

KINOERZÄHLEN IN AFRIKA: SKIZZE EINES FORSCHUNGSFELDES

Matthias Krings

Beim Kinoerzählen handelt es sich um eine Erzählgattung, mit der ursprünglich die bewegten Bilder des Stummfilms zum Sprechen gebracht wurden (Lacasse 2001). Dabei ließ ein im Zuschauerraum stehender Erzähler den Figuren des Films seine Stimme und kommentierte die Handlung. In Europa, Amerika und Asien starb diese Kunst um 1930 mit dem Aufkommen des Tonfilms aus. Ein Nachhall findet sich hier höchstens noch in informellen Praktiken, wenn Zuschauer das Geschehen auf der Leinwand bzw. der Mattscheibe kommentieren (vgl. Klemm 2000), als institutionalisierte Erzählform existiert sie jedoch nicht mehr. Anders in Afrika. Dort hat das Kinoerzählen nicht nur den Wechsel vom Stummfilm zum Tonfilm überdauert, sondern scheint in Folge des jüngsten Medienumbruchs – der Video-revolution – eine neue Blüte zu erleben. In ostafrikanischen Videokinos – häufig nur einfache Hütten, notdürftig verdunkelt und mit Fernseher, Videorekorder und harten Holzbänken spartanisch ausgestattet – werden Raubkopien von amerikanischen Actionfilmen, Bollywood-Schnulzen, Kung-Fu-Streifen und nigerianische Videos von lokalsprachigen Erzählern live erzählerisch begleitet. Die Erzähler beschränken sich dabei keinesfalls einzig auf die Übersetzung der Filmdialoge, sondern übertragen Filmbilder in mündliche Erzählung, kommentieren das Geschehen auf der Leinwand und bieten Hintergrundinformationen zu Schauspielern und Drehorten. Als Mittler zwischen fremden Filmen und lokalem Publikum kommt ihnen eine wichtige Funktion bei der Lokalisierung der fremdkulturellen Erzählungen zu, nicht von ungefähr beschreiben tansanische Kinoerzähler ihre Tätigkeit dementsprechend auch als *tafsiri* („Übersetzung“).

Als Gattung mündlichen Erzählens, die an eine bereits existierende filmische Erzählung gekoppelt ist, stellt das Kinoerzählen, wie es in Ostafrika gegenwärtig praktiziert wird, einen interessanten Fall von Intermedialität dar, handelt es sich dabei doch um die mündliche Adaption einer filmischen Erzählung, wobei die beiden medial unterschiedlich verfassten Erzählungen gleichzeitig in komplexer Bezugnahme aufeinander zur Aufführung gebracht werden. Der afrikanistischen Erzählforschung (Geider 1998) bietet sich hier ein spannendes Untersuchungsfeld, das zum einen Aussagen über die Persistenz mündlichen Erzählens bei gleichzeitiger Anpassungsfähigkeit an neue mediale Konstellationen ermöglicht, und zum anderen den Anschluss an eine ganze Reihe von aktuellen kulturwissenschaftlichen Debatten, auf die ich weiter unten noch näher eingehen werde. Auffällig ist, dass das Thema bisher mindestens eben so viel Aufmerksamkeit von journalistischer wie von akademischer Seite erhalten hat.¹ Da jedoch auch die bisher vorliegenden wissenschaftlichen Arbeiten eher explorativer Natur sind (Englert 2010; Englert mit Moreto 2010; Krings 2009, 2010, 2013), steht eine systematische Dokumentation und Analyse noch weitgehend aus. Im Hinblick auf sprachliche Ana-

1 An Berichten in Print- und Onlinemedien sind in Reihenfolge ihres Erscheinens Scheier (2006), Lagarriga (2007), Groß (2010a) und Hoad (2012) zu nennen. Das ZDF widmete dem Phänomen sogar einen dreiminütigen Beitrag im Heute-Journal (Brase 2010).

lysen konkreter Performanzen ist die Studie von Groß (2010b) bisher die detaillierteste.² Die genannten Arbeiten beziehen sich sämtlich auf Tansania, sodass über Uganda und Kenia, wo das Phänomen sogar noch stärker verbreitet zu sein scheint (Scheier 2006; Lagarriga 2007), bisher keine Studien vorliegen. Auf weitere Spielarten des Kinoerzählens jenseits von Ostafrika komme ich weiter unten zu sprechen.

Geschichte und Gegenwart des Kinoerzählens in Afrika

Auf der Suche nach den Ursprüngen des Kinoerzählens in Afrika, empfiehlt sich zuallererst ein Blick zurück auf die Praxis des kolonialen Kinos. In den britischen Kolonien (Nigeria, Ghana, Gambia) wurden Filme mit volkspädagogischem und politisch-propagandistischem Inhalt durch die mobilen Einheiten der Colonial Film Unit vorgeführt. Als Mittler zwischen den Filmen und ihren einheimischen Adressaten fungierten afrikanische Kommentatoren, welche ihre lokalsprachigen Kommentare mithilfe von Lautsprechern vortrugen. Zu Stummfilmzeiten dürften sie mündlich oder auch per Skript instruiert worden sein, später diene ihnen der eingesprochene Kommentar im Film, der bewusst in einfachem Englisch gehalten war, als Textquelle (Smyth 1988: 287-288; Bouchard 2011: 151). In Ostafrika setzte das Bantu Educational Kinema Experiment (BEKE), das 1935-1937 in Tanganyika und Kenia eine Reihe von 16-mm-Stummfilmen produzierte, ebenfalls lokalsprachige Kommentatoren ein (Notcutt und Latham 1937). Die detailliertesten Berichte liegen jedoch aus Belgisch-Kongo vor, wo es filmschaffende Missionare waren, die sowohl eigene als auch fremde Filme von einheimischen Kommentatoren begleiten ließen (Bouchard 2010: 97-99). Um sicherzugehen, dass ihre einheimischen Helfer auch den gewünschten Effekt erzielten – den Transfer der intendierten Bedeutung eines Films – verfassten sie Skripte und stimmten die Performanz der Kommentatoren in einem mehrstufigen Prozess, in den auch Zuschauerreaktionen einfließen, auf die lokalen Publica ab. Interessanterweise agierten diese Kommentatoren aus den Vorführkabinen heraus, waren für die Zuschauer mithin nicht zu sehen, und konnten angesichts der technischen Anordnung (Projektionsgeräusch und Blickrichtung) nicht spontan auf die Reaktionen des Publikums eingehen (Bouchard 2010: 97). Saidi M'Pungu Mulenda (1987: 129) vermutet diese historische Vorführpraxis dennoch als Quelle informeller Praktiken, die er in den Kinos von Lubumbashi in den 1980er Jahren beobachtete. Hier waren es jugendliche *héros de quartier*, die sich derart mit bestimmten Charakteren populärer Hollywood-Filme identifizierten, dass sie ganze Filmszenen im Kino nachspielten, die Handlungen ihrer Filmhelden kommentierten und dabei von ihren Freunden angefeuert wurden.³ Andere profilierten sich, indem sie Filmfiguren Namen gaben, die sie der lo-

2 Gemeinsam mit Andres Carvajal war Sandra Groß ebenfalls an Dreharbeiten zu einem Film über tansanische Kinoerzähler beteiligt, der jedoch m.W. bisher noch in keiner endgültigen Fassung vorliegt (vgl. den Trailer unter: <http://veejays-derfilm.ch13.de/>).

3 Zu ähnlichen Rezeptionsformen amerikanischer Western in Belgisch-Kongo vgl. auch Ambler (2001), zu denen indischer Filme an der kenianischen Swahili-Küste Fuglesang (1994: 171-181).

kalen Lebenswelt entlehnten, wodurch die Filme mit einer ganz eigenen, satirischen Bedeutungsschicht überzogen wurden. Aus dem Osten Kongos scheint sich das Phänomen weiter nach Ostafrika verbreitet zu haben, jedenfalls wird der erste Video-Jockey Kampalas, ein gewisser Lingo, als Zuwanderer aus dem ehemaligen Zaire erinnert. An seine Auftritte gegen Ende der 1980er erinnert man sich noch heute:

“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 to 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: 1)

Inzwischen sind Video-Jockeys, bzw. Veejays, wie Kinoerzähler in Uganda genannt werden, zu einer festen Institution in den dortigen Videokinos geworden. Hier gibt es sogar eine Vereinigung, der über dreihundert Kinoerzähler angehören. Das alljährlich stattfindende Amakula Kampala International Filmfestival führt seit 2005 einen „VJ Slam“ im Programm, bei dem 20 Video-Jockeys gegeneinander antreten, wodurch das Phänomen zunehmend auch einem internationalen Publikum bekannt wird (Amakula Kampala Cultural Foundation 2007: 260-261).

Jenseits der kongolesischen Genealogie, gibt es mindestens eine weitere ostafrikanische Spur, die auf der Suche nach den vielfältigen Etappen des Kinoerzählens in Afrika ergiebig sein könnte. In Kenia und Tansania erinnerten sich zahlreiche Gesprächspartner an eine post-koloniale Variante des *mobile cinema*, das in den 1970er und 1980er Jahren mit amerikanischen Filmen, Italo-Western und Laurel-und-Hardy-Sketchen durch ländliche Regionen tourte, um dort in den Vorführpausen Konsumartikel wie Waschmittel, Batterien und ähnliches zu bewerben. Diese Vorführungen, die von einer oder mehreren kenianischen Firmen organisiert worden sein sollen, hatten ebenfalls Kinoerzähler im Programm. Eine Recherche in Nairobi könnte diesbezüglich ergiebig sein.

Glaubt man Captain Derek Gaspar Mukandala, auf den ich unten noch näher zu sprechen komme, wurde das Kinoerzählen in Tansania seit den späten 1970er Jahren für die längste Zeit einzig von ihm allein bestritten. Die jüngere Generation der gegenwärtig von Daressalam aus operierenden Kinoerzähler stieg erst nach der Jahrtausendwende in dieses Gewerbe ein – denn zu einem solchen hat sich das Kinoerzählen hier (und vermutlich auch andernorts) inzwischen entwickelt. Dabei lässt sich ein deutlicher Rückgang der Live-Performance beobachten, zugunsten einer Medialisierung der Kunst mittels Voice-Over-Kommentaren, die den Filmen in kleinen Heimstudios in Form einer zweiten Tonspur beigemischt werden. Dieser Wandel hat vor allem ökonomische Gründe: Während Kinoerzähler bei Live-Auftritten lediglich mit einem Handgeld des Kinobetreibers entlohnt werden, verdienen sie am Verleih oder Verkauf jeder VHS-Kassette oder Video-CD der von ihnen kommentierten Filme (Krings 2009: 7). Während sich ugandische Veejays auf diese Weise mit eigenen Videotheken selbstständig machen konnten (Amakula Kampala Cultural Foundation 2007: 261), ist dies in Tansania bisher nur wenigen geglückt, arbeiten die meisten doch nicht unabhängig, sondern für einen in Dares-

salam ansässigen Geschäftsmann, der über die notwendige technische Infrastruktur und Distributionswege verfügt (vgl. dazu Groß 2010b: 31-32; Krings 2009: 31).

In letzter Zeit scheint insbesondere die transnationale Zirkulation nigerianischer Videofilme lokale Varianten des Kinoerzählens inspiriert oder reaktiviert zu haben. Aus Kinshasa berichtet Katrien Pype (2013) über multilinguale Pastoren, die nigerianische Videos mit pfingstkirchlichem Inhalt für lokale christliche Fernsehsender in Lingala bzw. KiKinois, dem Argot Kinshasas, kommentieren.⁴ In Togo ist Pastor Luc Russel Adjaho für seine in Ewe eingesprochenen Interpretationen nigerianischer Videos berühmt, die auf dem hauseigenen Sender seiner Pfingstkirche, Télé Zion, ausgestrahlt wurden. Dabei schätzten seine Zuschauer vor allem die deutlichen Worte über politische und soziale Missstände in Togo, die der Pastor an geeigneter Stelle in seine Interpretationen einfließen ließ, sodass die Sendungen bis vor einigen Jahren echte Straßenfeger waren.⁵ Da er in seinen Kommentaren auch nicht davor zurückschreckte, öffentliche Personen, beispielsweise Journalisten und andere Pastoren, zu diffamieren, wurde Pastor Adjaho bereits mehrfach gerichtlich belangt. 2008 wurde ihm die weitere Ausstrahlung seiner Filme durch die togoische Telekommunikationsbehörde verboten (Togo-Demain 2008), sie zirkulieren jedoch weiterhin im VCD-Format.⁶

Bei diesem Überblick fällt auf, dass mit Ausnahme des letzten sämtliche Beispiele für rezente Spielarten des Kinoerzählens aus Zentral- und Ostafrika stammen. Angesichts der Tatsache, dass es zumindest für die ehemals britischen Kolonien Westafrikas Belege für historische Vorläufer gibt, ist dieser Befund verblüffend. Ob es dort nicht doch auch rezente Formen des Kinoerzählens gibt, wäre zu überprüfen. Vincent Bouchard (2011: 152) hat sich in Senegal auf die Suche gegeben, stieß dort aber lediglich auf einen historischen Verweis. In den 1960er Jahren sollen in Dakar Filme durch Griottes, die von wohlhabenden Mäzeninnen ausgehalten wurden, erzählerisch begleitet worden sein.⁷ All dies sind Spuren, teils gut, teils nur dürftig belegt, denen im Einzelnen näher in Form von Archivstudien oder durch qualitative Forschung nachgegangen werden müsste. Dabei interessiert vor allem die regionale Verbreitung und unterschiedliche Ausprägung des Phänomens, denn bereits auf der Basis der bisherigen Quellen deutet sich an, dass es regional unterschiedliche Anschlüsse an ältere Performanz-Traditionen geben muss. So ist zu vermuten, dass eine senegalesische Griotte einen Film anders erzählerisch begleitete, als dies gegenwärtig von einem tansanischen „Übersetzer“, einem kongolesischen „Dubber“ oder einem ugandischen „Veejay“ getan wird.

- 4 Zur Anschauung mag eine Version des Films *Cats of Darkness* (Ugo Ugbor, Nigeria 2010) mit Lingala-Kommentar dienen. Sie findet sich auf YouTube unter: http://www.youtube.com/watch?v=5E0_oZBTHns. Vgl. auch Fuita und Lumisa (2008).
- 5 Mündliche Mitteilung Edem Doh, Heidelberg, Oktober 2010.
- 6 Auf Youtube findet sich ein von Pastor Adjaho kommentierter Ausschnitt des Films *Omereme* (Sunday Nnajude, Nigeria 2002): <http://www.youtube.com/watch?v=q9Vo5FwI9c>.
- 7 Vgl. auch die Hinweise auf Algerien und Burkina Faso auf der Website des Recherche-Netzwerks „Cinema et Oralité“: <http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/cinoralite/c3.asp>

Wer erzählt?

Von ihrem Publikum werden Kinoerzähler als Wortkünstler mit individuellen Stilen geschätzt (vgl. Groß 2010b: 16; Englert mit Moreto 2010: 228). Es liegt deshalb nahe sich bei der Erforschung dieser Erzählkunst zunächst einmal mit denjenigen auseinanderzusetzen, die sie hervorbringen. Thomas Geider hat selbst wiederholt auf die Notwendigkeit hingewiesen, die Biografien von Erzählern aufzuzeichnen.⁸ Dies empfiehlt sich nicht nur aus ethischen Gründen, sondern auch aus analytischen, lassen sich doch durch einen Vergleich der Lebenswege eventuell Gemeinsamkeiten finden, die bestimmte Personen zu Erzählern werden lassen und andere nicht. Auch mögen sich durch die biografische Rückschau unter Umständen bestimmte Eigenheiten des individuellen Erzählstils oder Vorlieben des Repertoires besser verstehen lassen.

An erster Stelle ist hier der Tansanier Derek Gaspar Mukandala, alias Lufufu, zu nennen.⁹ 1953 geboren, kam er während eines zweijährigen Militärtrainings in China 1971/72 zum ersten Mal mit einer Variante des Kinoerzählens in Kontakt, und zwar mit chinesischen Live-Übersetzungen nordvietnamesischer Propagandavideos. Daran erinnerte er sich als ihm zu Beginn der 1980er Jahre in seiner Kaserne in Daressalam ein unbenutzter 16-mm-Filmprojektor in die Hand fiel. Mit diesem begann er nach Feierabend durch die Vororte von Daressalam zu ziehen, wo er in Schulgebäuden gegen Eintrittsgeld amerikanische Western und Actionfilme vorführte und diese auf Swahili erzählerisch begleitete. Die Filme lieh er sich von einem zu diesem Zeitpunkt noch in der Stadt ansässigen Filmverleih. Nach seinem Austritt aus dem Militärdienst zog er in seine Heimatstadt Bukoba am Viktoriasee, wo er sich als Bauer niederlassen wollte. Gemeinsam mit seiner Frau begann er dort ebenfalls eine mobile Videoshow zu betreiben. Mit einem Fahrrad, einem 11-Zoll-Fernseher, einem VHS-Player, Lautsprechern und einem Mikrofon tourte das Ehepaar einige Jahre durch die Gegend um Bukoba. Nachdem er Anfang der 1990er in Uganda eine Technik kennengelernt hatte, die es ihm ermöglichte seine Erzählung in Swahili den Videokassetten beizumischen, stellte er seine Live-Auftritte ein und führte stattdessen nur noch die so hergestellte medialisierte Form seiner Kunst vor. Zusätzlich begann er Kopien auf Videokassetten zu verkaufen wodurch sein Einkommen stetig stieg. 1997 eröffnete er einen Videoladen in Bukoba, 2000 verlagerte er sein Geschäft nach Daressalam. Inzwischen hat er über 1000 Filme „übersetzt“. Darunter befinden sich zwar auch Filme aus Indien und Nigeria, die Mehrzahl besteht aber aus Kriegs- und Action-Filmen aus Amerika, sowie Kung-Fu-Streifen aus Hong Kong oder China.

Inzwischen droht Lufufu jedoch von einer jüngeren, in den 1980ern geborenen Generation abgelöst zu werden. Diese Erzähler sind unter Künstlernamen bekannt, die sich von Schauspielern herleiten oder von ihren Zukunftsträumen künden:

8. Vgl. dazu seine Antrittsvorlesung, in der die Biografie des Kanuri-Erzählers Burem Ansami an verschiedenen Stellen auftaucht (Geider 2003), oder auch die vielen von ihm verfassten Einträge zur Biografie von Erzählern im *Lexikon der afrikanistischen Erzählforschung* (Möhlhig und Jungraithmayr 1998).
9. Im Folgenden beziehe ich mich sowohl auf ein Interview, das ich am 8.9.2007 mit Captain Mukandala geführt habe, als auch auf Groß (2010b: 13-14).

Juma Khan, Amir Khan und Sharukan sind auf Bollywood-Filme spezialisiert, King Rich übersetzt ausschließlich nigerianische Videos, und DJ Mark interpretiert am liebsten Hollywood-Filme (vgl. Groß 2010b: 12-16; Englert 2010: 149-151). Laut Sandra Groß haben alle jungen Erzähler einen ähnlichen Weg in den Beruf hinter sich. Die meisten entdeckten und entwickelten ihr Talent in ihren Heimatorten beim spontanen Kommentieren von Filmen vor Freunden, und fingen dort in den 2000er Jahren auch mit Live-Auftritten in Videokinos an, bevor sie auf der Suche nach einem besser bezahlten Job nach Daressalam kamen. DJ Mark träumte beispielsweise von einer Karriere als DJ – sein Künstlernamen erinnert noch daran – blieb dann aber beim Kinoerzählen, da sich damit mehr Geld verdienen ließ. Die meisten Kinoerzähler, das gilt auch über Daressalam hinaus, gehen dieser Tätigkeit jedoch nicht ausschließlich nach. Richard Jioni, alias King Rich, ist im Hauptberuf Polizist, Captain Mukandala betreibt neben einem Videokino noch ein Fuhrunternehmen, und über Hemed Musa berichten Englert und Moreto (2010: 229), dass er auch als Hochzeitsfilmer und Installateur von Satellitenanlagen tätig sei.

Für Uganda liegen kurze biografische Skizzen einzelner Video-Jockeys vor, die in den Katalogen des Amakula Kampala International Filmfestivals im Stil von Erfolgsgeschichten erzählt werden. Über den Vorsitzenden der Veejay Association, Prince Joe Nakibinge, heißt es dort zum Beispiel, dass es sich um einen Prinzen des Königreichs Buganda handele, und dass ihn seine Tätigkeit als Veejay bereits bis nach Europa gebracht habe und es ihm gelungen sei, nicht nur eine eigene Videothek aufzumachen, sondern dass er inzwischen auch als Produzent lokaler Spielfilme tätig sei. Ähnlich wird der Werdegang eines anderen Veejays, namens Ivan MC, beschrieben (Amakula Kampala Cultural Foundation 2007: 262).

Auffällig ist, dass sich zumindest die tansanischen Kinoerzähler, über die genauere biografische Skizzen vorliegen (Mukandala, King Rich, DJ Mark, Hemed Musa), vor Beginn ihrer Tätigkeit nicht als Oratoren hervorgetan haben. Anders Pastor Adjaho aus Togo, der ursprünglich einmal als Englischlehrer tätig gewesen ist (Togo-Demain 2008), und nicht zuletzt auch als Pastor über rhetorische Fähigkeiten verfügen muss. Letzteres trifft sicherlich auch auf einige der in Kinshasa tätigen Dubber zu, die ebenfalls als Pastoren tätig waren oder sind (Fuita und Lumisa 2008: 107). Zu klären wäre unter anderem auch, ob und inwieweit die Kinoerzähler auf ihrem Lebensweg mit Formen des mündlichen Erzählens oder auch anderen performativen Gattungen in Kontakt gekommen sind. Diesbezüglich lassen sich aus den bisherigen Quellen keine Angaben entnehmen. Lediglich King Rich gab mir gegenüber in einem Interview an, dass ihm in seiner Kindheit eine Tante oft Märchen erzählte. Interessanterweise führte er das mündliche Erzählen aber nicht als Modell für die Praxis des Kinoerzählens an, sondern den Film *Jesus* (John Krish und Peter Sykes, USA 1979), den er als Jugendlicher oft gesehen habe (Krings 2009: 17-18). Dabei handelt es sich um eine Verfilmung des Lukasevangeliums, in der Spielsequenzen mit dem biblischen Text unterlegt sind. Dass King Rich sich hier auf eine Bibelverfilmung als autoritative Quelle beruft, muss bei einem bekennenden Christen nicht verwundern. Gleichzeitig wertet der Verweis auf die (Heilige) Schrift auch die eigene mündliche Performanz auf, wird doch in allen Gesellschaften, die noch über Reste „primärer Oralität“ (Ong 1987) verfügen, dem geschriebenen und gedruckten Wort hohes Ansehen entgegengebracht.

Performanz: Wie wird erzählt?

Bei Live-Auftritten scheint sich der körperliche Einsatz der Kinoerzähler auf eine Performanz mit der Stimme zu beschränken. Im Videokino sitzen sie mit dem Rücken zum Publikum und sprechen mit Blick auf den Fernseher ins Mikrophon. Schauspielerische Leistungen, wie sie für die ugandischen Veejays der ersten Stunde oder die Jugendlichen in den Kinos von Lubumbashi beschrieben wurden, sind zumindest in Daressalam nicht zu beobachten. Bei der technisch medialisierten Variante des Kinoerzählens ist der physisch abwesende Erzähler schließlich nur noch akustisch präsent, als Filmerzähler aus dem Off. Formal besteht die Kunst des Kinoerzählens also zunächst einmal darin, eine bereits existierende filmische Erzählung mit dem Mittel der eigenen Stimme (unter Zuhilfenahme einiger technischer Apparaturen, wie Mischpult und Mikrophon) zu manipulieren, um aus dieser Mischung eine neue Erzählung zu schaffen. Diese neue Erzählung ist jedoch nicht einfach die Summe aus filmischem Original und seiner intermedialen Adaption in mündliche Rede. Die Tonspur des Originals geht je nach Verfahren zu einem unterschiedlichen Anteil zugunsten des eingesprochenen Textes verloren. Zwar verstehen es manche Kinoerzähler, die Originaltonspur für dramatische Zwecke zu nutzen – etwa indem sie bestimmte Szenen unkommentiert lassen, sodass der Soundtrack des Originals für einige Sekunden zu hören ist (vgl. Groß 2010b: 106-110), oder indem der eingesprochene Text lediglich über den weiterhin leise hörbaren Soundtrack des Originals gelegt wird (Englert mit Moreto 2010: 232); die formale Analyse einer Kino- bzw. Filmerzählung wird sich aber dennoch im Wesentlichen auf das Verhältnis von fremden Bildern und lokal eingesprochenen Texten konzentrieren, denn die Kombination dieser beiden Artikulationsformen ist es, die das Erlebnis einer Kino- bzw. Filmerzählung ausmacht.

Da die Stimme das wichtigste Instrument des Kinoerzählers ist, sollten bei der formalen Analyse der Performanz auch prosodische Aspekte berücksichtigt werden, wie das bereits exemplarisch von Sandra Groß (2010b: 101-106) vorgeführt wurde. In dieser Hinsicht unterscheiden sich Dokumentation und Analyse des Kinoerzählens nicht von denjenigen mündlich vorgetragener Erzählungen. Um bei der semantischen Analyse die Bezüge des eingesprochenen Textes zu den Bildern berücksichtigen zu können, muss die visuelle Ebene jedoch ebenfalls protokolliert werden. Dadurch sind entsprechende Transkriptionen extrem umfangreich und nur unter enormem Zeitaufwand für ganze Filme zu leisten.

Die Analyse linguistischer Aspekte, die im Hinblick auf die Bestimmung des Kinoerzählens als eine auch sprachlich spezifische Gattung ebenfalls erfolgen muss, ist bisher kaum betrieben worden. Der Arbeit von Sandra Groß (2010b: 80-94) lassen sich jedoch auch diesbezüglich erste Anhaltspunkte entnehmen. Sie stellte fest, dass sich tansanische Kinoerzählungen sprachlich allein schon dadurch von herkömmlicher Oratur unterscheiden, dass sie kaum die für jene typische Erzählvergangenheit verwenden, die im Swahili durch den Tempus-Aspekt-Marker *-ka-* markiert wird, sondern stattdessen das Präsens-Progressiv (*-na-*), Perfekt (*-me-*) und Präteritum (*-li-*) (Groß 2010b: 93-94). Diese Beobachtung verweist darauf, dass es sich beim Kinoerzählen um eine weitaus komplexere Übertragung des mündlichen Erzählens in den Kinoraum handelt als ich das selbst ursprünglich einmal angenommen habe (vgl. Krings 2010: 84).

Strukturell sind Kinoerzählungen – wie die meisten anderen Erzählungen auch – in drei Teile gegliedert: Einleitung, Hauptteil und Schluss. Die Einleitung liegt über dem Vorspann des Films. Sie besteht in der Regel aus einer Begrüßung der Zuschauer, der Nennung des Filmtitels, sowie der namentlichen Vorstellung des Erzählers und Nennung seiner Kontaktdaten inklusive Mobiltelefonnummer. Je nach individuellem Stil können die Angaben um Schauspieler, Regisseur und Produktionsfirma, oder auch um Hintergrundinformationen zum Ort der Handlung ergänzt werden. Captain Mukandala leitet beispielsweise folgendermaßen in den Film *Titanic* (James Cameron, USA 1997) ein:

„Liebe Zuschauer, meine lieben Schwestern und Brüder, die Mukandala Lufufu Videothek in Mbagala Makuka in der Stadt Daressalam bringt euch jetzt wieder einen weiteren interessanten Film, einen Film nach einer wahren Geschichte – Titanic. Die Hauptrollen in diesem Film spielen Jack Dawson und Rose Kariba. Am 14. April 1912 versank das Schiff, welches zu dieser Zeit das größte Schiff in der Welt war, im Atlantischen Ozean: Das Schiff Titanic.“ (nach Groß 2010b: 176)

Pastor Adjaho aus Togo verzichtet dagegen sowohl auf die Erwähnung seines Namens als auch auf die Nennung der Filmtitel. Ersteres hängt vermutlich damit zusammen, dass er in Togo ohnehin der einzige ist, der dieses Gewerbe betreibt (die Filme laufen auf seinem Sender), letzteres verweist darauf, dass er die Filme weniger als Kunstwerke, sondern eher als Gemeingut, vergleichbar der Folklore (oder der Bibel), begreift. Dazu passt auch, dass er sie mit einer christlichen Formel einleitet. Den Film *Dangerous Blood I* (Ernest Obi, Nigeria 2005) beginnt er wie folgt:

„Liebe Schwestern und Brüder in Christus. Heute sind wir wieder da, um Zeugnis von der Großartigkeit Gottes abzulegen, denn alles was wir Gott fragen, bekommen wir im Namen Jesu Christi.“ (*Dangerous Blood I*, VCD 1, 00:25-01:10)¹⁰

Der Hauptteil von Kinoerzählungen folgt dem Film und besteht formal aus einer ganzen Reihe funktional unterschiedlicher Sprechakte, die einander teils in schneller Folge abwechseln. Am häufigsten sind epische Passagen, in denen der Erzähler die aus Bildfolgen komponierte filmische Erzählung in mündliche Rede überträgt, sowie Übersetzungen der Dialogsequenzen. Letztere werden in direkter Rede wiedergegeben, wobei die Stimme des Erzählers in Tonlage und sonstiger Modulation an die Figuren und deren gefühlsmäßige Zustände angepasst wird. Zwar quantitativ seltener, aber kaum weniger wichtig, sind Adressen an das Publikum, die aus der Erzählung herausweisen. Diese können unterschiedliche Funktionen erfüllen (Eigenwerbung des Erzählers, Werbung für den Vertreiber der Kassette oder CD, Erklärungen kulturell fremder Dinge im Film, Erläuterungen zu Schauspielern, u.a.), auf die ich weiter unten noch näher eingehen werde.

Das folgende Beispiel einer von King Rich erzählten Sequenz des Films *Karishika* (Christian Onu, Nigeria 1998) soll an dieser Stelle dazu dienen, die formalen Charakteristika des Hauptteils einer Kino- bzw. Filmerzählung im Hinblick auf den Wechsel der Sprechakttypen und ihr Verhältnis zu den Filmbildern zu verdeutlichen. Der Film handelt von einem weiblichen Geist namens Karishika, der

10 Ich danke Edem Doh für die Beschaffung der Video-CD, sowie die Transkription und Übersetzung ausgewählter Passagen des Films.

vom Teufel zum Seelenfang ins Diesseits geschickt wird. In dieser Sequenz erscheint Karishika einer Frau, die mit Hilfe des Geistes schwanger geworden ist.¹¹ Die Sequenz beginnt mit einer Totalen, die die Frau mit ihrem Ehemann auf einem Bett liegend zeigt. Darüber spricht King Rich folgenden Text:

„Der Film ist Karishika. Ich bin in Lagos, Nigeria, und schicke diese Raketen [die Filme] zu Herrn Kobla, Video Library, welcher sie verbreitet, [er befindet sich] in der Nyamwezi-Straße, im Viertel Kariakoo. Ich grüße alle meine Brüder, die ihr dort seid [in Tansania].“¹²

Es folgt der erzählerische Eintritt in den Film. Mann und Frau unterhalten sich und der Erzähler gibt den Sprechpart des Mannes in wörtlicher Rede wieder: „Du wirst das Kind schon gut entbinden, meine Frau.“ Es folgt eine kurze Erläuterung der Handlung in erzählerischer Form: „Sie war jetzt schwanger geworden“, und erneut die wörtliche Rede des Mannes: „Mach dir keine Sorgen.“ Auf eine Pause, in der Reste des englischen Originaltons der Konversation zu hören sind, folgt ein direkt an den Zuschauer gerichteter Kommentar über die Darstellerin der weiblichen Rolle: „Sie heißt Sandra Achums, sie ist gut im Geschäft, ich habe dir versprochen, ich werde ihn [den Film] gut interpretieren ...“ Dieser Kommentar reißt ab, weil der Erzähler von den Vorgängen im Film überrumpelt wird. Die Schwangere sieht plötzlich Karishika vor ihrem Bett erscheinen und springt schreiend auf. In veränderter, hoher Tonlage leiht ihr der Erzähler seine Stimme: „Leute, Leute, ich habe jene Frau gesehen“, um anschließend in den Tonfall des Erzählers zurückzufallen: „Die Karishika ist ihr erschienen.“ Die schreiende Frau ist nun einen Moment lang im Original zu hören, was sie sagt ist jedoch aufgrund der schlechten Tonqualität nicht zu verstehen. Während sie von ihrem Gatten beruhigt wird und die Sequenz endet, knüpft King Rich an seinen unterbrochenen Kommentar an und bittet seine Zuhörer um Aufmerksamkeit:

„Ich verspreche dir, lieber Zuschauer, dass ich anfangen werde, den Film, oder das Leben der Schauspieler, zu interpretieren. In den folgenden Filmen, werde ich dir sagen, wer er/sie ist und wo er/sie lebt in Nigeria, dort, wo ich lebe. [Ich werde dir sagen] wie viele Kinder er/sie hat, wie viele Frauen er hat, auf welchem Niveau sein/ihr Bildungsstand ist, und viele andere Dinge, die die Schauspieler betreffen. Ich bitte dich, dich hinzusetzen und zuzuhören, damit ich meine Arbeit gut und zuverlässig machen kann. Ich danke allen, die mir ihre Kommentare schicken, damit ich meine Arbeit erfolgreich machen kann. Ich verspreche euch, damit anzufangen, dass ich euch planmäßig die Schauspieler einen nach dem andern vorstelle und pro Film werde ich auf zwei Personen eingehen, oder auf drei, wenn ich die Zeit habe.“

- 11 Bei der Transkription und Übersetzung der Sequenz (1:12:30–1:14:22) waren mir Claudia Böhme und Uta Reuster-Jahn behilflich. Die Video CD wurde mir durch Sandra Groß zur Verfügung gestellt.
- 12 Dass der Erzähler King Rich hier in die Rolle eines in Nigeria lebenden Tansaniers schlüpft, kann als spielerische Form der Authentifizierung seiner Erzählung gedeutet werden. Formulierungen ähnlichen Inhalts finden sich auch in der Einleitung der gesamten Erzählung, sowie wiederholt zu Beginn einzelner Sequenzen. Zum lebensgeschichtlichen Hintergrund dieses Verfahrens vgl. Krings (2009: 14).

Ähnlich wie bei dieser Sequenz wird der gesamte Film mit einem dichten Gewebe aus eingesprochenem Text überzogen. Auch Spielsequenzen, die eigentlich keiner Erzählung der Handlung bedürften, bleiben nicht ohne Text. Dies lässt sich bei allen bisher untersuchten Arbeiten tansanischer Kinoerzähler beobachten und trifft auch auf die beiden Filme zu, die mir von Pastor Adjaho aus Togo vorliegen.

Der Schluss einer Kinoerzählung liegt in der Regel über dem Abspann des Films. Captain Mukandala formuliert dabei mitunter eine Lehre, die aus dem jeweiligen Film zu ziehen ist. In der Regel wird jedoch schlicht vermeldet, dass der Film vorüber ist, worauf noch einmal eine mündliche Signatur des Erzählers durch die Nennung seines Namens und seiner Mobiltelefonnummer folgt (vgl. Krings 2010: 83).

Fremde Filme würzen – vom Mehrwert des Kinoerzählens

Captain Mukandala vergleicht das Kinoerzählen mit der Zubereitung von Essen.¹³ Was er mache, sagte er mir in einem Interview, sei wie die Verwandlung von Reis in *pilau*, mit anderen Worten: wie die Transformation eines Grundnahrungsmittels in jenes für die Swahili-Küste typische Reisgericht, das durch Gewürze und weitere Zutaten sowie eine besondere Form der Zubereitung entsteht. Von ugandischen Veejays heißt es ebenfalls, sie würden Filme „nachwürzen“ („spice-up“, vgl. Lagariga 2007: 1), und Englert und Moreto (2010: 228) berichten davon, dass das tansanische Publikum Kinoerzähler anhand des „Geschmacks“ (Swahili: *vyonjo*), den sie einem Film verleihen, unterscheide. Bleibt man in diesem Bild, besteht die Kunst des Kinoerzählens darin, fremde Filme lokalen Geschmacksgewohnheiten anzupassen. Der tansanische Kinoerzähler Juma Khan formuliert dies folgendermaßen:

„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 in Groß 2010b: 63)

Bei der Frage nach der sozialen und kulturellen Funktion des Kinoerzählens wird man mithin ein besonderes Augenmerk auf jene Stellen legen müssen, an denen der Erzähler dem Film gerade nicht „eins zu eins folgt“; dabei geht es selbstverständlich nicht darum, den Kinoerzählern mangelnde Genauigkeit oder etwaige „Übersetzungsfehler“ nachzuweisen (obschon dies ein Topos ist, der in Tansania und Kenia durchaus diskutiert wird), sondern darum, der kulturellen Umadressierung auf die Spur zu kommen. Denn darin liegt der besondere Mehrwert eines erzählten Films gegenüber der Originalfassung. Bisherige Studien legen nahe, dass dieser Mehrwert weniger in den Sprechakten vom Typus epische Erzählung oder Figurenrede zu suchen ist, als vielmehr in den Kommentaren und Explikationen der Kinoerzähler.

Eine grundlegende Funktion des Kinoerzählens besteht darin, die Filme und damit auch die fremden Welten, auf die sie verweisen, einem einheimischen Publi-

13 Interview mit Captain Derek Gaspar Mukandala, Daressalam, 8.9.2007.

kum näherzubringen (vgl. Englert 2010). Kinoerzähler werden dabei zu Mittlern, die die Distanz zwischen der fremden Welt des Films und der Alltagswelt des Publikums überbrücken. Bei manchen Erzählungen Captain Mukandalas trifft dies sogar wörtlich zu, etwa wenn er seine Zuschauer in der Einleitung auf eine fiktive Reise zum Ort der filmischen Handlung mitnimmt, so zum Beispiel in seiner Version des Films *Hard Target* (John Woo, USA 1993), in der er eingangs die Reise zum Schauplatz des Films per Schiff ab Daressalam beschreibt. Die eigentliche Überbrückungsleistung der Kinoerzähler liegt jedoch darin, dass sie – wie Ethnographen – eine fremde Welt in die Kategorien der eigenen übersetzen, um sie ihrem Publikum näherzubringen.¹⁴ In diesem Sinne können beispielsweise Orts- und Ländernamen ausgetauscht werden. Geht es in einem indischen Film um einen Konflikt mit Pakistan, übersetzt der tansanische Kinoerzähler Deo Mwazazu, alias Matiri, die Ländernamen mit „Tansania“ und „Kenia“ (Brase 2010), unterstellt man in Tansania doch ähnlich wie in Indien, dass alles Übel aus dem Nachbarland kommt. Ähnliches lässt sich auch in den Arbeiten Pastor Adjahos aus Togo erkennen, der in nigerianischen Filmen nicht nur sämtliche Ortsnamen durch togoische ersetzt, sondern gleichermaßen mit Figurennamen verfährt. Auch explizite Vergleiche kommen vor. So gibt Captain Mukandala in seiner Version des Films *Super Love* (Andi Amenachi, Nigeria 2003) nigerianischen Tänzen tansanische Namen und vergleicht die Tanzschritte explizit mit denen der ostafrikanischen Hima und Tutsi (vgl. Krings 2010: 82).

Übersetzung kann auch Interpretationshilfe bezüglich der Handlung bestimmter Szenen bedeuten. Dann spricht der Erzähler nicht in einem nüchternen, die visuell wahrnehmbare Handlung lediglich in mündliche Rede überführenden Gestus, sondern in einem deutenden. Er leistet dadurch Dekodierungshilfe für den visuellen Code der Filmbilder. In seiner Version des Films *Titanic* nutzt Captain Mukandala das Stilmittel des inneren Monologs, um die Gedanken Jacks zu deuten, während dieser am Fuße der großen Freitreppe auf Rose wartet. In dieser Szene befindet sich Jack zum ersten Mal in der ersten Klasse des Schiffs und weiß nicht recht, wie er sich dort verhalten soll. Pantomimisch ahmt er die Gesten anderer Passagiere nach, um sie sich anzueignen. Captain Mukandala unterlegt dies mit einem geflüsterten Text, der Jacks innere Stimme wiedergibt:

„Ich weiß nicht, wie ich hier warten soll. Jeder hier hat einen Partner. Aber was ist mit mir? Wenn ich wenigstens einen Partner hätte ... aha, eine Hand wird hinter dem Rücken gehalten, und beim Begrüßen anderer Leute sollte ich so stehen: *shikamoo, shikamoo* [Swahili: respektvoller Gruß]. Wenn ich nur jemanden an meiner Seite hätte, verdammt! Das ist Armut, wirklich, Armut ist etwas Schlimmes. Sogar die junge Frau, auf die ich warte, ist die Verlobte eines anderen.“ (*Titanic*, 0:56:17-43)

Kinoerzähler leisten Interpretationshilfe aber auch in komplexerer Form, etwa wenn es darum geht, der fremden filmischen Erzählung eine Moral oder Lehre abzugewinnen, die sich auch auf die lokalen Verhältnisse übertragen lässt. In seiner Version des Films *Karishika* hält King Rich sein Publikum beispielsweise in Form

14 Dadurch schließt das Kinoerzählen auch an Formen der indigenen Ethnographie an, in denen Afrikaner auf das Andere der eigenen Kultur blicken und ihre Exegese in Tanz, Fotografie oder Literatur verarbeiten (vgl. Behrend und Geider 1998).

einer Frage dazu an, selbst eine Antwort auf ein im Film aufgerufenes Problem zu finden und damit den Transfer in die eigene Lebenswelt zu leisten. Angesichts einer Szene, in der eine gläubige Christin Gefahr läuft, sich auf einen Magier einzulassen, um schwanger zu werden, fragt er:

„Ist es für jemanden, der fest an Gott glaubt, möglich, sich auf traditionelle [d.h. magische] Methoden einzulassen? Die Antwort liegt bei euch! Möge euch Gott segnen, ihr, die ihr meine nigerianischen Filme schaut!“ (*Karishika* 0:24:32-44)

Während tansanische Kinoerzähler diesbezüglich eher zurückhaltend formulieren (zumindest in der begrenzten Zahl der bisher untersuchten Beispiele), kann Pastor Adjaho aus Togo als ein Meister des Transfers bezeichnet werden. In seinen Erzählungen lässt er quasi keine Gelegenheit aus, einen Bezug zu lokalen Verhältnissen herzustellen und diese zu kritisieren. In einer Szene aus *Dangerous Blood II* (Ernest Obi 2005) wählt die böse weibliche Hauptfigur eine besonders abgemagerte Ziege als Kompensationszahlung, zu der sie vom Rat des Dorfes gezwungen wird. Pastor Adjaho nutzt diese Szene, um auf die Gefahr eigennützigem Verhalten hinzuweisen:

„Liebe Brüder und Schwestern, schaut wie schlecht diese Frau mit den Leuten umgeht. Aber es wird ein Tag kommen, an dem sie für alles, was sie sich hat zu Schulden kommen lassen, wird aufkommen müssen. Denn es wird dieser Tag für uns alle kommen, an dem wir dafür aufkommen werden, was wir anderen Menschen angetan haben. Hast du Bananen gepflanzt, wirst du Bananen ernten. Hast du Mais gesät, wirst du Mais ernten. Diese Naturgesetze gelten für uns alle! Bist du ein Lehrer und bestrafst immer unschuldige Schüler? Bist du Staatspräsident oder Politiker und sperrst Oppositionsanhänger unschuldig ins Gefängnis oder tötest sie? Dafür wirst du irgendwann als Lehrer, Politiker oder Staatspräsident bezahlen.“ (*Dangerous Blood II*, VCD 1, 08:24-10:38)

Kinoerzählen wird bei Pastor Adjaho zweifelsohne zur Sozialkritik. Er „würzt“ die Filme mit moralischen Botschaften, die weit über die eigentlichen Filmtexte hinaus auf die sozialen und politischen Verhältnisse der lokalen Gesellschaft weisen.

Fremde Filme lassen sich aber auch noch in einem anderen, weniger moralischen Sinne „würzen“; durch ironische Kommentare zum Beispiel, etwa wenn DJ Mark in seiner *Titanic*-Version die sauber herausgeputzte erste Klasse des Schiffs kommentiert: „Hier gibt es keinen Dreck, mein Bruder. Du kannst über den Fußboden lecken, ohne Probleme zu bekommen“ (Groß 2010b: 77); oder wenn King Rich sich in seiner Version des Films *Karishika* über den theatralischen Gestus des Teufels lustig macht, als dieser den Geist *Karishika* mit den Worten „*Karishika, ... Karishika, ... shika ... shika ... shika!*“ (0:07:00–16) herbeiruft. King Rich knüpft an diesen O-Ton an, indem er in ähnlich theatralischem Tonfall „*shika, shika, kamata, chukua!*“ ruft, was der Situation einen Dreh ins Absurde gibt: *ku-shika* bedeutet auf Swahili „festhalten“, *shika* ist der Imperativ; *kamata* und *chukua* sind Imperative von Verben mit ähnlichem semantischen Gehalt und dienen der Steigerung des Effekts.

Kinoerzähler gießen jedoch nicht nur Öl ins Feuer, wodurch fremde Filme spektakulärer werden, sondern auch Wasser in die Suppe – um an das Bild des „Würzens“ anzuschließen –, nämlich dann, wenn die Filme für das lokale moralische Empfinden bereits zu „scharf“ sind. Dies ist besonders bei Sexszenen der Fall. Bei Live-Auftritten lassen sich – je nach Publikum – solche Szenen durch Vorspulen

am Fernseher ausblenden, oder mit ironischen Kommentaren ins Lächerliche ziehen, bei den im Studio produzierten Versionen durch Herausschneiden oder Überblenden mit Werbung (Groß 2010b: 116-117).

Dass sich die Exegese der Kinoerzähler nicht nur auf die filmische Erzählung bezieht, sondern auch auf die Schauspieler, Regisseure und Produzenten, die diese hervorbringen, ist weiter oben an einem Beispiel aus King Richs *Karishika*-Erzählung bereits deutlich geworden. Auch ugandische Veejays verstehen die Vermittlung dieser Art von Hintergrundwissen offenbar als Teil ihrer Aufgabe. Über VJ Super Charger heißt es im Katalog des Kampala-Filmfestivals beispielsweise, er verwandele sich beim Filmerzählen in eine wahre „Hollywood-Enzyklopädie“ (Amakula Kampala Cultural Foundation 2008: 302). Kommentare dieser Art erweitern nicht nur das Metawissen der Zuschauer, sondern verweisen implizit auch auf das Medium, das die Erzählung transportiert. Indem sie die Zuschauer mit ihren Kommentaren wiederholt aus der Wirklichkeit des Films herausholen, arbeiten Kinoerzähler gegen die Immersionskräfte des Kinos.

Weitere Kommentare, die sich im weitesten Sinne unter dem Begriff „Werbung“ subsumieren lassen, leiten die Aufmerksamkeit des Zuschauers ebenso von der Erzählung weg. An erster Stelle steht hier die Eigenwerbung der Erzähler, die ihre Namen und Kontaktdaten im Laufe einer Erzählung eventuell auch über Einleitung und Schluss hinaus ins Spiel bringen. Sodann die Werbung für Videokinos, in denen sie auftreten, sowie für Videotheken, die ihre Kassetten und Video CDs vertreiben. Meist werden dabei die Eigennamen der Betreiber genannt, die auch als Patrone der Erzähler fungieren. Unter den kongolesischen Filmerzählern ist es sogar üblich eine Vielzahl von wohlhabenden Personen des öffentlichen Lebens namentlich zu grüßen, die mit dem Videobusiness in keinerlei Zusammenhang stehen. Dabei handelt es sich um die Übernahme einer Praxis des Lobpreises, die in der populären Musik der beiden Kongos weit verbreitet ist. Das „Einstreuen von Diamanten“ (Lingala: *libanga*; wörtl. ‚Stein‘), wie diese lokale Form des *name dropping* genannt wird, dient dem Auf- und Ausbau der sozialen Netzwerke der Kinoerzähler. Diese hoffen darauf, dass sich ihre Arbeit am Bekanntheitsgrad derer, die sie namentlich erwähnen, irgendwann einmal auszahlt (Pype 2013: 217).

Publikum

In der bisherigen Forschung zum Kinoerzählen ist das Publikum nahezu ein blinder Fleck. Dies gilt sowohl für Fragen der Zusammensetzung als auch für die generelle Frage, was Zuschauer denn am Kinoerzählen genau schätzen. Im ZDF-Feature heißt es: die Zuschauer „lieben die persönliche Ansprache“ des Kinoerzählers, und mit „Untertiteln könnten sie hier gar nichts anfangen.“ Eine tansanische Zuschauerin wird dementsprechend mit den Worten zitiert: „Ich kann gar nicht lesen und außer Kiswahili kann ich auch gar keine andere Sprache“ (Brase 2010). Dazu passt zwar, dass auch der Vorsitzende der ugandischen Veejay-Vereinigung, Kinoerzähler als „Untertitel der Gesellschaft“ bezeichnet (Lagarriga 2007: 1), eine Reduktion auf diesen Substitutionsaspekt handelt diese Erzählform jedoch unter Wert ab. Angesichts des oben beschriebenen vielfältigen Mehrwerts, den der komplexe Prozess kultureller Übersetzung jenseits der sprachlichen Übersetzung der

Dialoge hat, wäre danach zu fragen, ob denn, wer Englisch versteht, das Schauen eines Films in der englischen Originalfassung notwendig vorzieht? Einem Hinweis von Sandra Groß (2010b: 61), wonach sich Zuschauer telefonisch bei Kinoerzählern melden, um sie auf Übersetzungsfehler hinzuweisen, lässt sich jedoch entnehmen, dass durchaus auch Zuschauer mit einer gewissen Englischkompetenz Filme mit eingesprochenen Swahili-Texten schauen. Die Frage der Erzähler-Zuschauer-Interaktion, die sich hier andeutet, ist ebenfalls wichtig. Nimmt das Publikum bei Live-Auftritten Einfluss auf die Erzählung, wie es für das mündliche Erzählen belegt ist (vgl. Reuster-Jahn 2005), und wenn ja, wie? Wie geht der Erzähler mit etwaigen Reaktionen um? Nimmt das Publikum im Wissen, dass es potentiell Einfluss nehmen kann, an Live-Performanzen anders Anteil, als an der Vorführung medialisierter Filmerzählungen? Werden medialisierte Filmerzählungen auch im Privaten geschaut, oder bleiben sie an den Raum des Videokinos gebunden? Solche Fragen lassen sich nur im Rahmen weiterer Studien vor Ort beantworten.

Theoretische Anschlüsse

Es liegt nahe, Kinoerzählen im Rahmen des ethnologischen Globalisierungsparadigmas zu diskutieren. Unter diesem Begriff lassen sich Studien subsumieren, die den vielfältigen Formen der lokalen Aneignung von transnational zirkulierenden Kulturgütern nachgehen (vgl. Kohl und Schaffhausen 2001). Kinoerzählen lässt sich dadurch als eine Form der Lokalisierung fremder Filme fassen. Sie werden sprachlich, kulturell und medial „übersetzt“, um auf diese Weise für lokale Zuschauer zugänglich und attraktiv gemacht zu werden.

Der semantischen Aneignung geht die Lokalisierung des Dispositivs Kino und der Videotechnologie voraus. In medienethnologischer Perspektive wäre hier nach der materiellen, technologischen und sozialen Basis zu fragen, die das Kinoerzählen überhaupt erst ermöglicht (vgl. Krings 2009: 8). Wie sehen Videokinos aus, wie sind sie organisiert, welches Verhältnis von Film und Zuschauern ermöglichen sie (vgl. Groß 2010b: 52-55)? Im Sinne einer medialen Genealogie des Dispositivs Videokino wäre zunächst zu klären an welche älteren lokalen Dispositive es anknüpft (häusliche Erzählrunde, Markt, Dorfplatz, Theater). Dadurch sollte es möglich sein, nicht nur die spezifischen räumlichen Eigenschaften und den sozialen Gebrauch des Videokinos besser verstehen zu können, sondern auch die Differenz zum klassischen Kinoraum. Immersion, das völlige Eintreten des Zuschauers in den Film, ist hier allein schon aufgrund der technischen Infrastruktur unmöglich. Auch die materielle Qualität der Filme, die aufgrund der häufigen Kopiervorgänge oder Materialfehler der Datenträger deutlich eingeschränkt ist, spricht gegen den Effekt der Immersion. Bei diesen Überlegungen soll es freilich nicht darum gehen, das Videokino als Ort des Defizitären zu beschreiben, sondern darum, die Bedingungen, unter denen Kinoerzählen stattfindet, zu rekonstruieren. Dadurch lässt sich auch verstehen, warum der eingesprochene Text des Erzählers nicht als Ablenkung vom Film wahrgenommen wird, sondern eher als dessen sinnvolle Ergänzung (vgl. Englert 2010: 152). Er hilft den Zuschauern nicht nur im Sinne einer sprachlichen und kulturellen Übersetzung, sondern auch, weil er die im Videokino eingeschränkte *visuelle* Wahrnehmbarkeit der vorgeführten Filme ausgleicht, in-

dem er die Filmbilder *hörbar* macht. Nicht nur wer in der letzten Reihe eines Videokinos sitzt ist auf die hörbare Erzählung angewiesen, um aus den teils nur schemenhaft wahrnehmbaren Bildern, die über einen kleinen Bildschirm flimmern, eine Geschichte und aus dem Kinobesuch ein Erlebnis zu machen.

Medientheoretisch bietet das Thema Kinoerzählen dementsprechend einen Anschluss an das Konzept der Intermedialität. Nach Rajewsky (2002: 13) werden damit „Mediengrenzen überschreitende Phänomene“ bezeichnet, „die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.“ Kinoerzählen involviert Film und mündliche Rede – zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien. Genauer ließe sich die spezifische Intermedialität des Kinoerzählens auch als *remediation* bezeichnen, worunter Bolter und Grusin (2000) die Wiedergabe der Inhalte eines Mediums mit den Möglichkeiten eines anderen fassen – man könnte auch von medialer Umschrift oder „Transkription“ (Jäger 2008) sprechen. Beim Kinoerzählen wird eine visuelle Erzählung in eine sprachliche und damit hörbare Erzählung überführt. Dabei werden die beiden medial unterschiedlich verfassten Erzählungen jedoch nicht getrennt voneinander, sondern zeitgleich aufgeführt. Es handelt sich also nicht um eine Form der intermedialen Bezugnahme wie sie beispielsweise für manche Erzähler des Marktplatzes Djemaa el-Fna in Marrakesch beschrieben wird, die in ihre Vorträge mündliche „Transkriptionen“ von Filmszenen einbauen (Ait Hammou o.J.: 15). Die spezifische Intermedialität des Kinoerzählens wirft vielmehr Fragen nach der Hierarchie von Film und eingesprochenem Text auf. Wie sehen die Bezugnahmen des Textes auf die Filmbilder aus? Hinkt er diesen tendenziell hinterher und kann nicht ohne sie bestehen? Oder gleicht das Kinoerzählen eher einer Art Hörspiel, das tatsächliche Bilder gar nicht unbedingt benötigt, Visualität aber sprachlich evoziert? An anderer Stelle habe ich anhand der *Karishika*-Erzählung von King Rich argumentiert, dass die Kunst des Kinoerzählens darin bestehe, die mündliche lokale Erzählung als *medium regens* zu etablieren, dem sich die fremden Bilder als Illustrationen unterordnen (Krings 2009: 19). Die Bilder wären dann das Äquivalent der visuellen Aspekte der herkömmlichen Performanz von Oratur, quasi ein Ersatz für die fehlende Mimik und Gestik des vom Publikum abgewandten Kinoerzählers. Ob sich diese These auch für den Vortragsstil anderer Kinoerzähler halten lässt, bleibt zukünftiger Forschung überlassen.

Kinoerzähler sind gewissermaßen „sprechende Zuschauer“ (Holly et al. 2001) *par excellence*. Dieses Stichwort macht die Analyse ihrer Kunst anschlussfähig an eine Reihe von medienwissenschaftlichen Studien, die der Frage nachgegangen sind, wie sich Zuschauer Film und Fernsehen kommunikativ aneignen (vgl. auch Klemm 2000). Hierzu zählen auch Studien aus dem Umfeld des an der Université de Montréal angesiedelten Netzwerks „Cinema et Oralité“, die dem Verhältnis von Kino und Mündlichkeit im weiteren Sinne, aber auch dem Kinoerzählen im engeren Sinne (Bouchard 2010, 2011; Lacasse 2000) gewidmet sind.¹⁵

Als spezifische „Praktik des Sekundären“ (Fehrmann et al. 2004) lässt sich das Kinoerzählen aber auch mit einer ganzen Reihe ähnlich gelagerter Verfahren vergleichen, die ihrerseits auf primäre kulturelle Artefakte (Texte, Bilder und Filme)

15 Eine detaillierte Bibliographie findet sich auf der Website des Netzwerks: <http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/cinoralite/>

einwirken, indem sie diese mit Hilfe von hinzugefügten „Texten“ manipulieren. Das Web 2.0 bietet hierfür die notwendige Infrastruktur und Internet-Plattformen wie YouTube sind voll von Clips, in denen Internet-Nutzer Sequenzen aus Filmen oder TV-Serien nachspielen, kommentieren oder mit einem neuen Synchronon versehen – häufig mit ironischem Gestus. Diese Praktiken haben im Zeitalter der Medienkonvergenz, das nicht nur ehemals distinkte Medien in eins fallen lässt, sondern auch den Abstand zwischen kulturellen Artefakten und ihren Nutzern verringert, rapide zugenommen (Jenkins 2006).¹⁶

Literaturverzeichnis

- Ait Hammou, Youssef, o.J.: La réception cinématographique à Marrakech: a propos du spectateur populaire. Marrakesch: Université Cadi Ayyad, Unveröffentlichtes Manuskript.
- Amakula Kampala Cultural Foundation (Hrsg.), 2007: *4th Amakula Kampala International Filmfestival 2007: Travels/Transit* (Katalog). Kampala: Amakula Kampala Cultural Foundation.
- Amakula Kampala Cultural Foundation (Hrsg.), 2008: *5th Amakula Kampala International Filmfestival 2008: Parallel Universe* (Katalog). Kampala: Amakula Kampala Cultural Foundation.
- Ambler, Charles, 2001: „Popular films and colonial audiences: the movies in northern Rhodesia“. *The American Historical Review* 106 (1), 81-105.
- Behrend, Heike und Thomas Geider (Hrsg.), 1998: *Afrikaner schreiben zurück: Texte und Bilder afrikanischer Ethnographen*. Köln: Köppe.
- Bolter, Jay David und Richard Grusin, 2000: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA, MIT Press.
- Brase, Jörg, 2010: „Hollywood-Blockbuster auf Kisuaheli“. *Heute-Journal*, 8.11.2010 (ca. drei-minütiger TV-Beitrag). Mainz: ZDF.
- Bouchard, Vincent, 2010: „Commentary and orality in African film reception“. In: Mahir Saul und Ralph A. Austen (Hrsg.): *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution*. Athens, OH: Ohio University Press, 95-107.
- Bouchard, Vincent, 2011: „Pratiques cinématographiques orales et projections coloniales“. In: Germaine Lacasse, Vincent Bouchard und Gwenn Scheppeler (Hrsg.): *Pratiques orales du cinéma: Textes choisis*. Paris: L'Harmattan, 149-158.
- Englert, Birgit, 2010: „In need of connection: reflections on youth and the translation of film in Tanzania“. *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien* 18, 137-159.

16 Ein Vorreiter mit Kultstatus aus den 1990er Jahren ist die amerikanische TV-Serie *Mystery Science Theatre 3000*, in der B-Filme mit ätzenden Kommentaren versehen wurden. Ein aktuelles Web 2.0-basiertes Genre ist das so genannte „Let's Play“. Dabei kommentieren Videogame-Spieler die Spielzüge ihrer Figuren sowie die virtuellen Räume, die sie durchwandern. Die Mittschnitte der Spielsequenzen werden auf YouTube veröffentlicht. Ein wesentlicher Unterschied zum Kinoerzählen besteht allerdings darin, dass der Spieler/Kommentator (durch die Interaktivität des Videospiele) selbst auch einen erheblichen Einfluss auf die bewegten Bilder hat.

- Englert, Birgit mit Nginjai Paul Moreto, 2010: „Inserting voice: foreign language film translation into Kiswahili as a local phenomenon in Tanzania“. *Journal of African Media Studies* 2 (2), 225-239.
- Fehrmann, Gisela, Erika Linz, Eckhard Schumacher und Brigitte Weingart (Hrsg.), 2004: *Originalkopie: Praktiken des Sekundären*. Köln: Dumont.
- Fuglesang, Minou, 1994: *Veils and Videos: Female Youth Culture on the Kenyan Coast*. Stockholm: Almqvist und Wiksell International.
- Fuita, Franck Baku und Godefroid Bwiti Lumisa, 2008: „Kinshasa & Nollywood: chasing the devil“. In: Pierre Barrot (Hrsg.): *Nollywood: The Video Phenomenon in Nigeria*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 107-113.
- Geider, Thomas, 1998: „Afrikanistische Erzählforschung: Historischer Überblick und aktuelle Perspektiven“. In: Wilhelm J.G. Möhlig und Herrmann Jungrathmayr (Hrsg.): *Lexikon der afrikanistischen Erzählforschung*. Köln: Köppe, 17-29.
- Geider, Thomas, 2003: Professionelle Erzähler bei den Kanuri in der Tschadsee-region: Lokale und internationale Perspektiven. Antrittsvorlesung als Privatdozent an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, 5.2.2003. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Groß, Sandra-Katharina, 2010a: „Kino in Afrika: Titanic auf Swahili“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.4.2010. <<http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/kino-in-afrika-titanic-auf-swahili-1971198.html>> Letzter Zugang: 15.11.2013.
- Groß, Sandra-Katharina, 2010b: Die Kunst afrikanischer Kinoerzähler: Video Jockeys in Dar es Salaam. Mainz: Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Unveröffentlichte Magisterarbeit.
- Hoad, Phil, 2012: „Tanzania's VJs bring Hollywood to Africa“. *The Guardian*, 10.7.2012. <<http://www.guardian.co.uk/film/2012/jul/10/tanzania-vjs-hollywood-africa>> Letzter Zugang: 15.11.2013.
- Holly, Werner, Ulrich Püschel und Jörg Bergmann (Hrsg.), 2001: *Der Sprechende Zuschauer: Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Jäger, Ludwig, 2008: „Transkriptive Verhältnisse: Zur Logik intra- und intermedialer Bezugnahmen in ästhetischen Diskursen“. In: Gabriele Buschmeier, Ulrich Konrad und Albrecht Riethmüller (Hrsg.): *Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Steiner, 103-134.
- Jenkins, Henry, 2006: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York, London: New York University Press.
- Klemm, Michael, 2000: *Zuschauerkommunikation: Formen und Funktionen der alltäglichen kommunikativen Fernsehaneignung*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Kohl, Karl-Heinz und Nicolaus Schafhausen (Hrsg.), 2001: *New Heimat*. New York: Lukas & Sternberg.
- Krings, Matthias, 2009: „Turning rice into pilau: the art of video narration in Tanzania“. *Intermedialités* 4, (Elektronische Ausgabe „Re-dire“, herausgegeben von Vincent Bouchard, Ute Fendler und Germain Lacasse), <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/INTERMEDIALITES/interface/numerous.html>> Letzter Zugang: 15.11.2013.
- Krings, Matthias, 2010: „Nollywood goes East: the localization of Nigerian video films in Tanzania“. In: Mahir Saul und Ralph A. Austen (Hrsg.): *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution*. Athens, OH: Ohio University Press, 74-91.

- Krings, Matthias, 2013: „Karishika with Kiswahili flavor: a Nollywood film retold by a Tanzanian video narrator“. In: Matthias Krings und Onookome Okome (Hrsg.): *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 306-326.
- Lacasse, Germain, 2000: *Le bonimenteur de vues animées: le cinéma 'muet' entre tradition et modernité*. Québec, Paris: Editions Nota Bene, Méridiens Klincksieck.
- Lagarriga, Didac P., 2007: „Vee-jay translators in Uganda“. *Oozebap*, Februar 2007. <<http://www.oozebap.org/text/uganda-vj-eng.htm>> Letzter Zugang: 15.11.2013.
- M’Pungu Mulenda, Saidi, 1987: *Un regard en marge: le public populaire du cinéma au Zaïre*. Löwen: Université Catholique de Louvain, Dissertation.
- Möhlig, Wilhelm J.G. und Herrmann Jungraithmayr (Hrsg.), 1998: *Lexikon der afrikanistischen Erzählforschung*. Köln: Köppe.
- Notcutt, L.A. und G.C. Latham, 1937: *The African and the Cinema: An Account of the Work of the Bantu Educational Cinema Experiment during the Period of March 1935 to May 1937*. London: The Edinburgh House Press.
- Ong, Walter, 1987: *Oralität und Literalität: Die Technologisierung des Wortes*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Pype, Katrien, 2013: „Religion, migration and media aesthetics: notes on the circulation and reception of Nigerian films in Kinshasa“. In: Matthias Krings und Onookome Okome (Hrsg.): *Global Nollywood: The Transnational Dimensions of an African Video Film Industry*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 199-222.
- Rajewsky, Irina O., 2002: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke.
- Reuster-Jahn, Uta, 2005: „Interaction in narration: the cooperative style of Mwera storytelling“. In: Anne-Marie Dauphin-Tinturier und Jean Derive (Hrsg.): *Oralité africaine et création*. Paris: Karthala, 161-179.
- Scheier, Rachel, 2006: „Uganda’s veejays give western films a home-grown spin“. *Christian Science Monitor*, 13.4.2006. <<http://www.csmonitor.com/2006/0413/p01s04-woaf.html>> Letzter Zugang: 15.11.2013.
- Smyth, Rosaleen, 1988: „The British Colonial Film Unit and sub-Saharan Africa, 1939-1945“. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8, 285-298.
- Togo-Demain, 2008: „La HAAC suspend un programme de télévision confessionnelle“. <<http://togo-demain.blogspot.de/2008/02/la-haac-suspend-un-programme-de.html>> Letzter Zugang: 15.11.2013.

From the Tana River to Lake Chad
Research in African Oratures and Literatures

In memoriam Thomas Geider

edited by

Hannelore Vögele, Uta Reuster-Jahn,
Raimund Kastenholz and Lutz Diegner



RÜDIGER KÖPPE VERLAG · KÖLN

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.d-nb.de>.

ISBN 978-3-89645-836-0

© 2014 The Editors

RÜDIGER KÖPPE VERLAG

Postfach 45 06 43

50881 Köln

Germany

www.koeppe.de

All rights reserved.

Production: Klever GmbH, Bergisch Gladbach / Germany

Cover illustration: Sonnenfiederpalme (doug palm), photo by Thomas Geider, Kenya, 1981 (private collection, H. Vögele)

Half title: Reproduction of Thomas Geider's ex-libris on the half title of Hubert Fichte, *Psyche: Anmerkungen zur Psychiatrie in Senegal* (Frankfurt: Qumran, 1980). Thomas Geider used to mark the books of his private collection with an ex-libris consisting of the image of a giraffe stamped in blue or black. He then added black horns, thus generating a hybrid species, the imaginary cross-breed of giraffe and oryx beisa (private collection, H. Vögele).

Reprint permission kindly granted by De Gruyter Publishers (pp. 17-20), by the Frobenius Institute (pp. 21-24), by the Editors of *Swahili Forum* (pp. 25-27), and by KASA – Kanuri Studies Association (p. 28)

Printed with support from the Department of Anthropology and African Studies, Johannes Gutenberg University Mainz/Germany and from the Institute of African Studies, University of Leipzig/Germany

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

⊗ Printed on acid-free paper which falls within the guidelines of the ANSI to ensure permanence and durability.