Woher die Sehnsucht von Mory und Anta nach einer anderen Welt kommt, erklärt der Film nicht dezidiert. Die Lebensverhältnisse in Senegal erscheinen nicht unerträglich, die Armut nicht so bedrückend, dass der Wunsch nach ■ Emigration zwangsläufig verständlich wird. Eher scheinen es die Verlockungen eines besseren Lebens zu sein, die sie magnetisch anziehen. Das Reiseziel Paris wird zur magischen Verortung von Erfolg, Reichtum und Anerkennung. TOUKI BOUKI reflektiert den spannungsreichen Zwiespalt von Anta und Mory zwischen traditionellen Wurzeln und der Faszination für ein idealisiertes Anderswo. Gleichzeitig jedoch ironisiert der Film ihre ideelle Verklärung dieser Zukunftsvision. Wie aber ist der Schluss des Films zu deuten? Warum betritt Anta das

Schiff nach der Traumstadt, während Mory in seinem Heimatland zurückbleibt? Mambéty lässt diese Frage offen. Vielleicht ist Mory ein Träumer und Anta Realistin, die den Schritt macht, den er nicht wagt. Vielleicht aber auch schätzen beide am Ende ihre Möglichkeiten in Europa realistisch ein: Anta hat studiert und sicherlich bessere Zukunftsaussichten als Mory. Das Dilemma „Weggehen oder Dableiben“, in dem damals wie heute viele Afrikaner stecken, so legt uns das offene Ende von TOUKI BOUKI nahe, ist nicht eindeutig durch richtige oder falsche Entscheidungen zu lösen.

Schließlich stellt sich die Frage, inwieweit Mambéty die Ankunft im Hafen überhaupt realistisch verstanden wissen will. Er zeigt Mory und Anta kurz vor Filmschluss nochmals in der Szene an der Küste, wo ihre Träumereien von Paris begannen, bevor sich der Kreis im Anfangsbild der Herde schließt. War alles nur Imagination? Ein Film eben?

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.

Dogonkreuz

Die Dogon sind eine Volksgruppe von etwa 350.000 Menschen, die in den östlichen Teilen von Mali und im Nordwesten von Burkina Faso lebt. Bei ihren Ritualen kommen so genannte Kanaga-Masken zum Einsatz, die dem Lothringer Kreuz mit dem doppelten Querbalken gleichen. Daher ist auch vom Dogonkreuz die Rede. Die Bedeutung dieses Kreuzes ist bisher nicht eindeutig geklärt. Es wird als Vogel im Flug, als Krokodil oder als Schöpfergestalt interpretiert. Da Masken im traditionell afrikanischen Denken die Identität ihres Trägers auf magische Weise grundsätzlich verändern, ist das Dogonkreuz als Quelle einer übernatürlichen Kraft zu verstehen.

Emigration

(lat. emigratio, „das Wegziehen“) bezeichnet das freiwillige oder erzwungene Verlassen des Heimatlandes. Die Forschung unterscheidet hierbei zwischen Push- und Pull-Faktoren. Push-Faktoren sind zwingende Gründe, ein Land zu verlassen, beispielsweise Hunger, fehlende Arbeitsmöglichkeiten, politische Verfolgung. Zu den Pull-Faktoren zählen zum Beispiel die Hoffnung auf einen höheren Lebensstandard oder bessere Bildungsmöglichkeiten eines Gastlandes.

■ ■ Problemstellung



Satire und ironische Distanz

Ironie als Distanz des Erzählers zu seinem Stoff ist die Grundhaltung Mambéty's in TOUKI BOUKI. Da ist zum Beispiel der Mann mit dem Birett. Er wird schon in der Szene mit den Wäscherinnen diskreditiert und erscheint später noch jämmerlicher als Schuldner, der die Prügel eines Gläubigers fürchtet. Oder Tante Oumy, die über die Jugend zetert und Mory als Taugenichts beschimpft, ihn aber in seinem Wunschtraum als Griotte lobpreist. Es gibt in TOUKI BOUKI keinen eindeutig positiven Charakter als Identifikationsfigur. Mit satirischer Übertreibung werden die sichtlich naiven Zukunftsträume von Anta und Mory in der Vision ihres Triumphzugs zelebriert: Einklinkt in eine autoritäre Parade, präsentieren sie sich in geckenhaften Kleidern und Posen, die das Machtgebaren der einstigen Kolonialherren sowohl imitieren wie karikieren. Später legen die weißen

Passagiere auf dem Schiff genau dieselbe Überheblichkeit an den Tag. Dass Mory sich bei der imaginären Parade als Volksheld träumt, wird auch durch die Einblendung des Namens eines senegalesischen Robin Hood – „YAADIKOONE NDIAYE DIAARAAMA“ – verdeutlicht. Selbst die mystisch magische Dimension des Lebens, die auch in einem islamischen Land wie Senegal präsent ist, nimmt Mambéty zwar wichtig aber nicht ernst. Der Pangool, das Geistwesen aus den Ästen des Affenbrotbaums als Vertreter der traditionellen afrikanischen Kultur, hat nicht nur eine frappierend helle Hautfarbe und wirkt wie ein groteskes Tarzan-Zitat. Er wird durch seinen Unfall auch als hilfloses ■ Opfer der modernen Zeiten vorgeführt. Nur die gänzlich unironische Montage-Nähe des Opferrituals an einem Schaf und der Liebesumarmung von Anta und Mory deutet an, dass Mambéty hier heilige Akte ernst zu nehmen bereit ist.

Opfer

Die Idee des Opfers entstammt zwei unterschiedlichen kulturellen Vorstellungen. In den Kulturen der Jäger wird mit der Opferung eines Teils der Beute den Herren und Müttern der Tiere gedankt; die Rückgabe eines Teils ihrer Gaben soll die Wiederkehr der Herden garantieren. In den Kulturen der Pflanzler vollzieht das Opfer rituell das Sterben der Saat nach, die in den Boden gesenkt wird, um zu erblühen und Frucht zu tragen. Das Opfer ist stets ein Akt der Kommunikation mit Gott oder den Göttern. In diesem Zusammenhang kann es auch der Entsühnung von Schuld dienen. In TOUKI BOUKI werden zwei Weisen der Schlachtung und eine der Nahrungszubereitung gezeigt: Die semi-industrielle Schlachtung von Rindern, die gemäß islamischer Kulturvorschriften geschächtet werden, so dass alles Blut vor dem Verzehr aus dem Körper austritt. Dann die Zubereitung (Enthäutung) eines Schafs zum Verzehr. Schließlich ein Schafsoffer, das von einer Frau im rituell weißen Gewand vollzogen wird und bei dem man das Blut zu kultischen Zwecken auffängt.

Afrika – Physische Übersicht



■ ■ Filmsprache



Zyklische Erzählstruktur

TOUKI BOUKI vermischt realistische und symbolische Erzählelemente zu einem vieldeutigen Bedeutungs- und Interpretationskosmos. Entsprechend komplex hat Djibril Diop Mambéty seinen Film gestaltet. Zunächst fällt die zyklische Form auf – das Filmende greift Erzählmotive des Anfangs leicht variiert auf – in die die Geschichte von Mory und Anta eingebettet ist. Dabei gibt es zwei Ausgangspunkte der Handlung, an die der Film am Ende zurückkehrt. Da ist einmal die Anfangsszene – der Hirtenjunge mit der Herde –, die mit der Schlusszene identisch ist. Zum anderen ist es die Totale auf Mory und Anta nach dem Liebesakt an der Küste, die als drittletzte Einstellung wiederholt wird. Während Mambéty bis zu dieser Totalen in der Anfangsphase des Films das Raum- und Zeitkontinuum durch die Montage weitgehend auflöst, kann man die Handlung ab diesem Zeitpunkt als nahezu chronologisch verlaufende Beschreibung einer realen Reise betrachten. Es ist die Reise, die mit dem Traum von Paris an der Küste beginnt und über die Stationen Glücksspiel, Kassendiebstahl, Kleiderklau, Parade-Vision, Passagenbuchung bis zur Ankunft am Schiff kontinuierlich montiert ist. Gleichsam ein Film im Film, eine Art ■ Road Movie, an dessen Ende sich Anta und Mory getrennt haben und jede/r für sich einer offenen Zukunft entgegengehen. In der letzten Szene schließt sich der erzählerische Rahmen und TOUKI BOUKI wendet sich erinnernd seinem Anfang zu.

Die Auflösung der Realität

Mambéty verbindet scheinbar willkürlich räumlich und zeitlich voneinander unabhängige Schauplätze und Handlungen und öffnet damit einen weiten Assoziationsraum. Zentral für diese Erzähltechnik ist die lange Sequenz um den Liebesakt an der Küste: das Opfern eines Schafes und die Vorbereitung einer Schafmahlzeit, Morys Gefangenschaft auf dem roten Auto und Antas Gang zum Meer. Die Wiederholung dieses Ganges, die aber nicht in absolut identischen Einstellungen erfolgt, betont wie im Ritual die Wichtigkeit der bevorstehenden Begegnung der Körper. Sie wird zum Auslöser für den Reisetraum und sie wird durch die Nähe der heiligen Opferhandlung mit einer sakralen Aura versehen. Danach filmt Mambéty den Liebesakt außerhalb des Bildes auf vergleichsweise konventionell symbolische Weise: Antas Hand am Dogonkreuz als Phallus, Zwischenschnitte auf die Meeressgisch als Orgasmussignale, dazu die Liebeslaute auf der Tonspur. Die Auflösung der eindeutigen Realitätsebene, bevor mit dem Reisetraum filmische Kontinuität einsetzt, ist eine originäre Leistung von Djibril Diop Mambéty. Damit stimuliert er die Aufmerksamkeit der Filmzuschauernden statt sie in der Sicherheit des Gewohnten und Gewöhnlichen zu wiegen.

Kamera und Montage

Die Kamera beobachtet das Geschehen oft aus Auf- oder Untersicht kaum aus Augenhöhe. Großaufnahmen sind selten. Bevorzugte Einstellungsgrößen sind halbtotale und halbnah. Das ermöglicht dem Publikum autonome Orientierung innerhalb der Cadragen. Da der Dialog eine untergeordnete Rolle spielt, werden wenige Handlungsfolgen in Schuss-Gegenschuss-Montagen aufgelöst. Auch Parallelmontagen sind rar. Ein Beispiel dafür ist die Sequenz mit Mory in Charlies Wohnung und Anta am Strand. Meist jedoch legt die Montage quasi Szene an Szene. Die Gleichberechtigung dieses Nebeneinanders von Einstellungen erschwert beispielsweise in der Paradesequenz die eindeutige Zuordnung der eitlen Großaufnahmen von Anta und Mory als Vision oder Wirklichkeit. Mambéty benutzt die Montage, um eine eigene filmische und künstlerische Wirklichkeit zu konstruieren. Schon die ersten Einstellungen etablieren den leitmotivischen Gegensatz von Tradition und Moderne, indem die ländliche Hirtenidylle mit einer blutigen Schlachthauszene kontrastiert wird. Der Regisseur distanziert sich damit auch von dem so genannten ethnologischen Blick, mit dem zu Beginn der 1970er-Jahre selbst schwarzafrikanische Regisseure ihre Geschichten als Quasi-Dokumentationen erzählten. TOUKI BOUKI ist ein Film ist ein Film ist ein Film.



Sprache, Ton, Musik

Gedreht in Wolof, der Sprache der größten ethnischen Gruppe Senegals, hat die Dialogebene in TOUKI BOUKI eher marginale Bedeutung – im Gegensatz zu den wortgewaltigen Filmen seines senegalesischen Kollegen Ousmane Sembene. Dennoch geht Mambéty äußerst kalkulierend mit dem Ton, vor allem der Musik um. Das ist bereits in der Eingangssequenz zu hören. Darin kündigt die Ablösung der Flötenmelodie durch zunächst nicht zu identifizierende, aber bedrohlich metallische Geräusche den Sprung ins Schlachthaus an, wenn das Bild die Rinder noch in der Savanne zeigt. Der Ton verbindet die unterschiedlichen Szenen und unterstützt die assoziative Bedeutung der Bildmontage.

Die Musik wiederum wird atmosphärisch, aber auch ironisierend eingesetzt. Die percussionbetonte Jazzmusik beispielsweise untermalt und verstärkt die unruhige Dynamik der sehr schnell geschnittenen Bilderfolge

in Sequenz 19 (siehe auch: Sequenzanalyse). Die französischen Lieder hingegen – „Plaisir d’Amour“, vor allem jedoch „Paris, Paris“ der schwarzen Tänzerin und Chansonette Josephine Baker – ironisieren das Geschehen. „Plaisir d’Amour“, ein romantisches französisches Volkslied aus dem 18. Jahrhundert, interpretiert von der Sopranistin Mado Robin, untermalt den Telefonflirt des reichen Homosexuellen mit Kommissar Mambéty (letzterer ein augenzwinkernder Hinweis auf den Filmemacher) und kommentiert spöttisch die schamlose „Kooperation“ der herrschenden Klasse. „Paris, Paris“ das musikalische Leitmotiv in TOUKI BOUKI, verheißt als eine Art Sirengesang das Paradies, das sich Anta und Mory in Europa erhoffen. Die Verheißung wird jedoch gleichzeitig ironisch in ihr Gegenteil verkehrt durch den Kontext, in dem sie erklingt. Wenn das abenteuerlustige Pärchen auf dem Motorrad durch die trocken-dürre Savanne fährt, hymnisch kommentiert von Josephine Bakers Schlager, entlarvt sich komisch die simple Naivität ihres Wunschtraums.



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.

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 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 **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



Für die Sequenzanalyse wurde eine der am schnellsten geschnittenen Passagen des Films ausgewählt. Sie enthält in wenig mehr als zweieinhalb Minuten 26 Einstellungen, von denen einige nur Sekundendauer haben. Die Sequenz liefert ein Beispiel für Assoziationsmontage oder auch metaphorische Montage. Das heißt: Zwei Bildzeichen, die auf der Bedeutungsebene nichts miteinander zu tun haben, werden vom Betrachter in Kontext gesetzt und als Vergleich interpretiert. In diesem Fall legt die Verbindung von Schlachtszenen mit hektischen Großstadt-Ansichten die Metapher von der Metropole als Schlachthaus nahe. Die Sequenz setzt ein mit der Ankunft des Pangool in Dakar und endet vor der Schiffsszene mit Anta. Alle Einstellungen sind durch Schnitte, nicht durch Blenden oder andere Bildübergänge miteinander verbunden. Meist wurde mit einer Handkamera gefilmt.

Die Sequenz beginnt mit einer Parallelmontage: Während Mory aus Dakar flieht, fährt der Pangool mit dessen Motorrad in die Stadt hinein. Die Montage der auseinander driftenden Bewegungen dieser Protagonisten

zu einem simultan wirkenden Handlungsstrang ist als Hinweis auf die kulturelle Verbindung von Mory und dem Pangool interpretierbar.

In der ersten Sequenzeinstellung fährt auf einer Straße halbtot und aus leichter Aufsicht der Pangool auf Morys Motorrad auf die Kamera zu. Auf der Tonebene vermischen sich Jazzmusik und verhaltene Schlachthofgeräusche mit Motorenlärm (1). Nah, schnell und unscharf brausen Fahrzeuge nach rechts (2). Eine Halbtotale erfasst Mory, der über eine Straße rennt. Laut ertönt ein Schiffshorn (3). An einer Straßenkreuzung läuft Mory an Passanten vorbei auf die Kamera zu (4). Ebenfalls halbtotale nähert sich der Pangool frontal der Kamera; aus leichter Untersicht sind die Straße und Untergeschosse der Häuser zu sehen (5). Die folgende Straßenszene beginnt wie in Einstellung vier, dann jedoch bleibt Mory stehen und blickt, Orientierung suchend, nach rechts. Auf der Tonspur dominiert schneller werdende Jazzmusik die Geräuschmischung (6). Total, aus leichter Untersicht fährt der Pangool eine Küstenpromenade entlang (7).

Die folgenden, ebenfalls parallel montierten Szenen von Schlachthof und

Mory verweisen einerseits auf Morys desolaten Gemütszustand. Zum anderen ist, wie schon erwähnt, die Verknüpfung der Schlachthauszene mit dem urbanen Leben als Metapher für das Schlachthaus der Moderne (für die sinnbildlich die Großstadt steht) interpretierbar. Die Tonspur verzahnt die reale mit der assoziativen Erzählebene, wobei die Schlachthofgeräusche allmählich dominanter werden. Zunächst blickt die Kamera durch die Lenkerhörner des Motorrads auf Häuserfronten. Ein Reißschwenk nach rechts endet auf einer Fassade (8-9). Nah und sehr kurz schüttelt sich im Schlachthof ein Rinderkopf (10). In einem weiteren Reißschwenk „fliegt“ die Kamera über eine Häuserfront. Ein Gegenschwenk führt über eine Häuserfront und an parkenden Autos vorbei (11-12). Halbnah wird im Schlachthof ein Rind niedergeworfen (13). Straßenszenen aus Dakar (14-15), werden abgelöst von einem halbnahen Schwenk über ein Rind im Schlachthof (16). Die Tonspur vermischt Schlachthofgeräusche und sehr perkussionsbetonte Jazzmusik. In Dakar erfasst die Kamera mit einem Reißschwenk eine Häuserfront und parkende Autos und schwenkt



so schnell zurück, dass das Bild unscharf wird. Aus steiler Untersicht streift ein weiterer Reißschwenk nach rechts eine Hausfassade. Schließlich schwenkt die Kamera nach links und dann nach oben in eine Straßenschlucht. Sie taumelt quasi und imitiert so den desorientierten Blick eines (vor allem kulturell) Fremden in einer Stadt der Moderne (17-19). In halbnaher Aufsicht ist ein Rind zu sehen, das sich an Seilen windet und in die Knie gezwungen wird (20). Ein rascher Schwenk nach links in die Straßenschluchten von Dakar (21). Im Schlachthof wird das Rind niedergeworfen; ein Schwenk nach rechts erfasst schließlich den Kopf eines der Tiere. In der folgenden Großaufnahme wird einem Rind der Kopf zurückgebogen, um die Kehle freizulegen (22-24). Mit der nächsten Einstellung kehrt die Erzählung zu Mory zurück, der wie in Einstellung 5 aus dem Hintergrund auf die Kamera zuläuft (25). Total und aus leichter Untersicht ist eine fast leere Straßenkreuzung zu sehen. Der Ton wird dominiert von dem Klang eines lauter werdenden Martinshorns und weist so bereits auf den Motorradunfall des Pangool voraus.

■ ■ Fragen



Zu Inhalt und Problemstellung:

Wie lässt sich die Erzählstruktur des Films beschreiben? Wo und warum ist der Handlungsverlauf des Films problematisch wiederzugeben?

Wie würden Sie Mory und Anta beschreiben? Was lässt die beiden als Realisten/innen, was als Träumer/innen erscheinen?

Welche Faktoren können die Emigration fördern? Wie beurteilen Sie den Wunsch des Paares, nach Paris zu reisen? Können Sie ihn nachvollziehen? Wenn ja, warum?

Wie schätzen Sie Antas Zukunftsaussichten in Paris ein?

Was halten Sie von den Methoden des Paares, sich Reisegeld zu beschaffen?

In welchen Kontext stellt TOUKI BOUKI die traditionelle Figur des Pangool?

Wie stellt der Film die Lebensverhältnisse in Senegal im Jahr 1973 dar? Was könnte sich Ihrer Meinung nach heute verändert haben?

In dem Film werden Rinder geschächtet. Kennen Sie den kulturellen Hintergrund dieser Schlachtmethode? Wie wirken diese und andere Schlachtszenen auf Sie?

Zur Filmsprache:

Welche Symbole tauchen im Film auf und welche Bedeutungen sind ihnen zugeordnet?

Was ist eine metaphorische Montage? Benennen Sie ein Beispiel im Film.

Welche formalen Besonderheiten sind Ihnen aufgefallen?

Welche Sequenzen werden im Film wiederholt? Welche Funktion hat dies?

Wo und mit welcher Bedeutung werden die beiden Chansons „Paris, Paris“ und „Plaisir d'Amour“ eingesetzt?

Halten Sie TOUKI BOUKI für einen realistischen Film? Begründen Sie Ihre Meinung.

Welche Bedeutung hat der Kontrast von friedlicher Rinderherde und Schlachthauszene am Anfang des Films? Wie wird die Ton- bzw. Musikebene in dieser Sequenz eingesetzt?

Versuchen Sie zu beschreiben, mit welchen filmischen Mitteln der Regisseur Morys Entschluss, umzukehren, darstellt.

Zu Geographie, Geschichte und Kultur:

Was verstehen Sie unter Kolonisation?

Was wissen Sie vom Kolonialismus in Afrika? Welche europäischen Staaten hatten dort Kolonien? Welche deutschen Kolonien gab es? Wie und wann endete der Kolonialismus in Afrika? Wie verliefen die Übergänge in die Unabhängigkeit?

Wo liegt die Republik Senegal? Was wissen Sie von diesem Staat? Von welcher Kolonialmacht wurde er bis zur Unabhängigkeit verwaltet? Welche Religionen werden in Senegal praktiziert?

Was wissen Sie über die Stadt Dakar?

Was wissen Sie über Léopold Sédar Senghor und den Begriff „Négritude“?

Was wissen Sie über das afrikanische Kino?

Welche anderen Filme afrikanischer Regisseure/innen kennen Sie? Wie beurteilen Sie diese?

Protokoll



■ ■ Sequenzprotokoll

S 1

Zu Flötenmusik wird eine Herde Zeburinder durch die Savanne getrieben. Ein kleiner Junge reitet ihr voran. Darüber laufen Vorspann-Daten. – Das Bild der Idylle kontrastiert mit Szenen aus dem Schlachthof. Die Rinder werden niedergeworfen. Man schneidet ihnen die Halsschlagader durch. Sie winden sich im Blut. – Noch einmal reitet der Junge durch die Savanne. 0:00-0:03

S 2

Auf seinem Motorrad mit Büffelhörnern am Lenker und einem magischen Dogonkreuz am Gepäckständer fährt Mory an Hütten und begeisterten Kindern vorbei und eine Straße hinunter, während die Vorspanndaten weiter laufen und enden. 0:03-0:04

S 3

Ein Postbote kommt in eine Vorstadt-siedlung. Während ein islamisches Gebet erklingt, finden dort Verkaufs-

gespräche an einem Gemüsestand statt. Die Unterhaltung dreht sich auch um die Einflüsse Frankreichs und Post von Verwandten aus Paris. Die Studentin Anta schreibt einen Text und mischt sich in die Gespräche ein. Sie wendet sich gegen Traditionen und wird mit der Voraussage gekontert, sie würde noch als Zimmermädchen enden. 0:04-0:09

S 4

Anta geht über einen Platz, auf dem Frauen Wäsche waschen. Sie stehen unter der Aufsicht eines Mannes, der zu einem afrikanischen Gewand ein Birett, die Kopfbekleidung katholischer Priester, trägt. Als zwei Frauen in Streit geraten, versucht der Mann dazwischen zu gehen und muss selbst Schläge einstecken. 0:09-0:11

S 5

Der Postbote erklimmt mühsam die steile Böschung zu einer Straße. Anta

wird von jungen Männern in einem roten Auto belästigt. Mory wird von den Männern gefesselt und auf der Autoladefläche zur Schau gestellt. 0:11-0:14

S 6

(Parallelmontage;) In der Steppenlandschaft bereiten eine Frau und ein Mann in weißen Gewändern das Opfern eines Schafs vor. Mory wird auf dem Auto durch die Straßen gefahren. Anta läuft einen Hügel hinab und an einer Steilküste zum Meer hinunter. Dem Schaf wird die Kehle durchschnitten und sein Blut in einer gelben Wanne aufgefangen. Anta erreicht die Stelle, an der das Dogonkreuz des Motorrads aufragt. Sie zieht sich aus und beugt sich nach unten aus dem Bild. 0:14-0:16

S 7

(Parallelmontage;) Im Freien enthäutet Tante Oumy ein Tier. Anta erscheint und wäscht sich. Oumy beschimpft sie wegen Morys Schulden, dabei führt sie

einen bedrohlich erscheinenden kurzen Tanz mit einem Messer auf, lacht aber dazu. Mory prophezeit sie ein Ende in der Hölle. Immer wieder quillt Blut aus dem geopfertem Schaf. Wie in S 6 läuft Anta zum Meer hinunter. Dann erreicht sie wie in S 6 das Dogonkreuz. Sie entkleidet sich und beugt sich nach unten aus dem Bild. Das Meer tost. Antas Hand umklammert das Dogonkreuz. – (Off:) Die Laute eines Liebesakts sind zu hören; ein Schiff gleitet durch die Sonnenreflexe auf dem Meer. Mory und Anta liegen an der Küste und träumen davon, nach Paris (Paname) zu fahren. [Anm. d. Red.: Im Film heißt es mehrmals Paname anstelle von Paris. Paname ist ein in Afrika gebräuchliches Synonym für Paris].
0:16-0:24

S 8

Mory und Anta auf dem Motorrad schlagen Tante Oumy eine Gefäß aus der Hand und werden erneut beschimpft. – Sie fahren durch die öde Landschaft, während Josephine Bakers Chanson „Paris, Paris“ erklingt. Unter großen kahlen Bäumen fängt Mory sein Motorrad mit einem Seil wie ein Tier ein und bindet es fest. – An einem Fluss findet er den „Gris-Gris“. Anta weist auf das Tabu hin, ihn zu öffnen, Mory hält sich nicht daran.
0:24-0:28

S 9

Die beiden versuchen, Geld für ihre Reise aufzutreiben. In einem Dorf lässt sich Mory auf ein Glücksspiel ein. Er betrügt und flieht mit dem Wetteinsatz. Der Polizist, der ihn aufhält, will nur eine Zigarette von ihm.
0:28-0:32

S 10

Bei einem öffentlichen Ringkampf zugunsten eines Denkmals für General Charles de Gaulle wollen Mory und Anta die Kasse entwenden, in der sie das Eintrittsgeld vermuten. Sie entscheiden sich für eine große blaue Kiste.
0:32-0:37

S 11

Die Kiste wird auf einem Taxi transportiert. Durch die Begegnung mit einem anderen Polizisten bleibt Mory zurück. – Anta und der Taxifahrer erreichen ein bunkerartiges Gebäude, wo der Chauffeur den Kasten öffnet. Er enthält kein Geld, sondern einen Totenschädel. Schreiend läuft der Taxifahrer davon.
0:37-0:45

S 12

Am Meer tanzt Anta und Mory hat sich mit Sand geschminkt. Er beschließt, den reichen Homosexuellen Charlie auszunehmen, der schon lange hinter ihm her ist. – (Parallelmontage:) Auf Charlies Party. Während dieser sich im Bad aufhält, räumt Mory die Kleiderschränke aus. Währenddessen stiehlt Anta einem weiteren Gast Geld. – Mit Charlies Oldtimer lässt sich Mory in die Stadt chauffieren. Seine Komplizin Anta eskortiert den Wagen mit dem Motorrad.
0:45-0:53

S 13

Im Oldtimer legt Mory die Kleider ab. Sie erreichen eine Gruppe von Affenbrotbäumen. Im Wipfel eines Baumes hockt ein Pangool, ein Geistwesen, und versucht, die Aufmerksamkeit der beiden auf sich zu lenken. Anta stürzt mit dem Motorrad und läuft davon. Der Pangool umkreist und bestaunt das Motorrad wie ein gefährliches Tier. – Mory setzt seine „Triumphfahrt“ alleine fort.
0:53-0:55

S 14

In der Pose eines Triumphators nähert sich Mory im Oldtimer der Stadt. In einem Wunschtraum erlebt er sich und Anta als gefeierten Mittelpunkt einer Parade mit Soldaten und Staatskarossen. Westlich gekleidet und herausgeputzt, winken Mory und Anta den Massen am Straßenrand zu. Freunde und Verwandte tanzen vor Mory und Anta, die dicke Zigarren schmauchen. Lässig bezahlt Mory die Griotte Tante Oumy.
0:55-1:03

S 15

In einem Telefongespräch zeigt Charlie einem Kommissar Mambéty den Diebstahl seiner Kleider an, bittet ihn, Hafen und Flughafen wegen der Flüchtenden überwachen zu lassen und lädt den Kommissar auf einen Whisky zu sich ein.
1:03-1:06

S 16

In einem Reisebüro buchen Anta und Mory eine Schiffspassage. An der Hafeneinfahrt lauert ein Mann mit dickem Knüppel dem Mann im traditionellen Gewand und Birett aus S 4 auf, der sich vor ihm versteckt. Männer fahren in Rollstühlen vorbei. Der Mann mit dem Birett lässt sich von Mory und Anta mitnehmen, um seinem Gläubiger zu entkommen. Anta beschimpft ihn.
1:06-1:11

S 17

Auf dem Dampfer „Ancerville“ mokieren sich weiße Passagiere über die Senegalesen und charakterisieren Afrikaner als „große Kinder“.
1:11-1:13

S 18

Schwarze zeigen ihre Papiere vor, um an Bord zu gelangen. – Anta und Mory erreichen die „Ancerville“. Sie besteigt das Schiff, er zögert und bleibt nachdenklich auf der Reling stehen. – Bilder vom Schlachthof. – Mory dreht sich um und läuft in Richtung Stadt. Dort trifft auch der Pangool auf dem Motorrad ein. – Häuserfassaden – Der Pangool hat einen Unfall mit Morys Motorrad und wird von einem Krankenwagen abtransportiert. Mory hebt sein Fahrzeug auf und setzt sich mit den Stierhörnern auf eine Treppe. Der Postbote kommt. – Anta ist allein auf dem Schiff, das den Hafen verlässt. – Mory mit Anta nach dem Liebesakt an der Küste. – Eine Herde Zebus wird durch die Savanne getrieben.
1:13-1:26

Materialien

Materialien

„In TOUKI BOUKI machen wir uns über uns selbst lustig, über diese Afrikaner, die so süchtig nach Europa sind, dass sie sich im eigenen Land als Fremde vorkommen.“ (Djibril Diop Mambéty)

Djibril Diop Mambéty

Mambéty wurde 1945 in Colobane, einem Vorort der senegalesischen Hauptstadt Dakar, geboren. Sein Vater war ein islamischer Geistlicher. Mambéty absolvierte eine Ausbildung zum Schauspieler und erhielt ein Engagement am Theatre National Daniel Sorano. Wegen mangelnder Disziplin musste er die Bühne nach drei Jahren verlassen. Er spielte kleine Rollen in einigen afrikanischen und italienischen Filmen und drehte 1968 seinen ersten Kurzfilm CONTRAS' CITY, ein eigenwilliges Porträt von Dakar. Auch in seinem zweiten Film BADOU BOY, der rund sechzig Minuten lang ist, ging es Mambéty 1970 um die Stadt und ihre Bewohner/innen. Der Held des Films ist ein gewitzter Straßenjunge, der in Slapstick-Manier von einem Polizisten verfolgt wird. Ein Versuch Mambéty's in den Sechzigerjahren nach Frankreich auszuwandern, scheiterte. 1972 drehte er TOUKI BOUKI und verbrachte einige Monate in Rom, wo er mit Pier Paolo Pasolini arbeitete. Nach einer zwiespältigen Aufnahme von TOUKI BOUKI bei



den Filmfestspielen von Cannes (es gab Preise und vernichtende Kritiken), war Mambéty zu einer langen schöpferischen Pause gezwungen, bevor er 1989 am Rand der Dreharbeiten von Idrissa Ouedraogos YAABA den Kurzfilm PARLONS GRAND-MÈRE (ERZÄHL VON GROSSMUTTER) realisieren konnte. Nach Friedrich Dürrenmatts Stück „Der Besuch der alten Dame“ inszenierte er 1992 den Film HYÈNES. 1994 drehte er den ersten Teil der geplanten Trilogie „Histoires des Petites Gens“ mit dem Titel LE FRANC (DAS LOS). Die Fortsetzung LA PETITE VENDEUSE DE SOLEIL (DIE KLEINE VERKÄUFERIN DER SONNE konnte Mambéty nicht mehr selbst vollenden. Er starb am 23. Juli 1998 während der Dreharbeiten in Paris an Leberkrebs.



Die Republik Senegal

Im Jahr 1960 erklärte die Republik Senegal unter dem Präsidenten, Dichter und Philosophen Léopold Sédar Senghor ihre Unabhängigkeit. Zwei Jahre zuvor war sie als ehemaliger Teil von Französisch-Westafrika in die Autonomie entlassen worden. Das heutige Staatsgebiet (2004) gehörte im Mittelalter zunächst zum Königreich Ghana, später zu Mali. Seit dem 11. Jahrhundert breitete sich der Islam aus, der mit berberischen Flüchtlingen ins Land kam. Im 15. Jahrhundert landeten portugiesische Seefahrer an der senegalesischen Küste. Seit dem 17. Jahrhundert betrachteten die Franzosen Senegal als ihr Einflussgebiet. Sie gründeten 1659 die Handelsniederlassung St. Louis und behaupteten sich 1791 endgültig gegen koloniale Rivalen. 1857 wurde die heutige Hauptstadt Dakar gegründet. Ökonomische Grundlage der französischen Kolonialherrschaft war der Anbau von Erdnüssen. Zugleich war Senegal seit 1895 das Verwaltungszentrum der Kolonialföderation Französisch-Westafrika. Als diese 1958 aufgelöst wurde, büßte Senegal zunächst seine frühere wirtschaftliche Bedeutung ein. Der Versuch einer Konföderation mit dem heutigen Mali scheiterte. Léopold Sédar Senghor wurde 1960 erster Staatspräsident des unabhängigen Landes. Das Amt behielt er bis 1980. Mit seiner literarischen Konzeption der „Négritude“ bekräftigte er kulturell das neue Selbstbewusstsein Schwarzafrikas und nahm dadurch indirekt Einfluss auf das senegalesi-



sche Filmschaffen. Seiner Außenpolitik einer gemäßigten Blockfreiheit bei starker Anlehnung an Frankreich gelang es, das Land aus vielen afrikanischen Krisen herauszuhalten. Da Senegal mit einer landwirtschaftlichen Nutzfläche von nur 12,5 Prozent des Bodens, die überdies von Trockenheit bedroht ist, zur Sahelzone gehört, ist die Versorgung mit Nahrungsmitteln dauerhaft prekär. Im Jahr 2004 leben 9,769 Millionen Einwohner/innen auf einer Fläche 196722 qkm. 48 Prozent der Bevölkerung leben in den Städten, 44 Prozent sind unter 15 Jahre alt. Die Hauptlandessprachen sind Französisch und Wolof. 92 Prozent der Einwohner/innen sind Muslime, sechs Prozent praktizieren traditionelle afrikanische Religionen, zwei Prozent sind Christen. Auf 1000 Einwohner/innen kommen 126 Rundfunkgeräte, 79 Fernsehgeräte und 10,8 Internetzugänge. Nicht zu unterschätzen ist der Einfluss senegalesischer Künstler/innen für Westafrika und die Frankophonie. Neben einer ungemein vielseitigen senegalesischen Theater- und Musikszene sind Schriftsteller/innen wie Léopold Sédhar Senghor oder Miriama Bâ, Filmemacher/innen wie Moussa Sene Absa, Moussa Touré, Djibril Diop Mambéty, Ousmane Sembène und Mansour Sora Wade weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt.

Film in Senegal

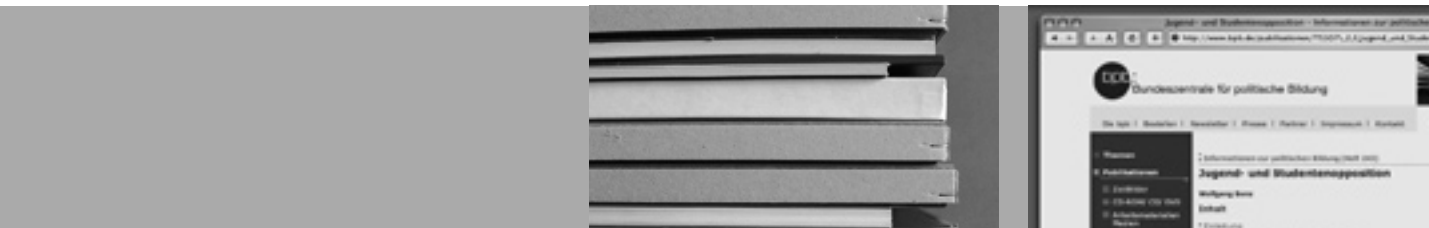
1905, zehn Jahre nach der Geburt des Kinos, laufen die ersten Filme aus europäischer Produktion in Dakar. Die Filme, die in den folgenden Jahren auf afrikanischem, auch auf senegalesischem Boden gedreht werden, kann man als ethnografische, anthropologische oder vereinfacht als „Safari-Filme“ bezeichnen. Es sind Filme aus der Perspektive der Weißen. Der Kamerablick erfasst Exotik, rätselhafte Kulte, nacktes Fleisch und vor allem schwarze „Primitive“, die nur an der Hand weißer „Zivilisierter“ auf höhere Kulturstufen geführt werden können. Die Filme werden in der so genannten Zivilisation auf Weltausstellungen, in Völkerkundemuseen oder in Jahrmarktsbuden gezeigt. Sie befriedigen und stimulieren zugleich die weiße Neugier nach dem Fremden. Umgekehrt führen Kolonialverwaltungen und Missionsstationen die filmischen Produktionstechniken in Afrika ein. Unter ihrer Aufsicht entstehen Filme, mit denen die Kolonisierten vor allem mit Moral, Sitten, Arbeitsethik und Religion der „Mutterländer“ vertraut gemacht werden sollen. Prinzipiell ändern sich diese Verhältnisse bis in die 1950er-Jahre kaum. Nur wird auch der Senegal als zwar bescheidener, dennoch nicht zu vernachlässigender Absatzmarkt für amerikanische, vor allem aber für französische Unterhaltungsproduktionen genutzt.

Erst in den 1960er- und 1970er-Jahren kommt es zu einem filmischen Aufbruch in Afrika. Die Parole lautet nun: Entkolonisiert die Leinwände!



Senegal wird Vorreiter dieser Bewegung. Noch vor der Unabhängigkeit der Republik im Jahr 1960 dreht der Senegalese Paulin Vieyra 1955 L'AFRIQUE SUR SEINE, der als erster schwarzafrikanischer Film überhaupt gilt – in den französischen Kolonien war es Afrikanern ausdrücklich verboten, eigene Filme zu machen. Wie die meisten jungen Regisseure wurde Vieyra an einer französischen Filmhochschule ausgebildet. 1963 beginnt Ousmane Sembène mit BOROM SARRET sein maßgebliches Werk. Zwischen 1960 und 1980 entstehen in einem Land, das sich selbst gerade erst konstituiert, rund 30 Spielfilme. Mambéty's TOUKI BOUKI gilt als einer der wichtigsten und als Meisterwerk des afrikanischen Kinos überhaupt, weil er intellektuelle Montagetechniken der europäischen Kino-Avantgarde nutzt und sie mit seiner Vision eines afrikanischen Kinos souverän verbindet.

Inzwischen kommt das Kino in Senegal kaum ohne europäische, meist französische Koproduzenten aus. Auch sind Unterhaltungsfilme aus Hollywood weit erfolgreicher als Eigenproduktionen. MADAME BROUETTE von Moussa Sena Absa, der bei der Berlinale 2003 den Preis für die beste Musik erhielt, erreichte in Dakar zum Beispiel nur sehr wenige Besucher/innen. In den letzten Jahren wurden die meisten der 20 Filmtheater Dakars geschlossen, zuletzt das „Le Paris“, das größte und berühmteste Haus am Ort.



Zum Film

Axt, Friedrich: Leopold Sedar Senghor und die Erziehungspolitik der Republik Senegal, Frankfurt/Main 1979

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

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

Haffner, Pierre (Hrsg.): Kino in Schwarzafrika, München 1989

Magombe, Vincent: Schwarzafrikanische Kinematografien, in: Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films, Stuttgart/Weimar 1998

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

Perfahl, Irmgard B.: Schwarzes Lächeln Senegal, Tübingen 1984

Rosenstein, Johannes: Die schwarze Leinwand. Afrikanisches Kino der Gegenwart, Stuttgart 2003

Tapsoba, Clement (Hrsg.): Hommage Djibril Diop Mambéty. Ecrans d'Afrique, Burkina Faso 1998

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

Weiss, Marianne: Senegal – Mehrparteiensystem ohne Wandel. Institut für Afrikakunde, Hamburg 1998

www.africome.de

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

www.auswaertiges-amt.de/laenderinfos
Website des Auswärtigen Amtes der Bundesrepublik Deutschland. Unter dem Suchbegriff „Senegal“ finden sich landesspezifische Informationen

www.nidi.nl/pushpull/
Das Statistik-Büro der EU Kommission und das Netherlands Interdisciplinary Demographic Institute (NIDI) haben ein gemeinsames Forschungsprojekt zu Push- und Pull-Faktoren eingerichtet, auf dessen Website spezielle Informationen zu Senegal zu finden sind (englisch)

www.wikipedia.org/wiki/senegal.de
Website der Enzyklopädie Wikipedia mit vielen Informationen über Senegal

www.ecoi.net
„European Country of Origin Information Network“: Netzwerk für Informationen aus Herkunftsländern (englisch); Unter dem Suchbegriff „Senegal“ finden Sie umfangreiche Hintergrundinformationen über Land, Politik und Kultur

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.

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

Autor ■ ■ ■ ■



Herbert Heinzelmann

geb. 1947 in Berching, studierte Germanistik, Geschichte, Politikwissenschaft, Theaterwissenschaft und Philosophie. Seit 1993 als selbständiger Medienpublizist und Medienpädagoge tätig. Zahlreiche Veröffentlichungen zu den Themen Film, Medienwissenschaft, Kulturgeschichte und Kulinarik. Realisation von Features und literarischen Beiträgen für den Bayerischen Rundfunk. Außerdem Lehrbeauftragter im Bereich Film- und Medienwissenschaft an der Universität Erlangen.

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