

References Cited

D. M. S.

1965 Review of Sachchidananda 1964. *Journal of the American Oriental Society* 85/2: 291.

Deliège, Robert

1988 Review of Sachchidananda and Mandal 1984. *Anthropos* 83: 636–637.

1990 Review of Mann 1988 and Sachchidananda 1988. *Anthropos* 85: 250.

Eichinger Ferro-Luzzi, Gabriella

1982 Review of Sachchidananda and Lal (eds.) 1980. *Anthropos* 77: 618–619.

Inglis, Joy

1967 Review of Sachchidananda 1965. *Pacific Affairs* 40/3–4: 415–416.

Khare, R. S.

1965 Review of Sachchidananda 1964. *American Anthropologist* 67: 541–542.

Levitt, Stephan H.

1969 Review of Sachchidananda 1965. *Journal of the American Oriental Society* 89/2: 450–451.

Mann, R. S.

1988 *Social Change and Social Research. An Indian Perspective*. New Delhi: Concept Publishing

McCormack, Anna P.

1966 Review of Sachchidananda 1964. *The Journal of Asian Studies* 25/3: 577–578.

Onimus, Jean

1982 Review of Sachchidananda 1979. *Revue de Métaphysique et de Morale* 87/3: 423–424.

Ponette, P.

1983 Review of Sachchidananda 1979. *Anthropos* 78: 299–301.

Sachchidananda

1964 *Culture Change in Tribal Bihar, Munda, and Oraon*. Calcutta: Bookland Private Ltd.

1965 *Profiles of Tribal Culture in Bihar*. Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay.

1968 *The Tribal Village in Bihar. A Study in Unity and Extension*. Delhi: Munshiram Manoharlal.

1979 *The Changing Munda*. New Delhi: Concept Publishing.

1988 *Social Change in Village India*. New Delhi: Concept Publishing.

Sachchidananda, and A. K. Lal (eds.)

1980 *Elite and Development*. New Delhi: Concept Publishing.

Sachchidananda, and B. B. Mandal

1984 *Industrialization and Social Disorganization. A Study of Tribals in Bihar*. New Delhi: Concept Publishing.

Tiemann, Günter

1970 Review of Sachchidananda 1968. *Anthropos* 65: 676.

Willigen, John van

1990 Review of Sachchidananda 1988. *American Anthropologist* 92: 788.

Nollywood als Ausdruck eines kulturellen Heilungsprozesses?

Eine kritische Analyse des Oralitätsbegriffs im Kontext nigerianischer *homevideos* von Nkechinyere Mbakwe – Ein Rezensionartikel

Ilsemargret Luttmann

Den nigerianischen *homevideos*, bereits seit mehr als 10 Jahren unter dem Label Nollywood bekannt – in Anlehnung an das Phänomen der Hollywoodfilme und die daraus abgeleitete Wortschöpfung Bollywood –, sind in den letzten Jahren immer mehr wissenschaftliche Untersuchungen gewidmet worden.¹ Das wachsende Interesse erklärt sich zunächst aus dem ungeheuren Produktionsvolumen mit über 1.000 Filmen pro Jahr, das Fragen nach ihrer kulturellen Aussagekraft und ihren besonderen Inhalten bzw. filmtechnischen Mitteln aufwirft. Sie erfreuen sich größter Beliebtheit beim nigerianischen Publikum, auch wenn die technische Ausführung sich auf einem sehr niedrigen Niveau bewegt. Die privaten Produzenten sehen in ihrer Arbeit in erster Linie ein wirtschaftliches Unternehmen, das an Rentabilität orientiert ist. Folglich bleibt ihnen nur eine äußerst kurze Zeitspanne, in der sie mit einem kleinen Budget ihre Filme herstellen. Nollywood ist auch ein Exportschlager, denn die Videos finden reißenden Absatz in Sierra Leone, Ghana, Kenia, Tansania und vor allem in der nigerianischen Diaspora in Europa und in den USA. Sie verkörpern also ein Konsumgut, das den Bedürfnissen einer internationalen afrikanischen Gemeinde entspricht und den Rezipienten einen hohen Grad an Identifikationsmöglichkeit bietet.

In diesem Kontext ist auch die Arbeit „Oral Nollywood. Trauma und Heilung“ von Nkechinyere Mbakwe angesiedelt,² wobei, wie im Titel ersichtlich, der Fokus auf die fortwährende Wirkung oraler Strukturen gerichtet ist und der Film in seiner heilenden Kraft zur Überwindung eines Traumas untersucht wird. Spezifische Inhalte und filmästhetische Mittel stehen hier also nicht zur Diskussion, sondern vielmehr die Beziehung zwischen Film und

1 Siehe u. a. Haynes (2000, 2006, 2007, 2010); Wendl (2002, 2003a und b, 2004, 2007); Wendl ([Hrsg.] 2004); Okome (2010); Şaul and Austen (2010); Krings (2005).

2 Mbakwe, Nkechinyere: *Oral Nollywood. Trauma und Heilung*. Berlin: AfricAvenir International, 2011. 143 pp. ISBN 978-3-9812733-6-6. Preis: € 14.00.

Rezipient, vermittelt über das Strukturelement der Oralität. Die traditionelle Form der oralen Kommunikation lebt im Film wieder auf und stellt somit einen kulturellen Anknüpfungspunkt für die Zuschauer dar. Oralität als besonderes Strukturmerkmal des afrikanischen Films ist bereits mehrfach untersucht worden,³ allerdings in der Funktion als besonderes ästhetisches Stilmittel, nicht jedoch auf der Ebene ihrer möglichen politisch-moralischen Wirkungsweise, worauf Mbakwes Erkenntnisziel gerichtet ist. Im Rahmen einer kurzen formalen Vorstellung des Forschungsstands zum Thema Nollywood beklagt die Autorin deren "Weiß-Lastigkeit", insofern als der Wissenschaftsdiskurs vornehmlich von Weißen geführt wird, deren Thema sich auf die "Konstruktionen von Alterität" konzentriert (44). Grundsätzlich ist sie allerdings auch skeptisch, was die Verstehensmöglichkeit weißer Wissenschaftler im Hinblick auf afrikanische Lebensverhältnisse und Ausdrucksformen anbetrifft, da sie ideologisch vorgeprägt seien und die afrikanischen Filme als Konkurrenz zu westlichen Filmen sehen und dementsprechend be- oder sogar abwerten würden (44). Insofern sieht sie ihren Beitrag als Vertreterin der *People of Color* zu diesem Thema als einen wissenschaftlichen Fortschritt, aber auch als einen politischen Befreiungsschlag gegen Diskriminierung und postkoloniale Unterdrückung. Die Autorin stellt ihren autobiografischen Hintergrund als Tochter nigerianischer Eltern, die als Bürgerkriegsflüchtlinge nach Deutschland kamen, deutlich in den Zusammenhang mit ihrer Forschung.

Trauma – Heilung – Oralität

Als Ausgangspunkt der Untersuchung benennt Mbakwe "die Krise des Wortes" in Nigeria, wie es in einer eher poetischen Formulierung heißt, ohne leider diese Krise empirisch fundiert und nachvollziehbar im Verlaufe der gesamten Arbeit zu rekonstruieren und anschaulich zu schildern (das Kapitel "Die Krise des Wortes in Nigeria" umfasst nur wenige Seiten: 19–23). Damit führt sie in das kollektive Trauma der Nigerianer ein, das durch die von der Kolonialherrschaft erzwungene Alphabetisierung verursacht wurde und das bis heute keine Linderung erfahren hat. Die Einführung der Schrift bedeutete eine dramatische Transformation der Realitätswahrnehmung und stellte einen Bruch in der grundlegenden oral-auditiven Kommunikationsordnung dar.

Ein großes Manko liegt in dieser einfach nur behaupteten Krise und ihrer Charakterisierung als Trauma. Man hätte doch gerne gewusst, worin die Wahrnehmungsveränderungen bestehen und wo und wie sich die Probleme manifestieren; welcher Art die aufgetretenen Störungen in der Kommunikation sind. Die Autorin verzichtet dabei auf jeglichen Verweis entsprechender Untersuchungen. Es lässt sich nämlich einwenden, dass andere Autoren⁴ demgegenüber eine ganz gegensätzliche Position vertreten und der Oralität größtmögliche Lebendigkeit bescheinigen. Sie feiern geradezu die Stärke und Dynamik der oralen Kultur, die sich in den afrikanischen Gesellschaften trotz aller Befürchtungen seitens der Wissenschaftler und der Kulturpessimisten ungehindert entfaltet und dabei der technischen Erneuerungen je nach Bedarf bedient und zu neuen hybriden Produkten weiterentwickelt hat. Auch die Einführung in das theoretische Konzept des Traumas fällt unbefriedigend aus, woraufhin eine nicht nachvollziehbare Anwendung auf den nigerianischen Kontext folgt. Stattdessen müssen sich die Leser mit der Schlussfolgerung bzw. Behauptung zufriedengeben: "Die durch die Massenalphabetisierung hervorgerufene Krise des nigerianischen Wortes prägt damit noch heute weltweit die kollektive Identität von AfrikanerInnen" (23). Es wird nicht deutlich, welche Indizien für eine traumatisch erlebte Situation angewandt werden, wie sich dieses Trauma äußert. Dasselbe gilt dann natürlich auch für die möglichen Wege der Heilung; es werden keine Leitlinien vorgestellt, an denen man sich orientieren könnte, um den späteren Argumentationsgang bezüglich der heilenden Wirkung des Films nachzuvollziehen.

Der Versuch, die sogenannte Krise des Wortes und das damit verbundene traumatische Erlebnis mithilfe der nigerianischen Literatur fassbar und darstellbar zu machen, ist ebenfalls nur wenig überzeugend. Mbakwe betont im Hinblick auf die koloniale Sprachenpolitik einseitig die Verluste, die den Afrikanern zugefügt werden, die sie erleiden, ohne sie auch nur mal andeutungsweise als interessengeleitete und erfolgreiche Akteure vorzustellen. Des Weiteren ist keine tiefe theoretische Durchdringung der nigerianischen Literaturgeschichte zu erkennen, die als Grundlage für eine fundierte Beweisführung notwendig gewesen wäre. Stattdessen urteilt die Autorin etwas lapidar und oberflächlich über das literarische Schaffen nach der Unabhängigkeit, indem sie sich des Befreiungskonzepts von Frantz Fanon (1952, 1961) bedient und in der literarischen Ent-

³ Siehe u. a. Papaioannou (2009); Bourchard (2009); Thackway (2003); Harrow (1999); Diawara (1996); Tomaselli, Shepperson, and Eke (1995).

⁴ Siehe u. a. Barber (2007, 2009); Finnegan (2010); White, Miescher, and Cohen (2001).

wicklung einen Akt der Dekolonisierung sieht. Die Autoren hätten den Weg zurück zu “originären Traditionen” gewählt, wodurch sie, die Kolonisierten – so Fanon – die Erfahrung des Ganzwerdens machen konnten, die ihnen durch die koloniale mentale Vergewaltigung geraubt worden war. Als konkreten Fall solch einer Rückkehr zur “Authentizität” – diesen Begriff verwendet sie im Sinne eines empirischen Sachverhalts, der den Bedingungen der Entfremdung diametral gegenübersteht – versteht sie die Wiederbelebung des oral-auralen Prinzips. Der Rückgriff auf Fanons (1952, 1961) theoretische Schriften erfolgt nicht nur verkürzt, sondern lässt auch jede kritische Auseinandersetzung bzw. wissenschaftstheoretische und historische Einordnung vermissen.

Das Kernstück der Arbeit bildet die empirische Untersuchung zur Rolle von Oralität in den nigerianischen Videofilmen, die auf sogenannten ExpertInneninterviews, auf Interviews mit Nigerianern in ihrer Eigenschaft als Produzenten, Wissenschaftlern, Journalisten und Zuschauern beruht. In diesem Teil geht Mbakwe der Frage nach, wo und wie Oralität im Produktionsprozess und in der Filmhandlung selber kenntlich wird, wie bedeutsam sie für die Beteiligten – Filmschaffende, Schauspieler und Rezipienten – ist, um daran dann die These vom Heilungspotenzial des nigerianischen Wortes, das über die Reinszenierung der primären Oralität wirksam wird, zu überprüfen.

Dabei stützt sie sich auf die medientheoretische Definition von Walter Ong aus den 1980er Jahren (Ong 1982), der eine duale Auffassung von Oralität versus Schriftlichkeit vertritt. Literalität wird im Sinne einer evolutionstheoretischen Erklärung als die notwendige Weiterentwicklung der Oralität gedeutet, wobei das durch die Schriftkultur geprägte Denken dem einer primär oral kommunizierenden und produzierenden Gesellschaft überlegen ist. Mit der Qualität der literarischen Produkte verhält es sich ebenso: sie werden nach dem Prinzip der Dualität als konservativ vs. kreativ, redundant und repetitiv vs. fortschreitend, unstrukturiert vs. systematisch und linear, aggregativ vs. dramatisch gekennzeichnet. Gleichzeitig erkennt Ong aber den grundlegenden Charakter der Mündlichkeit menschlichen Ausdrucks an, denn aus ihr hat sich die Schriftform entwickelt, und schriftliche Darstellungen werden immer wieder in den Zustand der Mündlichkeit überführt. In Bezug auf die Kommunikation hebt er auch die Unmittelbarkeit, die Emotionalität und die Teilhabe als positive Merkmale heraus, die mit der Entwicklung der Schreibtechnik verloren gehen. Nach der “Technologisierung des Wortes” ist eine Rückkehr in die primäre Oralität nicht mehr mög-

lich, da sich das Denken zu stark verändert hat. Allerdings erfährt die Mündlichkeit im Zeitalter moderner Medien wie Radio, Fernsehen und Internet eine erneute Aufwertung. Ong spricht hier von der sekundären Oralität, die Merkmale des literalisierten sowie des oralen Denkens in sich vereinigt.

Mbakwe greift auf Teile dieses Theoriegebäudes zurück, wobei ihr der Nachweis der Fortsetzung bzw. Reaktivierung der primären Oralität im nigerianischen Kontext besonders wichtig ist, denn diese ebnet ja den Weg zur Heilung bzw. Dekolonisierung. Trotz der Anwendung von Schrifttechniken im Laufe des Produktionsprozesses eines Films, so die Autorin, entwickelt sich in Nigeria nicht wirklich eine sekundäre Oralität heraus, wie sie von Ong behauptet, in der vorliegenden Arbeit aber gar nicht expliziert wird. Erstaunlich bzw. ganz unverständlich ist die Tatsache, dass Mbakwe sich für ihr Oralitätsverständnis gerade auf Ong bezieht, wo dieser doch der Mündlichkeit, die sie als *das* kulturelle Erbe Afrikas aufwerten möchte, einen der Schriftlichkeit nachgeordneten Status im Denken bescheinigt. Sie hätte sich eingehender mit den ideologischen Prämissen des Modells beschäftigen müssen, zumal diese schon seit langem insbesondere von Afrikanisten in Zweifel gezogen und widerlegt wurden.⁵

Die Untersuchung beruht im Wesentlichen auf den Ergebnissen der ExpertInneninterviews, die Mbakwe vornehmlich in Nigeria durchgeführt hat. Sie tauchen als Transkriptionen im Hauptteil des Buches auf und dienen zur Dokumentation der Thesen. Dieses methodische Vorgehen stellt eine bedeutende inhaltliche Bereicherung dar, insofern als die sehr unterschiedlich ausfallenden Beobachtungen und Kommentare von Leuten aus der Praxis den abstrakten Schlussfolgerungen Leben einhauchen, sie empirisch nachvollziehbar werden lassen und darüber hinaus auch Stoff zu weitergehenden oder kontroversen Reflexionen liefern. Sie bieten wirklich eine Innensicht und Inneneinsicht, wie sie sonst noch nie präsentiert wurde. Wissenschaftspolitisch bedeutet es, den “Objekten” der Untersuchung, in diesem Fall den Heilung Suchenden, das Wort zu erteilen. Diejenigen, denen ihr ursprüngliches Ausdrucks- und Darstellungsmittel in der Kolonialzeit geraubt wurde, sollen für sich sprechen und Teil des wissenschaftlichen Diskurses werden. Die Überzeugungskraft der Wahl des methodischen Vorgehens wäre allerdings stärker gewesen, wenn die Methode in Beziehung zu möglichen Alternativen, wie z. B. die teilnehmende Beobachtung, Filmanaly-

5 Siehe u. a. Finnegan (1992); Barber (1997); Ricard and Swanepoel (1997); Schechner (2002); Hofmeyr (1993, 1995); Furniss and Gunner (1995).

sen etc., gesetzt und deren jeweilige Möglichkeiten und Grenzen gegeneinander abgewogen worden wären. Die Interviewmethode birgt ja auch Schwierigkeiten in sich, insofern als die Beiträge der Interviewten den Doppelcharakter von Alltagswissen und Erfahrung einerseits und Analyse gesellschaftlicher Regeln andererseits besitzen und sich diese beiden Ebenen nicht immer analytisch genau trennen lassen.

Oralität im Film

Vor der Auswertung der Interviewergebnisse beschreibt das Buch den Entstehens- und Entwicklungsprozess des Nollywood-Films, der im Wandertheater der Yoruba seinen Ursprung hat. Dieses erlebte seine Blütezeit in den Jahren von 1940 bis 1990. Es trug zwar einerseits avantgardistische Züge, blieb andererseits aber auch der Tradition verhaftet, die eng mit der Oralität verbunden war. Orale Strukturen werden u. a. an dem dialogischen Verhältnis zwischen Darstellern und Publikum, der stilistischen Uneinheitlichkeit und der auf Kontrasten basierenden Darstellungsform sichtbar. Nach Karin Barber, der großen Kennerin oraler Kulturen in Afrika, sind sowohl die Schriftlichkeit als auch orale Traditionen im Yoruba-Theater fest verankert, wobei sich die Grenzen zwischen diesen beiden Ebenen eigentlich nicht festmachen lassen (35). Diese Beurteilung steht im Gegensatz zu Mbakwes Ansatz, die Oralität und Literalität wie getrennte und sich diametral gegenüberstehende Ausdrucksformen behandelt. Mit dem Aufkommen des Fernsehens wurden die Theateraufführungen in Fernsehspielen überführt, und Videokopien zirkulierten im ganzen Land. Die Videofilmindustrie als eigenständige Medienform entstand in den 1990er Jahren, als die Wirtschaftskrise die Unternehmer in der Freizeitbranche dazu zwang, nach alternativen, kostengünstigen Produktionsmethoden zu suchen.

Nigeria hat sich "einen Gemütszustand primärer Oralität bewahrt" (76) So lautet eine der zentralen Thesen des Buches. In der Art und Weise, wie die Videofilme hergestellt werden, von der vertraglichen Vereinbarung zwischen dem Produzenten, Drehbuchautoren, Technikern und Schauspielern über die szenische Ausstattung und Verfilmung bis zu den Inhalten und der Ästhetik, lässt sich das kontinuierliche Fortwirken oraler Prinzipien bei gleichzeitiger Präsenz von Schriftlichkeit nachweisen. Damit schränkt die Autorin die Aussagekraft von Ongs Thesen ein wenig ein, die von oralen Restbeständen in afrikanischen Gesellschaften ausgehen und diese dabei nicht empirisch konkret nachweisen. Diese

Unwissenheit, die in der westlichen Welt weit verbreitet ist, soll durch das folgende Zitat von Karin Barber nochmal unterstrichen werden: "A faint aura of romanticism still lingers around the notion of 'orality'" (Barber 2004: 176, zitiert in Mbakwe 2011b: 77). Allerdings scheint Mbakwe hier einem fatalen Missverständnis erlegen zu sein, denn sie erkennt gar nicht, dass sich diese Kritik gerade gegen Ansätze wie die ihren richtet: Indem sie die Rückkehr zu einer Form primärer Oralität postuliert, die ungetrübt ist und dem Wesen der Nigerianer entspricht, betreibt sie eine Idealisierung in großem Stil, vor der Barber warnt.

Dem oralen Gehalt der Videofilme geht die Autorin mithilfe eines Kanons von Merkmalen nach, der auf der Basis von Ongs Oralitätsmodell erstellt wurde (Ong 1982). Ong hat, wie oben bereits erwähnt, ein sehr ambivalentes Verhältnis zu Oralität und traut ihr, was die Kunstformen anbetrifft, u. a. keine ästhetische Reflexion und wenig Kreativität zu, da die ganze Kraft in das Memorieren fließt. Wenn man sich diesen Katalog ansieht, gewinnt man den Eindruck, dass er eher dazu angeht, Oralität festzuschreiben als den Charakter von Oralität zu ergründen und ihre Rolle im modernen Nigeria verständlich zu machen, ihre Vielseitigkeit und Dynamik in den Blick zu rücken. Dabei wäre es wichtig gewesen, sich mit den ideologischen Prämissen des Modells zu beschäftigen und alternative Wege zu suchen. Statt danach zu fragen, wie Oralität in dem Medium Film funktioniert, fungiert sie hier als Etikett. Jede Eigenschaft, die als Zeichen für Oralität steht, kommt einem Gütesiegel gleich. So werden z. B. Mängel, die eher technischer Art sind und vielleicht einer Unprofessionalität oder Nachlässigkeit zuzurechnen sind, in das positive Muster der Oralität umgedeutet (87). Es ist völlig unverständlich, warum überhaupt keine Verweise und Querverbindungen zu vergleichbaren Arbeiten auftauchen, die sich ebenfalls mit Oralität im afrikanischen Film im Allgemeinen (siehe Literaturhinweise in Fußnote 5) oder mit Videoproduktion in anderen Ländern⁶ beschäftigen.

Natürlich basiert die Filmindustrie auch zu einem großen Teil auf schriftlichen Dokumenten, die für die Planung und praktische Durchführung unentbehrlich sind. Dazu gehören Tabellen bzw. Beschreibungen der Projektplanung, Verträge mit dem Personal, offizielle Korrespondenz, Drehbücher oder andere Vorlagen für den Film. Die Interviewten selbst haben auch eine hohe Meinung von schriftlichen Zeugnissen, die sie als Ausdruck und Garan-

⁶ Meyer (2002, 2003, 2010); Krings (2010); Ukadike (2000); Dovey (2010).

ten von Ordnung und Perfektion betrachten. Dennoch lassen sich erhebliche Einschränkungen bei der Durchsetzung einer Schriftkultur beobachten. So verläuft die Kommunikation zwischen den Akteuren überwiegend mündlich, dagegen gibt es wenig E-Mail-Verkehr, auch die vertraglichen Absprachen werden meistens doch nicht fixiert, und die Vorlagen für die Filmhandlung sind rudimentär und ständig im Wandel begriffen. Generell hat sich in Nigeria keine Lese- oder Buchkultur entwickelt. Die Filme ersetzen vielmehr das Buch, wobei es auch kaum Literaturverfilmungen gibt. Dennoch sind diese Entwicklungen geprägt von Literalität, und zwar indirekt über das Bewusstsein und die Kenntnis vom Schriftlichen sowie über die mündliche Übertragung von schriftlich fixierten Wissensformen.

Das Erbe der Oralität im Film lässt sich relativ problemlos an dessen vorrangig didaktischer Ausformung festmachen. Das Publikum rezipiert die Geschichten als moralische Parabeln, die ihm als Wegweiser im Alltag dienen. Und genau dieser erzieherische Wert ist es, den sie an den Videofilmen schätzen. Während andere Autoren die Filminhalte als kulturelle Nähe zwischen Filmemacher und Publikum deuten und in dem Autor einen Sinnstifter moderner Realitäten sehen (78), beschreibt Mbakwe die Filme als Stimme der Gemeinschaft, von der die Zuschauer lernen, indem sie das Gesehene imitieren. "Vergleichbar dem Lernprozess primär-oralen Kulturen durch das Beiwohnen von Publikationen und der späteren Imitation, übernimmt das Publikum der Moderne die Lehren der Publikationen Nollywoods und führt dieses Prinzip des oral-auralen Lernens zu Hause fort" (81). Dabei deuten die angeführten Antworten ihrer Interviewpartner auf eine weitreichendere, differenziertere Sicht, die die Verantwortung des Filmemachers und die subjektive, vereinzelte Rezeption beim Zuschauer, der sich ein Bild von der Welt machen will, erkennen lassen.

Ein weiteres zentrales Argument der Oralitätstheorie bezieht sich auf die Archivierungsfunktion von Texten, in denen Traditionen überliefert werden. Daraus resultieren dann standardisierte Erzählformen, die das Wissen so bündeln und darstellen, dass es im menschlichen Gedächtnis aufbewahrt werden kann und leicht abrufbar ist. Und genau diese Funktion nehmen die Videofilme heutzutage wahr, indem sie lokale Traditionen aufgreifen und in sinnfälligen Bildern und Handlungen weitererzählen.

Als wesentliche Ausdrucksformen primärer Oralität, wie sie typischerweise in den Nollywood-Produktionen auftauchen, führt Mbakwe das Prinzip des Recycling an, den Hang zu spirituellen Themen,

die Nähe zum Alltag, die konservative Grundeinstellung, die mangelnde Stringenz im Handlungsablauf und andere Ungereimtheiten, die Sprachlastigkeit im Vergleich zu Handlungen und Bildern und das langsame Erzähltempo an. Diesen Themen werden entsprechende Interviewbeiträge zugeordnet. Die Mittelmäßigkeit der Filmqualität findet sich ebenfalls in der Liste, obwohl sie kein empirisch überprüfbares Indiz ist, sondern vielmehr ein Werturteil ausdrückt. Die Einordnung der interessanten Aussagen und Kommentare der Interviewten in das starre Korsett der Ong-Kriterien gelingt nicht immer, zum einen, weil sie den konzeptionellen Rahmen sprengen, und zum anderen, weil die logische Verbindung fehlt. So steht Ongs These von den typisch formelhaften sprachlichen Ausdrücken in oralen Gesellschaften (Ong 1982: 145) – in welchem Bezug? – neben der von einem nigerianischen Filmemacher formulierten Sprachanalyse, die die Kraft der gesprochenen Sprache in Afrika expliziert. Die verbale Evokation wird mit einer faktischen Handlung gleichgesetzt und bedarf daher keiner zusätzlichen Bilder, um z. B. die Folgen einer Warnung zu illustrieren (104f.). Alle dargelegten Stilmittel werden grundsätzlich auf orale Grundstrukturen zurückgeführt, obwohl diese Erklärung nicht immer überzeugt und unvollständig ist. Logische Handlungsfehler oder Widersprüche zwischen der Sprach- und Bild- oder Handlungsebene – im Text als Variabilität und Lust-und-Laune-Prinzip bezeichnet – gehen doch z. B. ebenso sehr auf das Konto der völlig unzulänglichen finanziellen Ausstattung und der damit einhergehenden Zeitknappheit, unter denen die Filmproduktionen leiden.

Die Argumentationskette mündet in einem Schlusswort, in dem die Autorin sich von einem historisch-empirischen, Akteure orientierten Ansatz endgültig verabschiedet: Die Filme entsprechen "den Bedürfnissen der Menschen ... Eigenheiten nigerianischer Videofilmproduktionen entsprechen den Eigenarten nigerianischer Gemeinschaften" (110). Sie begibt sich damit eindeutig in ein essentialistisches Fahrwasser, das nicht mehr nach Erklärungen sucht, sondern sich mit der Definition von Wesenheiten – in diesem Fall der Nigerianer und der nigerianischen Filme – beschäftigt. Bei dem insistierenden Bemühen, ihre These von der Rückkehr zu primär-oralen Traditionen bestätigt zu finden, übersieht sie die dramatischen Veränderungen der oralen Praxis im Kontext neuer Medien, die ein nationales bzw. globales Publikum hervorgebracht haben. Die Beziehungen zwischen Performer und Zuhörer entsprechen nicht mehr dem Modell primärer Oralität, das von einer fast persönlich geprägten Beziehung ausgeht und wo das Publikum eine

reale, kulturell homogene und territorial begrenzte Gemeinschaft bildet. An seine Stelle ist heute eine imaginierte Gemeinschaft (Schulz 2002, 2006) von Zuhörern getreten, die sozial, kulturell und ideologisch ganz heterogen ist, über kulturell differenziertes Wissen verfügt und von daher auch ganz andere Ansprüche stellt. Diese durch die technische Entwicklung und weitere Faktoren verursachten sozialen Veränderungen haben natürlich entsprechende Anpassungsreaktionen bei den Anbietern und Performern zur Folge (Barber 2009). Mbakwe bezieht diese für orale Praktiken wesentlichen Bedingungen aber nicht in ihre Untersuchung mit ein.

Die nigerianischen *homevideos* zirkulieren nicht nur in Nigeria, sondern finden weiten Absatz in anderen afrikanischen anglophonen Ländern, aber auch in der nigerianischen Diaspora, die weltweit verstreut ist. Ihr internationaler Erfolg beruht u. a. darauf, dass sich die Zuschauer kulturell in ihnen wiederfinden und ihnen einen Bezug zu ihrer Heimat ermöglichen. Das grundlegende Prinzip, das die panafrikanische Gemeinschaft an die filmischen Produkte bindet, ist die Ausdrucks- und Kommunikationsform der Oralität. Mbakwe deutet die Identifikation der Afrikaner mit den Filminhalten als Weg der Heilung aus der Krise des Wortes oder, allgemeiner gesagt, als Strategie der Entkolonisierung. Wie oben bereits ausdrücklich kritisch angemerkt, wird die These der Heilung nicht in einen theoretischen Rahmen gestellt und Fanons Konzept unhistorisch rezipiert.

Mbakwe spricht von einer originären, unverfälschten Repräsentation einer Kultur der Mündlichkeit, die in den Videofilmen neu in Szene gesetzt wird. Die Filme werden zum Inbegriff afrikanischer Authentizität. Gleichzeitig erkennt sie sehr wohl die Tendenz der Romantisierung oder – wie Krings (2005) es deutet – der Folklore, die sich dort breit macht. Sie hilft den Betroffenen, sich von post- und neokolonialen mentalen Strukturen zu befreien, indem sie die Mängel der Gegenwart durch idealisierte Bilder, die in der Vergangenheit oder im fernen ländlichen Raum liegen, kompensiert. Im Kontext dieses Argumentationsgangs führt die Autorin ein Zitat postkolonialer Theoretiker an, die den neuen Umgang mit dem Authentizitätsbegriff als Ausdruck eines essentialistischen Kulturbegriffs entlarven. Allerdings wird der Autorin nicht bewusst, dass sie damit ihre eigenen Prämissen – nämlich die Möglichkeit der Rückkehr zu vorkolonialen Traditionen – aus den Angeln hebt. “In particular, the demand for a rejection of the influence of the colonial period in programmes of decolonization has invoked the idea that certain forms and practices are ‘inauthentic’, some decolonizing states arguing

for a recuperation of authentic pre-colonial traditions and customs. The problem with such claims to cultural authenticity is that they often become entangled in an essentialist cultural position in which fixed practices become iconized as authentically indigenous and others are excluded as hybridized or contaminated. This has as its corollary the danger of ignoring the possibility that cultures may develop and change as their conditions change” (Zitat von Ashcroft, Griffiths, and Tiffin 1998: 21, zit. nach Mbakwe 2011b: 122).

Im Schlusskapitel stehen Authentizität und Glorifizierung scheinbar widerspruchsfrei neben Inkorporation internationalen Wissens. Der nigerianische Film, dem Authentizität bescheinigt wird, steht im Kontext eines globalen Filmschaffens und profitiert von einem internationalen Austausch. Der zunächst völlig ausgeklammerten Form der Hybridität kultureller Praktiken, der der Suche nach Authentizität im Wege stand, wird nun Rechnung getragen, zumal die nigerianischen Filmemacher genau diese Inspiration weltweiter Inspirationen suchen. “I believe in acculturation, I believe that cultures should intermarry. Life is dynamic in the sense that we get to be affected by one another. I believe that when societies meet they’re led to borrow from themselves” (Zitat eines Interviewten, 125). Diese Expertenmeinung führt allerdings dann nicht mehr zu grundlegenden theoretischen Konsequenzen.

“Oral Nollywood” ist ein aus einer Promotionschrift hervorgegangenes Buch (s. Mbakwe 2011a). Es hat das Verdienst, die wertvollen ExpertInneninterviews in großem Umfang ausgebreitet zu haben und damit eine Innensicht zum nigerianischen Videofilm zu bieten. Darüber hinaus wird der Frage nach dem Film als kulturelle Errungenschaft und Ausdrucksmittel einer nigerianischen Identität ein entsprechender Raum in der wissenschaftlichen Forschung gegeben. Ob der Zugang über das starre, im Dualitätsprinzip verhaftete Oralitätsmodell dem Wirkungsmechanismus der Filme angemessen ist, steht doch allerdings sehr in Zweifel. Damit soll aber keineswegs die Bedeutung oraler Praktiken an sich gemindert werden. Ganz im Gegenteil, denn die Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte haben beeindruckende Ergebnisse bezüglich der Vitalität und Anpassungsfähigkeit hervorgebracht.⁷ Der Beweis, inwieweit eine Deutung der Filme als Heilprozess einer traumatisierten Gesellschaft angebracht ist, steht ebenfalls noch aus. Das Buch wirft die interessante Frage nach der Bedeutung der *homevideos* für die panafrikanische

7 White, Miescher, and Cohen (2001); Barber (2007); Finnegan (2007); Ricard and Veit-Wild (2005).

Gemeinschaft und die damit einhergehende Solidarisierung auf. Allerdings wären für diese Untersuchung *multi-sited* Rezeptionsanalysen notwendig, die den Rahmen dieser Arbeit jedoch bei weitem übersteigen würden.

Die Veröffentlichung als Buch hätte dringend einer sprachlichen Überarbeitung bedurft, denn die substantivisch geprägten Satzkonstruktionen, ebenso wie die vielfach verwendeten, aber vermeidbaren Einleitungssätze (wie z. B.: „auffällig ist, ...“) stören den Lesefluss erheblich. Außerdem müssten die logischen Verbindungswörter (wie ferner, wenngleich) auf ihre sachliche Richtigkeit überprüft werden.

Zitierte Literatur

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin

1998 Key Concepts in Post-Colonial Studies. London: Routledge.

Barber, Karin

2004 Literacy, Improvisation, and the Virtual Script in Yoruba Popular Theatre. In: J. Conteh-Morgan and T. Olaniyan (eds.), *African Drama and Performance*; pp. 176–188. Bloomington: Indiana University Press.

2007 Audiences and Publics. In: K. Barber, *The Anthropology of Texts, Persons, and Publics. Oral and Written Culture in Africa and beyond*; pp. 137–174. Cambridge: Cambridge University Press.

2009 Orality, the Media, and New Popular Cultures in Africa. In: K. Njogu and J. Middleton (eds.), *Media and Identity in Africa*; pp. 3–18. Edinburgh: Edinburgh University Press. (International African Seminars, 7)

Barber, Karin (ed.)

1997 Readings in African Popular Culture. London: The International African Institute.

Bouchard, Jen Westmoreland

2009 Portrait of a Contemporary Griot. Orality in the Films and Novels of Ousmane Sembène. *Journal of African Literature* 6: 49–67.

Diawara, Manthia

1996 Popular Culture and Oral Traditions in African Film. In: I. Bakari und M. B. Cham (eds.), *African Experiences of Cinema*; pp. 209–219. London: British Film Institute.

Dovey, Lindiwe

2010 African Film and Video. Pleasure, Politics, Performance. *Journal of African Cultural Studies* 22/1: 1–6.

Fanon, Frantz

1952 Les damnés de la terre. Paris: Edition du Seuil.

1961 Les damnés de la terre. Paris: Maspero.

Finnegan, Ruth

1992 Oral Traditions and Verbal Arts. A Guide to Research Practices. London: Routledge.

2007 The Oral and Beyond. Doing Things with Words in Africa. Oxford: James Currey.

2010 Studying the Oral Literatures of Africa in the 1960s and Today. *Journal des Africanistes* 80/1–2: 15–28.

Furniss, Graham, and Liz Gunner (eds.)

1995 Power, Marginality, and African Oral Literature. Cambridge: Cambridge University Press.

Harrow, Kenneth W. (ed.)

1999 African Cinema. Postcolonial and Feminist Readings. Trenton: Africa World Press.

Haynes, Jonathan

2006 Political Critique in Nigerian Video Film. *African Affairs* 105/421: 511–533.

2007 Nollywood in Lagos, Lagos in Nollywood Films. *Africa Today* 54/2: 131–150.

2010 What Is to Be Done? Film Studies and Nigerian and Ghanaian Videos. In: M. Şaul und R. A. Austen (eds.); pp. 11–25.

Haynes, Jonathan (ed.)

2000 Nigerian Video Films. Athens: Ohio University Press. (Research in International Studies; Africa Series, 73)

Hofmeyr, Isabel

1993 We Spend Our Years as a Tale That Is Told. Oral Historical Narrative in a South African Chiefdom. London: James Currey.

1995 “Wailing for Purity.” Oral Studies in Southern African Studies. *African Studies* 54/2: 16–31.

Krings, Matthias

2005 Verführung oder Bekehrung? Zensur und Islam in nordnigerianischen Videodiskursen. *Sociologus* 55/1: 61–88.

2010 Nollywood Goes East. The Localization of Nigerian Video Films in Tanzania. In: M. Şaul und R. A. Austen (eds.); pp. 74–94.

Mbakwe, Nkechinyere

2011a Die Heilung des Wortes. Zur Bedeutung der Oralität in nigerianischen Homevideos. Berlin: Universitätsbibliothek der Technischen Universität Berlin.

2011b Oral Nollywood – Trauma und Heilung. Berlin: Africa-venir International.

Meyer, Birgit

2002 Occult Forces on Screen. Representation and the Danger of Mimesis in Popular Ghanaian Films. *Etnofoor* 15/1–2: 212–221.

2003 Ghanaian Popular Cinema and the Magic in and of Film. In: B. Meyer and P. Pels (eds.), *Magic and Modernity. Interfaces of Revelation and Concealment*; pp. 200–222. Stanford: Stanford University Press.

2010 Ghanaian Popular Video Movies between State Film Policies and Nollywood. Discourses and Tensions. In: M. Şaul und R. A. Austen (eds.); pp. 42–62.

Okome, Onookome

2010 Nollywood and Its Crisis. In: M. Şaul und R. A. Austen (eds.); pp. 26–41.

Ong, Walter J.

1982 Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London: Methuen.

Papaioannou, P. Julie

2009 From Orality to Visuality: The Question of Aesthetics in African Cinema. *Journal of African Cinemas* 1/2: 141–157.

Ricard, Alain, and Chris F. Swanepoel (issue eds.)

1997 The Oral-Written Interface. *Research in African Literatures* 28/1 (Special Issue).

Ricard, Alain, and Flora Veit-Wild (eds.)

- 2005 *Interfaces between the Oral and the Written*. Amsterdam: Rodopi. (Matatu, 31/32; Humboldt Contributions, 2)

Şaul, Mahir, and Ralph A. Austen (eds.)

- 2010 *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century. Art Films and the Nollywood Video Revolution*. Athens: Ohio University Press.

Schechner, Richard

- 2002 *Performance Studies. An Introduction*, London: Routledge.

Schulz, Dorothea E.

- 2002 “The World Is Made by Talk.” *Female Fans, Popular Music, and New Forms of Public Sociality in Urban Mali*. *Cahiers d'études africaines* 168: 797–830.
- 2006 *Méodrames, désirs et discussions. Mass-media et subjectivités dans le Mali urbain contemporain*. In: J.-F. Werner (dir.), *Médias visuels et femmes en Afrique de l'Ouest*; pp. 109–144. Paris: L'Harmattan.

Thackway, Melissa

- 2003 *Screen Griots. Orature and Film*. In: M. Thackway, *Africa Shoots Back. Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*; pp. 49–93. Oxford: James Currey.

Tomaselli, Keyan G, Arnold Shepperson, and Maureen Eke

- 1995 *Towards a Theory of Orality in African Cinema*. *Research in African Literatures* 26/3: 18–35.

Ukadike, N. Frank

- 2000 *Images of the “Reel” Thing. African Video-Films and the Emergence of a New Cultural Art*. *Social Identities. Jour-*

nal for the Study of Race, Nation, and Culture 6/3: 243–261.

Wendl, Tobias

- 2002 *Die Wiederkehr des Bösen. Horrorvideos aus Ghana und Nigeria*. In: C. Himmelheber, M. Jongbloed und M. Odenbach (Hrsg.), *Der Hund ist für die Hyäne eine Kolanuss. Zeitgenössische Kunst und Kultur aus Afrika*; pp. 65–81. Köln: Oktagon. (Jahresring – Jahrbuch für moderne Kunst, 49)
- 2003a *Le miracle vidéo du Ghana*. *CinemAction* 106: 182–191.
- 2003b *Witchcraft, Money, and Occult Economies. Favorite Themes of Horror Films from Ghana and Nigeria*. In: T. M. Luntumbue et Y. T. Cissé (éd.), *Transferts*; pp. 206–212, 226–255. Bruxelles: Africalia.
- 2004 *Wicked Villagers and the Mysteries of Reproduction. An Exploration of Horror Movies from Ghana and Nigeria*. In: R. M. Beck and F. Wittmann (eds.), *African Media Cultures. Transdisciplinary Perspectives*; pp. 263–285. Köln: Köppe. (Topics in African Studies, 2)
- 2007 *Wicked Villagers and the Mysteries of Reproduction. An Exploration of Horror Videos from Ghana and Nigeria*. *Postcolonial Text* 3/2: 19–40.

Wendl, Tobias (Hrsg.)

- 2004 *Africa Screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult*. Wuppertal: Peter Hammer Verlag.

White, Luise, Stephan F. Miescher, and David William Cohen (eds.)

- 2001 *African Words, African Voices. Critical Practices in Oral History*. Bloomington: Indiana University Press.

Erratum. – In K. Hennessy’s review of the book “Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology” (ed. by M. Banks and J. Ruby), a quotation at the end of paragraph 2 has been cut off (*Anthropos* 107.2012/2: 595). The complete quotation reads as follows:

“The essays in this volume all point to the inescapable entanglement of the visual in all areas of life, from the

spontaneous act of seeing to the deeply considered artifice of film and art. While the book was originally conceived as an exploration of the history of the visual in a variety of anthropological fields, our contributors have gone far beyond this brief, not only highlighting past instances but also laying the groundwork for new engagements and new possibilities” (16).