

Kinoerzählen und digitaler Wandel in Ostafrika

Transformationen einer intermedialen Erzählgattung.

Von Matthias Krings

Abstract In Ostafrika hat das Kinoerzählen nicht nur den Wechsel vom Stummfilm zum Tonfilm überdauert, sondern auch den jüngsten Medienumbruch zum digitalen Zeitalter. Der Aufsatz stellt die Entwicklungslinien dieser intermedialen Erzählgattung mit Blick auf Kenia vor. Ursprünglich im Kontext von Live-Vorführungen fremder Filme entstanden, wird sie gegenwärtig für digitale Remix-Praktiken adaptiert, mit denen kenianische Content Creators auf Plattformen wie TikTok, Instagram, YouTube und Facebook Szenen aus dem Alltag und der lokalen Popkultur kommentieren. Dabei lässt sich zum einen die Auflösung der historischen Kopplung an übersetzungsbedürftige sprachliche und kulturelle Fremdheit konstatieren, zum anderen die Umkehr der Hierarchie von Filmbildern und eingesprochenem Text.¹

In Ostafrika lässt sich das mündliche erzählerische Begleiten von Filmen in verschiedenen historischen Konfigurationen des Kinos beobachten. Zur Kolonialzeit führten die mobilen Einheiten der britischen Colonial Film Unit Filme mit didaktischen und propagandistischen Inhalten vor. Um sicherzustellen, dass die Botschaften der Lehrfilme bei den Adressat:innen ankamen, beschäftigte die Colonial Film Unit einheimische Kommentatoren, die die Filmvorführung live mit Erklärungen in den lokalen Sprachen begleiteten. Nach der Unabhängigkeit im Jahr 1963 hielt die kenianische Regierung an dieser Praxis

Prof. Dr. Matthias Krings ist Professor für Ethnologie und populäre Kultur Afrikas am Institut für Ethnologie und Afrikastudien der Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

- 1 Der vorliegende Aufsatz skizziert erste Ergebnisse des von der Thyssen-Stiftung geförderten Projekts „Kinoerzählen in Ostafrika. Eine intermediale Praxis an der Schnittstelle von Film und mündlicher Erzählkunst“ (2021-2024). Ich danke den Projektmitgliedern Claudia Böhme und Solomon Waliaula für ihren Input.

fest, um mit den Bürger:innen, insbesondere in den ländlichen Gebieten, zu kommunizieren.

Historische Entwicklungslinien des Kinoerzählens in Ostafrika

Ein anderer Entwicklungspfad geht vom Zuschauerraum als sozialem Ort aus, in dem die Filmbilder durch „sprechende Zuschauer“ (Holly et al. 2001) gemeinsam verarbeitet werden (vgl. Waliaula 2018). Über Kinos im kongolesischen Lubumbashi der 1980er Jahre wird berichtet, dass Zuschauer:innen ganze Szenen ausländischer Spielfilme vor der Leinwand nachspielten und die Filmfiguren dabei anfeuerten. Mitunter gaben sie ihnen auch Namen, die sie der lokalen Lebenswelt entlehnten, was die Filme mit einer satirischen Bedeutung anreicherte (vgl. M’Pungu Mulenda 1987, S. 129). Im benachbarten Uganda wird ein Migrant aus dem Kongo namens Lingo erinnert, der aus solchen informellen Praktiken im Zuschauerraum in den 1980er Jahren als erster Kinoerzähler hervorgegangen sein soll:

„People could not watch movies without him because they didn’t understand. He moved around from the front seat to the back to the front, he didn’t sit down; he was moving around all the time, telling the audience what the movie was about, and everything. This man was not educated, and he didn’t understand English well, but he could get the story, what was the movie about, like ‘the boy buys a sweet, enters in the car ...’, or he (would) tell you that a certain person is going to die ... So he was not professional at that time, but people enjoyed this“ (Lagarriga 2007, S. 1).

Die Professionalisierung des Kinoerzählens fällt schließlich mit der Verbreitung der VHS-Technologie und der Einbindung Ostafrikas in die Netzwerke einer globalen „Infrastruktur der Video-Piraterie“ (Larkin 2004) zusammen. Durch diese Schattenwirtschaft internationaler Filmdistribution (vgl. Lobato 2012, S. vi) bekamen ostafrikanische Zuschauer:innen Zugang zu ausländischen Spielfilmen in bisher unbekanntem Ausmaß. Sowohl in Städten als auch in kleineren Marktsiedlungen etablierten sich Videokinos, in denen die raubkopierten Filme zur Aufführung gebracht wurden. In diesem Umfeld entwickelte sich ein erhöhter Bedarf an lokalsprachiger erzählerischer Begleitung, sodass das Kinoerzählen eine Blüte erlebte.

In Tansania bezeichneten sich die Videokinoerzähler als mtafsiri, d. h. als „Übersetzer“ oder „Exeget“, wodurch sie ihre

Aufgabe als eine des Bedeutungstransfers bzw. der Interpretation verstanden (vgl. Böhme 2018, S. 120). Daneben wurde aber auch die im benachbarten Kenia bis heute gebräuchliche Bezeichnung DJ verwendet, die den Videokinoerzähler analog zum Discjockey eher als Entertainer konzeptualisiert, dessen Aufgabe darin besteht, die ästhetische Erfahrung der Zuschauer:innen zu steigern.

Die in Uganda gebräuchliche Bezeichnung VJ (Videojockey) weist in die gleiche Richtung. Captain Gaspar Derek Mukandala, ein tansanischer Videokinoerzähler erster Stunde, verglich seine Profession mit der Zubereitung von Essen. Kinoerzählen sei wie

Videokinoerzähler gingen in den 2000er Jahren dazu über, ihre Performanzen in einfachen Heimstudios im Voice-Over-Verfahren einzusprechen.

die Verwandlung von Reis in Pilau, mit anderen Worten: wie die Transformation eines Grundnahrungsmittels in das für die Swahili-Küste typische Reisgericht, das durch Gewürze sowie eine besondere Form der Zubereitung entsteht (vgl. Krings 2012). Von ugandischen

VJs heißt es ebenfalls, sie würden Filme „nachwürzen“ („spice-up“, vgl. Lagarriga 2007, S. 1), und Englert und Moreto (2010, S. 228) berichten davon, dass das tansanische Publikum Videokinoerzähler anhand des „Geschmacks“ (Swahili: vyonjo), den sie einem Film verleihen, unterscheide. Bleibt man in diesem Bild, besteht die Kunst des Kinoerzählens ostafrikanischer Prägung darin, fremde Filme lokalen Geschmacksgewohnheiten anzupassen, was transkreative Verfahren einschließt:

„Wenn Du dem Film eins zu eins folgst, wird das Resultat nie gut sein, egal wie gut der Film ist. Unser Zielpublikum sind die Menschen, mit denen wir zusammenleben, die wir kennen. Wir wissen, was unser Publikum mag. So verwenden wir die Geschichte des Films und übersetzen sie in eine Geschichte, die sich die Menschen hier auf der Straße erzählen würden“ (Juma Khan zitiert nach: Groß 2010, S. 63).

Da sich mit Live-Auftritten kein Lebensunterhalt bestreiten ließ, gingen Videokinoerzähler in den 2000er Jahren dazu über, ihre Performanzen in einfachen Heimstudios im Voice-Over-Verfahren einzusprechen und die Filme sodann auf VHS-Kassetten (später auch auf VCDs oder DVDs) an Videokino- und Videothekenbetreiber sowie Privatpersonen zu verkaufen. Diese Form der Mediatisierung machte Live-Auftritte obsolet und verwandelte Videokinoerzähler in Videofilm-erzähler, deren Tätigkeit inzwischen auch von TV-Stationen nachgefragt wird.

Filmerzählen als Form sekundärer Oralität

Trotz Mediatisierung sind Filme mit eingesprochener Erzählung auch gegenwärtig noch durch Spuren von Mündlichkeit und der spezifischen Konfiguration des Videokinos geprägt. Dies lässt sich unter anderem auf die Produktionssituation im Studio zurückführen. Filmerzähler sprechen Filme in der Regel in wenigen Takes ein, oft auch, ohne den Film vorab gesehen zu haben, wodurch viel von der für Live-Performanzen im Kino typischen Spontanität erhalten bleibt. Filmerzählen gleicht so einer komplexen Simultanübersetzung, die jedoch nicht nur Gesagtes dolmetscht, sondern auch Gezeigtes versprachlicht. Der Filmerzähler muss zugleich als intramedialer und als intermediärer Übersetzer agieren und schlüpft dafür in verschiedene Rollen: mimetisch leiht er Filmfiguren seine Stimme und übersetzt deren Dialoge, als Kommentator vermittelt er zwischen der Lebenswelt des Films und der des Publikums, als Erzähler überträgt er eine audiovisuelle Erzählung in eine mündliche. Dass die Erzählung im Grunde auch als Hörspiel funktionieren muss, ist ein Nachhall der spezifischen technischen, räumlichen und sozialen Konfiguration des Videokinos. Denn je nach Örtlichkeit war bzw. ist die Wahrnehmbarkeit der über ein kleines TV-Gerät flimmernden Bilder durchaus begrenzt, was neben der geringen Größe der Mattscheibe auch an der nur eingeschränkt vorhandenen Verdunkelung, der aufgrund von Kopiervorgängen beeinträchtigten materiellen Qualität der vorgeführten Kopien und dem Trubel im Zuschauerraum liegt.

Je nach Örtlichkeit war bzw. ist die Wahrnehmbarkeit der über ein kleines TV-Gerät flimmernden Bilder durchaus begrenzt.

Filmerzählen stellt eine Form „sekundärer Oralität“ dar. Als solche bezeichnet Walter Ong (1987) technologisch vermittelte Formen von Mündlichkeit. Auf Oralität und den Ursprung im sozialen Raum des Videokinos verweisende Charakteristika des Filmerzählens sollen im Folgenden anhand der Arbeit James Muigais alias DJ Afro dargestellt werden. DJ Afro ist der bekannteste Filmerzähler Kenias. Er stammt aus Nakuru und trat dort sowie in Nairobi jahrelang als Live-Erzähler in Videokinos auf, bevor er seine Tätigkeit ins Studio verlagerte (vgl. Kimani/Mugubi 2014; Ogone 2020). Für seine Erzählungen benutzt er Swahili und Sheng, die kenianische Jugendsprache, in der neben Swahili und Englisch auch Anleihen an anderen kenianischen Sprachen (Gikuyu, Kikamba, Dholuo) gemacht werden.

Bei der Analyse von DJ Afros Erzählstil fallen neben prosodischen Merkmalen besonders wiederkehrende Formeln auf.

Die berühmteste ist seine Eröffnungsformel „Arrrrrrrrrrright!“ (alright), die inzwischen von vielen anderen Filmerzählern übernommen wurde, wodurch sie zu einem generischen Marker der Erzählgattung geworden ist. DJ Afro schließt daran meist die Dankesformel „Asante sana!“ (vielen Dank) an, um sein Publikum sodann mit einer direkten Adressierung abzuholen: „Und jetzt, Bruder, brother (Engl. im Original), verehrte Zuschauer, hier bin ich wieder.“ Im Film „Fabricated City“ (Regie: Park Kwang-hyun, Korea 2017), dem diese Sequenz entnommen ist, folgen nun Bilder einer Kampfszene, die alsbald als Teil eines Computerspiels gerahmt wird, was für den kenianischen Filmerzähler aber zunächst noch nicht ersichtlich ist, da er den Film im Studio spontan übersetzt. Um sich zurecht zu finden, die Bilder aber dennoch nicht unkommentiert zu lassen, nutzt er bestimmte Formeln und Wiederholungen, die es ihm erlauben, beim Sprechen über passende Anschlusssätze nachzudenken. Damit bedient er sich einer für Oratur typischen Technik. „Wir haben mit unserem Film begonnen. Das ist ohne Zweifel der Beginn des Films. Der Beginn des Films. Und der Stil ist sehr schön. Und der Stil ist wieder einmal sehr schön. Hier treffen wir, ohne Zweifel, eine gewisse Gruppe, die als Resurrection

Wie Solomon Waliaula nachgewiesen hat, sind Formeln wie „bila shaka“ (ohne Zweifel), „maridadi zaidi“ (sehr schön) nicht nur Füllwörter.

Force bekannt ist“ (0:47–1:16 min).² Wenig später führt er den Hauptdarsteller und die von ihm dargestellte Figur namentlich ein: „Und der Star des Films ist kein anderer als dieser. Sein bürgerlicher Name ist Ji Changwook, oder, wenn Du so willst, Kwon Yoo,

sein Filmname“ (1:32–58 min). Wie Solomon Waliaula nachgewiesen hat, sind Formeln wie „bila shaka“ (ohne Zweifel), „maridadi zaidi“ (sehr schön) nicht nur Füllwörter, sie stiften auch einen Bezug zum Stil kenianischer Fußballkommentatoren des staatlichen Radiosenders „Voice of Kenya“, die in den 1980er und 1990er Jahren eine parallele, äußerst populäre Form sekundärer Oralität schufen (vgl. Krings/Waliaula 2024). Auch DJ Afros Verwendungsweise der Formel „Asante sana!“ (vielen Dank), die nicht nur Teil seiner Eröffnungsformel ist, sondern im dichten Gewebe seiner Filmerzählungen immer wieder auftaucht, ver-

2 Im Folgenden wird nur die deutsche Übersetzung der Swahili-sprachigen Erzählung wiedergegeben. Die Beispiele sind aus einem im Druck befindlichen Aufsatz entnommen, der auch die originalsprachigen Transkripte enthält (vgl. Krings/Waliaula 2024).

weist auf dieses Vorbild. Während sich die Radiokommentatoren beim Turn-Taking formelhaft bei ihren Ko-Sprechern und auch beim Produktionsteam bedanken, bezieht sich der Dank des Filmerzählers mal auf Filmfiguren und deren Handlungen, mal auf filmische Stilmittel. Indem sich DJ Afro beim Film und dessen Team vor und hinter der Kamera bedankt, macht er diese gewissermaßen zu Ko-Erzählern.

Filmerzählen ist als technologisch vermittelte soziale Situation angelegt. Die Live-Performanz im Videokino und ihre charakteristische Kopräsenz von Erzähler und Publikum bilden das Modell, das ins Studio und die Aufzeichnungssituation übertragen wird. So involviert DJ Afro sein imaginäres Publikum immer wieder durch direkte Anrede ins Geschehen: „Zuschauer, hör gut zu!“ In einer Szene von „Fabricated City“, welche die Mutter des Protagonisten in Gram darüber zeigt, dass ihr Sohn unschuldig im Gefängnis sitzt, verwendet er ein Sprichwort und damit ein weiteres Element von Oratur: „Das ist seine Mutter. Hier, Zuschauer, erinnere Dich daran, was die Swahili sagen: Die Schmerzen eines Kindes kennt die Mutter, die Süße eines Kindes kennt der Vater“ (13:35-50). Dass der pädagogische Impetus mündlicher Erzählkunst für das Filmerzählen ebenfalls von Bedeutung ist, wird in einer weiteren Szene offenbar, wenn DJ Afro seine jungen Zuschauer ermahnt, ihr Elternhaus beizeiten zu verlassen und ökonomisch unabhängig zu werden:

„Kwon Yoos Mutter liebt ihn sehr. Und er beschloss, nicht mehr länger zuhause zu wohnen. Denke daran, es ist sehr schlecht, wenn Du als Erwachsener 23, 24, 25, 27 Jahre alt bist und immer noch zuhause wohnst. Du isst zuhause, Du schläfst zuhause. Siehst Du? Du solltest besser so eine Gruppe wie diese Resurrection Force gründen. Sie treffen sich als Freunde, schauen sich nach einem Computerspezialisten um, der ein Computergame entwickelt, und Leute kommen zum Spielen und bezahlen dafür. Siehst Du?“ (8:39-9:10 min).

Digitaler Remix und Kommentierung des Eigenen

In Kenia ist in den vergangenen zehn Jahren eine digitale Öffentlichkeit entstanden. Auf Plattformen wie Facebook, YouTube, Instagram und TikTok tauschen sich Kenias „cultural netizens“ (Yékú 2022) über Alltägliches, Politisches und neueste Trends der Popkultur aus. Auch DJ Afro ist hier vertreten. Auf TikTok und Instagram stellt er kurze ikonische Filmszenen

*TikTok-basierte Remixes sind im
Kontext der Genealogie des
Kinoerzählens in Afrika von
besonderem Interesse.*

mit seiner Voice-Over-Erzählung ein. Seine Fans und Follower nutzen diese, um DJ Afros eingesprochene Texte in akustische Memes zu verwandeln. Dafür lösen sie mit Hilfe der „Soundbenutzen-Funktion“ von TikTok die Tonspur von den Videobildern und legen sie über andere Bewegtbilder. Auf diese Weise entstehen teils hunderte Kurzvideos, die demselben DJ Afro-Text durch die Kombination mit variierenden Bildern neue Bedeutung verleihen. Mehrheitlich zeigen diese Kurzvideos die Nutzer:innen selbst, die sich den Text durch mimetische Lippenbewegungen oder andere (reaktive) Performanzen aneignen. Teils werden aber auch ikonische Szenen aus kenianischen Komödien oder virale Handy-Videos von Alltagsszenen genutzt und mit DJ Afro-Kommentaren versehen.

TikTok-basierte Remixes werden überall auf der Welt hergestellt (vgl. Otto 2023), im Kontext der Genealogie des Kinoerzählens in Ostafrika sind sie jedoch von besonderem Interesse, weil sie eine bemerkenswerte Umkehrung der Hierarchie von Fremdem und Eigenem, vorgefundenen Bildern und eingesprochener Tonspur offenbaren. Diese Umkehrung lässt sich zwar graduell auch schon für die älteren Live-Formen des Kinoerzählens konstatieren, in der die an den Film angelehnte mündliche Erzählung eine gewisse Eigenständigkeit erlangte und oft auch ohne Filmbilder funktionierte. Wenn DJ Afros Erzählungen in sozialen Medien aber zu Sound-Memes werden, lösen sie sich endgültig von den Bildern, die ihnen bei der Entstehung ursprünglich als Trittbrett dienten.

Der kenianische Vlogger Brian Mutunga, der als Commentator_254 in sozialen Medien präsent ist, setzt diesen Trend um eine weitere Umdrehung fort. Unter dem Hashtag „DJ Afro comedy“ ahmt er dessen Erzählstil nach und kommentiert damit aktuelle Gerüchte aus der Welt der kenianischen Popkultur. Während die älteren Beiträge des Vloggers noch allein ihn vor der Kamera präsentieren und somit den Erzähler in den Fokus rücken (was in Bezug auf die Genealogie des Kinoerzählens ebenfalls bemerkenswert ist), bestehen seine jüngeren Beiträge aus aufwändigeren Remixes, die seine Erzählungen durch Bewegtbildmontagen illustrieren. Anhand des Clips „Ukweli kuhusu Diana Bahati“ (Die Wahrheit über Diana Bahati, am 30.11.2021 auf TikTok veröffentlicht) lassen sich die stilistischen Anleihen erläutern, die Commentator_254 dabei am Kinoerzählen und am Stil von DJ Afro macht.

Das Kurzvideo (Gesamtlänge 2:15 Minuten) beginnt mit einer Sequenz, in der die kenianische Rapperin Diana Bahati bei einem Gesangsauftritt vor Publikum zu sehen ist.³ Sie trägt ein körperbetontes silbriges Pailletten-Kostüm und kommt scheinbar singend mit Mikrofon in der Hand auf die Betrachtenden zu. Der Originalton dieser und aller anderen Sequenzen mit fremdem Bildmaterial ist zugunsten eines akustischen Gewebes aus eingesprochenem Text und generischer Filmmusik stummgestellt, die in schneller Folge wechseln, wie es für das Filmerzählen typisch ist. Aus dem Off hört man über diesen ersten Bildern der Rapperin ein gerauntes „Aaaaaahhhh“, sieht sodann Commentator_254, der mit einer DJ Afro referenzierenden Eröffnungsformel „Arrrrrrright / aaaaaaaah / Asante sana!“ einen generischen Bezug zum Kino- bzw. Filmerzählen und dessen prominentesten kenianischen Akteur herstellt. Es folgen weitere Bilder der Sängerin, darüber der Text des Erzählers, der sein Publikum direkt anspricht und die Hauptfigur nun auch namentlich einführt: „Diana Bahati, oder wenn Du so willst, Diana B, ist der Star in diesem Horrorfilm.“ Der scheinbare Verweis auf ein Filmgenre („horror cinema“; Englisch im Original) ist hier zum einen ironisch zu verstehen, zum anderen verbirgt sich dahinter eine weitere Formel aus dem Repertoire DJ Afros. Im Verlauf der Erzählung folgen weitere, bspw. „Salaaaaa!“ als Ausruf des Erstaunens, „Makosa!“ (wörtlich „ein Fehler!“) als missbilligender Kommentar, sowie die feststehende Publikumsadresse „Ndugu, brother, wapenzi watazamaji“ (Bruder, brother, verehrte Zuschauer). Inhaltlich greift Commentator_254 Klatsch über die Musikerin auf und spinnt ihn zu einer Geschichte mit misogynem Unterton weiter: „Nur Stunden nachdem die schöne Frau ihren Song veröffentlicht hatte, fragten sich die Leute, warum sie in Unterhosen aufgetreten war. Salaaaaa!“ Weiter heißt es, ihre Hosen erinnerten an die von Wrestlern. „Zu Beginn, Zuschauer, als Diana hereinkam, hättest Du glatt gedacht, Tripple H käme herein. Makosa!“ (Diese Passage wird mit Bildern des referenzierten US-Wrestlers illustriert). In einer ironischen Volte klärt Commentator_254 sein Publikum schließlich darüber auf, dass es sich um „Unterhosen aus Metall“ handele, welche die

Inhaltlich greift Commentator_254 Klatsch über die Musikerin auf und spinnt ihn zu einer Geschichte mit misogynem Unterton weiter.

3 Eine englisch untertitelte Fassung des Clips findet sich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=c3duqrWLTd0>.

ehemalige Gospel-Sängerin tragen müsse, damit der „Dämon, der aus der Hölle kam“ und von ihr Besitz ergriffen habe, nicht entweichen könne. „Zuschauer, der Grund, warum Diana diese Unterhosen trug, ist, dass der Dämon säkularer Songs in sie eingedrungen ist, und würde sie diese Kleidung nicht tragen, würde er entweichen und Diana würde wieder Gospel Songs singen. Und sollte sie wieder Gospel Songs singen, denk daran, sie ist ja eine Rapperin, wäre ihre Karriere zu Ende. Waaaa! Aaaaaah! Makosaaaaa!“

Brian Mutunga alias Commentator_254 legt solche Kurzvideos im Stil von Filmtrailern an (vgl. dazu seinen YouTube-Kanal „DJ Afro Comedy“). Dadurch greift er eine aktuelle Entwicklung in Kenia auf. So wurde James Muigai alias DJ Afro von Netflix Kenya als Voice-Over-Artist zur Vertonung des Trailers für die US-amerikanische Actionkomödie „Thunderforce“ (Regie: Ben Falcone, USA 2021) engagiert.⁴ Diese symbolische Kenianisierung

In Ostafrika erweist sich das Kino- bzw. Filmerzählen als flexible und bis in die Gegenwart hinein produktive Erzählgattung.

eines Netflix-Produkts stand im Zusammenhang mit der Einführung eines kostenlosen Abonnements im September 2021, mit dem Netflix seinen kenianischen Marktanteil ausbauen wollte. Inwieweit das Kino- bzw. Filmerzählen über diesen Einzelfall hinaus

in Kenia eine Zukunft in Bezug auf die Voice-Over-Vertonung von offiziellen Filmtrailern haben könnte, muss gegenwärtig offenbleiben. Im Hinblick auf die Genealogie des Kinoerzählens wäre dies strukturell spannend, zum einen, weil es sich dadurch aus seiner Nähe zur Schattenwirtschaft informeller Filmdistribution lösen könnte. Zum anderen fänden ostafrikanische Kinoerzähler dann erstmals seit dem Aussterben des Kinoerzählens im Globalen Norden vor etwa 90 Jahren wieder Pendant in „Mundwerkern“ anderer Filmkulturen, denn Filmtrailer werden ja beispielsweise auch im US-amerikanischen oder britischen Kino von Voice-Over-Artists eingesprochen.

Schluss

In Ostafrika erweist sich das Kino- bzw. Filmerzählen als flexible und bis in die Gegenwart hinein produktive Erzählgattung. Eingeführt im Kontext kolonialer Entwicklungskommunikation mit dem Ziel, den Transport visueller Botschaften durch ein-

⁴ Eine englisch untertitelte Fassung des Trailers findet sich hier: <https://www.youtube.com/watch?v=rbzFPq9tchl>.

gesprochene Erläuterungen zu unterstützen, hat es im Laufe der Jahrzehnte und der sich wandelnden Medienkonfigurationen eine Reihe von Transformationen durchlaufen. Dazu gehören der mediale Wandel von der Live-Aufführung zur mediatisierten, technisch aufgezeichneten Form, der funktionale Wandel von der Einführung auf Informationsübertragung hin zur Unterhaltung durch Steigerung der Rezeptionserfahrung, der hierarchische Wandel der beiden Kommunikationsmodi Bild und Text, sowie damit verbunden, der Wandel von der Kommentierung fremder zur Kommentierung eigener Lebenswelten. Die von Swahili-sprachigen Filmerzählern eingesprochenen Fassungen fremder filmischer Originale sind im digitalen Raum längst selbst zu Originalen geworden, deren Tonspuren von Nutzer:innen sozialer Medien in Form von Remixes weiterverarbeitet und mit neuen Bildern versehen werden. Analog dazu wird der historisch kaum prominente, oftmals sogar unsichtbare, auf seine stimmliche Präsenz reduzierte Erzähler zum Star und rückt nun auch selbst vor die Kamera. Die Remixes über Celebrities der kenianischen Unterhaltungsindustrie, die Commentator₂₅₄ im DJ Afro-Stil anfertigt, sind schließlich durch einen ironischen Abstand zu den dargestellten Personen und Sachverhalten geprägt, der in vorgängigen Formen des Kino- bzw. Filmerzählens deutlich weniger präsent war. Als tonangebendes Medium solcher Remixe wird das Filmerzählen zur Skandalisierung eingesetzt und partizipiert so an der auf Klicks und Likes ausgerichteten Ökonomie sozialer Medien.

Als tonangebendes Medium solcher Remixe wird das Filmerzählen zur Skandalisierung eingesetzt und partizipiert so an der Ökonomie sozialer Medien.

Literatur

- Böhme, Claudia (2018): *Mediating Science Fiction Film through Translation and Commentary: The Star Wars Episode "Attack of the Clones" in Kiswahili*. In: *Swahili Forum*, 25. Jg., S. 118-137.
- Englert, Birgit/Moreto, Nginjai Paul (2010): *Inserting Voice: Foreign Language Film Translation as a Local Phenomenon in Tanzania*. In: *Journal of African Media Studies*, 2. Jg., H. 2, S. 225-239, DOI: 10.1386/jams.2.2.225_1.
- Groß, Sandra-Katharina (2010): *Die Kunst afrikanischer Kinoerzähler. Video Jockeys in Dar es Salaam*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Holly, Werner/Püschel, Ulrich/Bergmann, Jörg (Hg.) (2001): *Der Sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen*. Wiesbaden.
- Kimani, Gabriel/Mugubi, John (2014): *The Sociolinguistic Disposition of the Emergent DeeJay Afro Film Commentary in Kenya*. In: *International Jour-*

- nal of Art and Art History*, 2. Jg., H. 1, S. 9-15.
- Krings, Matthias (2012): *Turning Rice into pilau: The Art of Video Narration in Tanzania*. In: *Intermedialités*, Nr. 20, DOI: 10.7202/1015086ar.
- Krings, Matthias/Waliaula, Solomon (2024): *Korean Film and Popular Arts in Kenya: The Transcreation of Fabricated City by DJ Afro*. In: Hediger, Vinzenz et al. (Hg.): *Distributed Productivities: Digital Transcreation and the New World Order of Cultural Production*. Lüneburg (im Druck).
- Lagarriga, Didac P. (2007): *Vee-jay Translators in Uganda. Interview with Prince Nakibinge Joe, president of the Union of Videojockeys/Translators association (UVJA) and one of the most popular VJ's in Uganda*. <http://www.ozebap.org/text/uganda-vj-eng.htm> (zuletzt aufgerufen am 16.12.2023).
- Larkin, Brian (2004): *Degraded Images, Distorted Sounds: Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy*. In: *Public Culture*, 16. Jg., H. 2, S. 289-314, DOI: 10.1215/08992363-16-2-289.
- Lobato, Ramon (2012): *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. London.
- M'Pungu Mulenda, Saidi (1987): *Un regard en marge. Le public populaire du cinéma au Zaïre*. Diss. Université Catholique de Louvain.
- Ogone, James (2021): *Remixing Transnational Media: Global Cultural Flows and Their Hermeneutic Navigation in Kenyan DJ Afro Movies*. In: *Interventions – International Journal of Postcolonial Studies*, 23. Jg., H. 6, S. 1-17, DOI: 10.1080/1369801X.2020.1784028.
- Ong, Walter (1987): *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen.
- Otto, Isabell (2023): *TikTok. Ästhetik, Ökonomie und Mikropolitik überraschender Transformationen*. Berlin.
- Waliaula, Solomon (2018): *Kanda's Grounds and the Ritual Experience of Rural Cinema in Narok, Kenya*. In: Treveri Gennari, Daniela/Hipkins, Danielle/O'Rawe, Catherine (Hg.): *Rural Cinema Exhibition and Audiences in a Global Context*. Cham (Schweiz), S. 31-45.
- Yékú, James (2022): *Cultural Netizenship: Social Media, Popular Culture, and Performance in Nigeria*. Bloomington.