



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„When you watch the movies, it will make you know!“ -
Die Rezeption von Nigerian Home Movies
im transnationalen Raum

Verfasserin

Ursula Lummerstorfer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.a phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A307 390

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Thomas Fillitz

Danksagung:

Ich möchte mich an dieser Stelle bei all jenen herzlich bedanken, die mich im Laufe meines Studiums und bei der Fertigstellung dieser Arbeit unterstützt haben.

Dazu gehören vor allem meine Familie, meine FreundInnen, ArbeitskollegInnen und nachsichtigen Vorgesetzten.

Univ.-Prof. Dr. Thomas Fillitz danke ich für die freundliche Betreuung während der Diplomarbeit.

Bedanken möchte ich mich auch bei allen Interview- und GesprächspartnerInnen, die mir bereitwillig Auskunft gegeben und somit sehr geholfen haben.

INHALTSVERZEICHNIS:

1. EINFÜHRUNG IN DIE THEMATIK:	5
1.1. „ <i>Living in Bondage</i> “ – „Magischer Reichtum“	5
1.2. Entstehungsgeschichte der Nigerian Home Movies:	6
1.3. „Nollywood“ - Die Nigerianische Filmindustrie heute:	10
1.4. Charakterisierung der Filme:	18
1.5. Aufbau und Ziele dieser Arbeit:	21
2. THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN	23
2.1. Die Nigerian Home Movies als Ausdruck einer populären Kultur	23
2.1.1. Massenmedien und Massenkultur	23
2.1.2. Cultural Populism	25
2.1.3. Ethnologische Ansätze zu Massenmedien	27
2.1.4. Populärkultur in Afrika:	28
2.1.3.1. Klärung des Begriffs „Populärkultur“ in Afrika:	28
2.1.3.2. Populärkultur als Diskurs	33
"Magischer Reichtum" – Eine Analyse von Karin Barber:	35
2.2. Hexerei als populärer Diskurs:	37
2.2.1. Hexerei als "everyday practical knowledge" im Kontext sozialer Beziehungen	37
2.2.2. Ideale von Transparenz und Redistribution	39
"Apology" (<i>It's hard to say I'm sorry</i>)	45
„Ukwa“	49
2.2.3. Hexerei im postkolonialen Staat	56
„Blood Money“	59
"Lady Bianca"	63
„The Ultimate“	68
2.2.4. Die Pfingstkirchen als neue moralische Instanz	72
"Ashes to Ashes" (<i>The World is Mine</i>)	76
2.3.5. Globale Unsicherheiten und das Bedürfnis nach klaren Identitäten	83
2.3. Die Populärkultur der Nigerian Home Movies im transnationalen Raum	85
2.3.1. Transnationale Ethnologie	85
2.3.2. Die Rolle der Medien	87
2.3.3. Die Nigerianische Gemeinschaft in Wien	89
3. FORSCHUNG :	93
3.1. Methode:	93
3.2. Die Verbreitung der Filme im transnationalen Raum:	95
3.3. Rezeption und Interpretation:	105
3.4. Interaktion:	115

4. SCHLUSSFOLGERUNG UND AUSBLICK	119
5. BIBLIOGRAPHIE:	123

1. Einführung in die Thematik:

1.1. „Living in Bondage“ – „Magischer Reichtum“

Mein erster nigerianischer Film erreichte mich in Form einer Nacherzählung – es war „Living in Bondage“ (1992/ Kenneth Nnebue), der erste Videofilm, der auf Igbo¹ produziert wurde. Der Inhalt dieses Films basiert, wie ich später feststellen sollte, auf einem sehr populären Muster, das in seiner ursprünglichen Form als Oraltraditionen in das Yoruba²-Theater und in andere populäre Medien Eintritt fand, und dann auch in den Home Movies immer wiederkehrte und bis zum heutigen Zeitpunkt neu interpretiert wurde.

Da ich mich zu dieser Zeit in einer Seminararbeit mit nigerianischen Geheimgesellschaften, insbesondere der Geschichte und aktuellen Entwicklung der Ogboni-Geheimgesellschaft³ im Zusammenhang mit dem Fluchtgrund des bei seiner Abschiebung getöteten Asylwerbers Marcus Omofuma und anderer AsylwerberInnen nigerianischer Herkunft⁴, sowie Medienberichten über kultische Gewalt an nigerianischen Universitäten⁵, beschäftigte, erstaunte es mich sehr, dass Erzählungen von Praktiken bestimmter Geheimbünde und -kulte bereits als populäre Heimvideofilme in Nigeria veröffentlicht worden waren, dass darüber also ein öffentlicher Diskurs existierte, und ich sah eine Möglichkeit, mittels dieser Filme mehr über die Einstellungen und Denkweisen der nigerianischen Bevölkerung zu diesem und anderen gesellschaftlich relevanten Themen zu erfahren. Zudem warf der Film „Living in Bondage“ natürlich sehr viele Fragen auf. Etwa, warum eine derartige Geschichte

¹ Eine der drei zahlenmäßig größten Sprachen Nigerias, die im Südosten des Landes gesprochen wird.

² Die Yoruba sind eine ethnische Gruppe in SW-Nigeria, die die gleichnamige Sprache Yoruba sprechen.

³ Ursprünglich eine politische Institution der Yoruba-Königtümer Südwestnigerias, wurde in den 60er Jahren neu gegründet als „Reformed Ogboni Fraternity“, eine Geheimgesellschaft, der viele hochrangige Mitglieder der Gesellschaft angehören, vergleichbar mit Freimaurern oder Rosenkreuzern, die in Nigeria ebenfalls populär sind.

⁴ Vgl. o.V.: Die Ängste des Marcus O., in: Die Presse vom 4. Mai 1999, S. 13, o.V.: Mit HIV infizierte Familie steht vor Abschiebung, in: Der Standard vom 15.12. 1999

⁵ Vgl. u.a. o.V.: Terror an Nigerias Universitäten, in: Neue Zürcher Zeitung vom 29. Juni 1999, Ladimeji Kayode: Ogboni Leader Wants Death Sentence on Student Cultists, in: Post Express vom 26.08.1997, online im WWW unter URL: <http://www.postexpresswired.com> [09.05.2000], Gegründet in der Kolonialzeit als nationalistische Bewegungen zerfielen die Geheimkulte in Splittergruppen, die unterschiedlichen politischen Einflüssen ausgesetzt, untereinander rivalisieren.

immer wieder in unterschiedlichen Formen erzählt wird, und warum diese auf eine so große Resonanz stößt, ein großer Teil des Publikums sie offensichtlich als wahr ansieht. „Living in Bondage“: Ein verheirateter Mann, Andy (gespielt von Kenneth Okonkwo) befindet sich in einer finanziell ausweglosen Situation. Aus seiner Verzweiflung und dem Wunsch nach einem besseren Leben folgt er dem falschen Rat seiner Freunde, die auf unerklärliche Weise reich geworden sind, und schließt sich ihrem Geheimkult an. Sehr bald muss er feststellen, dass die Mitgliedschaft in diesem Kult zwar Reichtum bringt, dieser aber mit sehr großen Opfern verbunden ist. Zuletzt ist es seine Frau, als ihm in seinem Leben wichtigste und liebste Person, die er als Blutopfer darbringen soll. Es gelingt ihm zwar einige Male, fremde Prostituierte vorzuschieben, deren Leben gilt aber offensichtlich als weniger wert, denn der Kult durchschaut den Trick und unter Bedrohung seines eigenen Lebens muss Andy schließlich seine geliebte Frau des Geldes wegen töten. Es folgt ein Leben in Saus und Braus, die geliebte Frau wird durch zahlreiche Andere ersetzt, doch beginnt sie Andy in Form eines Geistes heimzusuchen. Andy wird wahnsinnig, doch mit Hilfe der Gebete einer christlichen Kirche wird er erlöst und findet zu sich selbst zurück.

1.2. Entstehungsgeschichte der Nigerian Home Movies:

In Nigeria gab es schon zur Kolonialzeit, vor der Unabhängigkeit des Landes im Jahr 1960, eine lebendige populärkulturelle Szene, die sich unabhängig von britischen Einflüssen entwickelt hatte. Die kulturellen Ausdrucksformen, wie z.B. das Yoruba Traveling Theatre und die Onitsha Market Literature, nennt Haynes (2000) als „indigene“ Einflüsse auf die Entstehung der Home Movies. (vgl. Haynes 2000: 22f)

Das Yoruba Traveling Theatre entstand in den 1950er Jahren. Bedeutende Leiter dieser umherziehenden Theatergruppen waren Hubert Ogunde, E.K. Ogunmola oder Duro Ladipo. (vgl. Beier 1981, Clark 1981, Jeyifo 1985)

Die zweite wichtige indigene Vorform der Home Movies, die Igbo Onitsha Market Literature, ist eine populäre Literaturform, die in den 1960ern in Südostnigeria, v.a. im Handelszentrum Onitsha, verbreitet war. (vgl. <http://www.ku.edu/~onitsha>) Beide Formen, das Yoruba Travelling Theatre und die Onitsha Market Literature, sind in der

Oratur⁶ verwurzelt und weisen viele dramatische Elemente auf. Charakteristisch sind das Aufgreifen von gesellschaftlich relevanten und aktuellen Themen und ihr moralisierender Unterton. Beide Formen waren sehr populär und erreichten ein großes Publikum über alle gesellschaftlichen Schichten hinweg; das Yoruba Traveling Theatre durch das Herumziehen in den Dörfern, die Onitsha Market Literature durch eine hohe Auflage sehr günstiger und stark vermarkteter Hefte.

Neben den indigenen Einflüssen nennt Haynes wichtige „transnationale“ Einflüsse auf Ästhetik und Inhalt der Home Movies. Dazu zählen verschiedene Formen des Melodramas, wie Angloamerikanische Seifenoper, Lateinamerikanische Telenovelas, oder der Indische Film, die alle im nigerianischen staatlichen Fernsehen präsent waren. (vgl. Haynes 2000: 22f)

In den Home Movies treffen also sehr unterschiedliche indigene und transnationale Einflüsse zusammen, die sich aber sehr gut miteinander vertragen und Neues entstehen lassen. Nach Martin Barbero eignet sich das Format der Seifenoper besonders gut für Gesellschaften der „Dritten Welt“, da es seiner Meinung nach ein Ausdruck einer „secondary orality“ ist. Das bedeutet, dass die Seifenoper einen Bezug zur oralen Kultur darstellt, der es erlaubt „to „exploit“ the universe of legends, scary stories, and tales of mystery, which have traveled from the countryside to the cities.“ (vgl. Martín-Barbero nach Haynes 2000: 27).

In Interviews mit KonsumentInnen der Videofilme in Wien wurde mir immer wieder gesagt, dass das Publikum der Home Movies „real life stories“ wünscht, also Geschichten⁷, die direkt aus dem Leben gegriffen sind und auf dieses Bezug nehmen. Aus diesem Grund würden die Drehbücher auf Geschichten, die bisweilen weit in den entferntesten Dörfern aufgenommen wurden, basieren. Diese Geschichten werden über das Video/DVD-Format wieder in eine lebendige Interaktion zwischen ProduzentInnen und KonsumentInnen gebracht. Man kann dies also als eine Weiterentwicklung der mündlichen Performance-Traditionen ansehen, in denen die Interaktion zwischen Erzähler und Publikum auch eine wichtige Rolle spielt.

⁶ Oratur ist eine Bezeichnung für alle mündlichen (nicht schriftlich festgehaltenen) kulturellen Ausdrucksformen. (Gebräuchlich, aber irreführend, ist auch der Begriff „orale“ bzw. „mündliche Literatur“). In der Literaturwissenschaft wird die strikte analytische Trennung von Oratur und Literatur heute abgelehnt, da sich beide Formen vermischen und rezente afrikanische Literatur, Dramatik und Film Einflüsse der Oratur aufweisen.

Vgl. Barber, Karin/Moraes Farias, P.F. de (Hrsg.): *Discourse and its Disguises: The Interpretation of African Oral Texts*, University of Birmingham, 1989.

⁷ Den Begriff „Geschichte“ verwende ich parallel zu dem Begriff „Film“, was ausdrücken soll, dass die Filme auf Erzählungen basieren, und das Dialogische im Vordergrund steht. Die visuelle Ästhetik ist in den Home Movies nicht so wichtig und ist ein Hauptunterschied zum Kinofilm.

Auf diese spezielle Eigenart der Home Movies als rezente afrikanische Populärkultur möchte ich in Kapitel 2.1. genauer eingehen. An dieser Stelle sei nur zu sagen, dass diese Interaktivität der Home Movies und ihre Rolle als Bestandteil eines populären Diskurses zu gesellschaftlich relevanten („real life“) Geschichten diese Filme als Forschungsfeld so interessant machen, und es mir notwendig erscheint, einen Film, bzw. eine Geschichte wie „Living in Bondage“ in einem weiteren Kontext von Produktion und Rezeption zu beleuchten.

Der erste Kinofilm, der in Nigeria unabhängig von europäischen finanziellen Mitteln produziert wurde, war „Kongi`s Harvest“ (1970), produziert vom Afro-Amerikaner Ossie Davis nach dem gleichnamigen Theaterstück des nigerianischen Autors Wole Soyinka (uraufgeführt 1965). 1971 produzierte Francis Oladele den Film „Bullfrog in the Sun“ (1971), eine Adaption der zwei Romane von Chinua Achebe, „Things Fall Apart“ (1958) und „No Longer at Ease“ (1960). Die ersten Versuche nigerianischer Kinofilmproduktionen waren also Reminiszenzen an die nigerianische Literaturszene.

1975 diente bei „Ajani Ogun“ von Ola Balogun das erste mal ein Stück des Yoruba Traveling Theatre als unmittelbare Vorlage für eine Kinofilmproduktion. Ein neues Genre, der „Yoruba-Film“, entstand, das sich in Ästhetik und Inhalten am Yoruba Traveling Theatre orientierte, z.B. in seinem Stehgreif-Charakter, und auf dessen personale Besetzung zurückgriff. (vgl. Nganang 2000: 119) Damit stellten diese Filme eine Kontinuität zum Yoruba Traveling Theatre her, bzw. existierten beide Formen über Jahre hinweg gleichzeitig.

Das Hauptproblem, mit dem diese Filmproduktionen konfrontiert waren, waren unzureichende Distributionsmechanismen. Der Filmmarkt war dominiert von indischen und libanesischen Händlern, deren billig importierte asiatische und Hollywoodfilme den Markt beherrschten und eine zu starke Konkurrenz für heimische Produktionen darstellten, da Letztere die gesamten Produktionskosten über den lokalen Verkauf einspielen mussten. Die Yoruba-Filme wurden daher nur in den wenigen vorhandenen Kinosälen gezeigt und fanden nie den Weg auf Videokassette. Durch die Einführung des Strukturanpassungsprogramm der Militärregierung im Jahre 1986 fand diese unabhängige Filmproduktion dann ein vorzeitiges Ende, da das importierte Equipment, sowie die Produktionskosten nicht mehr finanzierbar waren. (vgl. Haynes 1995: 20)

Zugleich mussten die Kinosäle ebenfalls aus finanziellen Gründen schließen, es gab keine Vorführmöglichkeiten mehr und die steigende Kriminalitätsrate machte ein Ausgehen nachts ohnehin unmöglich.

Im Jahr 1990 wurde nur mehr ein einziger Kinofilm produziert. (Nganang 2000: 120) Der nächste Schritt auf dem Weg zum heutigen Home Movie-Boom war die Produktion von Seifenopern wie „Mirror in the Sun“, „Checkmate“, „Ripples“ und „Village Headmaster“ für das staatliche Fernsehen. Die AkteurInnen - ProduzentInnen wie Lola Fani-Kalode, Amaka Igwe, Zeb Ejiro oder Tade Ogidan, sowie die SchauspielerInnen -, waren allesamt keine Unbekannten, sondern zuvor bereits im Theater und Fernsehen aktiv gewesen.

Infrastrukturelle Probleme, wie z.B. fehlerhafte Stromversorgung – damit einhergehend das Ausfallen von sehnlichst erwarteten neuen Folgen der Serien-, und das erneute Zurückgreifen auf billiger importierte Film- und Seifenopernproduktionen, ließen dieses neue visuelle Phänomen ebenfalls absterben. Dennoch, „the national movie obsession began with the advent of the local version of soap opera“ (Harmann 2002: 2). Das entstandene kulturelle Vakuum wartete darauf, wieder aufgefüllt zu werden. Dies geschah mittels der Videofilmproduktionen.

Die neue Lösung war das „direct-to-video format“, mit dem die zwei Hauptprobleme der nigerianischen Filmszene, hohe Produktionskosten und erschwelter Zugang zu den Distributionswegen, gelöst werden sollten. „(P)egging movie production costs“ und „creating distribution mechanisms that bypass the lack of indigenous television stations and the limitations of feeble network of cinema houses“ (Balogun 1998: 10) waren die Lösung.

Kenneth Nnebue produzierte 1992 mit den Stars, die sich durch die Seifenopern herauskristallisiert hatten, den ersten Videofilm auf Igbo, „Living in Bondage“, und kurz darauf den ersten Videofilm auf Englisch, „Glamour Girls“.

Die neuen Videofilme wurden mit Handkameras gedreht und ohne den Umweg über Kinovorführungen direkt auf Video veröffentlicht, verkauft oder verliehen.

Da Videorecorder in privaten Haushalten bereits stark verbreitet waren, wurden die Videofilme das neue Massenmedium. Relativ billig im Verkauf, bzw. über die zahlreichen „video-clubs“ verliehen, waren sie nahezu allen Menschen zugänglich. Auch die Produktion dieser Filme wurde einer größeren Zahl von Menschen zugänglich, was dazu führte, dass immer mehr AmateurInnen in das neue Filmgeschäft einstiegen, und versuchten, damit schnelles Geld zu machen. Die Filme wurden daher oft, v.a. von Seiten der KinofilmvertreterInnen, die höhere ästhetische und produktionstechnische Ansprüche stellten und dem verschwundenen Kino in Nigeria

nachtrauerten, als zu kommerziell kritisiert und den bisher existierenden Kinofilmen gegenüber als unterlegen angesehen.

Ohne den Umstieg auf Videofilmproduktion hätte es jedoch gar keine Filmproduktion mehr gegeben. Daher wurde der Ausweg in die Videofilmproduktion von KritikerInnen auch gut geheißen.

Zwei Mythen über die Entstehung der Nigerian Home Movies sind heute vor allem in journalistischen Berichten, in Internetdiskussionsforen etc. zu finden. Einerseits wird die Entwicklung der Nigerian Home Movies mit der Entstehung des U.S.-amerikanischen HipHop-Musikgenres verglichen, dessen Beat-, Sample- und Scratchtechnik ebenso aus einer technologischen Unterversorgung heraus entwickelt wurde und sich zu einem massenmedialen Phänomen mit internationalem Einfluss gewandelt hat, wo „aus dem Nichts etwas Neues geschaffen wurde“.

Weiters werden die Nigerian Home Movies als ein rein kommerzielles Phänomen beschrieben, bei dem sich filmisch völlig unerfahrene Geschäftsleute durch billige, aber massenwirksame, Filmproduktionen bereichern wollen.

Viele der ProduzentInnen aus der Kinofilmzeit, bzw. der Seifenopern, waren und sind bis heute auch als Home Movies-ProduzentInnen aktiv, und die Vorstellung, dass nigerianische Home Movies ein ausschließlich kommerzielles („get rich quick“) Phänomen sind, das aus dem Nichts von unausgebildeten Amateuren geschaffen wurde und unter jedem technischen und künstlerischen Standard liegt, stimmt so nicht.

1.3. „Nollywood“ - Die Nigerianische Filmindustrie heute:

Auf die oben skizzierte Erzählung von „Living in Bondage“ hin, begann ich selbst nigerianische Home Movies zu konsumieren. Um 1998/99 hatten diese in der nigerianischen Community in Wien Verbreitung gefunden. Der Markt war allerdings informell organisiert und noch nicht sehr stark kommerziell ausgerichtet, vielmehr handelte es sich bei den erhältlichen Filmen um Eigenimporte, die unter FreundInnen weitergegeben bzw. verliehen wurden. Zentren dieses informellen Tauschmarktes waren nigerianische Geschäfte, wie z.B. kleine Lebensmittelläden oder Friseursalons. Eine Frage nach Nigerian Home Movies meinerseits rief zuallererst Erstaunen hervor – „So you like to watch our movies?“ -, dann folgte ein Griff unter den Ladentisch und ein Plastiksackerl mit ein paar Dutzend Filmen wurde hervorgezogen. Die steigende Anzahl an Kleinhandelsunternehmen innerhalb der nigerianischen Community

erforderte auch eine Spezialisierung, und im Jahre 2000 öffnete die erste Videothek, die auf den Verleih von nigerianischen Filmen spezialisiert war. Heute sind aufgrund der Popularität der Filme vielfach Filmposter in den Auslagen der Geschäfte ein Mittel, um potentielle KundInnen anzuziehen, und sich nach außen als speziell auf nigerianische Kundschaft ausgerichtetem Geschäft zu präsentieren und erkenntlich zu machen. Eine genauere Darstellung des Filmmarktes in Wien findet sich in Kapitel 3.3.

Im Zusammenhang mit der Entwicklung des Absatzmarktes in Wien steht das enorme Wachstum der nigerianischen Filmindustrie selbst. Diese hat den Namen „Nollywood“ erhalten, da sie mittlerweile nach „Hollywood“ und „Bollywood“ die drittgrößte Filmindustrie weltweit darstellt.

Die Anzahl der produzierten Videofilme stieg ab 1992 rasant an und es entwickelte sich eine eigene Filmindustrie. Während die Anzahl der produzierten Filme in den Jahren 1994 bis 1995 insgesamt 180 betrug (82%% davon waren in Yoruba), waren es im Jahr 1996 allein bereits 232 Filme (67% Yoruba).

Anfänglich war ein Großteil der Filme noch auf Yoruba. Die Yoruba-Filme beziehen sich oft auf Yoruba-Gottheiten, wie z.B. der Film „Mutanda 1-2“, Patrick A. Ene Jetta Amata, 2007, vom Nigerian Film and Video Censors Board⁸ mit dem Prädikat “contains fetish performance” versehen.

Obwohl die yorubasprachigen Filme nur innerhalb der Yoruba-Gesellschaft konsumiert werden, sind sie bis heute populär und zahlenmäßig im leichten Anstieg begriffen, da sie sich immerhin auf ein über 20 Millionen Menschen zählendes Publikum stützen können.

Ab 1995 stieg die Zahl der von Igbo produzierten Filme. Diese waren anfänglich auf Igbo, wurden dann Englisch untertitelt, und bald ausschließlich auf Englisch, bzw. Pidgin-Englisch produziert.

Heute gibt es quasi keine Filme auf Igbo mehr. Dagegen ist ein leichter Anstieg von Filmen in anderen Sprachen, v.a. in Edo, zu verzeichnen, die speziell diese ethnische Gruppe betreffende Themen aufgreifen. Beispiele auf der Website des NFVCB sind die Filme “Oluan Oba 1-2”, John Oyeague Davidson I., 2007, der sich mit dem Benin-Königtum befasst, oder der Film “Nagbarhe”, O. Eunice I. Davidson, 2006, der den Frauenhandel thematisiert.

⁸ Nigerian Film and Video Censors Board (NFVCB), www.nfvcb.gov.ng [17.05.2008]

Im Jahre 2000 wurden 588 Filme produziert (40% Englisch, 27% Yoruba, 32% Hausa, 1 Igbo, 2 Edo, und im Jahre 2005 insgesamt 1710 Filme (65% Englisch, 18% Yoruba, 15% Hausa, 2 Igbo, 18 Edo). Das National Film and Video Censors Board (NFVCB) schätzt, dass zusätzlich fünf bis zehn Prozent der Filme illegal veröffentlicht werden.

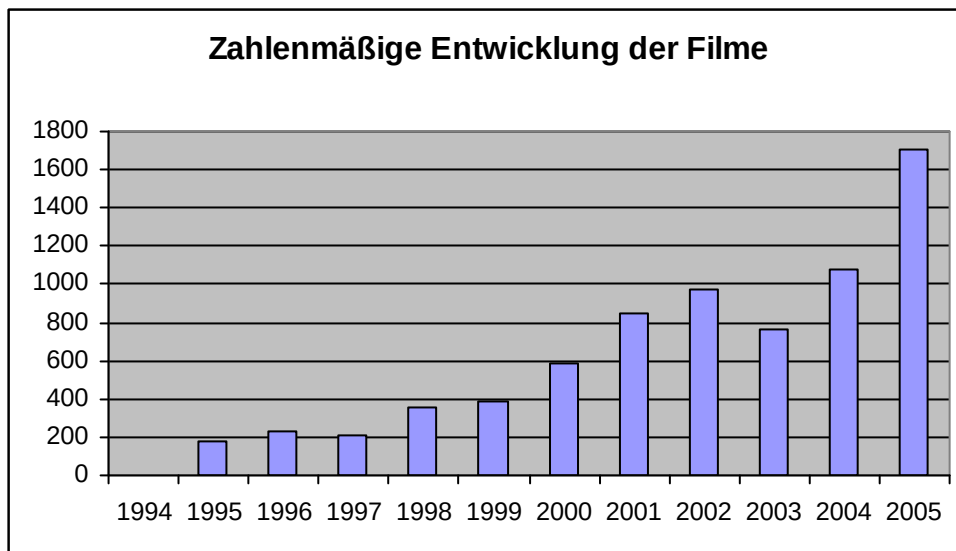


Abb.1.: Zahlenmäßig Entwicklung der Filme 1994 - 2005

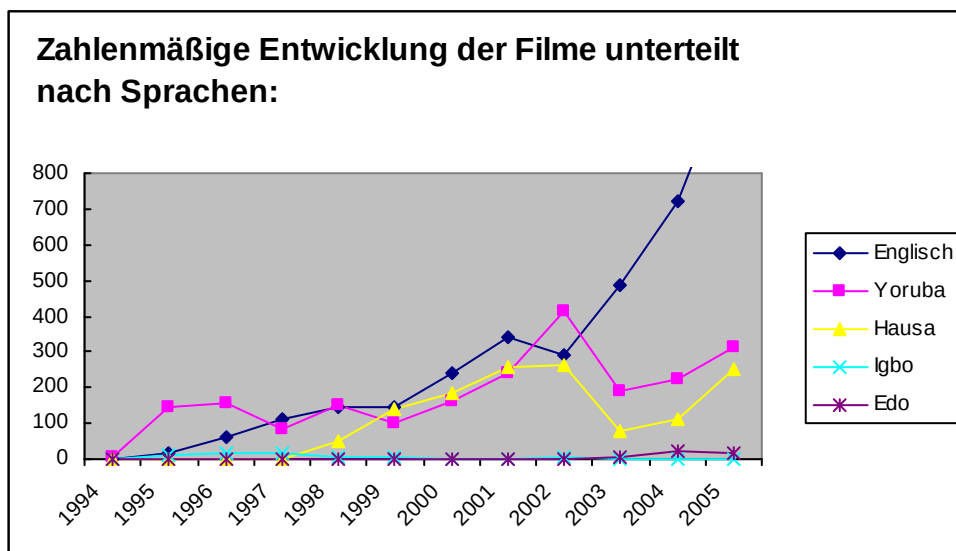


Abb.2.: Zahlenmäßige Entwicklung der Filme 1994 – 2005 unterteilt nach Sprachen.

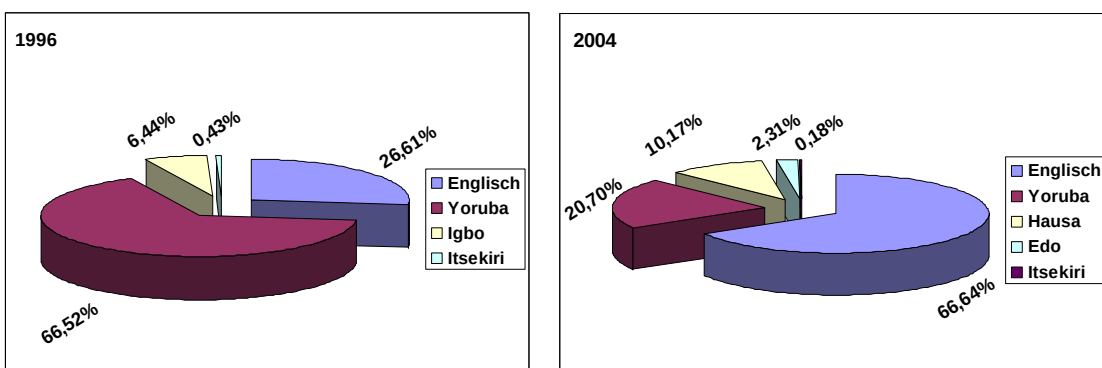


Abb.3.: Verteilung der Filme auf Sprachen 1996 und 2004.

Durch die gemeinsame Sprache Englisch, bzw. Pidgin-Englisch, konnten die Filme ein breiteres Publikum ansprechen und wurden immer populärer. Dies ermöglichte es auch Angehörigen ethnischer Minderheiten, v.a. aus dem Südosten des Landes, vermehrt in die Filmproduktion einzusteigen.

Zudem wurden die von Igbo produzierten Filme besser vermarktet (über Filmposter, Filmzeitschriften, etc.), da sie sich auf bereits vorhandene Netzwerke und Handelszentren im Osten des Landes stützen konnten. Die Produktionsfirmen und die so genannten „Marketer“ arbeiten eng zusammen. „Igbo movies sell more than their Yoruba counterparts (...) They have a larger marketing base, large commercial centers in Aba, Onitsha and Enugu, apart from Lagos.” (Adesanya 2000: 47)

Die englischsprachigen Filme weisen keinen so starken ethnischen Bezug auf wie die Yoruba-Filme, in denen die Kosmologie der Yoruba eine wichtige Stellung innehat. Stattdessen verlaufen in den englischsprachigen Filmen ethnische religiöse Vorstellungen zu einem „cultural least common denominator“ (Haynes 2000: 34) aus Vorstellungen von Hexerei und Magie („juju“ oder „Voodoo“), wie sie in allen Religionen vorkommen, und christlichen Vorstellungen. Auch die Terminologie („native doctor“, „witchcraft“, „oracle“ etc.) wird aus dem Englischen übernommen.⁹ „The new Igbo works certainly encode responses to modernity, urbanism, and so on, that are specifically African, Nigerian, and Igbo, but most of them have done so without much overt, formal reference to a „deep“ ethnic tradition and worldview.“ (Haynes/Okome 1998/2000: 76)

Die Englisch- und Pidginsprachigen Filme überschreiten daher ethnische Grenzen, nicht nur innerhalb Nigerias. Auf meine Interviewfrage, wodurch die Filme alle ethnischen Gruppen ansprechen, bzw. wo sich die Akzeptanz der Filme teilt, versicherten mir alle Interviewten, dass es für sie keinen Unterschied macht, in welcher ethnischen Gruppe (in welchem Dorf, mit welchen AkteurInnen) ein Film spielt. Spielt ein Film im Dorf, so gibt es zwar klar erkennbare kulturelle Unterscheidungsmerkmale, wie z.B. traditionelle Gewänder der Älteren, Schmuck, Gesichtsnarben, die Dorfarchitektur, sowie der jeweilige Akzent des Englischen, der durch bestimmte typische Ausrufe

⁹ « südnigerianisch » ist hier zu betonen, da die ungeteilte Akzeptanz dieser Filme nicht für den mehrheitlich islamischen Norden des Landes gilt. Die „Hausa-Filme“ bilden eine eigene Filmindustrie mit einer eigenen Tradition. Sie sind eher dem romantischen Genre zuzuordnen und vom indischen Film beeinflusst.

S. dazu: Larkin, Brian: Hausa Dramas and the Rise of Video Culture in Nigeria, in: Haynes, Jonathan (Hrsg.): Nigerian Video Films, Ohio University, 2000, S. 209-242
Die „Hausa-Filme“ werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

(„ewoo“ in Igbo bzw. „haba“ in Yoruba entsprechen „ooh“ in Deutsch) verdeutlicht wird. Meist, vor allem im urbanen Setting, oder wenn der/die ProduzentIn von einer ethnischen Minderheit stammt, treffen jedoch verschiedene ethnische Gruppen zusammen. Das heißt, die SchauspielerInnen sind unterschiedlicher ethnischer Herkunft, bzw. stellen auch Charaktere aus verschiedenen ethnischen Gruppen dar, indem sie z.B. einfach deren Akzent übernehmen.

Großen Erfolg haben die Filme auch in den benachbarten, vor allem in den englischsprachigen, Ländern. Besonders beliebt sind nigerianische Filme in Ghana, wo es zwar eine eigene Filmindustrie gibt, Filme aus Nigeria aber aufgrund ihrer direkteren Themenwahl und mittlerweile kapitalintensiveren, und daher mit Spezialeffekten gespickten Produktion, bevorzugt werden.

Okome spricht sogar von einer „sub-continental video culture“. „Extremely popular and widely patronized across ethnic and class divides in both countries, this emerging sub-continental video culture is a response to the realities of Africa`s chief postcolonial edifice: the city.“ (Okome 2001: 10)

Die Filme behandeln die „postkoloniale“ Realität in beiden Ländern, das sich vor allem in der Stadt, bzw. zwischen Stadt und Land abspielt. Häufige Themen sind Politik, wirtschaftliche Schwierigkeiten, gesellschaftliche Tabus wie Prostitution oder Aids, der Gegensatz von Tradition und Moderne, der Verfall von familiären und gesellschaftlichen Werten, die Zunahme von Individualismus und finanzieller Gier, konkurrierende religiöse Vorstellungen, sowie Hexerei und Magie. (vgl. Okome 2001: 11)

Es gibt auch Versuche, die Filme französisch zu untertiteln, um auch das frankophone Publikum zu erreichen, z.B. Filme von Tunde Kelani. (vgl. Montfort 2002: 47) Während eines Aufenthalts im frankophonen Senegal, fand ich, trotz intensiven Suchens auf den Märkten, allerdings keine nigerianischen Filme.

Die Filmindustrie stellt einen wichtigen Wirtschaftsfaktor im Land dar. Eine große Anzahl an Produktions- und Marketingfirmen, unzählige Videoclubs und –geschäfte, machen Milliarden an Naira Umsatz und schaffen Arbeitsplätze. Die Home Movies übertreffen zahlenmäßig die importierten Filme, bzw. haben diese beinahe ersetzt. (vgl. Faris 2002, Servant 2001)

Dies ist dadurch möglich, dass der lokale Markt groß genug ist, um die Investitionskosten eines Filmes hereinzuspielen. Die Nigerian Home Movies sind bis jetzt auch von ausländischem Kapital unabhängig und somit einer der wenigen

Wachstumsmärkte des Landes, und brauchen sich daher auch an keinem anderen als am nigerianischen Publikumsgeschmack zu orientieren. "Nigerian films are financed, written, produced, directed and acted by Nigerians, in Nigeria, presenting a Nigerian reality to a primarily Nigerian audience. I never knew any Nigerian filmmaker who went on set thinking about the Western market or a Western exhibition. The unique quality of Nollywood is that its total concepts in all its ramifications is African and that is the reason why we were able to achieve the formally incomprehensible feat of irretrievably wresting the Nigerian audience from Hollywood". (Ejike 2005)

Die Filme sind ein populäres Phänomen. Die Anerkennung auf Filmfestivals ist nicht das vorrangige Ziel, sondern der Erfolg beim lokalen Publikum, den die Festivalfilme nicht so aufweisen können. Beim panafrikanischen Filmfestival (Fespaco) 2007 in Burkina Faso, waren nigerianische Filme nicht präsent, weil sie die vorgegebenen Standards nicht erfüllten.¹⁰ „These films are not the art cinema more usually seen in African film festivals, but are highly popular, meaning not only that they command a huge African audience, but that their production and financing is dependent entirely on how well they perform in the marketplace." (Larkin 2001).

Ihren großen kommerziellen Erfolg verdanken die Home Movies nicht zuletzt der kaufkräftigen nigerianischen Diaspora. So verkaufte sich z.B. die Komödie „Osuofia in London“ (Kingsley Ogoro/2003) weltweit 400.000-mal.

Über herkömmliche Export- und Migrationswege und nunmehr über das Internet¹¹ gelangen die Filme in die nigerianischen Communities weltweit und erfahren dort eine eigene Rezeption. Wenige Tage nur dauert es, bis ein neu veröffentlichter Film seinen Weg in die weltweiten Communities gefunden hat.

Balogun nennt die Filme „an African response to today`s information jungle. It is the response of people who have chosen to carve out their own path, rather than wait for the ambiguous benefits of travelling along glistening information highways in a manner scripted by the powerful forces that currently dominate the world political and economic scene." (Balogun 1998: 23

So unabhängig, wie Balogun dies darstellt, sind die Filme aber längst nicht mehr. Über die Diaspora werden die Filme internationaler, finden ihren Weg in Filmfestivals, wie

¹⁰ Vgl. David Ajiboye: Nollywood movies missing at FESPACO 2007, online im WWW unter URL: <http://www.tribune.com.ng/08032007/enter.html> [20.07.2007]

¹¹ Z.B. www.africvideos.com u.a.

z.B. das African Film Festival (AFF) 2001 in New York (vgl. Larkin 2001), und Kooperationen, und machen somit die Repräsentativität nach außen zu einem Thema.

Bemüht um das Image Nigerias, versuchte das National Film and Video Censors Board explizite Darstellungen von Sex, Gewalt, und okkulten Praktiken („ritual movies“) einzuschränken. Einige Filmemacher wurden sogar mit Verboten belegt¹², was zu heftigen Diskussionen beim Publikum führte.

Auf der Website des NFVCB sind dessen Ziele nachzulesen. Von allen bis heute angeführten Filmen sind 74%, also eine sehr hohe Zahl, nur für Zuseher über 18 Jahre freigegeben. Im Vordergrund der Bewertung steht die Aussage eines Films. Mit „potentially negative imitable behaviour“ oder „contains dangerous behaviour“ werden Filme kommentiert, die eine moralisch nicht einwandfreie Aussage haben. Hingegen werden Filme für Jugendliche freigegeben und mit dem Prädikat „contains imitable technique“ versehen, obwohl sie vielleicht Gewalt oder okkulte Praktiken enthalten, aber der Moral bestimmter Kirchen entsprechen. (z.B. „The Monster (Demon in Law) 1-3“, 2007, P. Collins, Ikechukwu Oye oder „Principality 1-2“, 2007, Cobic, Obi Cajetan Regina Ebere)

Nicht zu unterschätzen ist der Einfluss von privaten Geschäftsleuten oder Banken, die finanzielle Unterstützung anbieten, oder der Einfluss der Pfingstkirchen auf die Produktion der Filme. Siehe dazu Kapitel 2.2.

Zu beobachten ist ein Auseinanderdriften der Filmproduktionen in zwei Bereiche. Auf der einen Seite stehen kapitalintensive Produktionen, z.T. sind dies Kooperationen mit in der Diaspora ansässigen ProduzentInnen, die die Stars der Filmszene für Millionen von Naira engagieren. Auf der anderen Seite bleiben kleine Produktionen mit weitgehend unbekannten Schauspielern bestehen.

Es bleibt zu beobachten, wie sich die Nigerian Home Movies weiterentwickeln und wie „populär“ und „demokratisch“ sie bleiben - da sich bisher fast jeder und jede über ethnische, Klassen- und Geschlechtergrenzen hinweg, im Filmgeschäft versuchen konnte sprach Nganang von einer „extrême démocratisation de la production d'images“ (Nganang 2000: 121)

Fraglich ist, ob die lange Tradition der Populärkultur, basierend auf interaktiven oralen Traditionen, bestehen bleibt, oder ob die Orientierung an den oben genannten Einflüssen stärker ist.

¹² Z.B. Zeb Ejiofor, aufgrund seines Films „Outkast“, der das Thema der Prostitution aufgreift.

1.4. Charakterisierung der Filme:

Formal lassen sich die Filme nicht in eine herkömmliche Kategorie einordnen. Durch die verschiedenen Einflüsse von Oratur, Onitsha Market Literature, Yoruba Travelling Theatre und Melodrama bzw. Seifenoper, weichen sie in der Form vom Aufbau eines Spielfilms ab, indem sie fast immer 2-teilig, oft 3-4-teilig sind. Das hat auch marketingtechnische Gründe, da einige Wochen vergehen können, bis der zweite Teil veröffentlicht wird und sich in der Zwischenzeit die Spannung der ZuseherInnen, und somit der Verkaufserfolg, steigert

Situationsbezogene Dialoge und Handlungen stehen in den Filmen meist vorrangig vor einem inhaltlich logischen Zusammenhang.

Die technische Ausführung, d.h. Bild- und Tonqualität, ist oft mangelhaft da die Filme mit minimalem Aufwand möglichst schnell, oft innerhalb von zwei Wochen, produziert werden. Durch die oftmalige Verwendung von Pidgin English wird einem internationalen Publikum das Verständnis erschwert.

Die Klassifizierung in Filmgenres orientiert sich an internationaler Terminologie, stimmt in der Bedeutung aber nicht immer mit dieser überein. Am häufigsten und beliebtesten ist das so genannte „Drama“ oder zumeist „Family Drama“, gefolgt von „Romance“ bzw. „Love

Movie“, und in etwa gleich verteilt „Action Movie“, „Comedy“ und „Thriller“ bzw. „Horror Movie“. Ein Genre, das erst seit 2005 immer populärer geworden ist, ist das „Traditional Drama“. Es ist immer leicht erkennbar am Cover, auf dem sich die DarstellerInnen in traditionellen Gewändern und Schminke in dörflicher Umgebung präsentieren. Diese Filme werden oft auch als „historische Filme“ bezeichnet, da sie sich auf traditionelle politische Systeme bzw. Religion beziehen und diese neu interpretieren.

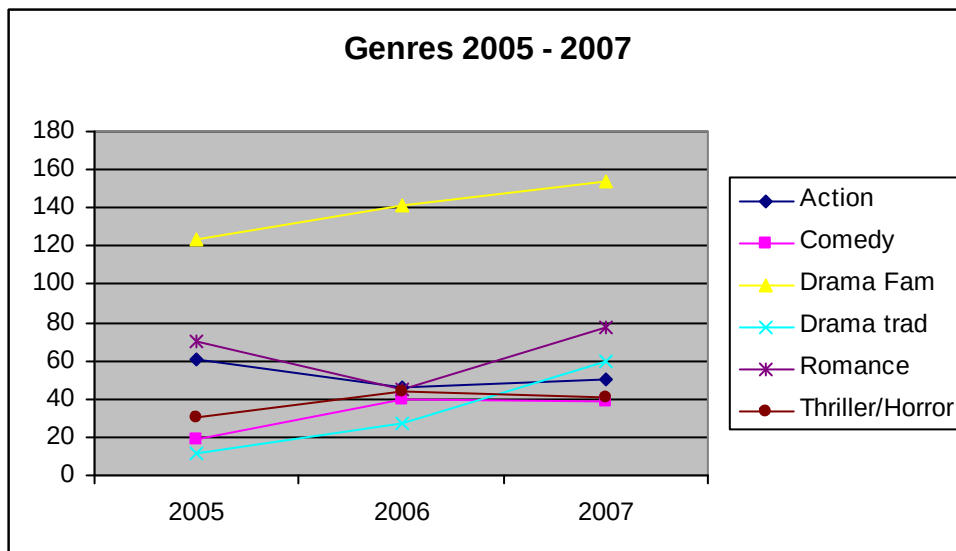


Abb.4.: Genres 2005 - 2007

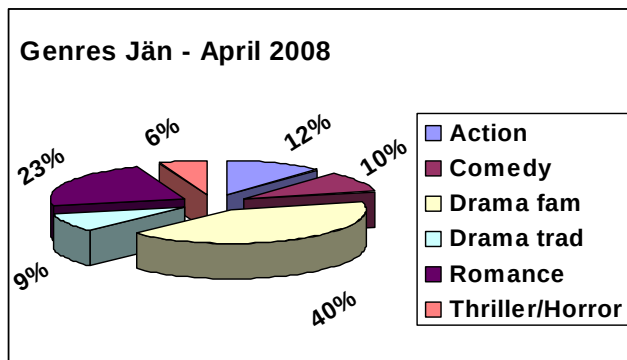
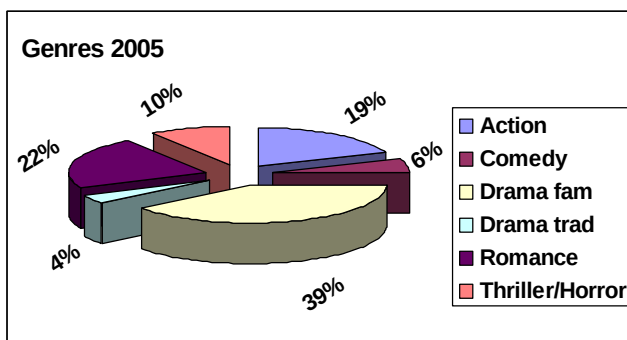


Abb.5 und 6.: Genres 2005 und 2008 im Vergleich

Die Bezeichnung „Thriller“ bezieht sich vor allem auf die so genannten „Ritual Movies“, also alle Filme, in denen blutige Rituale dargestellt werden, wie z.B. „Living in Bondage“. Die Bezeichnung „Horror Movie“ meint alle Filme in denen Hexerei und Magie mittels Spezialeffekten (z.B. Mensch-Tier-Verwandlungen, Geisterscheinungen, etc.) visualisiert werden. „Action Movies“ beinhalten meist Gewaltszenen, und sind oft politisch, da sie die korrupte Justiz und Exekutive thematisieren.

So wie die Nigerian Home Movies auf Filmfestivals auf schwache Resonanz stießen, scheiterten auch eigene Versuche, einige meiner Lieblingsfilme FreundInnen vorzuführen, an deren Erwartungshaltungen und Ansprüchen an afrikanische Filme.

Für ein internationales Publikum sind die Filme, wie Haynes es ausdrückte, „familiar in the wrong ways and strange in the wrong ways“ (Haynes 1998: 106) und porträtieren die nigerianische Gesellschaft so, wie die NigerianerInnen sie selbst sehen, aber nicht, wie sie ein internationales Publikum gerne sehen würde. Auf der einen Seite werden Dinge dargestellt, die einem „traditionellen“, im Sinne von „rückständigen“, Afrika zugeschrieben werden - auffällig häufig sind dies okkulte Elemente, wie Hexerei, Magie, Rituale oder rituelle Morde -, auf der anderen Seite stehen Szenen, die schon wieder „zu modern“ sind um zu gefallen - wie die häufige zur Schau Stellung von Luxus und Luxusgütern -.

Oft werden die Kategorien von „modern“ und „traditionell“, von Christentum und traditioneller Religion, letztere oft mit Rückständigkeit in Zusammenhang gebracht, bewusst einander entgegengesetzt und prägen die Vorstellungen der FilmproduzentInnen und des Publikums.

1.5. Aufbau und Ziele dieser Arbeit:

Auffällig ist, dass die Geschichte aus „Living in Bondage“ bis heute in den Filmen wiederkehrt. Sie stellt ein eigenes Genre, den „Thriller“ bzw. „Ritual Movie“, findet sich aber in der einen oder anderen Form in anderen Genres, z.B. im „Family Drama“, oder sogar in der „Comedy“. Genreübergreifend finden sich verschiedenste okkulte Vorstellungen in den Filmen. Sei es der Gebrauch von „love charms“, die Anwendung von „witchcraft“, das Aufsuchen von „native doctors“ bei Problemen jeglicher Art, oder das Auftreten von „evil spirits“, z.B. Mami Wata, die dem christlichen Teufel gleichgesetzt werden und dementsprechend mit Hilfe von christlichen „prophets“ und deren Gebeten bekämpft und ausgetrieben werden.

Die Frage, die sich mir aufdrängt, ist, warum diese okkulten Elemente, die einen Hauptunterschied zu den europäischen oder amerikanischen Filmen darstellen, so häufig sind, es in dem Film „Living in Bondage“ scheinbar selbstverständlich ist, dass sich die Hauptfigur Andy in seiner verzweifelten Situation an eine Geheimgesellschaft wendet, durch deren magische Rituale er sich Reichtum erwartet.

Da ich merkte, dass die Nigerian Home Movies bei NigerianerInnen in Österreich mindestens genauso populär sind, wie in Nigeria selbst, fragte ich mich, welche Rolle die Filme allgemein, und die okkulten Filme im Besonderen, im Leben der NigerianerInnen in der Diaspora, das heißt, in Österreich bzw. Wien, spielen. Wie werden die Filme in Bezug zur erlebten Realität in Nigeria und zur eigenen Lebensrealität in Nigeria und Österreich gesetzt? Diese Frage beschäftigte mich auch aus dem Grund, dass ich so oft zu hören bekam, die Filme seien wahr, die dargestellten okkulten Handlungen und Ereignisse passierten tatsächlich in dieser Form.

Die Filme stellen keine direkte Abbildung der Realität dar, aber sie zeigen, was dem Publikum wichtig ist, in der Form, die das Publikum versteht. Laut Barber (1987) ist die afrikanische Populärkultur, also auch der nigerianische Film, eine Möglichkeit „to get evidence about popular consciousness“ (Barber 1987: 4).

Um einen wissenschaftlichen Zugang zu den Filmen zu finden, setzte ich mit Literatur zu afrikanischer Populärkultur auseinander. Im Kapitel 2.1 soll dargestellt werden, inwieweit die Nigerian Home Movies in Inhalt und Form das Bewusstsein der nigerianischen Bevölkerung widerspiegeln.

Im Kapitel 2.2. werde ich auf verschiedene Theorien zu Hexerei in Afrika, insbesondere in Nigeria, eingehen. Es wurden jene Erkenntnisse herangezogen, die erklären helfen, wie sich der Diskurs von Hexerei in den Diskurs der Nigerian Home Movies einfügt.

Dazwischen werden einige ausgewählte Filme in Form einer inhaltlichen Analyse vorgestellt, um zu zeigen, auf welchen Ebenen von individueller und kollektiver Identität Hexerei in den Filmen Relevanz haben kann.

Im Kapitel 2.3. findet eine Verortung meiner InformantInnen als KonsumentInnen der Nigerian Home Movies im transnationalen Raum statt. Es wird auf die Bedeutung der Medien für diese Verortung eingegangen.

Folgende Fragen sollen durch empirische Erhebungen beantwortet werden:

Durch quantitative Erhebungen und qualitative Interviews soll die Verbreitung der Filme im transnationalen Raum nachgezeichnet werden. Es soll vor allem der Frage nachgegangen werden, inwieweit der Diskurs der Nigerian Home Movies ein populärer Diskurs bleibt, in dem eine Interaktion zwischen ProduzentInnen und KonsumentInnen stattfindet.

Auf Makrostrukturen politischer, ökonomischer, oder ideologischer Natur von Produktion und Verbreitung der Filme kann zwar verwiesen, aber nicht näher eingegangen werden.

In qualitativen Interviews soll weiters erhoben werden, wie einzelne RezipientInnen die Filme in Bezug zu ihrer eigenen Realität im transnationalen Raum setzen, wie und auf welchen Ebenen sie ihre Identitäten über die Bilderwelten der Filme generieren.

Ebenfalls in qualitativen Interviews soll erfragt werden, ob und wie die RezipientInnen mit der ProduzentInnenseite in Interaktion treten und somit selbst zur Dynamik des populären Diskurses der Filme beitragen.

2. Theoretische Überlegungen

2.1. Die Nigerian Home Movies als Ausdruck einer populären Kultur

2.1.1. Massenmedien und Massenkultur

Mit der Ausbreitung der elektronischen Medien (Kino, Radio) begann in den 1920er Jahren die Debatte über die Abgrenzung der über diese Medien an die Massen vermittelten Kultur von bestehenden Formen der Kultur. Theorien zur Massenkultur gehen von einem gesellschaftlichen Umbruch, herbeigeführt durch Industrialisierung und Urbanisierung, aus.

Durch den Niedergang der vermittelnden Institutionen wie Familie, Dorf, oder Kirchen, sind die Individuen direkt dem manipulativen und ausbeuterischen Einfluss von Massenmedien und Massenkultur ausgesetzt. (vgl. Strinati 1995: 9)

Diese Massenkultur orientiert sich vor allem am Profit, den sie von einem potentiellen Massenmarkt erwirtschaften kann. Insofern wird in der Theorie nicht unterschieden zwischen materiellen Produkten, wie z.B. Autos, und kulturellen Produkten, wie z.B. Film. Beide werden für maximalen Profit in großen Mengen hergestellt. In ihrer Eigenschaft sind sie standardisiert, in ständiger Wiederholung immer nach dem gleichen Schema produziert.

Die neue Massenkultur steht im Kontrast zur „Kunst“/art bzw. „Hochkultur“/high culture, sowie auch zur „Volkskultur“/folk culture, die sie ersetzt hat.

„The aesthetic complexity of true art, its creativity, its experiments, its intellectual challenges, cannot be realised by the techniques which produce mass culture...“ (Strinati 1995: 12) Genauso wenig ist Massenkultur „folk culture“, „...because they no longer came from the „people“, and therefore could not reflect or satisfy their experiences and interests.“ (Strinati 1995 : 4)

Die Massenkultur wirkt von außen auf die Menschen ein und lässt ihnen keinen Spielraum für eigene Interpretationen. „Mass culture is therefore a culture which lacks intellectual challenge and stimulation, preferring the undemanding ease of fantasy and escapism. It is a culture which denies the effort of thinking and creates its own emotional and sentimental responses, rather than demanding that its audiences use their

own minds, make an effort and work out their own responses. In this sense, it begins to define the social reality for the mass public.“ (Strinati 1995: 14)

Die Theorie der Massenkultur geht von einem homogenen Kulturbegriff aus. Sie zieht eine klare Trennlinie zwischen Massen- und Hochkultur bzw. Volkskultur, zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Doch diese Grenzen sind in Wirklichkeit „constantly being blurred, challenged and withdrawn“ (Strinati 1995: 45)

Theorien zu Massenkultur haben eine starre Vorstellung von Kultur, die kulturellen Wandel, und die Rolle des Publikums dabei, nicht berücksichtigt. „Mass culture theory tends to see the audience as a passive, supine, undemanding, vulnerable, manipulable, exploitable and sentimental mass, resistant to intellectual challenge and stimulation, easy prey to consumerism and advertising, unconsciously afflicted with the dreams and fantasies they have to sell (...) There has, in fact, been a tendency for this theory to speak on behalf of the audience rather than finding out what it has to say for itself. (Strinati 1995: 48)

Obwohl der Terminus der Massenkultur nicht mehr aktuell ist, existiert die Vorstellung von einer Massenkultur weiter und spielt eine Rolle in den Theorien zur Populärkultur. Sie dient dabei vor allem als deren Gegenpol.

Auch die Nigerian Home Movies werden von einigen KritikerInnen im Licht der Massenkulturtheorie beschrieben. Sie werden als völlig unkritische, rein kommerziell orientierte kulturelle Verfallserscheinung mit dem Afrikanischen Kinofilm beziehungsweise mit traditioneller, authentischer, von geschlossenen ethnischen Gruppen hervorgebrachter Kultur, kontrastiert.

Dabei herrscht die Vorstellung, dass die Videofilme die anderen kulturellen Formen (v.a. Kino) verdrängen, und nur importierte Massenmedien (Filme, Serien) imitieren und ersetzen. Barlet (1996) titelt ein Kapitel über die Home Movies in seinem Werk „African Cinemas“ als „The Video Monster“. „In Nigeria, videos can be rented or bought almost everywhere on an entirely informal basis (...) even in hair-dressing salons (...) and have almost replaced independent cinema“ (Barlet 1996: 238)

Genau in dieser Breitenwirksamkeit liegt aber die Stärke der Nigerian Home Movies. Sie rekurren auf populäre Geschichten, die die Menschen ansprechen, und orientieren sich nicht am ausländischen Markt. „Although the screenplays are adequate, the technique and direction are sometimes below par. The public does, however, like the simple dialogue, and enjoys seeing familiar places and stories“ (Barlet 1996: 238)

2.1.2. Cultural Populism

Die Theorie des Cultural Populism von John Fiske (1989) spiegelt sich ebenfalls in einigen Formen der Rezeption der Nigerian Home Movies wider. Vor allem in den journalistischen Medien werden die Filme als Gegenbewegung zur dominierenden Industrie Hollywoods verstanden, die durch „excorporation“ Eigenes schaffen, aber schließlich durch „incorporation“ und Verkommerzialisierung wieder in die dominanten Massenmedien eingegliedert werden.

Die kapitalistische Marktwirtschaft, die mit der Industrialisierung Einzug gehalten hat, ist, so John Fiske, durch Waren („commodities“) charakterisiert. Die Waren, vor allem kulturelle Waren wie Radio, Kino etc., beeinflussen die Menschen nicht von oben herab, sondern dienen den KonsumentInnen vielmehr als kulturelle Ressource, die sie sich aneignen, um ihr dann ihre eigenen Bedeutungen und Wertvorstellungen zuzuweisen und sie auf diese Weise zu transformieren. „...the user is not simply consuming a commodity but reworking it (...) as a cultural resource to be used.“ (Fiske 1989: 11)

Hier tut sich der scheinbare Widerspruch auf, dass Populärkultur auf der einen Seite von der Kulturindustrie und ihren kommerziell produzierten Waren, auf der anderen Seite von den Menschen, geschaffen wird. « Popular culture is contradictory – it is industrialized, its commodities produced and distributed by a profit-motivated industry (...) on the other hand – it is of the people... » (Fiske 1989: 23)

Doch Populärkultur, wie Fiske sie definiert, entsteht aus der Interaktion dieser zwei Pole. Das „Populäre“ in „Populärkultur“ bezieht sich auf die Menschen, von Fiske auch als « the subordinate » bezeichnet, die sich die dominante Kultur aneignen und dabei eine Populärkultur schaffen, die in Opposition zu dieser dominanten Kultur steht. "Popular culture is formed always in reaction to, and never as part of, the forces of domination.“ (Fiske 1989: 43) Fiske verwendet den Begriff "Excorporation" dafür, wie sich "the subordinate" aus den kulturellen Ressourcen, die vom dominanten System angeboten werden, ihre eigene Kultur machen.

Die Menschen formieren sich in wechselnden Allianzen, die nicht notwendigerweise mit Klassen oder anderen sozialen Organisationsformen korrelieren müssen, sondern die sich mehr über das "gegen wen" definieren.

Der Terminus „Kultur“ bezieht sich auf den aktiven Prozess der Bedeutungszuweisung, eingebettet in ein soziales System. « Popular culture is not consumption, it is culture –

the active process of generating and circulating meanings and pleasures within a social system“ (Fiske 1989:23)

Insofern wird die oben erwähnte Widersprüchlichkeit aufgelöst, da Populärkultur bei Fiske durch, und gerade durch, diese Oppositionalität definiert wird.

Durch ihre Oppositionalität ist Populärkultur bei Fiske progressiv und hat die Kraft, sozialen Wandel herbeizuführen. „This approach sees popular culture as potentially, and often actually, progressive (though not radical), and it is essentially optimistic, for it finds in the vigour and vitality of the people evidence both of the possibility of social change and of the motivation to drive it.“ (Fiske 1989: 21)

Nicht jede dominante Kultur wird von den Menschen zur populären Kultur gemacht. Die Kultur muss soziale Relevanz haben, bzw. die Menschen müssen in ihr eine soziale Relevanz sehen können. „Popular culture has to be, above all, relevant to the immediate social situation of the people.“ (Fiske 1989: 25)

Da Fiske von einer inhärenten Oppositionalität von Populärkultur ausgeht, muss für ihn die dominante Kultur, die für Populärkultur verwendet wird, dieser Oppositionalität entgegenkommen, indem sie Möglichkeiten für eine subversive Lesart beinhaltet. „If a particular commodity is to be made part of popular culture, it must offer opportunities for resisting or evasive uses or readings, and these opportunities must be accepted“ (Fiske 1989: 32)

Texte, d.h. kulturelle Ausdrucksformen, die gelesen, im Sinne von rezipiert und interpretiert werden können, die sich besonders für eine subversive Lesart und Anreicherung mit sozial relevanter Bedeutung, anbieten, bezeichnet Fiske als „producerly text“. Ein „producerly text“ kann entlang der dominanten Ideologie gelesen werden, bietet sich aber auch für „popular production“ an, indem er gleichzeitig „exposes (...) the vulnerabilities, limitations and weaknesses of its preferred meanings, (...) it is, in a very real sense, beyond its own control.“ (Fiske 1989: 103, 104)

Neben diesen Eigenschaften eines Textes ist es von Bedeutung, mit welchem Medium der Text transportiert wird. „Certain commodities or texts of mass culture are popular not only because socially relevant meanings can be made of them: the media that deliver these commodities have to have characteristics that are equally adaptable to the practices of everyday life. (...) The mode of consumption is as context-specific as any meanings that are made from the cultural commodity“ (Fiske 1989: 152)

Bestimmte Medien eignen sich besser als andere für eine populäre Lesart. „Television, books, newspapers, records, and films are popular partly because their nature as media

enables them to be used in ways in which the people wish to use them. As they cannot impose meanings on people, neither can they impose the way they are received into everyday life“. (Fiske 1989: 158)

Für die Erforschung von Populärkultur ist es notwendig, Texte im Hinblick auf oben beschriebene Eigenschaften zu analysieren. « to analyze texts in order to expose their contradictions, their meanings that escape control, their producerly invitations; to ask what is within them that has attracted popular approval“. (Fiske 1989: 106) Dabei ist aber zu beachten, dass weder ein Text, noch dessen Leserschaft bzw. Lesart in sich oppositionell oder konformistisch, also populär, ist. « ...it is its use by a socially situated reader that determines its politics... » (Fiske 1989: 45) Es geht also um die Interaktion von Text und LeserIn. Diese Interaktion muss eingebettet in ein soziales System und den damit verbundenen Strukturen von Macht, betrachtet werden.

Die Definition von Populärkultur als „Praxis“ eingebettet in ein soziales System, ist für diese Arbeit sehr hilfreich. Auch diese Arbeit bezieht sich auf die Interaktion zwischen Text und LeserIn. Es stellt sich die Frage, was an einem Text für das Publikum relevant ist, warum dies relevant ist, bzw. wie dies relevant gemacht wird.

Problematisch bei Fiske, und nicht übertragbar auf die Beschreibung der Nigerian Home Movies ist die Trennung in eine dominante Kulturindustrie auf der einen, und eine subversive Populärkultur auf der anderen Seite, die per definitionem nur oppositionelle Lesarten einschließt.

2.1.3. Ethnologische Ansätze zu Massenmedien

Abu-Lughod (1997) fordert einen „ethnographic turn“ in der Analyse von Medien. In ihrer Arbeit setzt sie sich mit der Rezeption von Fernsehsendungen in Ägypten auseinander. Sie fordert, “to place television more seamlessly within the sort of rich social and cultural contexts that sustained anthropological fieldwork (...) since Malinowski“. (Abu-Lughod 1997: 113)

Dabei sind, so Abu-Lughod, drei Analyseebenen zu berücksichtigen:

- die Rezeption der Medien
- eine textuelle Analyse (vergleichbar mit der Analyse von Ritualen und Mythen in der Ethnologie)
- die Produktion von Medien.

Aus ihren Studien schloss sie, dass TV-Programme von SpezialistInnen produziert werden, die einer anderen sozialen Klasse angehören als die RezipientInnen. Sie sind urban, haben nationale oder transnationale Identitäten und soziale Beziehungen, und arbeiten innerhalb von Strukturen von Macht, die im Sinne nationaler und ökonomischer Interessen agieren.

Für eine dichte Beschreibung müssen Wege gefunden werden, diese verschiedenen Formen des „social life of television“ miteinander in Beziehung zu setzen. Dies erfordert, so Abu-Lughod, eine „multisited (mobile) ethnography“, sowie das Verständnis von Kultur als komplex, unterschiedlich verteilt und nicht immer von allen gleich geteilt. (vgl. Abu-Lughod 1997: 114f)

McCall (2002) untersuchte den Einfluss von Nigerian Home Movies auf das Wirken eines „native doctor“ in Nigeria. Auch er ist der Meinung, dass Studien zu Massenmedien mit „the rich understanding of the local contexts characteristic of traditional ethnography“ (McCall 2002: 81) kombiniert werden müssen, um nicht in dieselbe Falle zu tappen, wie frühe Theorien zu Massenmedien in Europa und Amerika. Mc Call stellte fest, dass sich die Menschen in Nigeria oft auf die (Igbo-)Filme als Quelle kultureller Auslegung bezogen, und auch in Interviews, die er führte, Beispiele aus den Filmen anführten. Die Filme haben sich in Nigeria, so Mc Call, als ein „forum for public discourse“ etabliert. (Mc Call 2002: 86)

2.1.4. Populärkultur in Afrika:

Theorien zur afrikanischen Populärkultur verbinden Theorien der Populärkultur mit ethnografischen Studien zu Produktions- und Konsumptionsbedingungen.

2.1.3.1. Klärung des Begriffs „Populärkultur“ in Afrika:

In den African Studies wurden zunächst nur zwei fest etablierte Kategorien, die "traditionelle Kultur" auf der einen und die « Hochkultur » oder "Elite-Kultur" auf der anderen Seite, wahrgenommen. Diese Zweiteilung « arose in conditions defined by the extension of global capitalism on the one hand and the assertion of cultural nationalism by African elites on the other ». (Barber 1997 : 1) Daneben war populäre Kultur in Afrika unsichtbar.

Zur "traditional culture" zählten, so Barber, orale Traditionen in afrikanischen Sprachen und Ausdrucksformen, die aus der vorkolonialen Zeit stammen, und keinen westlichen Einflüssen unterlagen.

Einfluss auf diese Kategorisierung hatte der internationale Kunstmarkt, auf dem vor allem plastische Kunst danach bewertet wird, wie alt, wie traditionell, wie authentisch, d.h. unmittelbar aus dem Gebrauch entwendet, sie ist.

Die klare Abgrenzung von traditioneller Kultur war ebenso wichtig für nationalistische Eliten: Sie diente zur Hervorstreichung der „Andersartigkeit“ Afrikas und bezog sich in erster Linie auf orale Traditionen (als Basis für afrikanische Literatur). „For the nationalist African elites, celebrating the 'traditional' was an affirmation of self-worth.“ (Barber 1997:1)

Unter "Elite culture" verstanden die African Studies die am Westen orientierte Kultur mit Nähe zu westlicher Bildung, in europäischen Sprachen und Konventionen. Diese ist eher an ein internationales Publikum gerichtet und wird in Afrika nicht wirklich rezipiert. Dieser Kategorie werden v.a. Kino oder Literatur zugeordnet.

Laut Barber war es vor allem auch eine Frage der Zugänglichkeit, dass in den African Studies vor allem Literatur in europäischen Sprachen rezipiert wurde, Literatur in afrikanischen Sprachen wie Swahili oder Yoruba hingegen nicht. Diese andere Literatur, sowie „flourishing popular African language literature“ wurde quasi unsichtbar. (vgl. Barber 1997: 1)

Die Betonung der „Elite culture“ war ebenfalls wichtig für afrikanische nationalistische Bewegungen, denn „the possession of substantial Europhone literature was a simultaneous demonstration of mastery, progress and modernity.“ (Barber 1997: 1)

Zwischen diesen fest etablierten Kategorien gibt es aber ein weites Feld kultureller Produktion, das weder als traditionelle, noch als Hochkultur oder Elite-Kultur, klassifiziert werden kann, sondern das diese Unterscheidungen überbrückt und auflöst. Es sind die Werke von lokalen ProduzentInnen, die sich an lokales Publikum wenden, und über wichtige gemeinsame Anliegen, Erfahrungen und alltägliche Kämpfe sprechen. (vgl. Barber 1997:1f)

Nach Karin Barber ist es gerade die Abweichung von und das freie Operieren zwischen festgelegten Kategorien, die den Charakter der afrikanischen Populärkultur ausmachen. Elemente von traditioneller oder Elite-Kultur werden inkorporiert und dabei zum Teil radikal uminterpretiert. (Barber 1997: 2)

Die Konzepte von "traditionell", "Elite" oder "populär" werden in der Wissenschaft nicht länger als empirisch abgrenzbare Ebenen kultureller Produktion gesehen, sondern mehr als dynamische Konzepte, die von den Menschen selbst benutzt werden, um ihre Kultur zu beschreiben, zu präsentieren, und von anderen abzugrenzen.

Mit dem Aufbrechen der alten Dichotomie von "traditionell" und "Elite" wurde die Populärkultur Afrikas immer mehr zu einem bedeutenden Forschungsfeld, dem sich viele Studien widmeten.

Karin Barber selbst untersuchte das populäre Theater der Yoruba in Nigeria, das traditionelle Geschichten und Themen für ihre Produktionen heranzog, obwohl sich die Theatergruppen selbst nicht als traditionell verstanden. So wurde z.B. der Charakter des *babalawo* (*native doctor*) den weiterhin beliebten Oraltraditionen entnommen, gleichzeitig schmeichelt der *babalawo* sowohl DarstellerInnen als auch Publikum, die die Sicht einer aufgeklärten, fortschrittlichen Person (Moslem oder Christ) einnehmen, und sich damit gegenüber "Heiden" und "Analphabeten" abgrenzen konnten. Diese Ambivalenz gegenüber dem Traditionellen ist laut Barber charakteristisch für die populäre Kultur der Yoruba. (Barber 1987: 21)

Dies ist kein neues Phänomen, denn die Oraltraditionen der Yoruba waren schon immer gekennzeichnet durch Flexibilität und die Fähigkeit, neue Elemente aufzunehmen. Laut Barber ist es ein Merkmal von Kulturen, die wie die westafrikanischen Kulturen von Handel geprägt sind, dass "innovation was actively sought and creatively incorporated into an assimilating tradition". (Barber 1987: 42)

Der Begriff "Populärkultur" soll daher keine strikten Grenzen ziehen, sondern stellt vielmehr einen Standpunkt dar, von dem aus kulturelle Ausdrucksformen analysiert werden können. "'Popular' is used not to classify a discrete category of cultural products, but to find a standpoint from which one can actually see the great variety and intensity of cultural production that was and is going on in African cities, villages, plantations, townships and war-fronts - on what people in Africa have actually been producing (...) and what they might mean by it." (Barber 1997: 7)

Von diesem Standpunkt aus lassen sich dann folgende Kategorien nach Produktions- und Konsumptionsbedingungen unterscheiden:

Populäre Kultur...

(1a) Produced and consumed by the people - commercial

z.B. 'bar' and 'truck' art, populäre Musik, Populäre Literatur, Populäres Theater

(1a) Produced and consumed by the people – non-commercial

z.B. Hausdekoration, Musik und Tanz für die Freizeit, das Erzählen von Geschichten und Witzen

(2a) Consumed but not Produced by the People: - commercial

z.B. importierte Filme, Schallplatten, Romane, Seifenopern usw. Diese werden produziert von multinationalen Massenmedien, umgehen oft die offiziellen kulturellen Institutionen des Landes und sind wenig von afrikanischer Populärkultur beeinflusst. Sie schaffen neue Formen der Rezeption innerhalb von Familie oder Haushalt.

Diese importierte Kultur stellt eine wichtige Quelle von Formen und Themen für die lokal produzierte populäre Kultur dar und beeinflusst damit deren Dynamik.

Ein Beispiel dafür ist der Einfluss von (latein-)amerikanischen TV-Serien auf das Yoruba Theater, was das Entstehen der Videofilme begünstigte, die die TV-Serien heute beinahe ersetzt haben.

(2b) Consumed but not produced by the People – non-commercial

z.B. Filme von der Regierung oder NGOs, die Bildungs- oder Aufklärungsarbeit leisten sollen

(3a) Produced but not Consumed by the People – Commercial

z.B. Kunst für Touristen (Airport-Art)

(3b) Produced but not Consumed by the People – Non-Commercial

z.B. Kinofilm

(nach Barber 1987: 26f)

Nach diesen Kategorien stellt sich die Frage, wie man überhaupt den für die Definitionen zentralen Begriff „people“ definiert.

Die im letzten Kapitel beschriebenen euro-amerikanischen Theorien zur Populärkultur, einerseits als dominante Massenkultur, andererseits als dazu in Opposition stehende Populärkultur, die auch in Ihrem Entstehungskontext problematisch sind, sind im afrikanischen Kontext noch schwieriger aufrecht zu erhalten.

Bis jetzt, so Jeyifo (vgl. Jeyifo 1985: 3), ist in Afrika noch keine darstellende Kultur (Theater) völlig von einer sozialen Gruppe oder Klasse vereinnahmt worden. In Nigeria, so Barber, „the people’ so often have networks that stretch into the elite, and regard themselves as potentially part of it.“ (s. nächstes Kapitel)

Es gibt eine vielfältige Populärkultur, die entstanden ist aus einem weiten informellen Sektor (=the people), zugleich kommerziell orientiert ist (Sponsorship, aber auch low

budget), und in Form und Inhalt ein breites Publikum über sozioökonomische Grenzen hinweg anspricht. (=the people) (vgl. Barber 1987: 33)

Einerseits sind ProduzentInnen und KonsumentInnen der afrikanischen Populärkultur als gesellschaftliche Gruppe nicht klar voneinander abzugrenzen, andererseits gibt es auch eine starke Interaktion und Nähe zwischen den beiden Seiten.

Das Yoruba Theater, das Karin Barber untersuchte, ist stark von älteren Formen des Theaters / oralen Traditionen beeinflusst. Im Gegensatz zu den Egungun beispielsweise, werden die Stücke zwar auf einer Bühne aufgeführt, das Publikum ist anonym und es wird nicht auf einzelne (prominente) Personen eingegangen (vgl. Barber 1997: 352), aber es gibt auch beim Yoruba Theater der 70er eine Nähe von Produktion (ProduzentInnen und DarstellerInnen) und Rezeption (Publikum).

Wie Jeyifo es ausdrückt, richtet sich das Yoruba Theater nach einem "popular demand". "It arises directly from the popular masses (...) goes directly to the people, seeks them out, 'pursues' them even to the smallest village" (Jeyifo 1985: 105)

Auch wenn es im Yoruba Theater im Unterschied zu früheren, lokal begrenzteren Formen der Oratur, Referenzen auf Ghana, andere afrikanische Länder oder auch andere Teile der Welt gibt, das Theater richtet sich immer an ihr Publikum als "people who shared a knowledge of very local concerns" und bietet "both involvement and distance; selection and combination." (Barber 1997: 354)

Harding (2003) meint, dass auch im Falle der Videofilme die Nähe zwischen Produktion und Rezeption eine wichtige Rolle spielt. Sowohl die Produktion der Filme ist interaktiver als die von TV- oder Kino-Produktionen, da sie kein spezielles Equipment erfordert, bzw. das Equipment leistbar ist, als auch der Konsum, das "video watching", wo "the 'when' and the 'where' of viewing is open to choice in a way that is not the case for TV or film screenings". (Harding 2003: 83), wo die Filme leicht zugänglich sind, auch kollektiv „geschaut“ werden können und sich daher für aktive Rezeption anbieten.

Harding ordnet die Home Movies damit in die lange Tradition von Oratur ein. "The video movie is reflecting, extending and continuing the long-established practice of interactive response to existing forms of performance."

Denn: "The ethos of critiquery, sharing, participating, taking responsibility for performance has found a fertile new ground for articulation in the new genre of dramas that are the video-movies. Just as the participant-spectator at most performances in Africa is articulate, vociferous, and participatory at the appropriate time, so the

spectator, confronted by new media, does not absorb the message and medium in one gulp, but operates as a critical spectator, adjusting, altering and reinterpreting both medium and message as they are received". (Harding 2003: 83)

Ein Interviewpartner beschrieb die nigerianische Filmindustrie als "close to the people" und meinte damit, dass fast jede oder jeder z.B. über persönliche Beziehungen (transnational: auch Internetforen) Kontakt mit der Industrie (ProduzentInnen, SchauspielerInnen) aufnehmen kann. Er führte das auf die "family culture" Nigerias zurück. Andere gaben an, dass sich die ProduzentInnen am Publikumsgeschmack orientieren, bzw. auch Erzählungen, Gerüchte, „testimonies“ usw. aus der Gesellschaft als Quelle für ihre Filme einholen bzw. vorgeben, dies zu tun - denn oft handelt es sich nur um Wiederholungen bereits erfolgreicher Themen.

Die Medienlandschaft in Nigeria hat sich in den letzten Jahren verändert. Barbers Unterteilung von Populärkultur befindet sich daher in einer ständigen Weiterentwicklung.

Von „consumed and produced by the people“, wechseln Teile der Filmindustrie durch zunehmende Inkorporation in staatliche oder kirchliche Strukturen in die Kategorie „consumed but not produced by the people“. Eine Angleichung an die importierte Kultur, die sie ersetzt haben, findet statt. („Nigeria nips at Hollywood's heels")

-- Weitere Entwicklung? s.u. zu erforschen, wie sich die Beziehung von "populär-" und "the people" in Bezug auf die Nigerian Home Movies weiter entwickelt.

2.1.3.2. Populärkultur als Diskurs

Der Begriff der Populärkultur in Afrika, wie Barber ihn ausgehend von Studien in Nigeria entwickelt hat, geht weg von abgrenzbaren Klassen und einer ihnen inhärenten Kultur. Der Fokus richtet sich auf soziale Praxis, also Produktion, Rezeption und Interaktion.

Populärkultur wird verstanden als „a space, a forum, in which meaning is never fixed, completed or fully constituted“. (Barber 1987: 25)

Für Fabian (1991) repräsentieren „performance genres“, also darstellende Formen der Populärkultur (Theater, Musik, ...), nicht 1:1 ein fertiges Bewusstsein einer abgegrenzten sozialen Klasse, sondern vermitteln zwischen unterschiedlichen sozialen Realitäten und schaffen einen Raum, in dem Beziehungen zwischen diesen Realitäten ausgehandelt werden. Kultur ist dabei veränderlich.

“Cultural expressions, as studied by the anthropologist are not evidence for how a culture ‘works’ (or ‘functions’, or ‘determines action’); they only show how perceptions, experiences and problems, are being ‘worked out’ in an open, never-ending process (...) The dance halls, shebeens, churches, community halls and taxis where they are produced and received are the meeting places of new kinds of crowds, engaged in the work of producing new kinds of self and collectivity” (Fabian 1978: 25).

Populärkultur stellt auch einen Freiraum dar, in dem in Zeiten politischer Repression und der Zensur von Medien eine Möglichkeit oppositionellen Ausdrucks besteht.

Barber verwendet Pierre Machereys neo-marxistische "Theory of Literary Production" (1978) für ihre Analyse von Populärkultur (Yoruba Theatre) und die Frage, wie Bedeutung ausgehandelt wird. Barber beleuchtet vor allem den Kontext der Produktion, mit den ProduzentInnen als AkteurInnen.

Die Interpretation eines Textes, also auch eines Theaterstücks, geht nicht von einer "authorial intention" aus, die in der Analyse explizit gemacht werden soll (Ziel ist nicht "to make a whisper audible, nor to complete what the text leaves unsaid"), sondern erklärt die "ideological necessity of its silences, its absences, its structuring incompleteness – the staging of that which it cannot speak" (Storey 1996: 32) – Louis Althusser 1969 – "the problematic"

D.h. die Interpretation stellt einen Bezug zum historischen und sozialen Kontext von Produktion her. Die Frage ist, wie geht der Autor/die Autorin mit dem "ideological material available" um?

Eine entscheidende Rolle im Aushandeln kollektiver Bedeutungen spielt für Jules-Rosette (1998) das Publikum als “the main regulating influence on the production of new forms”. Soweit, dass sie Populäre Kultur als “a product of audience” bezeichnet. (Jules-Rosette 1998: 58)

Form und Inhalt von Populärkultur gehen auf komplexe Weise auf das Publikum ein und machen kollektive Erfahrungen kommunizierbar, sind also maßgeblich an der Interaktion von ProduzentInnen und KonsumentInnen beteiligt. Sie sollten in einer aussagekräftigen Analyse von Populärkultur immer Berücksichtigung finden.

Einige zentrale formale Eigenschaften von Populärkultur führt Barber (1987, 1997) an:

- They function like proverbs, stereotypes, models that can be applied to reader’s own specific circumstances;

- endless repetition and replication of themes, forms and methods- if new forms catch on, many more artists will then imitate it (Barber 1987: 39)
- Syncretic forms – result of conscious choices and combinations
- produced in accordance with an underlying cultural disposition – continuity
- appeal to a lowest common denominator of comprehension – accessibility!
- aesthetic of immediate impact, each moment exploited for its maximum effect
- emotional "obviousness", that deepens and reaffirms common values – through popular art, expression is given to what people may not have known they had in common

(vgl. Barber 1987: 39ff, Barber 1997: 357)

Ebenfalls zu berücksichtigen ist, dass diese formalen Eigenschaften im unterhalterischen Wert und damit kommerziellem Erfolg von Populärkultur begründet sind.

"Magischer Reichtum" – Eine Analyse von Karin Barber:

Karin Barber untersuchte das Yoruba Theater der 70er Jahre, der Zeit des Erdölbooms in Nigeria.

Sie stieß auf das weit verbreitete Thema von "Magic Money", das fast 1:1 vergleichbar mit dem Thema aus dem eingangs vorgestellten Home Movie "Living in Bondage" ist. Ihrer Analyse des Themas liegt der Zugang zu Populärkultur als "site", oder "forum", wo Bedeutung ständig neu ausgehandelt wird, zu Grunde.

Das Thema von „Magic Money“ oder „Magischem Reichtum“ beruht auf zwei kontrastiv dargestellten Charakteren. Auf der einen Seite ein Mann, dessen elitärer Lebensstil in Reichtum und Luxus auf böser Magie (in erster Linie Ritualen, die Menschenopfer involvieren), oder anderen kriminellen Aktivitäten, wie bewaffneter Raubüberfall, basiert.

Auf der anderen Seite der Charakter des „good rich man“, der sein Geld mit "contracts" (gut dotierten Bauaufträgen) verdient.

In den Stücken wird keinerlei Kritik am exzessiven, in seiner extremen Ausprägung und angesichts der Armut weiter Teile der Bevölkerung an sich unmoralischen, Reichtum an sich geübt. Im Gegenteil, dieser wird sogar ostentativ (Villen, Luxusautos, ...) zur Schau gestellt und wirkt auf das Publikum faszinierend und erstrebenswert.

Das Problematische („problematic“), „that which it cannot speak of“, die "silences" in diesen Theaterstücken, ist, so Barber, die tatsächliche Quelle des "ehrlichen Reichtums"

des "good rich man". "... for doing so they would be forced to reveal that this foundation is hardly more solid than that of the illusory fortune of the robber and magician..." (Barber 1997: 97)

Der Reichtum des "good rich man" beruht auf „Oil money“ oder „Petro-Naira“. Gegen Erdöl vergeben Staatsbeamte Verträge an ausländische Firmen, welche nicht unbedingt vorteilhaft für das Land sind, dafür aber persönliche Vorteile bringen. Für die Ausführung der Verträge (z.B. Bauaufträge), werden sogenannte "middlemen" aus dem privatwirtschaftlichen Sektor beauftragt, "never seen to do any work".

Stattdessen werden die „silences“ übersetzt in „a set of terms which makes further questions about the nature and origins of this wealth pointless, and, indeed, unaskable“. Magie, so Barber, ist „by definition inexplicable“. (Barber 1997: 93)

"The author labours to impose on (those) ideological materials a unified, complete, literary form, and in doing so, he/she tries to smooth over any inconsistencies and incoherences – evidence of social conflicts – by „adding to them an imaginary solution“.

"Magic Money" stellt ein kollektives Bewusstsein von ProduzentInnen und KonsumentInnen dar. Die ProduzentInnen und ihre Produktion sind eingebettet in die gegenwärtigen Strukturen des postkolonialen Staats, und die "silences" der Texte stehen in Übereinstimmung mit dem gesellschaftlichen System. Da, so Barber, Populärkultur in Nigeria nicht Ausdruck einer herrschenden Klasse allein ist, sondern eine Verbindung von „the people“ mit der „Elite“ darstellt, ist "Magischer Reichtum" als ein kollektiver Diskurs über gesellschaftliche Schichten hinweg zu verstehen.

Da die Interpretation des Diskurses von „Magischem Reichtum“ als „imaginary solution“, „explaining the inexplicable“ zu verkürzt erscheint, soll im nächsten Kapitel auf anthropologische Theorien zu Hexerei eingegangen werden, die weitere Gründe für die Affinität dieses Diskurses zu populärer Kultur aufzeigen.

2.2. Hexerei als populärer Diskurs:

2.2.1. Hexerei als “everyday practical knowledge” im Kontext sozialer Beziehungen

Vorstellungen von Hexerei und Magie gehen davon aus, dass Menschen durch ihr Handeln und mit Hilfe spiritueller Kräfte bestimmte Ereignisse verursachen können. “...people believe in the capacity of individuals to use a personal force to affect others, events, and ultimately the course of human affairs“ (Bond/Ciekawy 2001: 6)

In der Ethnologie wurde lange Zeit zwischen Hexerei (witchcraft) und Magie (sorcery) unterschieden. Erstere galt als mystische innere Kraft, Letztere als bewusst praktizierte böse Magie gegen Andere, meist mit Hilfe von bestimmten Medizinen oder Gegenständen.¹³

Obwohl sich die Frage nach dem Wahrheitsgehalt dieser Vorstellungen stellt, ist diese für die ethnologische Forschung nicht relevant, da es ein Faktum ist, dass die Vorstellungen von Menschen als wahr empfunden werden, und somit konkrete Auswirkungen auf das Zusammenleben, z.B. in Form von Hexereianschuldigungen, haben.

Auch ich kämpfte anfangs mit dieser Frage nach der Wahrheit. Ich wollte wissen, ob die Menschen die Filme als wahr ansehen, und alle Interviewten meinten, „witchcraft is real“. Diese Frage führte mich also nicht weiter.

Von größerer Bedeutung ist die Frage, wie die Menschen diese Vorstellungen mit ihrem rationalen Denken vereinbaren, und warum Hexereivorstellungen in bestimmten Situationen zum Tragen kommen.

Evans-Pritchard (1937) ist in seiner Studie zu Hexerei, Orakel und Magie bei den Azande bemüht, zu zeigen, dass die Azande sehr wohl den kausalen Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung bei bestimmten Ereignissen wahrnehmen und verstehen.

¹³ In dieser Arbeit wird durchgehend der Begriff "Hexerei" (englisch: witchcraft) als Oberbegriff für Okkultes jeglicher Art, wie z.B. Hexerei, Magie, Orakelbefragung, Native doctors, evil spirits etc. verwendet. Damit orientiere ich mich am emischen Diskurs – aus den Interviews, in den Filmen, bzw. der Genrebezeichnung „witchcraft movies“ / „occult movies“/ „ritual movies“, wo verschiedene Begriffe parallel verwendet werden, und oft das Gleiche bezeichnen. Die Frage der Terminologie ist ohnehin sehr komplex, da Begriffe wie "Hexerei" (bzw. witchcraft, sorcellerie), aus europäischen Sprachen stammen, und z.T. einheimische Begriffe ersetzt haben, bzw. parallel dazu verwendet werden. Gleichzeitig verändern sich die Bedeutungen der Begriffe über die Zeit.

Hexerei ergibt sich in bestimmten Situationen, die erhöhten Erklärungsbedarf aufweisen. Warum ist etwas gerade zu dieser Zeit, gerade an diesem Ort, mit gerade diesen Menschen passiert? In diesem Kontext stellt Hexerei ein sozial relevantes „missing link“ dar, das diese Zufälligkeit erklärt.

Evans-Pritchard schreibt, dass die Menschen in derartigen Situationen, „die “wahre” Ursache vernachlässigen und (...) die Ursache als Erklärung heranziehen, die soziale Relevanz hat. (vgl. Evans-Pritchard 1937: 68; eigene Hervorhebung)

Die Logik von Hexerei findet sich also im Kontext von sozialen Beziehungen. So Kapferer (2003): „The apparent illogicality (to the external observer) of magical and witchcraft practice reveals its logic in complexities and specificities of social practice.“ (Kapferer 2003: 7)

Das duale Weltbild der afrikanischen Religionen bzw. der Religion der Azande, in der „the world is perceived as dualistic“ und „witchcraft/witches and evil spirits belong to the transcendent realities“, erlaubt es, dass die Hexereivorstellungen als Ganzes nicht hinterfragt werden (müssen), da z.B. evil spirits real and präsent, aber eben unsichtbar sind.

Im täglichen Leben muss das Vorliegen von Hexerei nur in ganz bestimmten Situationen (z.B. unerwartete Todesfälle) bewiesen werden. Dies geschieht mit Hilfe von Divination.

Hexerei ist kein in sich logisches, kohärentes System, sondern „everyday practical knowledge“.

Aus diesen Gründen eignen sich Hexereivorstellungen für die Darstellung in den Nigerian Home Movies, vor allem im Family Drama. Auch in den Filmen liegt der Fokus auf Handlungen und nicht auf einem logischen Zusammenhang.

Hexerei dient als dramaturgisches Element. Unerklärliche Dinge passieren, die Schuldige Person wird gesucht, Spannung baut sich auf, schließlich kommt es zu Anschuldigungen, entweder explizit im Film, oder implizit, also vom Publikum gefordert, und die schuldige Person wird überführt, bzw. gesteht selbst ihre Tat.

Evans-Pritchard geht in seiner Studie jedoch nicht auf gesellschaftlichen Wandel ein, Hexereivorstellungen dienen bei ihm der Aufrechterhaltung des sozialen Systems.

2.2.2. Ideale von Transparenz und Redistribution

Neuere Theorien zu Hexerei, z.B. von Comaroff/Comaroff (1993), versuchen die Verbreitung von Hexereivorstellungen im modernen Kontext damit zu begründen, dass Hexereivorstellungen Dinge erklären, die Menschen auf keine andere Art erklären können, also auch Phänomene der Modernisierung und Globalisierung.

Für Comaroff/Comaroff stellen Hexereivorstellungen ein “finely calibrated gauge of the impact of global cultural and economic forces and local relations, on perceptions of money and markets, on the abstraction and alienation of „indigenous“ values and meanings” (Comaroff 2001: xxviii) dar.

Comaroff/Comaroff versuchen, mit Ritualtheorie zu erklären, wie Hexereivorstellungen mit immer neuen Symbolen auf immer neue Phänomene eingehen. Es ist die rituelle Symbolik von Hexerei, die „reproduce and re-present normative meanings: meanings that derive from a received „social structure“. (Comaroff /Comaroff 1993: xx). Gerade die rituelle Symbolik kann aber sehr kreativ verwendet werden durch “(The) juxtaposition of the unfamiliar with more enduring” und durch “unification of diverse, shifting signification”. (vgl. Comaroff/Comaroff 1993: xxii) und reagiert somit flexible auf sozialen Wandel, anstatt eine gegebene, in sich geschlossene Gesellschaft zu perpetuieren. Daher können Hexen “travel across broad horizons, take up residence in towns, become mistresses of money, markets, and motorized transports, wear makeup and modish attire.” (Comaroff/Comaroff 1993: xxv) Hexerei wird zum “ritual discourse about modernity and its malcontents”. (Comaroff/Comaroff 1993: xxv)

Kritik an diesen Theorien kommt von Moore/Sanders, die meinen, dass diese Erklärung zu generalisierend ist. "The comparative notion of the "occult" is very broad. On what basis can we compare and analyse such disparate events and phenomena under a single heading?" (Moore/Sanders: 2001: 13)

Ansätze wie jener von Comaroff/Comaroff sehen immer und überall einen direkten Zusammenhang zwischen Moderne und okkulten Vorstellungen und benutzen den Diskurs der Hexerei, um Kritik an der Moderne zu üben. AnthropologInnen, so Moore/Sanders, “are telling a popular liberal tale through "others" and, in the process, inadvertently reinscribing the very "us" – "them" dichotomies we seek to dismantle”. (Moore/Sanders 2001: 13)

Sie gehen von einer Globalisierung „von oben“ aus, die von den Menschen Afrikas nur über die vage (irrationale?) Vorstellung von Hexerei verstanden werden kann.

Es ist nicht so, dass die Menschen immer und überall die Technologien und Annehmlichkeiten der Moderne ablehnen oder kritisieren, sondern sie versuchen vielmehr, sich diese anzueignen. Ihr Anliegen ist "the indigenization of modernity, their own cultural space in the global scheme of things" (Moore/Sanders 2001: 13)

Moore/Sanders fordern daher von der Ethnologie, bei der Analyse von Hexerei auf lokale Kontexte einzugehen. "Witchcraft in Africa is a complex historical phenomenon that is specific to local contexts, has evolved and changed markedly over time and is specifically tied to African forms of modernity. (Moore/Sanders 2001: 5)

Uchendu (1965) und Offiong (1985) orientieren sich an Evans-Pritchard und anderen funktionalistischen Darstellungen zu Hexerei, stellen aber einen Bezug zum politischen System der egalitären Gesellschaften Südostnigerias (Igbo, Ibibio) her.

Uchendu beschreibt in seiner Monografie der Igbo deren duale Kosmologie, in der sich auf der einen Seite "the world of man peopled by all created beings and things, both animate and unanimated" befindet. Auf der anderen Seite "The spirit world is the abode of the creator, the deities, the disembodied and malignant spirits, the ancestral spirits. It is the future abode of the living after their death." (Uchendu 1965: 11)

Beide Welten stehen miteinander in Interaktion und befinden sich idealerweise in sich und zueinander in einem Gleichgewicht.

Für alle Menschen in dieser egalitären Gesellschaft (mit Unterschieden in Gender, Alter, ...) gilt, dass "all its citizens have an equal opportunity to achieve success." (Uchendu 1965: 19). Dazu ist es möglich, sich der spirituellen Welt zu bedienen, allerdings immer mit der Berücksichtigung, dass ein reziprokes Verhältnis zur spirituellen Welt besteht.

„In a world where (...) the individual has a wide latitude in manipulating human and nonhuman elements to his possible advantage, it is necessary for people to live *transparent lives*". (Uchendu 1965: 19) Das heißt, es soll immer eine Redistribution zugunsten von Familie oder Dorfgemeinschaft erfolgen.

Auch für die "leaders" gelten die Ideale von Reziprozität und Transparenz. "The qualities demanded of Igbo leaders emphasize their transparent orientation. The leader should be accessible to all". (Uchendu 1965: 16)

Hexereianschuldigungen dienen in dieser egalitären Gesellschaft, die sich in einem Spannungsfeld von Egalität und individueller Ambition befindet, vor allem der Einforderung dieser Ideale. Diese Sichtweise ist allerdings sehr instrumentalistisch und

sieht die Funktion von Hexerei vor allem in der Aufrechterhaltung des gesellschaftlichen Systems.

Redistribution erfolgt aber nicht nur zweckorientiert, um sich vor Hexereianschuldigungen zu schützen, sondern sie stellt ein gesellschaftliches Ideal dar, das sich in der Kosmologie widerspiegelt.

So bedeutet z.B. der hohe Status eines Individuums zugleich einen Fortschritt für die Gemeinschaft. (Uchendu 1965: 20) Zum Fortschritt des Dorfes beizutragen bringt wiederum Prestige für den Einzelnen und ist das Ziel eines Jeden.

Offiong geht, anders als Uchendu, in seiner Studie über die Gesellschaft der Ibibio (1985) auch auf Veränderungen durch das Kolonialsystem in Südostnigeria ein. Die Ideale von Reziprozität und transparenter Macht wurden in der Kolonialzeit durch das System der Indirekten Herrschaft gestört. Die von der Kolonialregierung eingesetzten "Warrant Chiefs" waren nicht repräsentativ für die Bevölkerung; die meisten entstammten der neuen westlich gebildeten Elite, die vormals keinen Status in der Gesellschaft innehatte.

Grau spricht von "künstlichem kolonialen Chieftum" in Gesellschaften, die „vorkolonial politische Machtausübung durch Einzelne nicht zugelassen hatten" (Grau 2000 : 158) Die Warrant Chiefs wurden „Durch ihre Einbindung in die Kolonialverwaltung von der Kolonialmacht geschützt und gleichzeitig der Kontrolle der Untergebenen weitgehend entzogen“ (vgl. Grau 2000: 159)

Dadurch kam es zu Machtmissbrauch und Skepsis unter der Bevölkerung gegenüber den Chiefs. Mit der Unabhängigkeit erhielten die neuen Eliten dann direkten Zugang zu den Ressourcen des Staates und verwalteten diese nach außen hin. (vgl. Bayart 1989: 103) In Nigeria wurde unter Obasanjo der Terminus des "gate-keeper" bzw. "middleman" geschaffen, um diese vermittelnde Position der "hauts fonctionnaires entre l' environnement international et le marché national" (Bayart 1989: 110) zu bezeichnen. Die Einnahmen aus der Veräußerung staatlicher Ressourcen wurden nicht in Produktion investiert, sondern in unzähligen unkontrollierten Verträgen ("contracts") an Privatunternehmer vergeben. Da ein sozialer Aufstieg fast ausschließlich über Positionen im Staat möglich war, konzentrierten sich die Bestrebungen der politischen Akteure demnach darauf, sich über präferentiellen Zugang zum Staat politische und ökonomische Vorteile durch Korruption und Klientelwirtschaft zu sichern. (vgl. Hauck 2000: 177)

Offiong schreibt, dass durch sozialen Wandel und entstehende neue Ungleichheiten, Hexereivorstellungen eine breitere Anwendung erfuhren. (vgl. Offiong 1985: 120)

Daher, so Offiong, bemühten sich die neuen Eliten, in ihr Dorf oder ihre Region zu investieren, um sich so vor Hexereianschuldigungen zu schützen. Das führte dazu, dass viele erfolgreiche junge Männer und Frauen ihre Dörfer nicht regelmäßig besuchten, “for fear of being bewitched by envious at home” (Offiong 1985: 130). Gleichzeitig haben die neuen Eliten Angst, ihren Reichtum zu akkumulieren bzw. offen zur Schau zu stellen, und sind immer bemüht, “to convince people as to the source and the sources of wealth”. (Offiong 1985: 130)

Bei Igbo, die in den Städten oder im Ausland leben sind “family meetings” und “improvement unions”, die zur Entwicklung des Dorfes beitragen sollen, sehr populär. (vgl. Uchendu 1965: 34) Diese Assoziationen “plan welfare developments, map strategy for the local councilors, and, in election year, influence voting through propaganda and the reinterpretation of major political issues in a language their people can understand.” (Uchendu 1965: 37)

Neben der Angst vor Hexerei sieht Uchendu einen Grund für diese Einhaltung der gesellschaftlichen Ideale im bestehenden Wunsch bei den MigrantInnen, einmal im Alter ins Dorf zurückzukehren, es für sie daher notwendig ist, sich dort einen gesellschaftlichen Status zu sichern, der auch einen zukünftigen Status in der spirituellen Welt darstellt.

Wie bei Uchendu aber auch angesprochen wird, geht es auch um politischen Einfluss („influence voting...“). Dies rührt daher, dass politischer Einfluss auf nationaler Ebene, aufgrund eines ethnisch oder regional konstruierten Parteiensystems, nur durch ausreichende regionale Unterstützung möglich ist.

So schreibt Brunner in seiner Analyse des nigerianischen politischen Systems, dass „(D)ie anfänglich starke Regionalisierung des politischen Systems (...) zu einer Mobilisierung partikularistischer (ethnischer und religiöser) Loyalitäten (führte) mit deren Hilfe eine für die Machtübernahme ausreichend starke Anhängerschaft gewonnen werden kann“. (Brunner 2000: 278) Ist der Zugang zu staatlicher Macht einmal geschaffen, werden alle Menschen, die Bayart als « groupes sociaux subordonnés » zusammenfasst, also auch die alten Eliten, in das dichte Netz, das sich zum Zentrum der Macht hin erstreckt, mit einbezogen, bzw. werden die daraus generierten Vorteile an sie redistribuiert. Diesen Prozess der gegenseitigen Unterstützung bezeichnet Bayart als « assimilation reciproque des élites ». (vgl. Bayart 1989: 270)

In diesem System, so Chabal/Daloz (1999) ergibt sich politische Legitimität aus der Fähigkeit, diejenigen zu „ernähren“, auf deren Unterstützung die Macht basiert. (vgl. Chabal 1999: 15) Chabal/Daloz sprechen daher von einer „political instrumentalization of disorder“ (Chabal/Daloz 1999: 13) Diese klientelistischen Praktiken der Elite, die aus westlicher Sicht unter Korruption fallen, sind von der mikro-soziologischen Perspektive von Individuen und dörflichen Gemeinschaften aus, sehr zufriedenstellend. (vgl. Chabal/Daloz 1999: 28), stellen ein „utterly judicious behaviour in the circumstances“ (Chabal/Daloz 1999: 103) dar.

"Magischer Reichtum" in den Filmen ist eine ganz klare Unterscheidung zwischen Reichtum, der redistribuiert wird auf die Gemeinschaft, und egoistischem Reichtum ohne Redistribution, die das Ziel von Magie- und Hexereianschuldigungen wird. Anders als Karin Barber dies darstellte, handelt es sich hiermit um keine „silence“, zumindest nicht für das nigerianische Publikum, sondern der "good rich man" wird aus dem Grund nicht hinterfragt, da er seinen ebenso undurchsichtigen Reichtum (aus unfair ausgehandelten Verträgen mit internationalen Firmen im Austausch gegen günstig exportierte Erdölressourcen des Landes) an seine Klientel redistribuiert.

Der Diskurs des „Magischen Reichtums“ im Medium der Nigerian Home Movies ist daher keine in sich logische Analyse gesellschaftlicher Zusammenhänge und Missstände, sondern handelt Handlungsspielräume, ein „utterly judicious behaviour“, innerhalb dieser Zusammenhänge für das Publikum aus.

Der populärkulturelle Diskurs des „Magischen Reichtums“ fügt sich aber nicht widerstandslos in die Gesellschaft des postkolonialen Staates ein. Da, wie bei Uchendu und Offiong dargestellt, Redistribution nicht nur zweckorientiert, sondern auch aus einer moralischen Vorstellung, einem gesellschaftlichen Ideal heraus, passiert, stellt sich die Frage, ob diese Ideale weiter existieren und sich gegen den Staat behaupten können.

Auf der einen Seite ist daher die steigende Beliebtheit der so genannten „traditional movies“ zu nennen, die sich auf eine idealisierte, traditionalistisch dargestellte Gesellschaft beziehen, und staatliche Zusammenhänge völlig ausblenden.

Auf der anderen Seite gibt es Filme, die auch als implizite Kritik am postkolonialen Staat zu lesen sind und auch so gelesen werden. Dazu erfolgt im Anschluss eine Analyse des Filmes „Apology“.

Ebenfalls zu nennen sind neuere Filme, die explizite Kritik am postkolonialen Staat Nigeria üben, indem sie jegliche staatliche Politik in Zusammenhang mit der Verwendung von unlauteren, okkulten Mitteln (Ritualmorden) betrachten. Dazu findet sich weiter hinten eine Analyse des Films „The Ultimate“.

Was bei Offiong nur anklingt, ist, dass die neuen Eliten sich auch gegen Hexerei schützen, indem sie z.B. Kirchen oder Geheimbünden beitreten, deren Macht die der Hexerei der DorfbewohnerInnen übersteigt. „The most successful ones are those who must seriously arm themselves and their families against envious people who are likely to bewitch them.“ (Offiong 1985: 131) „Ibibio join all kinds of associations like the Okponi (Offiong 1985: 131) ... believed to protect people from witch attacks“ Auch „spiritual churches“ sollen Schutz vor Hexerei bieten. (vgl. Offiong 1985: 133) Hier kommt das akkumulative Element von Hexerei zu tragen.

Im Film „Ukwa“, dessen Analyse im Anschluss an „Apology“ erfolgt, wird gezeigt, wie Reichtum benutzt wird, um sich den Schutz von bestimmten Kirchen gegen die Aggressionen der eigenen Familie zu schützen.

Auf den Anstieg akkumulativer Formen von Hexerei auf unpersönlicher Ebene wird im nächsten Kapitel dann genauer eingegangen.

“Apology” (It’s hard to say I’m sorry)¹⁴

Valentine Nwabulo, 2000

Onuwa bringt ihrem älteren Sohn Chukwuemeka und dessen Frau Ijeoma nur Verachtung entgegen. Das geht soweit, dass sie ihrem Sohn mitten auf dem Markt ins Gesicht spuckt, als dieser einen Streit zu schlichten versucht. Zudem verbietet sie seinem jüngeren Bruder Maxwell jeglichen Umgang mit ihm und versucht immer wieder, Hass zwischen den Geschwistern zu säen. Als Maxwell seine Mutter nach dem Grund für ihr feindseliges Verhalten fragt, sagt diese, dass Chukwuemeka Schuld am Tod seines Vaters sei; er habe ihn getötet. Schockiert über diese Anschuldigung verlangt Maxwell daraufhin eine Erklärung von Chukwuemeka. Es folgt Chukwuemekas Erzählung, die 8 Jahre zurückblendet.

Als Chukwuemeka damals seine Frau Ijeoma heiraten wollte, waren seine Eltern nicht gerade begeistert, stimmten aber schließlich zu, unter der Bedingung, dass er sich zuvorderst um die Ausbildung seiner jüngeren Geschwister, Maxwell und Adorah, kümmert. „*Remember your obligations to your younger ones!*“ Chukwuemeka betreibt ein florierendes Geschäft und die Zukunft sieht für das Ehepaar viel versprechend aus, doch dann vertraut er einem guten Freund 8Mio Naira an, um damit in Europa Geschäfte zu machen. Als dieser Freund nach der vereinbarten Zeit nicht zurückkehrt, bleibt der jungen Familie kein Geld mehr. Von da an nimmt das Unglück seinen Lauf. Ijeoma ist schwanger, sie muss per Kaiserschnitt entbinden. Dafür kann Chukwuemeka noch Geld von einem Freund erbitten, doch als auch noch seine jüngere Schwester mit der Nachricht vom Dorf kommt, dass der Vater krank sei und auch für seine Behandlung Geld benötigt wird, muss er sie hilflos zurückschicken. Da die Ärzte ohne

¹⁴ Das für die Analyse verwendete Filmmaterial (Screenshots, Audiozitate) dient in dieser Arbeit lediglich Analyse- und Untersuchungszwecken. Die Ausschnitte sind als (Bild-)Zitate zu sehen und haben in der vorliegenden Form nur im Kontext dieses selbständigen wissenschaftlichen Werkes Gültigkeit. Die Rechte liegen natürlich bei den jeweiligen Produktionsfirmen.

Die Filme werden in Form einer Handlungsanalyse (nach Faulstich 2002) vorgestellt. Dabei wird die Filmhandlung zuerst in Szenen oder Sequenzen segmentiert. Die Einteilung nach Sequenzen richtet sich nach Wechsel von Ort/Zeit/Figuren/inhaltlichem Handlungsstrang/Stil und Ton. Diese Sequenzen werden dann gegliedert, von ursprünglich rein chronologischen Sequenzen (ihre zeitliche Abfolge nacheinander im Film) zu handlungslogischen. Somit wird ein inhaltlicher Zusammenhang hergestellt. (vgl. Faulstich 2002: 73ff)

Vorschuss keinerlei Behandlung durchführen, stirbt der Vater im Krankenhaus, während Ijeoma einen gesunden Buben zur Welt bringt. Onuwa weiß von den Problemen ihres Sohnes nichts und schiebt die Schuld für den Tod ihres Mannes auf Chukwuemeka, der vermeintlich mit seinem Geld geizt, bzw. alles seiner Frau gibt. Beim Begräbnis im Dorf beschuldigt Onuwa ihren Sohn vor den Ohren der Ältesten: *„That bloodlink between us has been broken and I will not have anything to do with him until I die (...) you killed him (...) I have heard how you people in the city kill, destroy people in order to get rich (...) go and enjoy with your wife (...) go and make use of your blood money (...) thank you very much for making me a widow”*. Seit diesen Vorfällen lebt Chukwuemeka mit seiner Frau und den mittlerweile drei Kindern wieder im Dorf – die Endstation für jemanden, der in Lagos gescheitert ist - und ist dort zugleich dem Hass seiner Mutter ausgesetzt.

Nachdem Maxwell diese Geschichte gehört hat, verspricht er, Chukwuemeka zu helfen. Er will ihm Geld geben, damit er es in Lagos noch einmal versuchen kann. Onuwa ist damit natürlich nicht einverstanden und bevor es dann überhaupt soweit kommt, erkrankt Chukwuemeka plötzlich und stirbt. Auch wenn sie bei der Nachricht vom Tod ihres Sohnes noch Trauer vortäuscht, verbirgt Onuwa am Tag des Begräbnisses ihre Schadenfreude nicht mehr. Als Trauernde erscheint sie grell geschminkt und in farbenfrohe Tücher gekleidet und brüskiert damit die Ältesten, aber auch Maxwell und Chukwuemekas ältere Schwester: *„Mama, what do you think you are doing. Your son is dead (...) and you are here changing from one wrappa to another (...)”* – *“So because Chukwuemeka is dead, that is why I should dress like a madwoman?”* – *“Mama, I see, I begin to suspect something!”*

4 Monate später: Maxwell will gerade mit Ijeoma und ihren Kindern nach Lagos abreisen, als sich plötzlich ein Auto nähert, dem ein gut gekleideter Mann entsteigt. Dieser erkundigt sich nach Chukwuemeka. Er ist tief betroffen, als man ihm sagt, dass Chukwuemeka schon seit Monaten tot ist. Es stellt sich heraus, dass der Fremde der verschollene Geschäftsfreund ist, der nun mit Chukwuemekas Anteil in der Höhe von 28Mio Naira und 3 Autos zurückkehrt. Onuwa verkraftet diese Nachricht, die für sie einerlei Einsichten bringt, nicht, und erleidet einen Herzinfarkt. Im Sterben liegend ruft Onuwa ihre Familie zusammen. Sie bittet alle um Vergebung und legt ein Geständnis ab: *„Ijeoma, I hated you ever since my son got married to you (...) I saw your marriage as evil (...) since my son gradually became poor and eventually came to the village I saw you as the cause of his misfortune (...) but Chukwuemeka did not believe me (...)”*

instead he showered more love on you despite his poverty. I was jealous (...) I planted and he died (...) my children (...) I am responsible for the death of my son Chukwuemeka". Onuwa gesteht damit, dass sie den Tod ihres Sohnes absichtlich mit Hilfe von Hexerei herbeigeführt hat. Ijeoma will ihrer Schwiegermutter vergeben, und auch die beiden Töchter, doch Max kann es nicht hinnehmen, dass sein Bruder auf diese Weise sterben musste. Er führt Ijeoma und ihre Kinder zum Auto und fährt mit ihnen weg. Onuwa bleibt nur mit ihrer jüngsten Tochter zurück. Kurz darauf stirbt sie. Der Film endet mit dem Anblick der toten Mutter in den Armen Adorahs.

Interpretation:

Dieser Film ist ein typisches Beispiel eines „family drama“. Die Spannungen entstehen durch die Heirat des in Lagos ansässigen Sohnes, der durch seine Position Verantwortung für das Emporkommen der Familie, insbesondere für die Ausbildung der jüngeren Geschwister, trägt.

Darauf hingewiesen wird durch die ermahnenden Worte an den Sohn am Anfang des Filmes: „*Don't forget your obligations to your younger ones!*“ Chukwuemeka stellt seine persönlichen Bedürfnisse und die seiner Frau aber vor die der Blutsverwandten. Dies schürt die Eifersucht der Mutter bzw. Schwiegermutter ruft Hexerei auf den Plan. Die Mutter macht ihren Sohn und dessen Frau für alles Unglück verantwortlich. Ein Grund dafür ist auch, dass sie nicht weiß, wie es um Chukwuemekas Situation wirklich bestellt ist.

Im Film wird die Distanz zwischen Dorf und Stadt, bzw. der gesellschaftlichen Elite, offensichtlich. Chukwuemeka kann, bzw. will nicht transparent machen, wie er sein Geld verdient, und auf welche Weise er es schließlich verliert. Ein Grund dafür, ist wahrscheinlich, dass es sich um einen Business-Deal handelt, der sich bis nach Europa erstreckt, und jenseits der Vorstellungskraft der Mutter liegt. Zugleich ist das Geschäft aber auch für die ZuseherInnen undurchsichtig.

Chukwuemeka erkrankt plötzlich auf unerklärliche Weise und stirbt. Auch dem weniger aufmerksamen Zuseher wird nicht entgehen, dass Onuwas Reaktion angesichts des Todes nicht eine der Trauer, sondern der böartigen und hinterlistigen Schadenfreude ist. Hier kommt Patience Ozokwors schauspielerisches Talent voll zum Einsatz. Ihr Aufzug bei dem Begräbnis stellt ein ungebührliches Verhalten dar. Von den engsten Angehörigen des Verstorbenen wird immer erwartet, dass sie ihre Trauer offen zeigen,

vor allem die Frauen sollen ihre Trauer lautstark kundtun. Das Verhalten der Trauergäste, vor allem aber der trauernden Angehörigen, ist ein Indikator für Hexereiverdacht. Doch Onuwa bemüht sich nicht einmal, diesen gesellschaftlichen Erwartungen zu entsprechen. Sie macht sich, so scheint es, absichtlich verdächtig, kann bzw. will sie doch ihre Schadenfreude nicht verbergen. Da es sich hier um einen Film handelt, der größtmögliche Wirkung auf sein Publikum haben soll, sind diese Szenen so explizit gestaltet – mit erhöhter Wirkung durch die beliebte Patience Ozokwor in einer Paraderolle. Die Zuseher werden gewissermaßen aufgefordert, sich ein Urteil über die Frau zu bilden. In der Realität würde sich eine Person wie Onuwa wohl bemühen, sich unauffällig zu verhalten, aus Furcht vor Rache, und um nicht als Hexe beschuldigt zu werden. Doch im Film fällt das Wort „witch“ nie direkt. Stattdessen setzt sich Onuwa sozusagen selbst außer Gefecht, indem sie, als sie ihren Fehler einsieht, einen Herzanfall erleidet. Erst da packt sie die Einsicht, und sie gesteht ihre Tat. „*I planted and he died (...) I am responsible for the death of my son Chukwuemeka*“. Hier ist es dem Zuseher überlassen, sich entweder Ijeoma, der älteren Schwester, oder Adorah, anzuschließen, und der todkranken, reuigen Frau zu vergeben, oder aber Maxwell, und die zu späte Einsicht nicht gelten zu lassen. Doch das letzte Wort hat Gott. Auch der traditionelle Heiler kann Onuwa nicht mehr helfen. Sie stirbt. Die obligatorische Einblendung am Schluss: „*In God we trust.*“

„Ukwa“

Chika Onu, 1995



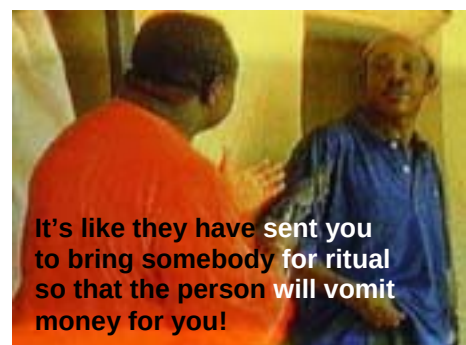
Ukwa lebt ein ziemlich bescheidenes, aber gemütliches Leben in einem kleinen Dorf. Er hat eine Frau und zwei Kinder, für die er mehr schlecht als recht Sorgen kann, zumal er sein Geld lieber in den Bars der Umgebung verprasst.

Ganz anders sein Bruder in Lagos. Dieser übertrifft ihn nicht nur an Leibesfülle beträchtlich, sondern vor allem an Wohlstand. Mit seinem großen Mercedes fährt er über holprige Wege vor Ukwas Haus vor. Er bringt kleine Geschenke für die Familie und macht großen Eindruck auf alle.



Sein Vorhaben, Ukwa nach Lagos mitzunehmen, damit dieser dort etwas aus seinem Leben machen kann, stößt bei Ukwas Frau und Kindern zwar auf Gelächter – schließlich kann Ukwa nicht einmal lesen und schreiben –, bringt aber beim Gedanken an Geschenke die Augen zum Leuchten.

Nur Ukwa selbst ist sehr skeptisch. Befürchtet er doch, sein Bruder könne ihn für „Money rituals“ missbrauchen, um seine geheime Geldquelle zu speisen. Der Bruder protestiert gegen diese Anschuldigungen mit seinem „Aguyi-stick“ in den Händen, eine Art Fetisch, den er nie aus den Händen lässt.



Um seiner Frau und seiner Kinder Willen willigt Ukwa ein und verlässt zusammen mit seinem Bruder das Dorf in Richtung Lagos. Die mahnedende Worte von Frau und Vater begleiten ihn.



In Lagos im Anwesen seines Bruders angekommen, gehen Ukwa die Augen über vor so viel Luxus an einem Ort.



Agi hat nur zwei freie Positionen in seiner Firma zu besetzen. Die einer Reinigungskraft, oder eines Wachmannes. Ukwa protestiert.



Also wird Ukwa zum persönlichen Chauffeur von Susanna, Agis Frau, die er gar nicht leiden kann.

Nun erfährt auch die ZuseherInnenschaft, woher Agi seinen Reichtum bezieht. Bei einem Besuch bei seinem persönlichen „Prophet“ bedankt er sich für die „Aguyi-Statue“, die ihm dabei geholfen hat, so erfolgreich zu werden. Der Prophet erinnert ihn dagegen an die Fälligkeit der jährlichen Opfergabe.

A: „My prophet, I have come to thank you for all that you have done form e. Since you gave me this Aguyi-statue, anything I lay my hands becomes a huge success. Today I am a landlord with over 27 buildings!“

P: „Holy, oh, Jah, Jehovah, oh....“ (...)

A: „Not only that. In addition to that I now have a very huge company. Very big one. Not to talk of other chains of businesses. So, I am happy. And to show my appreciation, outside there is a V-Boot Mercedes car. This is the key and these are the papers. They now belong to you.“

P: „Oh, Jah, Jehovah, Emmanuel, oh, thank you, thank you Jah. My son, you may drop them on that table.“

A: „Oh thank you, thank you my prophet, thank you very much my prophet!“

P: „This is just the beginning of better things to come.“

A: „Amen.“



P: „For as long as you believe and worship the spirit of the prophet, the sky is your limit!“

My son, remember the yearly sacrifice!“

Agi beschwert sich beim Prophet auch über seinen Bruder Ukwa, der auf ihn wie ein Besessener wirkt, und der Prophet erklärt Ukwa damit zum Feind.

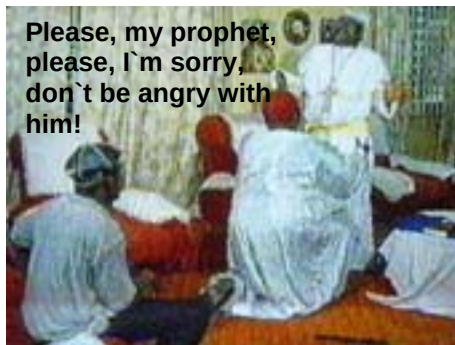


Agi wird aufgefordert, Ukwa für eine spirituelle Reinigung zum Propheten zu bringen. Nach anfänglichem Protest kommt Ukwa schließlich mit.

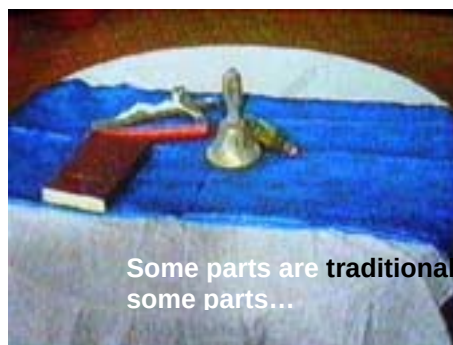
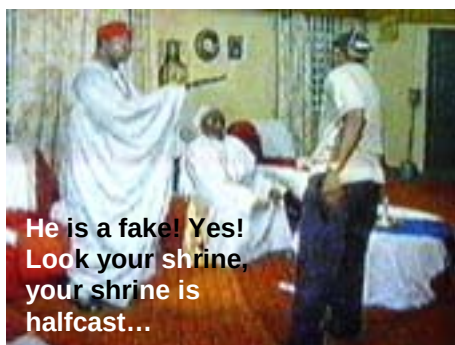
Ohne jeglichen Respekt macht er sich über den falschen Propheten lustig.



Agi bekommt Angst und fleht den Propheten um Verzeihung für seinen Bruder.



Doch Ukwa ist nicht einzubremsen.



Agi zerrt Ukwa davon, um noch Schlimmeres zu verhindern. Er schreibt einen Entschuldigungsbrief, und zwingt Ukwa, diesen dem Prophet persönlich zu überbringen.

U: „I will take your letter to him. But that would not stop me from telling him my mind, any day. And I have seen that this man is doing some funny funny things with some big men around!“

Ukwa trifft den Prophet in einem ungünstigen Moment. Er versucht gerade, eine seiner Anhängerinnen, eine verheiratete Frau, zu verführen. Als er Ukwa bemerkt, gibt er vor, der Frau nur einen Segen erteilen zu wollen, doch Ukwa hat die Lage natürlich durchschaut.

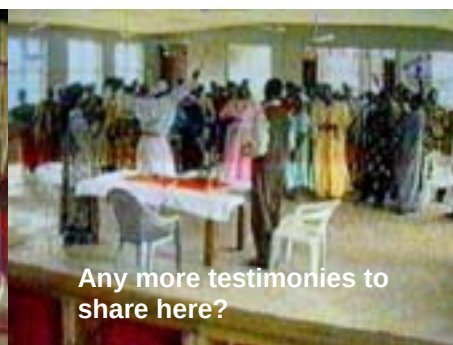


Let me go and tell that one of his angels is misbehaving badly!

Inmitten einer Messe, in der gerade Anhänger des Propheten ihre „Testimonies“ vor der versammelten Gemeinde ablegen, tritt Ukwa nach draußen und bringt sein „testimony“ vor.



That is the work of the Prophet, for all those who believe in him!



Any more testimonies to share here?



This your pastor is a he-goat!



It's a lie!

Als Ukwa sich dann auch noch mit Agis Frau anlegt, sie eine Prostituierte schimpft, wirft Agi ihn hinaus. Ukwa kehrt ins Dorf zurück und berichtet, was ihm in Lagos zugestoßen ist.

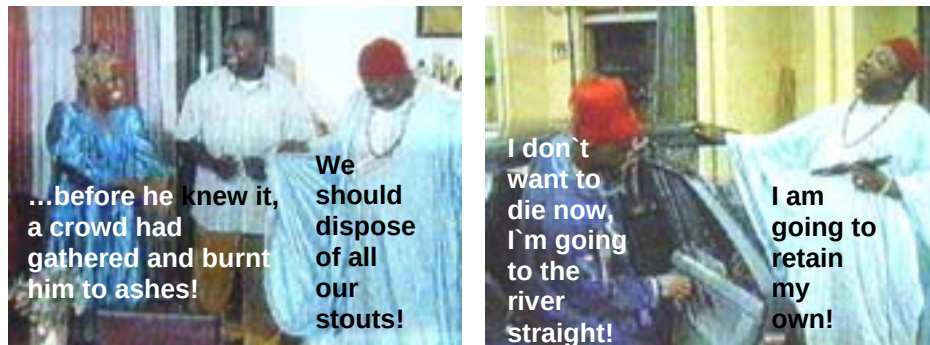


...Ukwa, international driver...



Aguyi wanted to use me for ritual, dash me out to one prophet... His wife used me as a houseboy!

Wenige Tage später wird der Prophet von einer Menschenmenge gelyncht. Als seine restlichen Anhänger davon erfahren, darunter auch Freunde von Agi, werfen sie sofort ihre Fetische weg, da diese nun nur mehr Unglück bringen. Doch Agi weigert sich.



Seine Gier wird Agi zum Verhängnis. Am nächsten Tag wird er von bewaffneten Räubern überfallen und getötet. Hinter dem Anschlag stehen ehemalige Mieter von ihm, die er aus ihren Wohnungen geworfen hat, weil sie die überhöhte Miete nicht mehr zahlen konnten.

Nun sieht Ukwa die Gelegenheit gekommen, den Reichtum seines Bruders nach seinen Vorstellungen auf sich und die restliche Familie aufzuteilen. Nach seiner Tradition hat er außerdem das Recht, die Witwe seines Bruders zur Frau zu nehmen, von dem er zugleich Gebrauch machen will. Zuvor konsultiert er noch einen Native Doctor, der ihn bei seinem Vorhaben unterstützen soll.

Dann begibt sich nach Lagos und erwartet seine „Susu“ in ihrem Ehebett. Doch diese verjagt ihn mit Hilfe der Kinder. Seine Frustration lässt er schließlich an seiner Frau und seiner Tochter aus, bis ihn auch diese aus dem Haus jagen.



Interpretation:

Auch In diesem Film gibt es eine starke Dichotomie zwischen Dorf und Stadt (Lagos), Armut und Luxus. Dieser Gegensatz wird durch eindrucksvolle Bilder verdeutlicht. Z.B. wie in der Eingangsszene der reiche Bruder aus der Stadt im Mercedes vor Ukwas armseligem Haus vorfährt.

Der große Bruder lebt mit Frau und einem Kind in Reichtum, von dem die anderen Verwandten, so auch der Vater, der bei Ukwa wohnt, nichts abbekommen. Der

Reichtum von Agi ist weder transparent, noch wird er auf die Familie verteilt, was der Tradition widerspricht.

Phrasen wie „landlord of 27 buildings“, „huge company“, „chains of businesses“ sagen nichts darüber aus, wie Agi sich seinen Wohlstand erarbeitet hat. Ukwas Verdacht, es sei „ritual“ im Spiel, bewahrheitet sich. Der verantwortliche „Prophet“ erinnert Agi an das fällige „yearly sacrifice“. Es ist der Prophet, der den überflüssigen Reichtum von Agi abschöpft, nachdem Agi und seine Frau genug für sich selbst aufgewendet haben. So schenkt Agi dem Prophet zB. einen Mercedes. Für die erweiterte Familie bleibt vom Reichtum nichts übrig.

Der Film stellt implizit eine Kritik an individuellem Reichtum, der angehäuft wird, und der Familie im Dorf nicht zu Gute kommt, dar. Zugleich zeigt der Film die Unterstützer dieser unrechtmäßigen Akkumulation, in diesem Fall ein Prophet, der für die Predigt von Individualität seitens der Pfingstkirchen steht.

Darauf wird im übernächsten Kapitel eingegangen.

Nach dem Tod des Propheten und schließlich auch von Agi als seinem Anhänger bis zuletzt, versucht Agis Witwe mittels eines Anwalts, den gesamten Besitz auf ihren Sohn zu übertragen. Sie weiß nämlich um die Tradition, dass dieser Besitz, und sogar sie selbst, dem älteren Bruder zustehen würde. Ukwa versucht mit Gewalt, seine Tradition durchzusetzen, geht dabei aber zu weit, und wird von seiner Familie zurechtgewiesen. Ukwa, wird als ein komischer Charakter überzeichnet dargestellt. In seinem Pochen auf Redistribution übertreibt er. Er ist nicht bereit, sich selbst anzustrengen und auch etwas für die Familie zu erarbeiten.

Wenn anfangs die Sympathien des Publikums auf Ukwas Seite waren, so wird er gegen Ende des Films zu einem ambivalenten Charakter. Durch seine absurden Anstrengungen, Kontrolle über den Besitz seines Bruders, zu dem er auch dessen Witwe zählt, zu gelangen, wird er ins Lächerliche gezogen. Lächerlich und vor allem machtlos wirkt auch der Native Doctor, den Ukwa konsultiert - ein alter Mann im Unterhemd, der mitten im „Busch“ seine Wirkstätte hat.

Dem Publikum wird damit möglich, Agi wieder in einem anderen Licht zu sehen, die Faszination für sein Luxusleben zu entdecken, und Ukwa ebenso wie Agi selbst dies tut, als lästigen Schmarotzer zu sehen.

2.2.3. Hexerei im postkolonialen Staat

Wie Evans-Pritchard zeigt, weisen Hexereivorstellungen menschlichem Handeln eine zentrale Rolle zu. Alles, das sich ereignet, wird durch menschliche Intervention erklärt. Auslöser für Interventionen ist Aggression oder Eifersucht aus der engsten Umgebung, vor allem aus der eigenen Familie.

Geschiere bezeichnet Hexerei in seiner Studie zu Hexerei in Kamerun Hexerei („djambe“ bei den Maka in Kamerun) daher als "le pendant noir de la parenté" (Geschiere 1995: 59)

Da es, so Geschiere, gleichzeitig aber wichtig ist, familiäre Beziehungen aufrecht zu erhalten, wird im Falle von Hexereiverdacht ein „guérisseur“ mit dem Ziel konsultiert, die familiären Beziehungen wieder herzustellen. Die gleiche Form von Hexerei, die die verwandtschaftlichen Beziehungen untergräbt, dient also dazu, diese wieder zu reparieren. (vgl. Geschiere 1995: 59)

Zwei zentrale Elemente von Hexerei sind daher Ambivalenz und Zirkularität. „Le nkong (guérisseur) n'est capable de protéger contre le djambe que parce qu'il possède un djambe très développé. » (Geschiere 1995 : 69) Der Heiler ist daher immer eine ambivalente Figur. Und weiter : „Les façons les plus sûres de se protéger contre le djambe ou de se venger résident dans le domaine du djambe lui-même. » (Geschiere 1995 : 65) Hexereivorstellungen sind daher zirkulär.

Diese zentralen Aspekte der Hexereivorstellung tragen laut Geschiere zu ihrem Weiterbestehen bei.

Geschiere untersuchte auch die egalitäre Gesellschaft der Maka in Südost-Kamerun, die sich in einem ungelösten Spannungsfeld zwischen persönlicher Ambition und egalitärer Ordnung befindet, welches zu Hexerei führt. (Geschiere 1995: 110)

Im postkolonialen Staat bleiben verwandtschaftliche Beziehungen wichtig und verbinden die Menschen im Dorf mit der Elite im politischen Zentrum. «Les villageois s'efforcent de nouer les liens de clientèle avec des membres de l'élite, et surtout avec des originaires de leur propre village qui avaient fait carrière en ville.» (Geschiere 1995 : 128) Durch den Fortbestand dieser Beziehungen werden aber neue Ungleichheiten inmitten der dörflichen Gesellschaft sichtbar.

Die DorfbewohnerInnen bestrafen die StadtbewohnerInnen, wenn diese ihre Verpflichtungen gegenüber dem Dorf vernachlässigen. Da die Eliten vom Dorf abhängig sind, werden tatsächlich Investitionen zu Gunsten des Dorfs getätigt. (vgl.

Geschiere 1995: 131) Geschieht das nicht, „On risque d’être mangé par les villageois et leurs demandes incessantes“ (Geschiere 1995: 137)

Geschiere prägt für diese Kraft der Hexereivorstellungen, einen Ausgleich herbeizuführen, den Begriff der « levelling side of witchcraft ». Hexerei dient "to remind the évolués that they are still kin with certain obligations" und "to bind the évolués to the village". (vgl. Geschiere 1988: 52)

Hexerei im modernen Kontext tritt aus dem familiären Rahmen heraus. "Witchcraft comes from the whole village, including the ,ancient dominants’ (elders) who have not been integrated into the system of colonial rule through ,warrant chiefs” (Geschiere 1988: 53)

Hexerei kann als subversive Kraft, die eine Gefahr für den Staat darstellt, gesehen werden. (vgl. Fisiy/Geschiere 2001: 230). Sie ist auf Grund ihres diffusen Charakters schwer zu kontrollieren, und repräsentiert, so Fisiy/Geschiere, die “levelling implications of a loose, socio-political order”, von “segmentary societies that were already problematic for colonial attempts of „pacification“ and search for „responsible leaders“. (Fisiy/Geschiere 2001: 231).

Hexerei stellt damit, so Fisiy/Geschiere, nur ein vergeblicher Versuch, die alte egalitäre Ideologie gegen neue strukturelle Ungleichheiten durchzusetzen. Die Hexereidiskurse “lack a manifest structure and leaders, they are no „hegemonical counter-project“. (Geschiere 1988: 51)

Aufgrund ihrer Ambivalenz schließen Hexereivorstellungen in sich immer auch akkumulative Tendenzen ein. Die Elite hat aufgrund ihrer ökonomischen Kraft Zugang zu mächtigeren, „modernen“, Formen der Hexerei, die z.B. internationale Beziehungen aufweisen können, und nützt diese nun zu ihrem Vorteil.

Während auf dörflicher Ebene Hexerei auch heute noch individueller Macht Grenzen setzen kann, ist es angesichts der neuen Mächtigen so, dass « ces limites semblent s’effacer, et la sorcellerie sert plutôt à expliquer l’accumulation du pouvoir » (Geschiere 1995 : 170)

In diesem Sinn verstärkt der Hexereidiskurs die Distanz zwischen den DorfbewohnerInnen und den « Söhnen in der Stadt ». (vgl. Geschiere 1995 : 148). Geschiere verwendet dafür den Begriff der « accumulating side of witchcraft ».

Hexerei wird in den postkolonialen Staat inkorporiert und spielt sich auch innerhalb des politischen Zentrums ab. Hexereivorstellungen haben die Kraft, die politischen Akteure und ihre Aktionen zu verbergen. Hexerei stellt somit eine Möglichkeit dar «à expliquer

les vicissitudes de la grande politique, les rendre compréhensible, les approprier. »
(Geschiera 1995: 151)

Im Film „Blood Money“ nehmen Vorstellungen von Hexerei internationale Formen an. Sie dienen der Akkumulation, sind für die Menschen undurchsichtig und entziehen sich völlig der sozialen Kontrolle. Hexereivorstellungen stehen hier in Zusammenhang mit Organhandel und Reichtum.

In „Lady Bianca“ steht Hexerei in Zusammenhang mit Mädchenhandel nach Europa.

Im Film „The Ultimate“ werden Hexereivorstellungen benutzt, um sehr explizit Kritik an politischen Machthabern auf nationaler Ebene zu üben.

„Blood Money“

Ojiofor Ezeanyaeche, 1997



Mike verliert all sein Geld bei einem fehlgeschlagenen Geschäft. Nun ist die Bank hinter ihm her, weil er den Kredit nicht zurückzahlen kann. In der Folge verlässt ihn auch noch seine Frau. In seiner Verzweiflung wendet Mike sich an seinen Freund, Ceb, der Polizist ist.

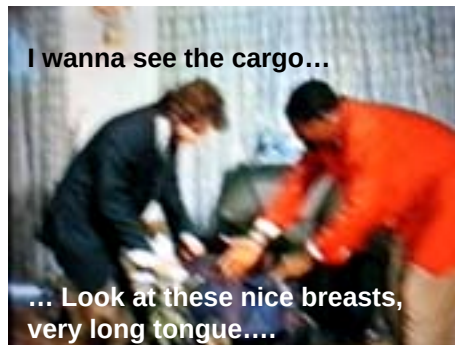


In der nächsten Szene sehen wir Ceb zusammen mit dem besagten Collins, der Mike angeblich helfen kann.

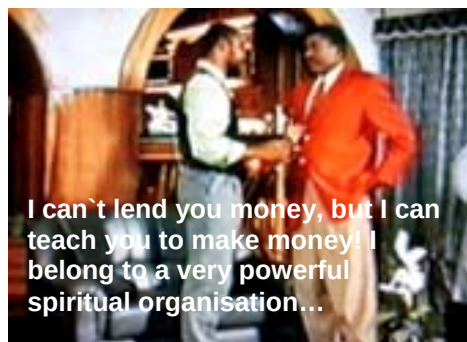


Collins handelt gerade ein Geschäft am Telefon aus. Ceb erzählt Collins von Mike.

Mike sucht schließlich Collins auf, mit der Absicht, ihn um einen Kredit zu bitten. Collins hat einen Geschäftspartner bei sich, offensichtlich kein Nigerianer, der gerade die vereinbarte Ware inspiziert, die Körperteile einer Frau.



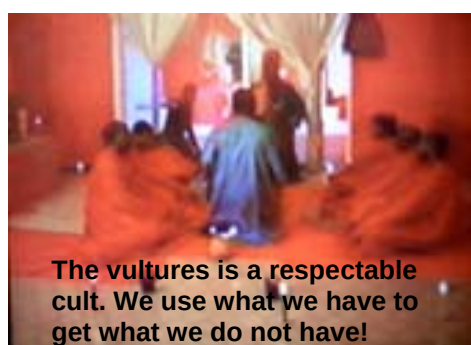
An Mike gerichtet:



Mike ist schockiert, da er gehört hat, dass diese „powerful spiritual organisation“, die sich „The Vultures“ nennt, Menschenopfer darbringt. Er sagt dies auch seinem Freund Ceb, nicht ahnend, dass Ceb mit Collins zusammenarbeitet.



Mike droht eine Gefängnisstrafe, da sein Kredit fällig, und er zahlungsunfähig ist. Er entschließt sich daher, doch noch einmal Collins aufzusuchen, und wird auch sofort in den Kult der „Vultures“ eingeführt.

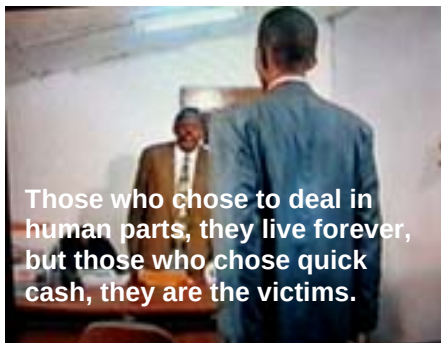


Der Oberste des Kultes stellt Mike vor die Wahl. Entweder wird ihm sofortiger Reichtum, oder aber Schutz beim Handel mit menschlichen Körperteilen gewährt. Das Geschäft mit Körperteilen sagt Mike weniger zu, und er entscheidet sich für sofortigen Reichtum. Wie sich herausstellen wird, war dies die falsche Entscheidung.

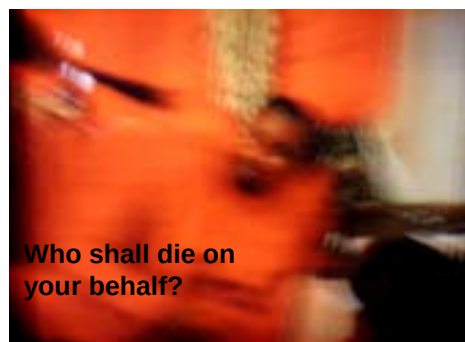
Mike wird in einen Geier verwandelt, und muss ein männliches Kind von neun Jahren beschaffen, das als Geldesel dienen soll. Der Bub wird in einen geheimen Raum im Haus gesperrt, zu dem niemand Zutritt hat. Dort soll er Geld produzieren. Und tatsächlich, am nächsten Tag ist der Raum bereits voller Geld.



Als er seinem Freund davon berichtet, klärt ihn dieser über seine fatale Fehlentscheidung auf.



3 Jahre später verlangt der „Great Vulture“ nach einem weiteren Opfer, und zwar nach Ceb selbst. Er kann seinen liebsten Menschen auswählen, und statt ihm selbst sterben lassen. Mike tötet schließlich seine Mutter.



Interpretation:

Dieser Film ähnelt „Living in Bondage“. Hier wird dem Kultmitglied aber als Alternative zum Blutopfer der Handel mit menschlichen Körperteilen und Organen angeboten.

„Magischer Reichtum“ nimmt hier sehr brutale Formen an. „Blood Money“ steht einerseits für schnelles Geld („quick cash“) mit Hilfe des Kultes, das, um eine längere Zeit genossen werden zu können, blutige Opfer verlangt, und andererseits für den Handel mit menschlichen Körperteilen über Grenzen hinweg, der ebenfalls Reichtum und zusätzlich ein ewiges Leben verspricht.

Auffällig in dem Film sind viele Verweise auf die korrupte Gesellschaft. Ceb, ein Polizist, blutet Mike ein, dass „today, the end justifies the means“. Die brutalsten Handlungen werden als Teil eines Business-Deals aufgefasst und auch mit solchen Bezeichnungen versehen. „The cargo“ und „the goods“ steht hier für menschliche Körperteile, „take a little risk“ oder „take the bull by the horn“ für den Beitritt zu einem Geheimkult, „we use what we have to get what we do not have“, oder „The Great Vulture gives one thing for one thing“ bezeichnet den Austausch von menschlichen Leben gegen Geld.

Der Geheimkult der „Vultures“ ist ein Kult von Individualisten, die ihren Reichtum unter dem Schutz des Kultes im Verborgenen akkumulieren. Der „Great Vulture“, der diesen Schutz gewährt, ist eine mächtige Form von Hexerei, die z.B. Tier-Mensch-Verwandlungen ermöglicht. Hier treten Hexereivorstellungen in Verbindung mit der christlichen Vorstellung vom Teufel.

Die Praktiken der Kultisten symbolisieren die individualistische Akkumulation innerhalb der Gesellschaft, innerhalb der Familie, aber auch auf die gesamte Gesellschaft bezogen, da auch fremde Kinder ermordet, und ermordete Frauen an Ausländer verkauft werden.

“Lady Bianca”

Sunny Collins, 1997



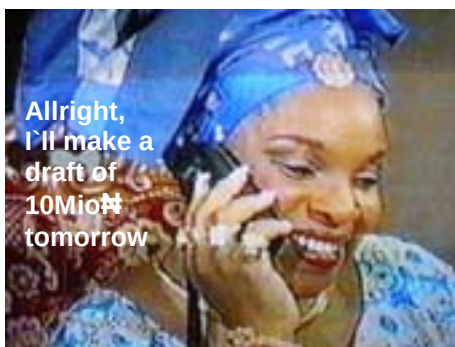
Onyinye kann nicht mehr zur Schule gehen, weil ihre Mutter seit dem Tod des Vaters die Schulgebühren nicht mehr zahlen kann. Eines Tages trifft sie eine Freundin, Chidera, die gerade von der Schule kommt und die ihr erzählt, dass sie ein gewisse Lady Bianca, eine reiche Frau, nach Europa bringen will, wo diese viele Jobs anbieten kann, und dass sie auch noch eine Freundin mitnehmen kann.



She has promised to take me with her abroad, free of charge ... and I am privileged to bring one more person along!

Onyinyes Mutter ist anfangs skeptisch, doch die Vorstellung, mit dem in Europa verdienten Geld ein besseres Leben führen zu können, überzeugt sie.

Onyinye und Chidera besuchen Lady Bianca in ihrer Villa, um die Reisevorbereitungen zu besprechen. Sie sind beeindruckt vom Luxus, der diese Lady Bianca umgibt. Lady Bianca verspricht, sofort alle nötigen Reisevorbereitungen in die Wege zu leiten.



Allright, I'll make a draft of 10Mio# tomorrow

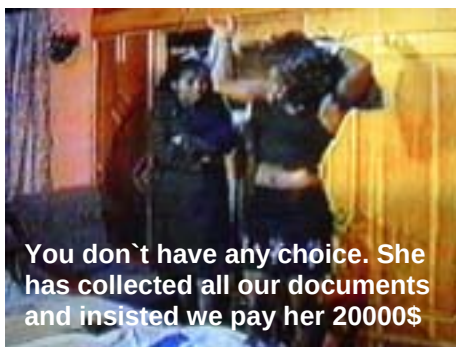


We'll go to the immigration officer tomorrow and I'll get you your passports and visa

Die Mutter hat Angst um ihre einzige Tochter, und besucht einen Pastor, um für sie zu beten. Auch die ganze Familie betet noch einmal zusammen, bevor Lady Bianca kommt, um Onyinye abzuholen. Die Mutter gibt ihr noch die Bibel mit auf den Weg mit den Worten:



Onyinye und Chidera finden sich in Holland wieder. Chidera bereitet sich bereits auf ihre erste Nacht mit einem „Kunden“ vor – die „Arbeit“, zu der Lady Bianca die Mädchen zwingen will, ist eigentlich der Verkauf ihrer Körper, und daraus gibt es keinen Ausweg.



Onyinye will ihr Schicksal nicht einfach hinnehmen. Sie bittet Lady Bianca an, ihr doch einen anderen Job zu verschaffen, so dass sie ihre Schulden anders abzahlen und wieder nach Nigeria zurückkehren kann. Doch Lady Bianca lehnt ab.



Sie zwingt Onyinye mit der Pistole, ihren ersten „Kunden“ zu empfangen, der bereit ist, für Onyinye, die noch Jungfrau ist, einen hohen Preis zu bezahlen.

Onyinye hat Glück im Unglück, der Mann hört ihr zu und hat Mitleid, als er erfährt, dass Onyinye zur Prostitution gezwungen wird.



Er rührt Onyinye nicht an und verspricht ihr stattdessen, ihr einen Job zu vermitteln, damit sie die Reisekosten zurückzahlen kann. Onyinye beginnt eine Arbeit in einer Leichenhalle.

Sie will auch Chidera überreden, eine andere Arbeit zu finden und warnt sie vor der Gefahr, sich mit einer Krankheit zu infizieren, doch Chidera will nicht auf sie hören.

Onyinye schreibt Briefe an ihre Mutter und ihren kleinen Bruder, und schickt ihnen auch Geld. Doch Lady Bianca behält beides für sich. Das einzige, was sie der Familie überlässt, sind alte Kleider von Onyinye. Selbst als Onyinyes Mutter schwer krank wird, und ein Krankenhausaufenthalt Geld erfordert, ist Lady Bianca trotz des Flehens des kleinen Buben nicht bereit, zu helfen. Stattdessen erzählt sie der Familie, Onyinye wäre mit einem Mann nach Amerika ausgewandert. Diese Nachricht trifft Onyinyes Mutter so schwer, dass sie sich von ihrer Krankheit nicht mehr erholt und stirbt.

Beim Durchsehen der Kleider findet der kleine Bruder einen Brief von Onyinye in einem Schuh versteckt. Auf diese Weise erfährt er vom wahren Schicksal seiner Schwester. Er schreibt zurück, und so erfährt auch Onyinye, dass Lady Bianca sie betrogen hat. Irgendwie schafft es Onyinye schließlich doch, nach Nigeria zurückzukehren. Erst jetzt erfährt sie vom Tod ihrer Mutter und bricht weinend an ihrem Grab zusammen.



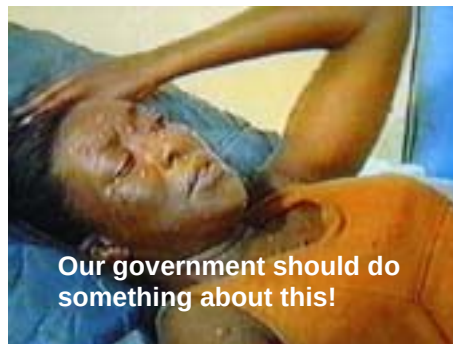
Lady Bianca beauftragt Killer, um Emeka und Onyinye zu ermorden, doch diese haben im Haus ihres Onkels Zuflucht gesucht und bleiben so von den Killern verschont. Schließlich sucht sie auch noch einen Native Doctor auf, der Emeka und Onyinye Schaden zufügen soll.



Doch das Gute ist stärker. Der Geist von Onyinyes Mutter sucht Lady Bianca heim und verfolgt sie überall hin.



Lady Bianca wird krank und bettlägerig. Verschiedene Familien besuchen sie, manche von ihnen haben ihr auch ihre Tochter anvertraut. Lady Bianca gesteht all ihre Taten und bittet um Verzeihung. Für Chidera kommt diese Einsicht zu spät. Sie liegt im Sterben, im Endstadium von Aids. Ihre letzte Bitte: „Our government should do something about this!“



Interpretation:

Dieser Film stellt den Gegensatz zwischen einer armen, gottesfürchtigen Familie, im Mittelpunkt das gutherzige Mädchen Onyinye, da und auf der anderen Seite der allein stehenden, in Luxus lebenden Lady Bianca. Lady Bianca benutzt Onyinye, so wie die Töchter anderer Familien im Dorf, für ihre selbstsüchtigen Zwecke.

Ihre Beziehungen machen es für sie zum leichten Spiel, für die Mädchen einen Pass mit gültigem Visa für Europa zu beschaffen. In diesem Zusammenhang wird zwar nicht explizit erwähnt, ist aber für das Publikum verständlich, dass Lady Bianca keine Einzeltäterin ist, sondern gesellschaftlichen Schutz genießt.

Für die Familien im Dorf sind Lady Biancas Geschäfte undurchsichtig, nur das Publikum hat Einblick in ihre Machenschaften. Die Angehörigen im Dorf haben keine Vorstellung davon, was mit ihren Töchtern im fernen Holland passiert.

Lady Bianca bedient sich auch okkulten Mitteln, nämlich eines Native Doctors, mit dessen Hilfe sie Reichtum auf Kosten anderer anhäufen, und den Native Doctor wohl auch gebührend bezahlen kann. Hier sind es junge Mädchen, die benutzt werden, und deren Verlust für die Gesellschaft durch Onyinyes Jungfräulichkeit und den tragischen Tod Chideras durch Aids noch betont wird.

Onyinye gewinnt letztendlich, auch wenn sie zuvor einen langen Leidensweg durchlaufen muss, durch ihren starken Glauben. Lady Bianca fällt hingegen tief. Es ist der Geist der toten Mutter, und wohl auch ihr schlechtes Gewissen, der sie in den Wahnsinn treibt. Ausgleichende Gerechtigkeit erfährt die Gesellschaft in diesem Film durch den christlichen Gott, der zuletzt stärker ist als Lady Biancas Mittel.

„The Ultimate“

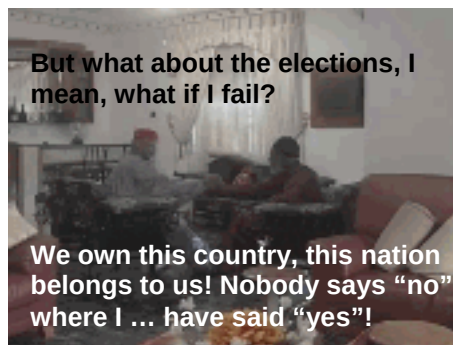
Izu Ojukwu, 2003



Chidi verliert als kleiner Junge seine Eltern bei einem Autounfall. Niemand kann mehr seine Schulgebühren bezahlen und er wird der Schule verwiesen. Die Mutter seiner Schulfreundin Mary Jane nimmt sich seiner an. Als die Familie jedoch nach Abuja zieht, und dann auch noch Chidis Onkel bei einem bewaffneten Überfall getötet wird, muss sich Chidi alleine durchs Leben schlagen. Mary Jane lebt das Leben eines reichen Mädchens, während Chidi sich sein Geld als Musiker verdingt. Als Erwachsene treffen sich Chidi und Mary Jane wieder und verlieben sich ineinander.



Die Sache ist allerdings ziemlich kompliziert. Chidi ist mit Greg verlobt, weil ihr Vater, ein Minister, sich für seine Präsidentschaftskandidatur Hilfe von Gregs Vater, dem ehemaligen Präsidenten, erhofft.



Die Verlobung Gregs mit Mary Jane wurde von den Vätern ausgehandelt, weder liebt Mary Jane Greg noch liebt oder respektiert Greg Mary Jane.

Eines Tages schlägt Greg Mary Jane im Streit, doch anstatt seine verletzte Tochter zu verteidigen, verlangt Chief Nnanna, dass sie sich bei Greg entschuldigt. Er will kein Risiko eingehen.



Man erfährt nun, wie Chief Nnanna seinen Wahlgewinn absichern will. Er lässt zwei kleine Mädchen von der Straße entführen und in ein entlegenes Waldstück bringen. Dort sollen sie als Menschenopfer dargebracht werden. Zufällig hört Chidi die Schreie der Mädchen in der Nacht und geht ihnen nach. Dabei beobachtet er, wie Chief Nnanna eines der Mädchen mit einer Machete ermordet.



Plötzlich werden die Mörder auf ihn aufmerksam und verfolgen ihn. Doch er kann fliehen, und auf dem Weg auch noch das andere Mädchen mitnehmen. Diese beißt ihn jedoch in die Hand, und er lässt sie fallen. Schließlich trifft auch die Polizei am Tatort ein. Sie finden Chidis Identitätskarte und erklären ihn zur gesuchten Person. Das Mädchen wird als Kronzeugin unter Schutz gestellt.



Chidi sucht Zuflucht bei Mary Jane, nicht ahnend, dass ihr Vater der Ritualmörder ist. Als er dem Vater begegnet, erkennen sie sich wieder, und Chidi muss erneut fliehen.

Mary Jane weiß inzwischen nicht mehr, wem sie glauben soll, Chidi oder ihrem Vater.



Sie beginnt selbst Ermittlungen anzustellen. Da ihre Freundin bei der Polizei arbeitet, bekommt sie Zugang zu dem kleinen Mädchen, das dem Ritualmord entkommen konnte. Sie befragt das Mädchen, und erfährt einige Details, die darauf schließen lassen, dass Chidi nicht der Täter ist. Auch die Polizei findet inzwischen heraus, dass es andere Täter gibt. Chidi wird aber weiter von Chief Nnanna und dessen Komplizen verfolgt. Er beschließt daher zusammen mit Mary Jane über die Grenze nach Kamerun zu fliehen. Am Ende ist es ausgerechnet Greg, der den beiden mit Papieren und Geld zur Flucht verhilft.



Vorm Grenzübergang werden sie aber von der Polizei gestellt. Im Nachspann erfährt man, dass die Polizei schließlich die wahren Schuldigen finden konnte. Chidi wird freigesprochen und Chief Nnanna und Komplizen werden verhaftet.



Interpretation:

In diesem Film ist, im Gegensatz zu anderen „Ritual Movies“ (wie „Living in Bondage“ oder „Blood Money“) der explizite Verweis auf die politische Bühne auffällig. Ein Präsidentschaftskandidat und sein Freund, der Ex-Präsident, ein einflussreicher Geschäftsmann, Polizei, Justiz, das staatliche Fernsehen – alle gesellschaftlichen Instanzen sind in die Geschichte verstrickt.

Die Ritualmorde zur Absicherung illegitimer politischer Ansprüche werden in einen politischen Kontext gestellt, mit der Kamera in schockierenden Bildern eingefangen (das kleine Mädchen liegt mit einer klaffenden Wunde an der Brust auf einem Opferstein) und kritisiert, die Ausführenden zu guter letzt ihrer gerechten Bestrafung zugeführt.

Obwohl hier die Praxis von und Glaube an Hexerei als Faktum präsentiert werden, werden anders als z.B. in „Blood Money“ keine Special Effects verwendet, und nur Dinge dargestellt, die rational erklärbar sind. Der Film bedient sich der Ästhetik eines Actionfilms bzw. Kriminalfilms, nicht des Horrorfilms, wie aus anderen Ritual Movies bekannt.

Gegenspieler der Ritualisten ist daher auch die Polizei, und nicht eine andere spirituelle Instanz, wie z.B. eine Kirche. Die okkulten Praktiken finden im Hintergrund statt. Im Film gibt keinerlei Szenen von magischen Ritualen, Beschwörungen, etc. Die Ermordung des Mädchens erfolgt mit einem Machetenhieb, ausgeführt von Chief Nnanna selbst. Dies kann daher auch als eine kriminelle Handlung von Mächtigen gegenüber Schutzlosen (Straßenkindern) ohne okkulten Hintergrund ausgelegt werden. Ein direkter kausaler Zusammenhang zwischen Ritualmord und politischer Macht wird in dem Film daher nicht explizit bejaht. Faktum ist lediglich, dass hier ein Politiker illegitim an eine hohe Position gelangt und sich dafür illegitimer Mittel bedient, wie z.B. geheimer Absprachen.

Das Publikum kann nur spekulieren, ob es direkte kausale Zusammenhänge zwischen den Ritualmorden und politischem Erfolg gibt. Genährt werden die Spekulationen durch die Tatsache, dass der Verdächtige schon zum sechsten Mal ins Amt gewählt wurde, obwohl die Bevölkerung eigentlich nicht hinter ihm steht.

Auch in diesem Film wird individuelles Streben nach Macht, die nicht durch die Mehrheit der Bevölkerung legitimiert ist, angeprangert. Aufgezeigt werden hier die Machenschaften innerhalb der Elite auf nationaler Ebene.

2.2.4. Die Pfingstkirchen als neue moralische Instanz

Die Pfingstkirchen („pentecostal churches“) positionieren sich als gesellschaftliche Erneuerer, die das moralische Vakuum des postkolonialen Staats wieder auffüllen wollen. Ihr Vorteil gegenüber dem Hexereidiskurs ist ihre Institutionalisierung mit internationaler Ausrichtung. Ihr Einfluss wird durch das konsequente Nutzen moderner Errungenschaften, vor allem der populären Medien, gestärkt.

Birgit Meyer (1996, u.a.) hat die Pfingstkirchen in Ghana untersucht und gezeigt, warum diese, verglichen mit den orthodoxen Kirchen, oder den anderen unabhängigen Kirchen, ihre AnhängerInnenenschaft ausbauen konnten und können. Die Missionskirchen versuchten, die afrikanischen Religionen dem Reich des christlichen Teufels zuzuordnen, um sich so von ihnen abzugrenzen. Für diese Abgrenzung war aber das Mitdenken der afrikanischen Religionen und deren spiritueller Wesen weiterhin notwendig. “On the one hand, the mission intended to abolish the old religion (serving the devil), on the other hand it was indispensable in order to demonstrate the meaning of Christianity (to create a dichotomy God-Devil)” (Meyer 1996: 218)

So schreibt Meyer, dass “the old religion was never really abolished but only looked upon from a distance.” Die traditionellen Religionen und Götter blieben Teil des religiösen Diskurses der gesamten Gesellschaft (der Ewe in Ghana), und somit auch derer, die das Christentum angenommen hatten. (vgl. Meyer 1996: 214)

Die Pfingstkirchen bieten eine Möglichkeit, die „anderen“ Götter und religiösen Vorstellungen mitzudenken. Ähnlich den afrikanischen Religionen unterscheiden sie zwischen der sichtbaren, physischen Welt, und der unsichtbaren, spirituellen Welt. Krankheiten und Unglück werden als das Ergebnis des Einwirkens eines “evil spirit” in das Leben eines Menschen aufgefasst. Die Terminologie, der sich die Pfingstkirchen bedienen, wie „demon“, „possession“, „deliverance“, „testimonies“ etc., entspricht den Vorstellungen von Hexerei. (Meyer 1999: 160)

Die strikte Trennung des Universums in christliches und unchristliches Verhalten hilft dabei, ein “chaotic moral field” zu ordnen. Die Anhänger der Pfingstkirchen, die sich selbst auch als “born again” bezeichnen, heben sich von den anderen unabhängigen, spirituellen, Kirchen, sowie vom Rest der Gesellschaft ab. „Becoming born-again (...) offers the possibility of being otherwise – the individual enters a new moral universe”. (Marshall 1991: 32)

Die Pfingstkirchen positionieren sich, so Marshall-Fratani/Péclard (2000), als “formes de ‘re-moralisation’ de la société ». (Marshall-Fratani/Péclard 2000: 17)

Im Bereich der persönlichen Ethik propagieren sie wirtschaftlichen Individualismus und treten für die Kernfamilie ein. Beim Eintritt in eine Pfingstkirche wird daher auch symbolisch die Verbindung zwischen einer Person und ihrer Familie durchtrennt.

Die Pfingstkirchen legen zudem großen Wert auf finanziellen Erfolg. Reichtum ist die Belohnung für echte “born again Christians”. “People should try to earn their money through hard work, and there are prayers in order to make these efforts successful.” (Meyer 1999: 162)

Während von den Pfingstkirchen der Gebrauch von Magie für den Erhalt politischer Macht und persönlichen Erfolgs abgelehnt wird, - Vorstellungen von “Mami Wata”, verführerischen, aber geldgierigen, und mit dem Teufel im Bunde stehenden Frauen sind z.B. sehr populär und führen immer wieder zu sogenannten “testimonies” in den Kirchen -, behaupten die Pfingstkirchen, “to have the power to provide a safe alley towards consumption”. (Meyer 1999: 163) Die Zugehörigkeit zu einer Pfingstkirche bietet also eine Legitimation von Reichtum und damit verbundenem Konsum.

Die Pfingstkirchen verstehen sich auch als «re-moralisateurs de la politique, de l'économie et des pratiques d'accumulation ». (Marshall-Fratani/Péclard 2000: 13) Besonders notwendig erscheint dies im postkolonialen « quasi-Staat », in dem die “capabilities to monopolize the ‘moral resources of community’ and to command political loyalty are being eroded”. (Marshall-Fratani 1998: 282)

Im System des rhizomatischen postkolonialen Staats, wie oben nach Bayart skizziert, ersetzen die Pfingstkirchen die alte (Dorf-)Gemeinschaft und schaffen eine neue Gemeinschaft.

Während sie sich nach außen hin als moralische Erneuerer, gegen staatliche Korruption etc., darstellen, passiert eigentlich eine gegenseitige Kooptation von Pfingstkirchen und staatlicher Macht. So liegt die Betonung von Individualismus wohl auch darin begründet, dass die Pfingstkirchen die Redistributionsströme ihrer wohlhabenden Mitglieder von deren erweiterter Familie auf die Kirchengemeinschaften umleiten wollen.

Gifford (1989) bezeichnet die Pfingstkirchen auch als ein wichtiges Element der Zivilgesellschaft in Afrika, das Chancen für die Demokratisierung bietet. (vgl. Gifford 1998: 20) Gifford betont aber, dass die Fähigkeit der Pfingstkirchen, tatsächlich soziale und politische Strukturen zu verändern, beschränkt ist.

Ruth Marshall (1995) hingegen steht den Pfingstkirchen kritischer gegenüber. “Pentecostalism, like any “imagined community”, does not operate in a mechanical relation of reaction and rejection to a given political economy, but is imagined and operates within it, is engaged with it in complex and apparently contradictory ways” (Marshall 1995: 253) Mit der Ausbreitung der pfingstkirchlichen Bewegung, “this localized, retreatist community expanded from its origins among socially dominated groups of the urban poor youths, becoming more and more associated with leading businessmen, professionals, military men, and politicians. (Marshall 1995: 254)

Vor allem durch die Betonung und Legitimierung von persönlichem Reichtum durch das erstarkende “Prosperity Gospel” fügen sich die Pfingstkirchen in den postkolonialen Staat ein. “The idiom of born-again spiritual power is not radically different in its operation in terms of legitimating institutional authority than the sort of spiritual power attacked by the born-again critique.” (Marshall 1995: 256)

Auch die Pfingstkirchen legitimieren ihre Macht durch ihren privilegierten Zugang zu spirituellen Kräften, in diesem Fall zum christlichen Gott. Somit bedienen sich politische MachthaberInnen ihres spirituellen Schutzes, und diese wiederum zeigen sich dafür erkenntlich. Diese neuen Bündnisse zwischen Pfingstkirchen und politischer Macht führen zu Spaltungen innerhalb der Pfingstkirchen. Der Status von bestimmten Predigern wird angezweifelt und jede Kirche versucht sich als “echte” “born-again” im Gegensatz zu ihren abtrünnigen Konkurrenten darzustellen. (vgl. Marshall 1995: 255)

Die Verbindung mit globalen Netzwerken, v.a. die Anbindung an Amerika als „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“, hat eine große Bedeutung in der Positionierung der Pfingstkirchen gegen den Staat und der Eröffnung einer „alternative vision of modernity“. In Nigeria gibt es wenig anti-amerikanische Stimmung, da Amerika nicht direkt in den Kolonialismus involviert war, und die AfroamerikanerInnen stellen ein Vorbild mit großer symbolischer Wirkung dar. (vgl. Gifford 1998: 317)

“African Christianity is a means of plugging into such global religious networks. – all the more important since Africa tends to be bypassed by many of the others. The emerging global system both corrodes inherited or constructed cultural and personal identities, yet at the same time also encourages the creation and revitalisation of particular identities as a way of gaining more power or influence in this new global order.” (Gifford 1998: 321)

In ihrer Faszination für die Moderne nutzen die Pfingstkirchen auch stark populäre Medien, wie auch die nigerianische Filmindustrie. Hacked (1998) spricht von einem

Versucht der Pfingstkirchen, “to transform and Christianize popular culture so that it is safe for consumption by ‘born-again’ Christians.” (Hacket 1998: 1)

Während eine explizite Verurteilung anderer religiöser Gruppen (vor allem des Islam), der Zensur unterliegt, sind populäre “Christian movies”, in denen die Kräfte von Gut (christlich) und Böse (traditionelle Religion, evil spirits, Hexerei etc.) einander bekämpfen, und die christliche Religion schlussendlich immer über die VertreterInnen der traditionellen Religion siegt, sehr verbreitet. (vgl. Hackett 1998: 2)

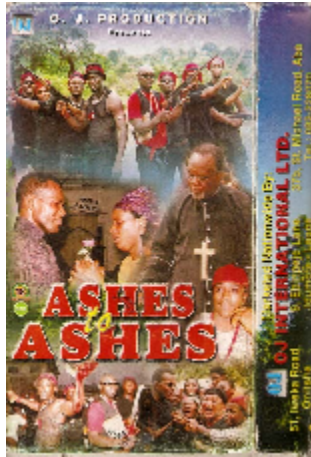
Zu beobachten ist auch ein Einfluss der Pfingstkirchen auf die Zensurbehörde. Die Darstellung von Ritualen wird zumeist als rückständig abgelehnt, gleichzeitig wird die Darstellung auch von durchaus gewalttätigen Ritualen nicht zensiert, wenn diese mit einer moralisierenden, christlichen Botschaft einhergehen.

Die Visualisierung des „Bösen“, die Veröffentlichung von angeblich wahren „testimonies“ und die Einbettung komplexer religiöser Vorstellungen in einfache Handlungen ist ein Mittel, die Filme für ein breites Publikum populär zu machen. So schreibt Harnischfeger, dass selbst Filmemacher, die von sich sagen, sie hätten wenig Interesse an diesem “Pfingstkram”, auf die Deutungen der Pfingstkirchen zurückgreifen, weil sie vom Publikum nachgefragt werden. (Harnischfeger 2004)

Im Film „Ukwa“, der oben vorgestellt wurde, wird das System der reziproken Assimilation von Pfingstkirchen und Elite dargestellt. Agi ist einer der „Big men“, die einer Pfingstkirche angehören, und mit deren Hilfe Reichtum anhäufen, den sie nur der engsten Familie zukommen lassen. Der Großteil seines Reichtums kommt dem Prophet seiner Kirche zu (z.B. ein neuer Mercedes), den Ukwa zwar sofort als „fake“ entlarvt, der aber offenbar doch über eine gewisse Verbindung zu spirituellen Kräften verfügt, die Agi seinen Reichtum sichern.

In „Ashes to Ashes“, dem Film, den ich nun analysieren werde, wird der Kontrast zwischen einer echten „born again“ und einem falschen Propheten, der das prosperity gospel repräsentiert, das hier allerdings mit der korrupten Elite verschmolzen ist, verdeutlicht. DorfbewohnerInnen, die sich nur auf ihre orthodoxe Kirche verlassen können, sind der mächtigen Magie des falschen Propheten völlig ausgeliefert. In dem Film tritt eine neue Instanz auf, die „Bakassi Boys“, die sich noch einmal mächtigerer Magie als der falsche Prophet bedienen, und versuchen, die Gesellschaft zu remoralisieren.

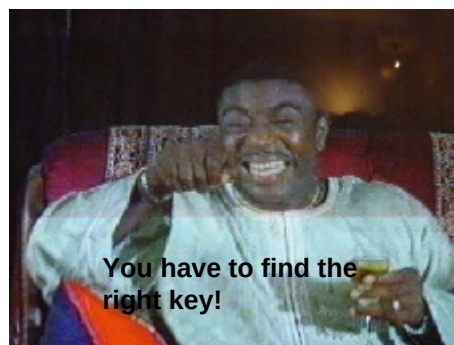
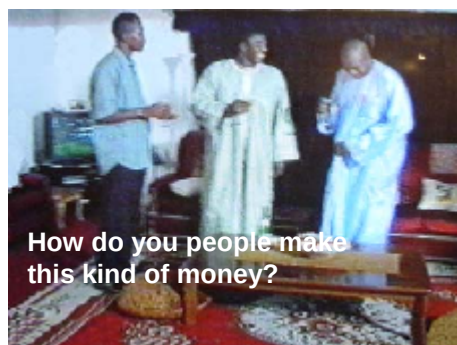
Ojiofor Ezeanyanche



Der dramatische Aufhänger des Filmes ist die Geschichte von Osita und Abigail, einem jungen Ehepaar, das mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Während Abigail – eine (echte) born again Christian - sich in Geduld und Gottvertrauen übt, verzweifelt Osita, weil er seiner Frau nicht den Lebensstil bieten kann, den er sich für sie wünscht.



Er bittet seine reichen Freunde, Marwin und Amaechi, um einen Rat, wie er zu derartigem Wohlstand gelangen könne. Diese machen sich zuerst über ihn lustig, und weihen ihn schließlich in ihr Geheimnis ein.

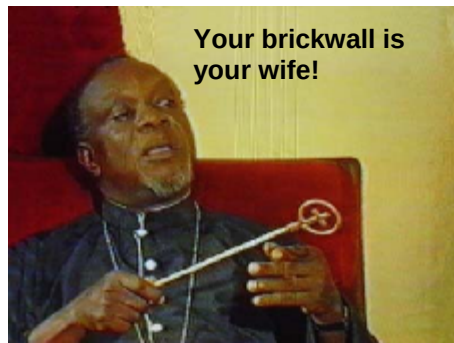
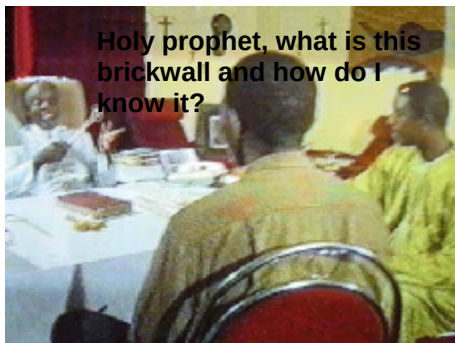


Der Schlüssel zum Erfolg liegt in der Kirche, der die beiden Freunde angehören. Sie führen Osita zu ihrem „Prophet“, der sogleich eine große Zukunft für Osita vorhersieht. Doch zuerst wird Osita in der Kirche als Platzanweiser angestellt.

Ositas Frau Abigail heißt diesen Schritt nicht gut. Während Osita seine bisherige Kirche als „unproductive place“ bezeichnet und seine neue Anstellung als Platzanweiser als erstes Zeichen seiner großen Zukunft sieht, erschauert Abigail bei dem Wort „Prophet“ und wirft Osita vor, seine bisherige Kirche zu vernachlässigen, um den falschen Versprechen irgendeines „Prophet“ nachzulaufen.



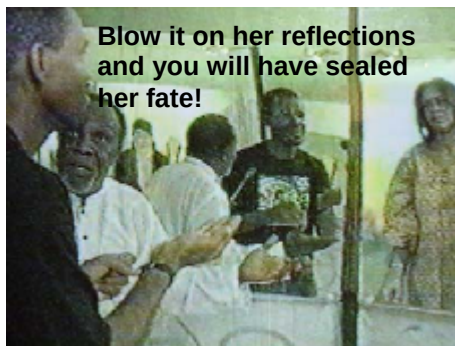
Von diesem Zeitpunkt an bildet sich eine Kluft zwischen Osita und Abigail. Ositas Verlangen nach einem besseren Leben lässt seine Liebe und sein Verständnis für Abigail in den Hintergrund treten. Mit seinem Gehalt als Platzanweiser kann er aber noch lange nicht das imposante Leben seiner Freunde führen und daher konsultiert er noch einmal den Propheten nach dem Geheimnis des Erfolges. Nach dem Ablegen eines Eids, offenbart der Prophet, Ositas Hindernis zu seinem Erfolg sei seine Frau. Sie müsse sterben, ansonsten werde Osita all den Reichtum verlieren, den Gott für ihn vorgesehen habe.



Osita hat keine Wahl, entweder er liefert seine Frau aus, oder er muss selbst sterben. Dass die Wahl auf Abigail fällt, ist nicht überraschend, sondern vielmehr eine self-fulfilling prophecy. Der Prophet hat das Zerwürfnis zwischen Osita und seiner Frau herbeigeführt und benützt es nun gegen ihn. Der Prophet verweist auf all die reichen Leute, die derartige „Opfer“ erbracht haben. Für Osita gibt es kein Zurück. Der Prophet erscheint ihm immer wieder in seinen Träumen und erinnert ihn an den Pakt.



Schließlich bringt Osita dem Prophet ein Stück Stoff mit Abigails Menstruationsblut und der Prophet bringt Abigail damit in seine Gewalt. Abigails flehendes Antlitz erscheint in einem Spiegel und Osita muss eine „Medizin“ darauf blasen, worauf sie verschwindet. Bei Abigails Begräbnis sind wieder alle anwesend.



Als Osita bereits mit mehreren Mädchen im Bett liegt, erscheint Abigails Geist, in eine weiße Kutte gekleidet. Immer wieder erscheint sie Osita und ermahnt ihn, den Kontakt mit dem Prophet abubrechen.



Schließlich verschwindet sie für immer. Osita ist gebrochen und muss erkennen, dass all sein neuer Reichtum ohne Abigail nur bittere Einsamkeit hinterlässt.

Ositas Freunde Marwin und Amaechi haben ihr Opfer bereits – kaltblütiger als Osita - hinter sich gebracht, und leben nun in großem Stil.

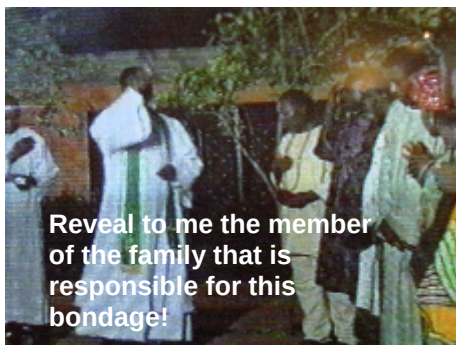
Osita und seine Frau, Amaechi, Marwin, sogar der Prophet, stammen alle aus demselben Dorf. Ihre im Dorf ansässigen Verwandten sind die eigentlichen Opfer ihrer bösen Machenschaften, doch diesen ist dies nicht bewusst. Die Dorfältesten sehen in

Amaechi und Co. ihre einzigen erfolgreichen Abkömmlinge und schieben das Unglück aller anderen – denn am Schluss stellt sich heraus, dass auf Kosten von Amaechi und Co. die Frauen des Dorfes unfruchtbar wurden, die Mädchen nicht heirateten, Geschäfte daniederlagen etc. - auf Hexerei. Die Dorfältesten beschließen in einer Versammlung, auf ihre Weise gegen das Böse vorzugehen.



Sie laden einen Priester für ein gemeinsames „family prayer“ ein. Amaechi und Co. können sich dem nicht entziehen, denn das würde sie verdächtig machen, daher erbeten sie den Schutz des Propheten. Tatsächlich sind die Dorfbewohner völlig machtlos gegen ihre eigene böse Brut. Am Brutalsten äußert sich die Kaltblütigkeit der Ritualisten beim Begräbnis von Abigail. Hier prallen die okkulte Macht der Ritualisten und die Ohnmacht und Trauer von Abigails Mutter aufeinander. Unter dem Schutz des Propheten ziehen die Männer schließlich in ihren Mercedes ab.

Auch beim „family prayer“ bleiben ihre Taten ungesühnt. Kreuzzeichen und Weihwasser haben Amaechi nichts an.



Doch endlich erscheinen die Mbassi-Boys,¹⁵ eine „vigilante-group“ oder Form von Bürgerwehr, bestehend aus einer Gruppe von jungen Männern, die, ausgerüstet mit magischen Gegenständen, Mörder und Räuber ausfindig machen und ihrer Strafe

¹⁵ Ruf der Bakassi als unbestechlich (im Gegensatz zur Polizei und Justiz), daher Vertrauen der Bevölkerung. Zudem sagt man den Bakassi magische Kräfte nach. Die Bakassy-Boys, verstehen es, sich durch `Jujus` (oder Zaubermittel) so effektiv zu schützen, dass sie selbst die gefährlichsten Gegner nicht zu fürchten haben. Darüber hinaus besitzen sie unfehlbare Mittel, um auch in den düstersten Fällen die Wahrheit ans Licht zu bringen. Knüpfen damit an Traditionen wie Orakel (Arochukwu), Wahrsager, an, sowie an die Geschichte des Marktes in Onitsha. Hexen wurden oft gezwungen, ihr Geständnis auf dem Markt abzulegen. (vgl. Harnischfeger 2001: 31)

zuführen, auf der Bildfläche. Sie packen ihre Utensilien aus: ein Schwert, das rot aufleuchtet, wenn es in die Nähe eines Mörders kommt, und eine Halskette, die besagten Mörder zum Geständnis zwingt. Der Fall ist klar. Amaechi wird überführt. Er verteidigt sich zuerst, stellt sich als Wohltäter dar, der den Kindern des Dorfes Stipendien ermöglichte, einigen Jungen Arbeit in Lagos gab, usw., doch – doch das Schwert spricht eine klare Sprache, und Amaechi legt ein Geständnis ab, unter anderem die Schuld an armed robbery, ritual murder, broken businesses, barren women, unmarried girls etc. zu tragen.



Osita greift inzwischen ebenfalls zur Selbstjustiz und will den Propheten erschießen.



Er ist dem Propheten natürlich nicht gewachsen und erst mit den Mbassi-Boys kommt es zum Showdown. Der Prophet macht sich unsichtbar und zaubert sich in freies Feld. Dort kommt es zum Kampf als Höhepunkt des spirituellen Wettrüstens.



Ende von Teil 1.

Interpretation:

„Ashes to Ashes“ spielt überwiegend in der Stadt (Onitsha), doch die Fäden der Handlung laufen im Dorf zusammen - im Film als „the village“ bezeichnet, der Kleidung der Ältesten nach ein Igbo-Dorf. Auch sämtliche Charaktere, so unterschiedlich sie sind, haben ihre Wurzeln in dem Dorf und können sich dessen Konventionen nicht entziehen. So sind sie z.B. verpflichtet, an Begräbnissen, „family prayers“ u. dgl. teilzunehmen.

Die Charaktere verteilen sich auf mehrere Parteien.

Der „Prophet“ verdeutlicht, wie die Pfingstkirchen in den Staat inkorporiert wurden, und sozusagen eine der „abtrünnigen“ Kirchen.

Der Prophet bedient die Elite und wird dafür entlohnt. Seine Magie – durchaus traditionell in Form von einer Medizin, die aus dem Menstruationsblut des Opfers gefertigt wurde – ist sehr mächtig, sie fordert daher auch menschliche Opfer, für ihre Wirksamkeit.

Nach außen hin stellt der Prophet seine Gemeinde als „normale“ Pfingstkirche dar. Osita spricht von einer „church“, wir erfahren, dass er anfangs von dieser als Platzanweiser angestellt wird. Sehr bald aber werden dem Publikum gegenüber die verborgenen Machenschaften des Propheten enthüllt.

Durch einen Schauplatzwechsel auf das Dorf erfahren die ZuseherInnen von den Dorfältesten, dass einige unerklärliche Unglücksfälle passiert sind. Sie vermuten dahinter Hexerei und rufen die DorfbewohnerInnen, darunter auch die „Söhne in der Stadt“ zu einem „family prayer“ zusammen. Der Priester, offenbar Vertreter einer orthodoxen Kirche, da er nur mit Kreuzzeichen und Weihwasser gegen das Böse vorzugehen versucht, ist natürlich machtlos. Erst die „Mbassi-Boys“ besitzen die spirituelle Macht, die notwendig ist, um es mit dem Propheten aufzunehmen. Der Prophet verfügt über neuere und effektivere Methoden als herkömmliche Hexen oder Zauberer – und die Mbassi befinden sich mit ihm in einer Art spirituellem Wettrüsten.

Interessant ist, dass die Dorfältesten als einzig wahres Mittel „blessing“, „the man of God“, also christliche Methoden sehen, während die jungen Mbassi-Boys auf verbesserte „traditionelle“ Magie zurückgreifen, um gesellschaftliche Werte einzufordern. Die Dorfältesten werden mit ihren unzureichenden Methoden an den Rand gedrängt und von den Jungen abgelöst. Die Mbassi-Boys und andere Formen der

Bürgerwehr sind in Südost-Nigeria präsent und vertreten die staatliche Justiz und Exekutive, der von der Bevölkerung kein Vertrauen entgegengebracht wird.

2.3.5. Globale Unsicherheiten und das Bedürfnis nach klaren Identitäten

Die Reihenfolge der letzten Kapitel und der in ihrem Zusammenhang analysierten Filme sollte zeigen, wie sich der Hexereidiskurs von geschlossenen sozialen Beziehungen, innerhalb der Familie, auf immer unpersönlichere Beziehungen auf nationaler und inter- bzw. transnationaler Ebene erstreckt.

So schreibt Geschiere, "Witchcraft (...) ha(s) the capacity to relate "the local" and "the global" in highly imaginative ways. (Geschiere 1999: 215)

Der Hexereidiskurs spiegelt Unsicherheiten in der Gesellschaft wider. Vor allem im modernen Kontext agiert politische Macht fernab von sozialer Kontrolle, und jeder und jede kann eine potentielle Hexe darstellen.

Der Hexereidiskurs dient eignet sich aber auch dazu, die Identitäten der anderen festzumachen. "(T)he same discourses also indicate drastic means (accusations, ordeals) for trying to clarify at least temporarily the identities of the others, especially those in the immediate surroundings." (Geschiere 1999: 216)

Der Hexereidiskurs ermöglicht nicht nur, die Identität Anderer, sondern auch die eigene Identität zu positionieren – durch Abgrenzung oder Schaffung von Zugehörigkeit.

Identität tritt als zentrales Thema von Hexerei hervor und soll auch in dieser Arbeit untersucht werden. Identität wird aber nicht verstanden als deskriptiver Begriff, sondern als analytisches Instrument, das sich auf die Bemühungen der Menschen bezieht "to "fix the flow" and mark boundaries in the ongoing flux of globalization processes". (Meyer/Geschiere 1999: 8)

Identität stellt, so Meyer/Geschiere, nicht nur einen Gegenpol zu globalen Dynamiken dar, als ein Mittel "to create closure", Identität bezieht sich auch auf die Faszination der Menschen mit Globalisierung und den neuen Möglichkeiten, die diese für sie eröffnet. (vgl. Meyer/Geschiere 1999: 14)

Im nächsten Kapitel wird gezeigt, dass sich die Filme im transnationalen Raum verbreiten und dort auf ein deterritorialisierendes Publikum treffen. In diesem Kontext erhält die Analyse von Identitäten eine besondere Bedeutung.

2.3. Die Populärkultur der Nigerian Home Movies im transnationalen Raum

Die Nigerian Home Movies stellen einen lokalen, historisch verorteten Diskurs dar, der schon immer synkretistisch und veränderlich war. Als lokales Phänomen haben sich die Filme in den letzten Jahren weltweit verbreitet und wurden selbst global, bzw. transnational.

Auch die RezipientInnen der Nigerian Home Movies befinden sich immer häufiger in einem transnationalen Raum, die Filme stellen eine wichtige Verbindung zu ihrem Herkunftsland und zu anderen transnationalen Gemeinschaften dar und beeinflussen ihre kulturelle Identität.

2.3.1. Transnationale Ethnologie

Durch das Zunehmen von Migration und durch verbesserte Transportmöglichkeiten weltweit wachsen die Gemeinschaften von ImmigrantInnen ständig und es wird für diese auch leichter, hin- und her zu migrieren, bzw. die Kontakte zum Herkunftsort zu verdichten und Identität stiftende Beziehungen zu mehreren Orten zu pflegen.

Die Konzepte von „Immigration“ bzw. „ImmigrantInnen“ und von „Migration“ bzw. „MigrantInnen“ genügen nicht mehr, um diese Phänomene adäquat zu beschreiben, da sie eine Vorstellung von permanentem Bruch und Entwurzelung und schmerzvoller Konfrontation mit einer neuen Sprache und Kultur beinhalten. (vgl. Glick-Schiller 1999: 2)

Nina Glick-Schiller (1999) schlägt statt dessen das Konzept des „Transnationalismus“ („transnationalism“) vor, als „the processes by which immigrants build social fields that link together their country of origin and their country of settlement.“ (Glick-Schiller 1999: 2) ImmigrantInnen, die diese „social fields“ aufbauen, nennt sie „TransmigrantInnen“ („transmigrants“).

Die sozialen Felder der TransmigrantInnen umfassen verschiedene Beziehungen familiärer, wirtschaftlicher, sozialer, organisatorischer, religiöser oder politischer Natur über Grenzen hinweg. Daraus gehen Handlungen und Entscheidungen hervor, entstehen Anliegen und Identitäten. (vgl. Glick Schiller 1999: 2)

Die sozialen Beziehungen und multiplen Identitäten, die aus der gleichzeitigen Existenz in verschiedenen Gesellschaften entstehen, dienen den Menschen auch als Strategie,

“both to accommodate to and to resist the difficult circumstances and the dominant ideologies they encounter in their transnational fields.” (Glick Schiller u.a.1999: 4)

In ihrem Herkunftsort gewinnen sie z.B. dank wirtschaftlicher Kraft an wirtschaftlichem, aber auch an sozialem und politischem Status und können sich Ansprüche sichern. Mit einer derartig gestärkten Identität, bei der die eigenen Traditionen auch konstruiert sein können, können sie leichter auf Ausgrenzung im Zuwanderungsland reagieren.

Das Feld transnationaler ethnologischer Forschung ist das Individuum und seine Netzwerke. (vgl. Portes 1999: 220) Dieses ist nicht auf geschlossene Territorien begrenzt, sondern räumlich (über die ganze Welt) verteilt. Ethnologische Forschung ist nicht nur „multilokal“, sondern auch „translokal“, indem sie sich mit den Netzwerken zwischen den Räumen auseinandersetzt. Dies ist möglich, da sich transnationale Forschung oft mit sehr kleinen Gruppen, z.B. transnationalen Familien oder Verwandtschaftsgruppen, beschäftigt, und die erforschten Phänomene oft zeitlich begrenzt sind.

“Transnationalismus” setzt sich im Gegensatz zum “Internationalismus” nicht mit “states as corporate actors” sondern mit “individuals, kinship groups, ethnic groups, films, social movements, etc. – in activities and relationships that transcend national boundaries” auseinander. (vgl. Hannerz 1998: 236)

(National-)Staaten werden aber in die ethnologische Forschung einbezogen, da TransmigrantInnen, so Glick Schiller, “interact, are given and assert their identities, and seek or exercise legal and social rights within national structures that monopolize power and foster ideologies of identity.” (Glick Schiller u.a. 1999: 15)

“Globalisierung” wiederum impliziert im Gegensatz zu Transnationalismus “more abstract, less institutionalized, and less intentional processes occurring without reference to nations, e.g. technological developments in mass international communication and the impersonal dynamics of global popular and mass culture, global finance, and the world environment.” (Kearney 1995: 548)

2.3.2. Die Rolle der Medien

Medien spielen für transnationale Beziehungen, Handlungen und Identitäten eine wichtige Rolle.

Elektronische Medien, so Appadurai (1996), stellen aufgrund ihrer vielfältigen Formen als Kino, Fernsehen, Internet oder Telefon, und aufgrund der Geschwindigkeit, mit der sie sich im alltäglichen Leben der Menschen verbreiten, Quellen dar für “self-imagining as an everyday social project.” (Appadurai 1996: 3)

Obwohl die meisten Kommunikationstechnologien eine eher asymmetrische Beziehung von spezialisierten ProduzentInnen mit einem breiten Publikum aufweisen, ist Konsum immer auch eine Form von Produktion, Interpretation eine aktive Auseinandersetzung mit dem Inhalt der Medien, die weitere Handlungen beeinflussen kann.

Zum Beispiel kann über die Medien ein neuer Dialog entstehen “between those who move and those who stay”. (Appadurai 1996: 31)

Durch die Veränderungen der neuen Medien und Kommunikationstechnologien ist Imagination ein kollektives soziales Faktum geworden.

Imagination ist, so Appadurai,

- Teil alltäglicher Gedanken normaler Menschen in allen Gesellschaften, nicht mehr ausschließlich zu finden in speziellen expressiven Formen wie Kunst, Mythen oder Ritualen;
- soziale Praxis, eine aktive Aneignung der Medien durch die Menschen weltweit, in der ein Aushandlungsprozess zwischen individuellen Handlungen und global definierten Möglichkeiten stattfindet;
- Teil von Kollektiven, nicht mehr nur reserviert für einzelne, talentierte Individuen. (vgl. Appadurai 5, 8, 31)

Diese Entwicklung wiederum ist der Grund für die Vielfältigkeit der imaginierten Welten. Durch das Aufeinandertreffen von sich bewegenden Bildern und deterritorialisierten RezipientInnen dieser Bilder, entstehen “diasporic public spheres”. (Appadurai 1996: 4)

Die neue globale Welt ist nach Appadurai als eine komplexe, sich überlappende, disjunktive Ordnung zu verstehen, in der es keine Trennung zwischen klar definierten Zentren und Peripherien mehr gibt.

Diese disjunktive Ordnung wird durch „mediascapes“ und “ideoscapes”, als “closely related landscapes of meaning” weiter fragmentiert.

Der Begriff der “Mediascapes” bezieht sich sowohl auf die Verbreitung von Medien, als auch auf die Bilder, die von diesen Medien transportiert werden.

Über die Mediascapes werden sowohl die Lebenswelten der Anderen imaginiert, als auch mögliche Lebenswelten für sich selbst, die wiederum den Wunsch nach materiellen Anschaffungen oder Migration schüren können. (vgl. Appadurai 1996: 35)

“Ideoscapes” sind oft politisch und stehen in Zusammenhang mit staatlichen Ideologien oder Gegenideologien, wie z.B. der Forderung nach Demokratisierung. (vgl. Appadurai 1996: 36)

Mediascapes und Ideoscapes sind die Bausteine der imaginierten Welten der verschiedenen, historisch situierten, Akteure - Individuen und Kollektive, die über die ganze Welt verteilt sind. Die imaginierten Welten sind daher immer perspektivische Konstrukte und diese jeweilige Perspektive muss in einer ethnologischen Analyse berücksichtigt werden.

Viele Menschen leben heute in solchen imaginierten Welten, (nicht mehr nur in imaginierten Gemeinschaften), und sind daher befähigt, die offizielle Meinung oder kommerzielle Interessen, die sie umgeben, anzugreifen und manchmal auch zu untergraben.

Aufgabe einer transnationalen ethnologischen Forschung ist es, “to capture the impact of deterritorialization on the imaginative resources of lived, local experiences”, (Appadurai 1996: 53), also die Auswirkungen von Deterritorialisierung auf die Imagination konkreter AkteurInnen zu erfassen.

Mediale Repräsentationen, wie z.B. Filme, werden Teil dieser ethnologischen Forschung, und zwar als primäre Quelle. Durch Deterritorialisierung (von Medien und Menschen) entstehen neue Märkte für FilmproduzentInnen, die sich aus dem Bedürfnis der TransmigrantInnen nach Kontakt mit ihrem Heimatland ergeben. Das Heimatland wird teilweise neu erfunden, und existiert in dieser Form nur in der Imagination. Die medialen Repräsentationen schüren auch den Wunsch nach Rückkehr, und transformieren die Geschmäcker des Publikums im Herkunftsland. (vgl. Appadurai 1996: 49)

Ein Beispiel für ethnologische Forschung im transnationalen Raum ist die Untersuchung von separatistischen Gruppen innerhalb eines Nationalstaates, die migrieren, und durch verbesserte mediale Technologien miteinander verbunden bleiben. Ethnizität wird damit zu einer globalen Kraft, die sich auf diese Weise dem Nationalstaat entzieht und entgegensetzt.

Ein weiteres Beispiel ist die Analyse von kleinen Gruppen, wie z.B. Familien. Untersucht wird, wie sich diese angesichts der globalen Realität selbst reproduzieren, ihre Kultur an die nächste Generation weitergeben. Da sich mediale Repräsentationen an ein weltweites Publikum richten, also auch z.B. an Mitglieder einer Familie, die über die Welt verteilt sein können, wird Kultur immer mehr zu einem Forum, in dem bewusste Auswahl oder auch Verteidigung von Werten erfolgt. (vgl. Appadurai 1996: 43f) Die medialen Repräsentationen bieten daher Möglichkeiten zu alternativen Identitäten, z.B. von Jugendlichen gegen die Elterngeneration.

Da, wie Appadurai feststellte, die Welt nicht mehr in klare Peripherien und Zentren unterteilbar ist, "There is no easy way to begin at the beginning". Mediale Repräsentationen gehen nicht nur von multinationalen Korporationen aus, sondern haben ihre eigenen nationalen und transnationalen Genealogien. Es gibt Formen, die global beginnen, und lokal rezipiert und weiterentwickelt werden, und es gibt Formen, die sich in die andere Richtung entwickeln. (vgl. Appadurai 1996: 64)

Wie in der Einleitung dieser Arbeit dargestellt, stellten die Nigerian Home Movies anfangs einen lokalen Diskurs dar, der mittlerweile globale Verbreitung gefunden hat. Dennoch sind die Nigerian Home Movies, auch in ihrer globalen Form, in Kontinuität zu ihrer Geschichte als populäre Kultur über Klassengrenzen hinweg zu betrachten, ihre besondere Nähe zwischen ProduzentInnen und KonsumentInnen spielt auch für die Rezeption im transnationalen Raum eine große Rolle. So ermöglichen die Filme ihrem Publikum z.B. eine Abgrenzung gegenüber herrschenden staatlichen Diskursen.

2.3.3. Die Nigerianische Gemeinschaft in Wien

Laut Volkszählung lebten 2001 2334 Menschen mit nigerianischer Staatsbürgerschaft in Österreich, 1125 davon in Wien. Zu dieser Zahl kommen noch NigerianerInnen, deren Aufenthalt nicht dokumentiert ist, sowie Eingebürgerte. Unter den AfrikanerInnen in Österreich sind die NigerianerInnen damit die größte Gruppe. (Angehörige nordafrikanischer Staaten sind bei dieser Statistik ausgeschlossen) (Ebermann 2002: 3f)

Obwohl es seit den 90er Jahren praktisch keine Möglichkeit der Migration auf der Basis von Arbeit mehr gibt, gab es weiterhin NigerianerInnen, die einreisten und ihren Aufenthalt legalisieren konnten.¹⁶

Durch erfolgte Migrationen entstanden Netzwerke (in Herkunfts-, und Zielland, sowie in den Transitländern), die als eine Art soziales Kapital fungierten, und es für Nachkommende einfacher machten, zu migrieren.

Ein solches Netzwerk ist „Ethnic Business“, als ein wirtschaftliches Netzwerk, das innerhalb der sozialen Netzwerke von MigrantInnen agiert, sich auf diese stützt, und diese zugleich stärkt.

„Ethnic Business“ ist auch eine Strategie, von der Existenz in mehreren Orten gleichzeitig zu profitieren, und eigentlich unwirtliche Bedingungen für sich zu nutzen.

Die sozialen Netzwerke stellen einen (Nischen-)Absatzmarkt dar, liefern Informationen über den Markt, und stellen billige Arbeitskräfte zur Verfügung.

So schreibt Portes (1997) "transnational enterprises depend on transactions that occur regularly across political borders. Grassroots transnational enterprises benefit from the same set of technological innovations in communication and transportation that underlie large-scale industrial re-structuring – imitating global trade and driven by it." (Portes 1997: 8)

Netzwerke wie das „Ethnic Business“ tragen auch dazu bei, die sozialen Netzwerke von MigrantInnen zu verdichten. Aus ursprünglich wirtschaftlichen Netzwerken werden transnationale Gemeinschaften oder Diaspora-Gemeinschaften, wie z.B. die „Nigerianische Gemeinschaft“ oder „Nigerianische Diaspora“¹⁷ in Wien.

Portes spricht von einem „cumulative process by which the web of social ties thickens (...) Like the original wave of activities may be economic and their initiators can be properly called transnational entrepreneurs, subsequent activities encompass political, social, and cultural pursuits as well. (Portes 1997: 8)

In Österreich stellte Ethnic business bisher eine Möglichkeit dar, dem stark segmentierten Arbeitsmarkt zu entkommen. Die Unternehmen vertieben anfänglich vor

¹⁶ s. Carling, Jørgen: Migration, Human Smuggling and Trafficking from Nigeria to Europe, International Organization for Migration (IOM), Genf, 2006.
Online im WWW unter URL: <http://www.iom.int>

¹⁷ Die Begriffe „transnational community“ und „Diaspora“ werden oft gleichgesetzt. So schreibt Vertovec (1999): „'Diaspora' is the term often used today to describe practically any population which is considered 'deterritorialised' or 'transnational' – that is, which has originated in a land other than which it currently resides, and whose social, economic and political networks cross the borders of nation-states or, indeed, span the globe.“ (Vertovec 1999: 1)
Zu beachten ist, dass der Begriff der Diaspora eine lange Geschichte hat und sich ursprünglich auf die jüdische Diaspora bezieht, dann auf die Afrikanische Diaspora ausgeweitet wurde.
In dieser Arbeit wird der Begriff der Diaspora verwendet, da er in vielen Interviews von den Interviewten als Selbstbezeichnung verwendet wurde („African Diaspora“ und „Nigeria Diaspora“ abwechselnd).

allem Lebensmittel und Kosmetikprodukte. Dann steigen viele in den Vertrieb und Verleih von Filmen ein, da sich durch den informellen Handel eine große Preisspanne ausnutzen ließ.

Die nigerianische Filmindustrie versucht immer mehr, das „Ethnic Business“ auf offiziellem Weg als Absatzmarkt für sich zu nutzen. So wird z.B. Piraterie auf dem informellen Markt mehr kontrolliert, über Kooperationen mit ProduzentInnen in der Diaspora und Auftritte auf internationalen Filmfestivals werden die transnationalen Gemeinschaften angesprochen.

Die Filme selbst transportieren kulturelle Bilder und Botschaften, die verstärkt auf die imaginierten Welten des Publikums in der Diaspora gerichtet sind.

Auch wenn die Nigerian Home Movies, wie in der Einleitung dieser Arbeit dargestellt, ursprünglich nicht an ein inter- oder transnationales Publikum gerichtet waren, wurden sie in den letzten Jahre von diesem immer stärker rezipiert, und vor allem als „Brücke“ zum Leben in Nigeria verstanden.

Die ProduzentInnen orientierten sich daher vermehrt an diesem deterritorialisierten Publikum und die KonsumentInnen nehmen auch selbst Einfluss auf den Diskurs der Filme.

3. Forschung :

3.1. Methode:

Die Analyse der Verbreitung der Filme im transnationalen Raum stützt sich vor allem auf quantitative Erhebungen. Ich versuchte, möglichst genaue Daten über den Filmmarkt in Wien zu gewinnen. Dazu habe ich anfangs über einen längeren Zeitraum verschiedene Geschäfte besucht, das jeweilige aktuelle Filmangebot, sowie Zeitpunkt und Anzahl der Neuerwerbungen beobachtet bzw. erfragt.

In fünf ausgewählten Geschäften versuchte ich mittels Beobachtung und Teilnahme (ich war auch immer selbst Kundin), sowie mittels Interviews mit GeschäftsbesitzerInnen mehr über die Organisation des Filmgeschäfts in Wien zu erfahren.

Das Angebot in Wien verglich ich mit dem Angebot verschiedener HändlerInnen im Internet. Dabei verglich ich vor allem die Menge der angebotenen Filme, und den Zeitpunkt der Neuerscheinung. Seit 2008 gibt es auch auf der Website des Nigerian Film and Video Censors Board (NFVCB) eine Auflistung aller veröffentlichten Filme. In dieser ist das genaue Produktionsdatum des jeweiligen Filmes angegeben. Die Filme gelangen aber nicht sofort auf den lokalen Markt, sondern werden zuerst eine Zeit lang beworben. Die Auflistung auf der Website ermöglichte es mir aber, eine genauere Übersicht über das lokale Filmangebot zu erhalten.

Ich erstellte eine Datenbank über die Filme, mittels der ich die Daten des NFVCB mit dem Angebot im Web (dem größten Anbieter im Web <http://www.africanmoviesdirect.com>), bzw. dem lokalen Angebot in Wien vergleichen konnte. Ebenfalls war es möglich, die Daten hinsichtlich zahlenmäßiger Entwicklung, Verteilung auf Sprachen und Genres, sowie das Auftreten von okkulten Elementen in den Filmen, auszuwerten.

In Interviews mit VerkäuferInnen stellte ich auch Fragen zum Konsumverhalten ihrer KundInnen bzw. zu ihrem eigenen Konsumverhalten, da sie alle selbst die Filme konsumierten. In qualitativen Interviews mit KonsumentInnen wollte ich herausfinden, wie diese die Filme auswählen, und warum sie die Filme überhaupt konsumieren. Auch über die qualitativen Interviews sollte zu eruieren sein, welche Nähe zwischen ProduzentInnen und KonsumentInnen besteht.

Die qualitativen Interviews dienten auch dazu, die aktive Interpretation der Filme durch konkrete RezipientInnen zu beleuchten.

Schließlich sollte in den qualitativen Interviews auch erfragt werden, wie die Menschen selbst gestalterisch in den Diskurs der Nigerian Home Movies eingreifen. Unter spezieller Berücksichtigung der Situation als TransmigrantInnen soll die Interaktion der RezipientInnen mit den ProduzentInnen der Filme betrachtet werden. Nach Angebot und Konsum der Filme, sowie der Frage, wie die Menschen diese interpretieren, soll darüber hinaus gehend auch untersucht werden, wie sie aktiv am populären Diskurs der Filme partizipieren, und zu dessen Dynamik beitragen.

Qualitative Interviews, deren Leitfaden anhand vorhergehender Beobachtungen und informeller Gespräche, der Literatur und der Filmanalysen über einen relativ langen Zeitraum erarbeitet wurde, sollten zu diesem Punkt relevante Ergebnisse bringen.

Der Einsatz des Leitfadens sollte die Vergleichbarkeit der Daten erleichtern und dazu führen, dass die Daten durch die Fragen an Struktur gewinnen. (vgl. Flick 2005: 135)

Jedes Interview wurde mit möglichst offenen, allgemein gehaltenen Fragen begonnen, wie z.B. „Do you watch Nigerian movies. Why?“ Aus den darauf folgenden Antworten, die immer ziemlich ausführlich ausfielen, konnte ich einige Rückschlüsse ziehen, welche Rolle die Filme im Leben der Menschen spielen, und wie zur Identitätsbildung, in ihrer speziellen Situation als TransmigrantInnen, beitragen. Danach begann ich gezielter weiterzufragen. Gab es Fragen zu Hexerei, dann waren diese auch sehr allgemein gehalten. „What do you think about occult movies?“ Der Begriff „Occult movie“ ist durchaus eine sehr gängige Genrebezeichnung und die Frage damit nicht als suggestiv zu werten.

Die einzelnen Interviews waren über einen langen Zeitraum verteilt, der Interviewleitfaden wurde dabei weiterentwickelt und angepasst.

Die Interviews wurden schließlich einer qualitativen Inhaltsanalyse (nach Mayring 2005) unterzogen. Aus den Interviews wurden relevante Stellen herausgenommen und zusammengefasst. (vgl. Mayring 2005: 279f)

Dabei wurden die zuvor entwickelten Fragestellungen und Kategorien an das Interviewmaterial herangetragen und nicht unbedingt daraus entwickelt. Die Ergebnisse wurden theoretisch an die bisherige Forschung über den Gegenstand angebunden, können aber immer wieder dazu überprüft und gegebenenfalls modifiziert werden.

Die Vergleichbarkeit der Ergebnisse ist beschränkt. Da es sich um nur wenige qualitative Interviews handelt, wird jede Aussage in Bezug zum/zur jeweiligen Interviewten gesetzt.

3.2. Die Verbreitung der Filme im transnationalen Raum:



Abb.7 und 8: Nigerian Home Movies im „Billionaire’s Biz Center“ in Wien Ottakring



Quantitative Erhebung

Wie im einleitenden Kapitel bereits kurz dargestellt, stellt die nigerianische Diaspora einen Hauptabnehmer der nigerianischen Home Movies dar. Über herkömmliche

Export- und Migrationswege, und nun mehr über das Internet, gelangen die Filme in die nigerianischen Communities weltweit und erfahren dort eine eigene Rezeption.

Bei einem Vergleich des Angebots des größten Internetanbieters von Nigerian Home Movies mit den offiziellen Daten des NFVCB stellte sich heraus, dass 75% (170 von 227) der vom NFVCB für das Jahr 2007 gelisteten Filme im Internet verfügbar, d.h. käuflich erwerbbar sind.

Die Zeitspanne zwischen Produktionsdatum und Veröffentlichung im Internet beträgt zwischen 1 und 322 Tage. Werden die 10% am Rand liegenden Werte herausgenommen, so ergibt sich ein Mittelwert von 47,409 Tagen.

Zeitspanne zwischen Produktionsdatum und Veröffentlichung im Internet:

1-7 Tage	26	11%
8-14 Tage	22	10%
15-30 Tage	23	10%
31-60 Tage	45	20%
mehr als 60 Tage	54	24%
nicht erschienen	57	25%

Parallel zur Entwicklung der Filmszene in Nigeria zeichnet sich auch der Filmmarkt in Wien durch einen zahlenmäßigen Anstieg der erhältlichen und konsumierten Filme aus, sowie durch eine steigende Erwartungshaltung gegenüber den Filmen.

Die Filme sind seit vielen Jahren (ca. 1995) in Wien erhältlich, doch erst 2000 entstand ein eigenes auf Filmverleih spezialisiertes Geschäft. Alle anderen Geschäfte (in jedem Bezirk ca. zehn bis zwanzig), betrachten den Filmverleih und -verkauf als Nebenverdienst.

In fast jedem Friseursalon, Lebensmittelgeschäft oder Restaurant findet man Filme entweder offen angeboten und mit Filmplakaten beworben, oder auf Anfrage.

Der Filmmarkt in Wien

16. Bezirk, 07.2003

Das Geschäft ist spezialisiert auf Lebensmittel. Die Besitzerin hat auch ein Restaurant. Im Geschäft werden auch Kosmetikprodukte und Haarteile angeboten. Es gibt auch ein Haarschneideservice.

Die Verkäuferin handelt mit den Filmen nur nebenbei. Es gibt zwar einen Regalabschnitt mit Filmen, die Verkäuferin betont aber, dass die Filme mehr

Privatbesitz sind. Sie sind schon älter und mehrmals selbst gesehen. Einige Favoriten sind nicht für den Verkauf gedacht. Neuere Filme werden aber auf Anfrage durchaus verliehen.

Heute hat das Geschäft den Besitzer gewechselt und ist umgezogen. Die Filme sind weiterhin in einer ähnlichen Form im Angebot.

3. Bezirk, 08.2003

Das Geschäft ist eigentlich ein Friseursalon. Es werden auch Kosmetikprodukte, Kleidung und Schuhe angeboten.

Filme gibt es nur auf Anfrage, in einem Plastiksackerl aufbewahrt.

Der Besitzer kauft die Filme in Nigeria im Großhandel, ca. 200-300 Filme auf einmal. Die Filme werden dann um 8-10€ verkauft, bzw. verliehen.

Der Verkäufer kennt eine Schauspielerin in Nigeria, die die Filme für ihn auswählt.

Er kauft die neuesten Filme und wählt nicht nach bestimmten Kriterien (z.B. ProduzentIn) aus. Er persönlich bevorzugt Komödien, kauft aber alle Genres, da die KundInnen „*buy everything, as long as it's new*“. Die Leute kaufen alles, was sie an Nigeria erinnert. Die neuen Filme werden verliehen. Ältere Filme, die schon alle gesehen haben, werden auch verkauft.

7. Bezirk, 08.2003

Hierbei handelt es sich um das einzige, auf Filmverleih spezialisierte, und auch als solches ausgeschriebene Geschäft.

Es gibt ein eigenes Regal für neu eingetroffene Filme. Dieses wird mit einer ca. 3-wöchentlichen Lieferung neuer Filme aufgefüllt.

Die Filme werden entweder von anderen Geschäften gekauft, größtenteils aber von einem Kontakt in Nigeria („*a big shop where they normally market*“) verschickt. Die neuesten Filme werden gekauft, davon so viele wie leistbar sind. Manchmal werden die Filme auch von Reisen nach Nigeria, selbst oder von Anderen, mitgebracht.

Filme werden hier nur verliehen, nur alte Filme, die nicht mehr nachgefragt werden, werden auch verkauft. Es gibt eine Möglichkeit, mittels tragbaren DVD-Players Filme vorher anzuschauen, um sie danach für die Ausleihe auszuwählen. Das Geschäft hat auch einen großen Fernseher, auf dem immer wieder Filme gezeigt werden, und so in einer größeren Runde konsumiert werden können.

Zusätzlich hat das Geschäft auch einen kleinen Restaurantbetrieb und Billardtische.

Die Filme werden vor allem übers Wochenende entlehnt. Die Entlehnung kostet 1,50€/Tag und Film, dazu kommt eine Registrierungsgebühr.

2. Bezirk, 01.2006

Hier handelt es sich um einen Friseursalon, in dem aber auch Kosmetik und Lebensmittel verkauft werden. Im Hinterzimmer gibt es ein kleines Restaurant, und auf Anfrage auch Filme. Die Filme haben keinen eigenen Platz, sondern sind in einem Plastiksackerl aufgehoben.

Es handelt sich um ca. 200 Filme. Diese werden verliehen (1€/Film), dazu ist eine Registrierung notwendig, oder auch verkauft.

Das Geschäft wird von einem Lieferanten mit Filmen beliefert. Dieser bringt zweimal pro Monat neue Filme, insgesamt ca. 70-90 Filme pro Monat.

Die Inhaber des Geschäfts wählen die Filme gezielt aus, das heißt, sie kaufen nicht jeden Film. Die Auswahl erfolgt nach ProduzentIn und den mitwirkenden SchauspielerInnen. Die Kunden kaufen bevorzugt Filme von bestimmten ProduzentInnen (v.a. Taco Benson, Chico Ejiro) bzw. mit bestimmten SchauspielerInnen – nach den Gesichtern, die am Cover abgebildet sind. Die Verkäufer wählen die Filme auch nach dem Titel aus, wenn ein Titel interessant klingt.

Die Filme werden auch nach Genre ausgewählt. Am beliebtesten sind dabei Family Drama oder Drama, sowie Filme mit politischem Inhalt, die zeigen „*what`s happening in the country*“. Laut Verkäufer dauert es ca. eine Woche, bis ein Film von Nigeria in Österreich eintrifft.

17. Bezirk, 01.2006

Dieses Geschäft ist spezialisiert auf den Verkauf von Kosmetik und Haarteilen. Die Filme befinden sich in einem Hinterzimmer, und sind auf Anfrage zugänglich. Dann findet sich in einem Regal eine bemerkenswerte Anzahl von Filmen, ca. 960-1000. Viele der Filme sind auch älteren Datums. Hier fand ich einige „Klassiker“, die mir auch verkauft wurden.

Die Entlehnung der Filme kostet 1€/Film/Tag. Zum Teil werden die Filme auch verkauft, bei einigen Lieblingsfilmen zögerte die Verkäuferin aber.

22. Bezirk, 01.2006

Dieses Geschäft ist spezialisiert auf den Verkauf von afrikanischen Lebensmitteln und Kosmetik. Es gibt aber ein eigenes Regal mit nigerianischen Filmen im Verkaufsraum.

Laut Verkäuferin kommen die KundInnen hauptsächlich wegen der Filme, die Filme verkaufen sich von allen Produkten am Besten. Im Regal befinden sich ca. 200 Filme, die alle nicht älter als ein Jahr sind. Manche Filme sind erst weniger als ein Monat alt. Einmal pro Monat kommen ca. 50-60 Filme neu dazu.

Die Filme werden verliehen (1€/Film), oder verkauft (5€).

Das Geschäft wird von einem Lieferanten mit Filmen versorgt. Dieser kann, so die Verkäuferin, fast alle Filme, auch auf Kundenwunsch, organisieren. Der Lieferant erklärte, er erhalte die Filme per Post über Kontakte in Nigeria. Die Auswahl der Filme erfolgt über die Kontakteleute in Nigeria. Er ist auf kein spezifisches Genre spezialisiert und verkauft nicht auf Bestellung, da „*People watch everything*“. Es dauert 1-2 Wochen, bis ihn die neuen Filme aus Nigeria erreichen.

Der Lieferant beliefert weitere Geschäfte in Wien. Er investiert jeweils nur kleine Summen, da die Konkurrenz sehr groß ist. „... *maybe others have been there before you*“.

Die Filme werden dann für den Verleih fertig gemacht, indem sie neu verpackt werden, und in eine Liste aufgenommen werden.

2008 existierte dieses Geschäft nicht mehr.

Zusammenfassung:

Der Videoverleih und -verkauf stellt für alle Geschäfte, bis auf eine Ausnahme, einen Nebenerwerb dar. In den letzten Jahren werden die Filme offener angeboten und auch mit Plakaten von außen ersichtlich beworben. Die Geschäfte haben ab 200 Filme im Angebot.

Der Import der Filme gestaltet sich meist als Eigenimport aus Nigeria auf dem Seeweg. Entweder es gibt einen Lieferanten/eine Lieferantin (eine Art Großhändler), der das Geschäft beliefert, oder die Geschäftsleute importieren die Filme selbst per Post direkt aus Nigeria, oder aus dem europäischen Ausland. Filme werden auch selbst bei Reisen eingekauft, bzw. von Freunden und Bekannten mitgebracht. Informelle Netzwerke in Nigeria und im europäischen Ausland werden dazu genutzt.

Bevorzugt werden die Filme verliehen, um so die Importkosten hereinzubringen, dabei wird immer eine Registrierung verlangt, die 10-20€ kostet. Die Registrierung erfolgt nur mit Vornamen und Telefonnummer.

Wenn der Film veraltet ist, was relativ schnell geschehen ist, wird der Film auch verkauft.

Allgemein gilt, dass neue Filme (ca. ein Monat alt) viel stärker nachgefragt werden. Ältere Filme, auch wenn diese sehr populär waren, wie z.B. Osuofia in London, sind kaum mehr erhältlich und werden z.T. weggeworfen oder verschenkt.

Die meisten AnbieterInnen erhalten zweimal pro Monat eine neue Lieferung. Die Filme kommen eine Woche bis ein Monat nach ihrem Erscheinen in Nigeria in Wien an.

Durch schärfere Zollkontrollen und ein strikteres Vorgehen gegen Piraterie hat sich diese Zeitspanne in den letzten drei Jahren verlängert.

Die Schnelllebigkeit, und die geringe Wertschätzung von Originalfilmen bestärkt auch die Nutzung der seit 2007 bestehenden Möglichkeit, online Filme zu konsumieren. Es gibt die Möglichkeit, online, nur gegen Registrierung, Filme anzusehen.

Der verstärkte Konsum über das Internet hat eine Veränderung auf dem Filmmarkt in Wien und international bewirkt.

Während in Wien zuerst ein Anstieg des Filmverleihs in den Geschäften, vor allem wegen der hohen Rentabilität, zu beobachten war, wird das Angebot wieder weniger, erfolgt dafür spezialisierter.

Aus Gesprächen konnte ich erfahren, dass es kaum mehr üblich ist, Filme in Geschäften zu entleihen. Alle, die Internetanschluss zu Hause haben, konsumieren die Filme über das Internet. Andere lassen sich diese Filme herunterladen und auf VCD brennen und kaufen sie dann zu dem Preis, zu dem früher üblicherweise die Filme verliehen wurden. (3€ für 2 Teile). Dies ist billiger als das Entleihen der Filme, wenn man bedenkt, dass die Filme meist für mehr als einen Tag entlehnt wurden.

Eine Möglichkeit, aus dieser freien Verfügbarkeit der Filme noch Geschäft zu schlagen, ist also der Download von Raubkopien.

Eine andere Möglichkeit, die sich mittlerweile etabliert hat, ist es, Filme über Satelliten-TV (aus Nigeria oder Großbritannien) zu konsumieren. Diese Möglichkeit ist noch wenig verbreitet, da hohe Gebühren zu bezahlen sind, und die Sender auch keine große Auswahl an Filmen bieten, und Filme immer wiederholen.

Außerdem gibt es hier keine Möglichkeit, die Filme selbst auszuwählen. Der Konsum über das Internet wird gegenüber dem Satelliten-TV bevorzugt.

Qualitative Interviews mit KonsumentInnen:

Ken, 04. 2007

Auf die Frage, ob und warum er Nigerian Home Movies schaut, gibt er an: „*Actually, I watch them basically because I want to know about what is happening, the lifestyle over there...*“

Die Filme werden nach dem Titel, aber auch nach den mitspielenden SchauspielerInnen ausgewählt.

“*Sometimes the title matters, yeah, sometimes, the major part of it are just the actors and actresses, because people have already liked them.*”

Er bevorzugt den Konsum der Filme in der Gruppe. “*I always like to watch it with friends, not alone by myself... watching it with friends makes it more interesting.*”

Victor, 04.2007

Als Grund für seinen Filmkonsum gibt er an: “*I watch them, because they just make me feel at home and make me remember home, and secondly, watching Nigerian movies makes me actually know the recent fashion in Nigeria, and what is exactly happening in Nigeria.*”

Ein Grund für ihn, die Filme zu schauen, ist, seine Kultur besser kennen zu lernen. “*Of course, we are watching the movie because we have traditional movies these days in Edo, movies that really make you know your culture better...*”

Er bevorzugt es ebenfalls, die Filme zusammen mit Freunden zu schauen und zu diskutieren. “*I watch movies with friends, I don't watch alone, because then it will not be interesting. I watch with friends, so that we can discuss the movie together.*”

“*In most cases we discuss about the movies. It's just, let me say, you see a friend and ask, have you watched so and so movie, how does it look like, and you just try to explain it. In most cases it happens between the women, because they have time to watch movies, yeah, men, yeah, it's seldom that we have sit down to talk about movies...*”

Interessante Filme werden auch weitergegeben. “*We watch movies, and I mean, if it is interesting, you just try to pass it to your colleague, or your friend...*”

Gospel, 05.2007

Er gibt an, dass “*One of the reasons why I like watching Nigerian movies is that... it kind of reminds you, and makes you understand most of the things that are happening*

down there...". Ein weiterer Grund ist, dass die Filme "do not keep you far from home, so that is one of the basic reasons why I watch them."

Die Dinge erinnern an zu Hause und lassen sich auf bestimmte Situationen, in denen er sich befindet, anwenden: *"then sometimes you may feel down, and maybe you just want to watch some things that make you laugh, something that could make you, ehm, remind you of home... you go for them, because they are different..., there are many of them that can suit the situation you find yourself into at any particular point in time."*

Er konsumiert die Filme mit Freunden, aber auch alleine, und über das Internet. *"I rent from shops... and sometimes, you could have friends, maybe you go to friends` places, and they could have the ones that they have already bought and you have not watched them, so you could easily get from them, come and watch..."*

"I watch with anybody that is available, sometimes I watch alone..."

"there is also an Internet website, where you log in, you register, and you also watch these films, you just chose the one you want to watch and then you watch, so, it is everywhere."

Die Filme werden nach SchauspielerInnen, aber auch nach dem Titel ausgewählt.

"The selection process mostly... there are some actors that you may really like based on what you have seen before, and it makes you just look out for them... sometimes also on the name, because from the name likewise you can also imagine, what the script will be like, so it can rise interest,... some of them tell a lot."

Joseph, 05.2007

Joseph konsumiert die Filme *„one, for relaxation, two, to equally, you know, acquire some kind of day to day teachings or a kind of knowledge about some things, about our culture, about our society.“*

In Wien schaut er vor allem übers Internet. Er konsumiert die Filme aber auch zusammen mit Freunden oder mit seiner Verlobten. Dabei dienen die Filme auch als Vorbild.

„I watch at home, I watch with friends, I watch with my fiancée, like, for instance, if I watch with my fiancée, there are many things we point out, like, we have in mind the way we want our marriage to look like..."

Er wählt die Filme nach Thema aus.

"I watch with groups of people, and I watch it alone..., so, if I just discover, you know, I can spare just two hours, just to relax myself, I just look at, ok, which topic can address

to a certain issue, that is the topic, because I watch based on the topic, and at the same time I do not like, you know, all this flamboyance and fantasy in film I want a film that really teaches a real lesson.”

Der Film soll real sein und eine Botschaft transportieren. *“The one I can particularly well identify with is historical films, films that are based on family settings, love films.”*

Rhoda, 05.2007

Rhoda konsumiert die Filme ganz gezielt. *“My watching of Nigerian films is for a purpose, a purpose in the sense that I want to educate myself on our community and our own culture...since I am very far away from home.”*

Sie schaut die Filme meist innerhalb der Familie oder mit FreundInnen.

“I watch it with my friends, my family, even with people from other cultures who are friends, who love to watch it.”

“I can get them from the Internet, I can get them from home, I can get them from families, I can get them from friends, other Nigerians, yeah, and you can get them in the shops, in Austria, and you can rent them as well... I can get it anywhere.”

Zusammenfassung:

Die Interviewten gaben drei Hauptgründe an, warum sie gerne die nigerianischen Filme konsumieren. Zum einen, zur Entspannung, zum anderen, weil sie vertraute Gesichter und eine vertraute Umgebung sehen wollen, und zuletzt, weil sie die Geschichten als interessant, lehrreich und informativ empfinden. Alle drei Gründe sind im Zusammenhang mit dem Leben fern von zu Hause, als MigrantInnen, zu sehen.

„I do watch Nigerian movies, because they just make me feel at home and make me remember home” (V)

Wichtig ist die Aktualität der Filme. Interessant sind vor allem Filme, die neu auf dem Markt sind und somit einen aktuellen Bezug zur Situation in Nigeria haben. Diesen Filmen wird der größte Informationswert zugestanden. Weniger wichtig sind ältere Filme. Es ist kaum üblich, Filme aufgrund ihres ästhetischen oder künstlerischen Werts aufzubewahren; das Sammeln von Filmen ist unüblich. Daher wird auch kein Wert auf den Besitz von Originalen gelegt, die Relevanz der Filme für die momentane Situation, in der die Menschen sich befinden, steht im Vordergrund.

Es werden ganz unterschiedliche Genres bevorzugt. Einige gaben an, lieber Love Movies, andere, lieber Comedies, und wieder andere, lieber Dramas, Historical Movies usw. zu konsumieren. Allen ist aber gemeinsam, dass sie reale Filme sehen wollen, das heißt, Filme, die sich auf das reale Leben beziehen. Nur Komödien dienen der reinen Unterhaltung, und werden als nicht real angesehen.

Alle Interviewten gaben an, die Filme bevorzugt in Gesellschaft zu konsumieren. Vor allem die Männer. Nur Frauen, die mehr zu Hause sind, und auch mehr alleine, schauen die Filme auch alleine, aber wenn möglich auch in Gesellschaft, vor allem im Kreis der Familie, bei Besuchen etc. Auch die, die angeben, kaum Zeit für die Filme zu haben, schauen die Filme, wenn immer sie auf eine Gesellschaft stoßen. In jeder Familie gibt es die Filme.

Die Filme werden über verschiedenste informelle Netzwerke bezogen. Jemand kauft die Filme in einem Geschäft, bzw. bringt sie von Nigeria mit oder lässt sie mitbringen. Danach werden unter FreundInnen weitergegeben, auch vervielfältigt. Dies beeinflusst auch die Auswahl der Filme, d.h. Empfehlungen von FreundInnen, Mundpropaganda, ist sehr wichtig.

Vermehrt werden die Filme auch über das Internet konsumiert. Dies ist aber eher eine individuelle Angelegenheit. Die Filme werden dennoch auf VCD gebrannt, um dann in einem größeren Kreis konsumiert zu werden.

3.3. Rezeption und Interpretation:

Gründe, warum die Interviewten die Filme konsumieren:

Die Gründe, warum die Interviewten die Filme konsumieren sind zum einen, um sich zu entspannen und vom Alltag zu erholen. *“I watch Nigerian movies, one, for relaxation...” (J)*

Zum anderen, um sich zu informieren über das Leben anderer, z.B. als Single über das Leben von Familien, als WohlhabendeR über das Leben von armen Leuten und umgekehrt.,...two, to equally, you know, acquire some kind of day to day teachings or a kind of knowledge about some things, about our culture, about our society, that probably, that I may have not gotten experience of“ (J)

“Like us for example, I am a science student, so, I may concentrate on research, on this, on that, so, I have little time to really know what is going on in the environment except the one I see on the street when I go and everything, but while watching these films you now discover that, oh, there are some so sort of people, you know, that is in existence...” (J)

Die Filme stellen auch eine mögliche Lebenswelt dar; *“If I watch with my fiancée, we will be discussing, this is the kind of thing we want in our family, to have true love for each other.” (J)*

Ein anderer Interviewter gibt an: *“I find it interesting to watch, you know, to watch the home videos, to see the kind of life one is lacking behind, because most times it is interesting to see how people live life as married or family status, you know, how parents use to grow up their kids, how parents always try to prevent their kids from getting into trouble, trying to educate them in a way that they can be successful, that they can be useful in the society...” (K)*

Die Filme informieren auch über das Leben in anderen Regionen Nigerias:

“You also learn something, like, there are different places, like where I come from, we have our ways, our tradition, where my husband comes from, they have their ways, so you can learn and see how they do it.” (R)

Vor allem historische Filme klären auch über die eigene Geschichte auf: *„Sometimes they act historical films... this can equally bring one to notice, oh, so this is our ancient background.” (J)*

Vor allem die “Traditional Movies” geben, so ein Interviewter, Aufschluss über die Vergangenheit:

“If a particular film wants to address, let us say, Igbo culture, they will do it to detail, that film, you will know that, ok, this is a background of Igbo...they will be able to act minutely on that culture, if it is on traditional ruling,...issue of defending community, ... most of it happened in olden days, ... as early as like 1970s...” (J)

Die Filme klären auch über die eigene “Kultur” auf:

“We have traditional movies these days in Edo, movies like that make you really know your culture better and know things you don’t know, as regard the culture.” (V)

Diese Gründe gelten für das Publikum in Nigeria, wie auch für das Publikum in der Migration. Sie erzählen davon, was „at home“ passiert.

“If I am likewise in Nigeria, I will like to watch them, because, ehm, they are also providing a means of relaxation...and then, since, likewise, you are not everywhere in Nigeria.. .because Nigeria is a very big place... you will now understand, oh, this is the reason behind this, this is the reason behind this, that is if you are in Nigeria, then, if you are outside here likewise, if you are outside Nigeria, like we here in Wien, so, when you watch these movies, it kind of also tells you, what may be happening at home. ... Basically, everybody gets one or two lessons to learn from these movies, whether you are in Nigeria or abroad.” (G)

Auch für die Menschen in Nigeria, die “stay at home”, sind die Filme eine Informationsquelle über andere Kulturen und bringen verschiedenes Wissen zusammen.

“They have been acting on different cultures, cultural backgrounds and everything, and this has been bringing a kind of enlightenment to people in Nigeria, because, if they stay at home, there are many people that do not even understand, you know, that do not understand anything about reading or writing and anything, so they will be novice to cultures of the other fellows that belong to the same country. But home video film industry has been able to, you know, bring all these things out and people will know, they will be making a kind of, let me use the word “crossbreeding” of knowledge.” (J)

Ein wichtiger Grund, warum die Filme z.B. gegenüber amerikanischen Filmen bevorzugt konsumiert werden, ist, dass sie „real“ sind.

(5) “I like the films, because they are real, they feature good actors, they are funny. They don’t use so many tricks and special effects, like for example the Hollywood film

“Matrix”. They are closer to the people, they are more realistic, people can identify with the movies, they prefer them to American films.” (K)

Die Filme, so ein Interviewter, sind sehr nahe an der Bevölkerung, werden breit rezipiert und sind in jedem Haushalt zu finden.

“They are really close to the people now, the people have really come to see these movies as like part of them, these people are acting what is really happening, you know, they are not kind of like..., it is not drama... so the movie has now become to a part of every member..., of every Nigerian.”

“Some of the movies are acted in Pidgin, the Pidgin is the, what do I call it, the commonest language, any uneducated Nigerian could really understand.”

“Every home has their Nigerian movies.” (R)

Wie denken die Menschen über „Occult Movies“?

“They are trying to let people know what is going on, there are things we don’t know so we can see them... most of the things is true life story, even if they don’t write true life story, it is true, because Africa is full of this jealousy.” ... “Yeah, most of the African films they are real, eh, it’s what is happening in our place, what we experience, you understand, is what they are using to act films, like this occultism of a thing, these things they normally happen” (7/08/2003)

Real ist nicht nur das, was wirklich passiert, sondern auch, was die Menschen glauben.

“I do not believe in witchcraft, I also do not believe in church, but in God. Witchcraft never happened to me, but it’s real, people believe in it. The films are real. They show what people believe, think, the stories they tell – it’s not only about money making.” (3/07/2003)

Viele der Drehbücher basieren auf Erzählungen, die aus dem täglichen Leben geschöpft sind – „confessions, real life stories, myths and legends“, und gerade das macht die Filme für das Publikum relevant.

Die ProduzentInnen verwenden Geschichten aus dem Alltag für ihre Drehbücher, verfilmen also Geschichten, die sich wirklich ereignet haben, bzw. die die Menschen sich erzählen und als wahr erachten.

“There are some movies, they are like tales by the moonlight, you know, they are like stories of our forefathers,... they go to the extent of going to villages, to show what the

common and the poor and the, eh, the lowest Nigerian person is like, there are some movies where they go as far as going to the villages to act, to show what your grandmother or your great-grandmother in the village, the way she sees things, the way she reasons, and the way she lives, you know, there is the cultural aspect of some of these movies.” (R)

Die Filme haben diese Geschichten auch ersetzt.

“People really believe in the movies. For example, a grandmother will say: “Watch this, this is how it happened, watch very well my son!” The movies are educative.” (3/07/2003)

Die Filme vermitteln auch zwischen Generationen.

“for instance my mother, she is not really versatile in English, but the children, we are the children now, we can sit and interpret to my mother or my father...” (J)

Die Filme stellen eine Beziehung zwischen Stadt und Land her und sind über alle Gesellschaftsschichten hinweg verständlich.

“They touch all over... they go to the village, a girl from there says, ok, I want to go to the country to go and make money and have my family, someone also may say I am going to Lagos... to go and make money, to go and be a big girl...so the films now have been able to touch all these areas, all these aspects...they are going to other parts trying to bring everything just together, to make the film to the understanding of the lowest Nigerian, or to the understanding of the local Nigerian, these are things that belong to everyone of us, the film does not belong to a particular class, they belong to everyone.” (R)

“Kultur”, so ein Interviewter, ist immer lokal, stammt von “remote areas”.

“When we talk of culture, culture is really from remote areas, this is where you can get culture, real culture, but places like Lagos..., in fact, even Nigerians they call Lagos no man`s land... Any film that is portraying a place like Lagos or other towns, you will know, it will be basically on what we call, ehm, civil life...based on the modern days, the modern way of living.” (J)

Nicht nur der Inhalt, sondern auch die Form der Filme, beeinflussen deren Bezug zur Realität:

“There is that attitude that people keep producing that thing, it does not matter how many people, so long as it is going, until it gets to the dead end, so that is the attitude that most people have... there is nothing like patent... that is why we had so much

repetition of all those things, and, eh, remember, that there are so many stories, so many myths, myths and legends...” (G)

Gerüchte werden auf diese Weise zu wahren Ereignissen.

“There may have been one or two experiences, and then, based on these one or two experiences, you may have a story now, you may be somewhere and something happens, you may tell the story to a friend, your friend was not there when it happened, but your friend tells the next person, and the next person tells the next person... and when one story has been told by over 200 people, you may think that it is over 150 happenings, but it is only just one...” (G)

“Because the cost of production is not much and because there are many producers, so, they join them out the same story, they join them out in hundreds, and then it looks like it is real.”

Neue Geschichten wurden geschaffen und dann immer wieder wiederholt.

“Everyday they are producing more and more, and leaving the old ones ... they could use it the same pattern but different names...many different kinds of occultism have come up, that also have that similar pattern or similar acting, but different name, or different actors and actresses, ok, with different producers as well, but, with all those, then you can really believe that there is something that has to do with this occultism that could be real....” (K)

Den Filme wird auch zugestanden, Ereignisse erklären zu können.

„...everybody likes to watch, eh, most of all these our movies, because they give us sense. Before, we don't know what is happening and don't know what is going on, so now, that they act it as a movie, so we know now.” (7/08/2003)

Auch wenn die Filme aufdeckend wirken, so enthalten sich auch “silences”, wie dieser Interviewte beschreibt:

“They are supposed to act something that could teach the audience, something more interesting, rather than all this how to get in love, how to fall in love, how to have a relationship... like for example all these political agendas... when sometimes they say they go to offices, claim to have one office here and there, without trying to prove or letting the people know what they are doing, rather than just have your own small place with one computer in front of you... and then claim that this is your office, without letting the people to know what you do as an officeman, just sit in a big chair, rolling up and down, talking about businesses of millions of Naira and all that, or some will claim

that they are importers and exporters, but one will not know what they are importing or exporting, some claim to be chief...”

“They are not allowed to act those interesting parts... because, it is like, trying to expose the secret of those big brothers, yeah.”

“Actually, when you are talking about these ritualism movies, you know, those are criticizing things... they could allow them to do on this ritualism stuff, because those of the big brothers are not involved in it, and even if they do, it is a kind of society stuff, that has nothing to do with exposing, they are not pointing at somebody, but indirectly they are showing kind of how the system is working.” (K)

Durch ihren Bezug zum populären Diskurs repräsentieren die Filme aber auch direkt die Meinungen und Erfahrungen der Menschen:

“Even cult issues, they bring these things that happen and everything, they can have permission from the victims, of people that are involved, and act it out. So, all these things bring out what is hidden in the society to many people.” (J)

“Anybody can come across somebody who regretted or who confesses, and some of the ritualists they will go to church and confess in the public, so anybody could hear about the confession, so anybody could produce it as movie; because they can never make a secret confession.” (K)

Generell wird den Filmen eine subversive Kraft eingeräumt, die auch gut geheißen wird.

“What has been exposed of course has a very big impact on people. Yes, the movies expose certain things... when these actors, these professionals act out what these people are doing, or what these people are supposedly doing, ehe, then, that means that there is an exposure, and then the people in the society, both those in the diaspora and those at home will now say, wow, maybe these people have been deceiving us, or maybe these people have been telling us the truth, but at least, when there is an exposure, you know what you did not know before, and, you could act on what has been exposed, yeah, these movies expose things that otherwise would not have been known.” (G)

Das Besondere an den Filmen ist, dass sie im Gegensatz zu anderen (Print-)Medien, Dinge visualisieren können. Die Filme zeigen daher, so die Interviewten, die Realität, so, wie sie sich hinter der Bühne abspielt.

“Compared to newspapers, theatre, stories, the moves show how it really happened, the newspaper only says “that person was killed”, but in a movie, they show also how it happened and why. It`s not just imagination.” (2/01/2006)

“They use camera, because of the technology, cameras, they demonstrate what is not even obtainable... witches, the way they do their things, you know, there are some people that have confessed, because I have not been there, I do not know, there is a way they communicate in spiritual and all the rest. But film wants to bring that spiritual communication as if it is physical.” (J)

Hexerei stellt in den Filmen auch eine Metapher dar für negative Gefühle und Gedanken.

“about charm...those things, it is just what people..., it is what they want through a negative way, that is the main story. So, but how can you tell people in a local setting, how can someone brainwash an individual, how can someone be a negative influence on someone else, ok, you now use maybe what they have heard or what they have seen to paint the picture, so they will be able to get really what you are trying to pass across.” (G)

Durch die okkulten Filme soll ein ehrlicher Lebensweg propagiert werden.

“When you talk of witchcraft films, you know, personally it is something that is not ideal for somebody to be engaged in, it is not modern, it is not that age, it can be very callous, you know, you can see somebody, ... before he can be very successful, he has to consult a witchdoctor, to see what is before him and everything, that now makes the person to forget the stuff he is made of, or the stuff she is made of... so, many people that are after witch consulting, they are not after hard work... they die a shameful death, because they will now be biting more than what they can chew... so, to me, sometimes it is not real about life... it is very deceptive.” (J)

Die Filme sind somit moralisch.

“I don`t have time to watch – I would like to if I had the time... I watch movies that I know are really interesting – like “Women`s Cot”, about tradition, how widows are disowned if they have no son... widows get organized...but like in that film “Women`s cot”, one woman travelled to Abuja, before she came back, they have turned that women`s cot into women`s cult, they apply juju, as we call it, voodoo, to kill their husbands and get money. Now, they teach me, that if somebody comes to me and tells

me to kill my husband, and I will get a jeep for it, I cannot do it, I cannot do it.”
(2/01/2006)

Die Rolle der Filme für die transnationale Gemeinschaft:

Ein Interviewter meinte, dass die Filme für “the people abroad” eine noch wichtigere Rolle spielen, als für die Daheimgebliebenen.

“I think it is even more important to people in abroad. Why do I say so? There are some of our people that are now in abroad, five years not travelling home, six years, seven years, not getting home. The only contact they have with people at home is on phone, e-mails, but, the film industry, or the Nigerian home movie industry has been able to, like, taking home abroad, do you understand what I mean? So, they can now stay in abroad, and still be at home. So, film industry has been able to cover the gap...” (J)

“...as a Nigerian living here in Austria, to compare life back in Nigeria, what is going on over there, I think it became more interesting...” (K)

In jedem Haushalt in Österreich sind die Nigerian Home Movies beliebt.

“In fact, it amazed me, that, when I came to Austria newly, each family you visit, there is no way you just sit and share Nigerian home videos, you know, and this has been making them to know that, oh, ok, this is our heritage, and all the rest.” (J)

Auch für Menschen “abroad”, die nicht mit der Familie zusammen leben.

“As living abroad, yes, in the sense that, at least, it brings you closer too, at least, you don't forget. Because the people down there, they are with their families... because family ties, family culture is really strong in Nigeria, but here... everybody is busy... it helps you bring your home back to you where you are.” (G)

Hier haben die Filme wieder die Rolle, über die eigene Kultur zu informieren...

“My watching of Nigerian films is for a purpose, a purpose in the sense that I want to educate myself on our community and our own culture, because Nigerian films tell you about what is happening in our day to day life...I watch them in order to educate myself more, since I am very far away from home.” (R)

... und diese nicht zu vergessen:

“Watching these movies gives you a kind of little knowledge, makes you not forget most of the things happening around, especially like all these kind of cultural movies that are acted in a village, with elders and all that, you know, where they are acting, like, grandpa bringing kolas, drinking palmwine, trying to serve the elders, how you have to

act in order not to make a mistake... you learn a lot, it gives you a kind of knowledge about culture, reminding you about your culture.” (K)

Besonderer Bedeutung kommt den Filmen in der Erziehung der Kinder und der Weitergabe der Sprache zu.

“And some also, are acted in local languages, some also subtitled in English, so that one also helps their children to be learning the language... they will also know what is happening at home, they will equally be having a kind of refreshed memory of where they came from.” (J)

Die Filme informieren über die “latest fashion” und halten die Menschen auf dem neuesten Stand der Dinge. Durch die Filme bleibt der Anschluss an die Entwicklungen in Nigeria gewahrt.

“...Many of the old films, I have watched them at home, so the new ones I still watch, because the new ones bring new things, they act some storyline based on what is happening. For instance, like this last, when Nigeria did their presidential election... off recently. Before you know it, some actors and actresses will come together and now bring out what happened during that period and act it on film.”... “so as a result of that, it is a kind of learning as well, knowing what is happening at home...” (J)

“Because I am staying in the western world I cannot kind of underrate them because they are back, or maybe their level is still low, their level is now very high and if I don't go back, they might surpass me in their level, because Nigerians like to copy a lot, and they kind learned to copy from the western world, they copy from America and London a lot, you know, so, watching these movies has let me know that everybody is now developed, you know, they are kind of now getting into developed world themselves. ... So, I watch these movies in order to know what kind of level they are now operating on, you know, so that I won't be operating on a different level and they will be operating on a different level.” (R)

Die Filme stellen damit auch eine Motivation dar.

“They are trying to get things up to a standard, so, that encourages me and it helps me to work hard, it helps me to look back that I came from somewhere, and where I came from, things are changing... it has really encouraged me to work hard and be focussed” (R)

Diese Funktion der Filme ist vor allem wichtig, wenn ein Wunsch nach Rückkehr besteht.

“I`m dreaming one day to go back home, this is just like that. So the movie... makes me feel connected back home... they make me up-to-date about back home... you don` t lose anything.” (V)

Über die Filme werden die Beziehungen zur Familie in Nigeria gestärkt.

“when you watch them, you start to be thinking about... planning for your home, when you watch them, you want to do your own..., let me say, you want to do your own little business, you know, when you watch them, you want to contribute to the environment, you cannot contribute to Nigeria as a whole, it is too big, you want to contribute to your environment or your family, so, it helps me a lot.” (R)

Ein Interviewter hat durch die Filme auch das Bedürfnis, sich politisch in Nigeria zu engagieren.

“Many people they watch films, and they see, like in those political films, they see that those films are still happening in Nigeria, they know, if they get home, they want to do something about it, to rebuild that country.” (2/01/2006)

Die Filme schaffen ein Zusammengehörigkeitsgefühl für alle NigerianerInnen.

*“With the movies, Nigeria is getting much better. It`s not like East, West, Middle Belt,...
- No, not at all, we watch everything, people from everywhere in Nigeria, all the actors are from different parts, they pin together. Nigeria as a nation has gotten much better.”
(R)*

Sogar von einer nationalen Identität, die durch die Filme gestärkt wird, wird gesprochen.

*“the movies bring them together in the sense... when this comradeship, this bond is built (between the actors), it passes, it spreads to the next person, the next person, the next person, yes it does, it does bring people together and create a national identity.”
(J)*

Auch für die Daheimgebliebene bieten die Filme Aufklärung. Zum Beispiel werden Diskrepanzen zwischen Wahrheit und vermittelter Wahrheit zwischen „abroads“ und Daheimgebliebenen aufgedeckt.

*“We are still happy that Nollywood is there, that they are doing some of these things (...)
“They are touching things, like before, prostitution overseas, you never hear about it, now these movies have exposed it, and now some people have been warned, you know, like, a girl has been interviewed some day, she said she got to know through the*

Nigerian movies that, eh, those girls that people are taking to Europe, to overseas, they are going to do prostitution, so she decided not to go.” (R)

“They expose so many lies, so many bad things, they have exposed them (...) Like, when we were in Nigeria, we used to think that most of the men that are in overseas work in high level offices... and, so, when they come to ask for marriage, you say, oh, because he is coming from overseas you will jump into marriage with him, but these movies have exposed, some of them are washing toilet, some of them are washing plates...” (R)

Über die Filme wird ein reales Bild von der Diaspora vermittelt. Die Filme unterstützen auch dabei, ein reales Bild von sich selbst zu zeichnen.

“If I go home now, I will try to give them the real look of Austria, not for them to believe it`s a bed of roses... they will be making movies of how we are working hard, and how the people over there are asking for the money, like you are picking it right from the street, and making them to see it, the differences, so that is why you see they are shooting movies abroad and things like that (...) So it`s a process that is vice versa.” (V)

“We learn a lot from the experiences of these people, and it is likewise, when people at home watch this movie, maybe based on the experiences of people that have gone to Europe, that have gone to America, they will now, maybe,... you know, some people have been lied to, some people have been deceived... then you could now be able to make amends, try to take corrections, try to advice, and try to move forward.” (G)

3.4. Interaktion:

Interaktionen zwischen ProduzentInnen und KonsumentInnen im transnationalen Raum

Die Nigerianische Diaspora spielt bei der Produktion der Filme eine immer stärkere Rolle.

“Nigeria in diaspora, of course, is a major contributing factor to the movie industry, in the sense that, of course, you watch the movies, not at home, but here, where you are, and then, ehm, just like, ehm, the forums you talked about, you have access to, you are also opportune to have access to all those producers, then you could, ehm, make some input, yes, you guys are trying, you guys keep on what you are doing, keep it up, but, so and so, because, these movies are no more something that is consumed locally... this little suggestions from Nigerians in the diaspora, likewise, are put into consideration by

the producers, and likewise that is how everybody keeps contributing to the role of the movie industry, yeah, they play a major role.” (G)

“The last movie award was set in London (...)Nigerians in diaspora have also been able to contribute to the movie industry, for it to get to the European level.” (R)

Die „family culture“, also die Nähe zwischen ProduzentInnen und KonsumentInnen erstreckt sich in den transnationalen Raum.

“In Nigeria, the producers are very close to the actors, it`s more personal, there is really a strong intimacy between them.” (V)

“like in Nigeria, it is because of the culture, there is this close-knit culture, in the sense that, like in Hollywood as you say, there is a much wider gap between producers and actors and the audience, in Nollywood it is not so because of this family culture, you may know an artist now, an actor, you may know someone that knows him, and the person can easily take you maybe to a producer, can easily take you to the person and then do an introduction...” (R)

Eine Möglichkeit der Interaktion bietet das Internet.

“The producers give you a chance to be giving them feedback, so, in the Internet, you have some producers on their site, they tell you this movie you acted, what kind of rate you give to this movie, what are the mistakes in the film...” (R)

Die Interviewten thematisieren auch den zunehmenden Einfluss der Regierung auf die Filmindustrie.

“The government is kind of getting involved... because they know the Nigerian movies is bringing Nigerians everywhere, at home and abroad, together.” (R)

Doch die Nähe zum Publikum wird, so ein Interviewter, bestehen bleiben.

“this culture, being close to the people, I think it will still continue, and since it is working, I think it is good....so long as this closeness is there, it helps so that at least, because of different cultural and ethnic, religious differences, when people...., you will still know that there is something that brings you together, yes, if there is one unique thing, one uniqueness, a common uniqueness between different people, and unifying factor, I think that should be like a strong link that holds them together and the movie industry is becoming that uniqueness.” (V)

Der Hexereidiskurs im transnationalen Raum

Auch im transnationalen Raum ist der Hexereidiskurs von Bedeutung.

(4) *„I do like the films showing witchcraft. They make those things open, people will feel shy to do such things, they will be embarrassed, It is good. But it is too much, they use tricks.“*

(10) *“So, the movie, actually exposed some part to those who do not know. So, these kind of things, we know them in the movie, we see them in the movie, we take precaution, and not falling into their traps.“*

Der Hexereidiskurs stellt eine Abgrenzung gegenüber anderen europäischen oder amerikanischen Filmen dar. Durch zunehmende Verbreitung der Filme wird aber eine zu explizite Darstellung von Hexerei als unrepräsentativ abgelehnt.

“a lot of people watch now our movies... it`s kind of exposing the Nigerian community in general.“

“Spiritual movies... they are showing people of the other world that these things are really real, about spiritual things...it's just a way of telling people of the other world that things like this are really happening, because they, especially the Europeans, they don`t believe, because they don`t see... so it`s an avenue to tell them at least what is happening.“

“It`s good that they are showing the spiritual movies and occultic movies and all this, but less killing of animals and using up blood, because it is frightening and it is giving a bad impression on the country.“ (V)

“Those ritual... it is happening in real life, that is, some people will say, Nigerian home videos they are full of rituals..., yes, that is what is happening in the environment, it is happening...”

“Some say, oh, if people from Europe are watching all this issue about ritual and all that thing, don`t you think this thing will be scaring them away from coming... there is also another school of thought that says, you know, this is acting, it is about us, it is better just anything they portray... this is what we are, do not pretend and everything.“

“It is just like what is happening in the secret, let me use, I am sorry to use this issue of “Natasha” for example, ehe, you know that if some people hear it over there, so they will say, ha, so this is how Austria is and all that, it is not like that, you know, it is

happening in the secret, these are the things that happen in secret, that the majority... that is not known to many people, but it is when it is seen on film.” (J)

“some of them are real, the occultic, it is true life... because in the part of the world where I came from, we have some witchcraft... people decide to just expose their work,... or maybe somebody who has been a member and is now out, he will tell somebody the story about his experience with these occult groups, and some producer may decide to act it...” (R)

Aufgrund der Darstellung in den Filmen ist der Hexereidiskurs zurückgegangen:

“these occultic groups , some of them are going back... they are fading out of society...that is why most of the movies you see they use mostly churches, because churches are now beginning to take over, the religious movies. There are some who are native doctors, they are doing native things, but they are still fading out...” (R)

4. Schlussfolgerung und Ausblick

In dieser Arbeit sollte gezeigt werden, dass Nigerian Home Movies einen lokal verorteten Diskurs darstellen, der sich anfänglich einzig auf lokale Rezeption stützte.

Die Filme stellen eine populäre Kultur, im Sinne eines Forums, dar, in dem kollektive Bedeutungen über Klassengrenzen hinweg ausgehandelt werden und das Publikum sich in enger Interaktion mit den ProduzentInnen befindet.

Die Filme repräsentieren einerseits das System des postkolonialen Staats, andererseits enthalten sie immer auch Freiräume für Interpretation und daraus folgende Handlungen ihrer RezipientInnen.

Ein sehr populäres Thema der Filme ist der Diskurs über Hexerei und Okkultes. Es wurde in dieser Arbeit gezeigt, wie sich dieser Diskurs in die populäre Kultur der Filme einfügt. Einerseits passiert der Diskurs innerhalb des Systems des postkolonialen Staats, andererseits bietet er auch Möglichkeit zu Kritik auf verschiedenen gesellschaftlichen Ebenen.

Die Nigerian Home Movies stehen in Kontinuität zu anderen Formen populärer Kultur in Nigeria, so auch zu früheren oralen Formen, die schon immer offen waren für neue, bisweilen globale, Einflüsse.

Das Medium Film und dessen Bilderwelten finden nun selbst weltweite Verbreitung und wurden im empirischen Teil dieser Arbeit aus der Perspektive des transnationalen Publikums in Österreich/Wien betrachtet. Auch hier behalten die Filme gewisse Eigenschaften, die sie in Nigeria als populäre Kultur auszeichnete. Das transnationale Publikum erwartet eine schnelllebige Filmproduktion, die möglichst aktuelle Bezüge zum Leben in Nigeria aufweist. Durch einen sehr niederschweligen Zugang zu den Filmen durch informellen Handel, Weitergabe unter den RezipientInnen und kollektives „Filmschauen“, sowie Konsum über Internet, wird der Filmmarkt den Bedürfnissen des Publikums gerecht.

Diese Eigenart der Filme ist gerade für die RezipientInnen in der nigerianischen Diaspora besonders wichtig. In den Interviews gaben viele als Grund, warum sie die Filme gerne konsumieren, an, dass die Filme, verglichen mit anderen europäischen oder amerikanischen Filmen, „real“ sind. Dieser Bezug zur Realität wird auch vom Publikum gefordert, da die Filme als Brücke zu Nigeria dienen, Erinnerungen an „home“ wach halten, und es ermöglichen, „auf dem neuesten Stand“ zu bleiben.

Viele gaben an, dass aufgrund ihrer Entfernung vom Herkunftsland und von der eigenen Familie, die Filme eine Ersatzmöglichkeit darstellen, an vergangenen, gegenwärtigen, oder zukünftigen kulturellen Entwicklungen Teil zu haben.

Auf Ebene der familiären Beziehungen spielen die Filme eine Rolle, indem sie z.T. die „tales by the moonlight“, also die Geschichten der Großelterngeneration ersetzen, bis sich diese sogar selbst auf die Filme als Quelle kultureller Identität beziehen.

Umgekehrt dienen die Filme den jungen Menschen, die oft besser Englisch, die Sprache der Filme, beherrschen, um für die Eltern- und Großelterngeneration die kulturellen Identitäten, die in den Filmen transportiert werden, zu übersetzen und auszulegen.

In der Diaspora, in der oft Familienmitglieder räumlich getrennt sind, dienen die Filme als Quelle imaginierter, möglicher Lebenswelten. So gaben einige Interviewte an, die Filme als Vorbild für eigene zukünftige Gestaltung des Familienlebens zu benutzen.

Die Filme werden auch in der Kindererziehung in der Diaspora eingesetzt, damit die Kinder die eigene Kultur nicht vergessen.

Die Filme dienen dazu, die kulturelle und ethnische Identität zu erhalten. Zunehmender Beliebtheit erfreuen sich daher auch die „traditional movies“, in den letzten Jahren wieder zunehmend in ethnischen Sprachen, zu beobachten. In diesen wird oft ein idealisiertes Bild der Vergangenheit vermittelt. „Kultur“ wurde von den meisten Interviewten auch als etwas beschrieben, das sich in „remote areas“, also im Dorf und nicht in der Stadt, abspielt, und zumeist auch zeitlich zurückliegt.

Von den Interviewten wurde explizit hervorgehoben, dass vor allem in der Diaspora eine positive Identifikation mit der eigenen Kultur, die über die Filme ermöglicht wird, wichtig ist.

Es ist anzunehmen, dass gerade in Österreich, wo NigerianerInnen nicht in ihrer ethnischen oder sprachlichen Vielfalt wahrgenommen, sondern unter die Gruppe der „NigerianerInnen“ subsumiert werden, auch eine positive Identifikation mit Nigeria als Nation von Bedeutung ist.

Von vielen Interviewten wurde betont, dass die Filme die Fähigkeit haben, „alle“ NigerianerInnen zusammenzubringen und eine neue, positiv besetzte, nationale Identität zu schaffen.

Auch durch den enormen internationalen Erfolg der Filmindustrie als solche, durch Kooperationen und Auftritt auf Filmfestivals, entsteht ein neues nigerianisches Selbstbewusstsein. Dies dient auch der Abgrenzung innerhalb der afrikanischen Diaspora.

Um ein positives Bild von Nigeria nach außen hin zu vermitteln, werden z.B. allzu gewalttätige oder explizite Darstellungen von okkulten Ritualen abgelehnt. Als positiv begrüßt wurde auch, dass die christlichen Kirchen sich in den Filmen vermehrt gegen Hexerei durchsetzen, da diese der Moderne zugerechnet werden.

Die Darstellung von Hexerei an sich wird aber nicht abgelehnt. Alle Interviewten gaben an, dass Hexerei Teil der eigenen nigerianischen Realität darstellt und weiterhin Teil der Moderne bleiben wird. Dies wurde auch als ein Unterschied gegenüber Anderen, bzw. gegenüber anderen Filmen angeführt.

Als Grund für das Weiterbestehen des Hexereidiskurses wird auch die Beliebtheit bestimmter etablierter Drehbücher, wie z.B. von „Living in Bondage“, angegeben, die immer wiederholt werden, da sie sich gut für visuelle Darstellung und eine spannende Handlung eignen.

Den Filmen, und dabei auch dem Hexereidiskurs, wird auch zugestanden, aufdeckend zu wirken, „to expose the secrets of the big brothers!“ Die Internationalisierung und Interaktion mit der Diaspora ist ein Grund für immer explizitere Kritik am Staat, wobei den Filmen wird eine bedeutende Rolle für den Demokratisierungsprozess zugestanden wird.

In diesem Sinne stellen die Filme für viele RezipientInnen eine Motivation für Rückkehr nach und Engagement in Nigeria dar.

Aufgrund der Rezeption in der Diaspora, verändern die Filme auch Beziehungen und Einstellungen zwischen den Menschen „at home“ und den Menschen „abroad“, indem sie sich bestimmter Themen, wie z.B. Frauenhandel von Nigeria nach Europa, oder der schwierigen Lebensrealität von NigerianerInnen im Ausland, annehmen.

In vielerlei Hinsicht haben die Filme emanzipatorische Wirkung. Auch wenn die Filme zunehmender Einflussnahme von Staat oder Kirchen ausgesetzt sind, auf die in dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden konnte, ist zu hoffen, dass die Filme weiterhin ein populärer Diskurs bleiben, der eine aktive Partizipation des Publikums ermöglicht.

5. Bibliographie:

Abu-Lughod, Lila: The Interpretation of Culture(s) After Television, in: Representations 59/1997, S. 109-134

Adeleye-Fayemi, Bisi: Either One or the Other. Images of Women in Nigerian Television, in: Barber, Karin (Hrsg.): African Popular Culture: Oxford/Bloomington: James Currey/Indiana University Press, 1997, S. 125-131

Adesanya, Afolabi: From Film to Video, in: Haynes, Jonathan (Hrsg.): Nigerian Video Films. Ohio: Ohio Center for International Studies, 2000, S. 37-50

Appadurai, Arjun: Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization, Minnesota, 1996.

Balogun, Ola: Africa`s video alternative (1998), Online im WWW unter URL: http://www.unesco.org/courier/1998_11/uk/signes/txt1.htm [12.08.2002]

Barber, Karin: Popular Arts in Africa, in: African Studies Review, Vol. 30/No.3/September 1987, S. 1-78.

Barber, Karin/Waterman, Christopher: Traversing the global and local: fújì music and praise poetry in the production of contemporary Yorùbá popular culture, in: Miller, Daniel (Hrsg.): Worlds Apart. Modernity through the prism of the local. London/New York: Routledge, 1995, S. 240-262

Barber, Karin: African Popular Culture. Oxford/Bloomington: James Currey/Indiana University Press, 1997

Barber, Karin: Introduction, in: Barber, Karin (Hrsg.): African Popular Culture: Oxford/Bloomington: James Currey/Indiana University Press, 1997, S. 1-11

Barber, Karin: Popular Reactions to the Petro-Naira, in: Barber, Karin (Hrsg.): African Popular Culture: Oxford/Bloomington: James Currey/Indiana University Press, 1997, S. 91-98

Barber, Karin: Preliminary Notes on Audiences in Africa, in: Africa Vol.67/ No.3/ 1997, S. 347-361

Bayart, Jean-François: L'État en Afrique. La politique du ventre, Paris, Fayard, 1989.

Beek, Walter E.A. van/ Blakely, Thomas D.: Introduction, in: Blakely, Thomas D./ Beek, Walter E.A. van/ Thomson, Dennis L. (Hrsg.): Religion in Africa, James Currey, London, 1994, S. 1-20

Beier, Ulli: E.K. Ogunmola: A Personal Memoir, in: Ogunbiyi, Yemi (Hrsg.): Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book. Nigeria Magazine, 1981, S. 321-332

Bernard, H.R. (Hrsg.): Handbook of Methods in Cultural Anthropology, Walnut Creek, Altamira Press, 1998

Blakely, Thomas D./ Beek, Walter E.A. van/ Thomson, Dennis L. (Hrsg.): Religion in Africa, James Currey, London, 1994.

Bond, George Clement/Ciekawy, Diane M. (Hrsg.): Witchcraft Dialogues. Anthropological and Philosophical Exchanges, Center for International Studies, Ohio University, 2001.

Bond, George Clement/Ciekawy, Diane M.: Introduction, in: Bond, George Clement/Ciekawy, Diane M. (Hrsg.): Witchcraft Dialogues. Anthropological and Philosophical Exchanges, Center for International Studies, Ohio University, 2001, S. 5-38

Brunner, Markus: Nigeria: Politische Herrschaft zwischen Militär- und Zivilregierungen, in: Grau, Inge/ Mährdel, Christian/ Schicho, Walter (Hrsg.): Afrika. Geschichte und Gesellschaft in 19. und 20. Jahrhundert, Promedia, Wien, 2000, S. 277-298

Carling, Jørgen: Migration, Human Smuggling and Trafficking from Nigeria to Europe, International Organization for Migration (IOM), Genf, 2006.
Online im WWW unter URL: <http://www.iom.int>

Chabal, Patrick/ Daloz, Jean-Pascal: Africa Works. Disorder as Political Instrument, James Currey, Oxford, 1999.

Clark, Ebun: Ogunde Theatre: The rise of contemporary professional theatre in Nigeria 1946-1972, in: Ogunbiyi, Yemi (Hrsg.): Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book. Nigeria Magazine, 1981, S. 295-320

Comaroff, Jean/ Comaroff, John (Hrsg.): Modernity and its Malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa. Chicago/London: UCP, 1993

Comaroff, Jean/Comaroff, John: Introduction, in: Comaroff, Jean/Comaroff, John (Hrsg.): Modernity and its Malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa. Chicago/London: UCP, 1993, xi-xxxvii

Deutsch, Jan-Georg/ Wirz, Albert: Geschichte in Afrika. Einführung in Probleme und Debatten, Verlag Das Arabische Buch, Berlin, 1997.

Ebermann, Erwin: Afrikaner in Österreich. Fragmente einer Beziehung, in: Sauer, Walter (Hrsg.): Das afrikanische Wien, Wien, Mandelbaum, 1996, S. 41-64

Ebermann, Erwin (Hrsg.): Afrikaner in Wien. Zwischen Mystifizierung und Verteufelung. Erfahrungen und Analysen, LIT, Münster, 2002.

Ekwuazi, Hyginus Ozo: The Igbo Video Film: A Glimpse into the Cult of the Individual, in: Haynes, Jonathan (Hrsg.): Nigerian Video Films. Ohio: Ohio University Center for International Studies, 2000, S. 131-147

Evans-Pritchard, E.E.: Hexerei, Orakel und Magie bei den Azande, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1978.

Fabian, Johannes: Popular Culture in Africa. Findings and Conjectures, in: Barber, Karin (Hrsg.): African Popular Culture: Oxford/Bloomington: James Currey/Indiana University Press, 1997, S. 18-28
(Original: in: Africa 48/4/1978)

Fabian, Johannes: Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture, University Press Virginia, 1998.

Faris, Stephan: Hollywood, Who Really Needs It? (Time Europe 3.Juni 2002), Online im WWW unter URL:
<http://www.time.com/time/europe/magazine/article/0,13005,901020603-250003,00.html> [12.08.2002]

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002.

Fischer, Hans (Hg.): Ethnologie. Einführung und Überblick, Reimer, 1998.

Fiske, John: Understanding Popular Culture, Routledge, London/New York, 1989.

Fisiy, Cyprian/Geschiere, Peter: Judges and Witches, or How is the State to Deal with Witchcraft? Examples from Southeast Cameroon, in: Cahiers d'Études africaines, Vol. 30/ No.2/ 1990, S. 135-156

Fisiy, Cyprian/Geschiere, Peter: Witchcraft, violence and identity: different trajectories in postcolonial Cameroon, in: Werbner, Richard/Ranger, Terence: Post-Colonial Identities in Africa, London: Zed Books, 1996, S. 193-221

Fisiy, Cyprian/Geschiere, Peter: Witchcraft, development and paranoia in Cameroon. Interactions between popular, academic and state discourse, in: Moore, Henrietta/Sanders, Todd: Magical Interpretations, Material Realities. Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa. London/New York: Routledge, 2001, S. 227-246

Flick, Uwe/Kardoff, Ernst von/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch, rowohlt, 2005. (5. Auflage)

Geschiere, Peter: Sorcery and the State. Popular Modes of Action among the Maka of Southeast Cameroon, in: Critique of Anthropology, 8/1/1988, S. 35-63

Geschiere, Peter: Sorcellerie et Politique en Afrique. La viande des autres, Paris: Karthala, 1995

Geschiere, Peter: Globalization and the Power of Indeterminate Meaning: Witchcraft and Spirit Cults in Africa and East Asia, in: Meyer, Birgit/ Geschiere, Peter (Hrsg.): Globalization and Identity: Dialectics of Flow and Closure, Oxford: Blackwell, 1999, S. 211- 238

Gifford, Paul: The Christian Churches and Democratization in Africa, Brill Academic Publishers, 1995.

Gifford, Paul: African Christianity. Its Public Role, Hurst&Company, London, 1998.

Gingrich, Andre / Tošić, Jelena: Global Influences and Local Identities: A Pluralism of Concepts and Methods in Basic Research, in: Khittel, Stefan/ Plankensteiner, Barbara/ Six-Hohenbalken (Hrsg.): Contemporary Issues in Socio-Anthropology. Perspectives and Research Activities from Austria, Wien, Löcker, 2004, S. 25-44

Givanni, June: Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image, British Film Institute, London, 2000.

Glick Schiller, Nina / Basch, Linda/ Blanc-Szanton, Cristina: Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration, in: Vertovec, Steven/ Cohen, Robin (Hrsg.): Migration, diasporas and transnationalism, Cheltenham, Edward Elgar, 1999, S. 26-49

Grau, Ingeborg: Interaktion afrikanischer Gesellschaften mit dem kolonialen System, in: Grau, Inge/ Mährdel, Christian/ Schicho, Walter (Hrsg.): Afrika. Geschichte und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert, Promedia, Wien, 2000, S. 157-176

Grau, Inge/ Mährdel, Christian/ Schicho, Walter (Hrsg.): Afrika. Geschichte und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert, Promedia, Wien, 2000.

Gulbrandsen, Ørnulf: The Discourse of "Ritual Murder". Popular Reactions to Political Leaders in Botswana, in: Kapferer, Bruce (Hrsg.): Beyond Rationalism. Rethinking Magic, Witchcraft and Sorcery, Bergham Books, New York/Oxford, 2003, S. 215-233

Hackett, Rosalind I.J.: Charismatic/Pentecostal Appropriation of Media Technologies in Nigeria and Ghana, in: Journal of Religion in Africa, Vol.28/ No.3/ 1998, S. 259-277

Haller, Rachel: "La home video contre le cinéma d`exportation" (Le Courier 21.März 2002), Online im WWW unter URL:
http://www.lecourier.ch/Selection/sel2002_215.htm [12.08.2002]

Hannerz, Ulf: Transnational Research, in: Bernard, H.R. (Hrsg.): Handbook of Methods in Cultural Anthropology, Walnut Creek, Altamira Press, 1998, S. 235-256

Harding, Frances: Africa and the moving image: television, film and video, in: Journal of African Cultural Studies, 16/1/2003, S. 69-84

Harman, Danna: Nigeria nips at Hollywood`s heels (26.Juni 2002), Online im WWW unter URL:
<http://www.csmonitor.com/2002/0626/p01s04-woaf.html> [12.08.2002]

Harnischfeger, Johannes: Die Bakassi-Boys in Nigeria. Vom Aufstieg der Milizen und dem Niedergang des Staates (KAS-AI 12/01, S.13-46), Online im WWW unter URL:
http://www.kas.de/db_files/dokumente/auslandsinformationen/7_dokument_dok_pdf_240.pdf [07.11.2002]

Harnischfeger, Johannes: Die Realität des Okkulten, in: Wendl, Tobias (Hrsg.): Africa Screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult, Peter Hammer Verlag, Wuppertal, 2004, S. 189-198

Hauck, Gerhard: Gesellschaft und Staat in Afrika, Brandes & Aspel, Berlin, 2001.

Haynes, Jonathan: Nigerian Cinema: Structural Adjustments, in: Research in African Literatures Vol.26/ No.3/ 1995, S. 97-119

Haynes, Jonathan/ Okome, Onookome: Evolving Popular Media: Nigerian Video Films, in: Research in African Literatures, Vol.29/ No.3/ 1998, S. 106-128

Haynes, Jonathan (Hrsg.): Nigerian Video Films. Ohio: Ohio University Center for International Studies, 2000

Haynes, Jonathan/ Okome, Onookome: Evolving Popular Media: Nigerian Video Films, in: Haynes, Jonathan (Hrsg.): Nigerian Video Films. Ohio: Ohio University Center for International Studies, 2000, S. 51-88
(ursprünglich in RAL, 29/3/1998, S. 106-128)

Hear, Nicholas van: New Diasporas: the Mass Exodus, Dispersal and Regrouping of Migrant Communities, London, UCL Press, 1998.

Husa, Karl/ Parnreiter, Christof/ Stacher, Irene (Hrsg.): Internationale Migration. Die globale Herausforderung des 21. Jahrhunderts?, Brandes & Aspel / Südwind, Frankfurt a. M., 2000.

Jeyifo, Biodun: The Truthful Lie. Essays in a Sociology of African Drama, New Beacon: London, 1985

Jules-Rosette, Bennetta: What is „Popular?“ The Relationship Between Zairian Popular and Tourist Paintings, in: Jewsiewicki, Bogumil: Art pictural zaïrois. Québec: Éditions du Septentrion, 1992, S. 41-62

Kapferer, Bruce (Hrsg.): Beyond Rationalism. Rethinking Magic, Witchcraft and Sorcery, Bergham Books, New York/Oxford, 2003.

Kapferer, Bruce: Introduction. Outside All Reason. Magic, Sorcery and Epistemology in Anthropology, in: Beyond Rationalism. Rethinking Magic, Witchcraft and Sorcery, Bergham Books, New York/Oxford, 2003, S. 1-30

Kearney, M.: The Local and the Global: The Anthropology of Globalization and Transnationalism, in: Annual Review of Anthropology, 24, 1995, S. 547-565

Kellner, Douglas: Media Culture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern, Routledge, London/New York, 1995.

Khittel, Stefan/ Plankensteiner, Barbara/ Six-Hohenbalken (Hrsg.): Contemporary Issues in Socio-Anthropology. Perspectives and Research Activities from Austria, Wien, Löcker, 2004

- Larkin, Brian: Hausa Dramas and the Rise of Video Culture in Nigeria, in: Haynes, Jonathan (Hrsg.): Nigerian Video Films, Ohio University, 2000, S. 209-242
- Larkin, Brian: Video Awudjo! Popular Video Film in the AFF/NY 2001 Festival (2001), Online im WWW unter URL: <http://www.africanfilmny.org/network/news/Rlarkin.html> [13.08.2002]
- Marshall, Ruth: Power in the Name of Jesus, in: Review of African Political Economy Vol.52/ No.3/ 1991, S. 21-38
- Marshall, Ruth: "God is not a Democrat". Pentecostalism and Democratization in Nigeria, in: Gifford, Paul (Hrsg.): The Christian Churches and Democratization in Africa, Brill Academic Publishers, 1995, S. 238-261
- Marshall-Fratani, Ruth: Mediating the Global and Local in Nigerian Pentecostalism, in: Journal of Religion in Africa, Vol.28/ No.3/ 1998, S. 278-315
- Marshall-Fratani, Ruth/ Péclard, Didier: La Religion du sujet en Afrique, in: Politique Africaine, 87/2002, S. 5-20
- Martín-Barbero, Jesús: „Memory and Form in the Latin American Soap Opera“, in: Allen, Robert C. (Hrsg.): To Be Continued ... Soap Operas around the World, London, Routledge, 1995, 276-284
- Mayring, Philipp: Qualitative Inhaltsanalyse, in: Flick, Uwe/Kardoff, Ernst von/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch, rowohlt, 2005 (5. Auflage).
- McCall, John C.: Madness, Money and Movies: Watching a Nigerian Popular Video with the Guidance of a Native Doctor, in: Africa Today, Vol.49/ No.3/ 2002, S. 79-96
- Metuh, Emefie Ikenga: God and Man in African Religion. A case study of the Igbo of Nigeria, Geoffrey Chapman, London, 1981.
- Meyer, Birgit: Modernity and Enchantment: The Image of the Devil in Popular African Christianity, in: van der Veer, Peter (Hrsg.): Conversion to Modernities: The Globalization of Christianity, London: Routledge, 1996, S. 199-230
- Meyer, Birgit/Geschiere, Peter (Hrsg.): Globalization and Identity: Dialectics of Flow and Closure, Oxford: Blackwell, 1999
- Meyer, Birgit/Geschiere, Peter: Globalization and Identity: Dialectics of Flow and Closure. Introduction, in: Meyer, Birgit/ Geschiere, Peter (Hrsg.): Globalization and Identity: Dialectics of Flow and Closure, Oxford: Blackwell, 1999, S. 1-16
- Meyer, Birgit: Commodities and the Power of Prayer: Pentecostalist Attitudes Towards Consumption in Contemporary Ghana, in: Meyer, Birgit/Geschiere, Peter (Hrsg.): Globalization and Identity: Dialectics of Flow and Closure, Oxford, Blackwell, 1999, S. 151-176
- Meyer, Birgit: Visions of Blood, Sex and Money. Fantasy Spaces in Popular Ghanaian Cinema (Research Centre Religion and Society, University of Amsterdam), Online im

WWW unter URL: <http://www.pscw.uva.nl/media-religion/progress/meyervisionm.htm>
[21.03.2003]

Meyer, Birgit/Geschiere, Peter: Globalization and Identity: Dialectics of Flow and Closure. Introduction, in: Meyer, Birgit/ Geschiere, Peter (Hrsg.): Globalization and Identity: Dialectics of Flow and Closure, Oxford: Blackwell, 1999, S. 1-16

Montfort, Patrice: "Le Nigeria est l'espoir du cinéma africain" Entretien avec Tunde Kelani et Zeb Ejiro, in: *Africultures*, No.45/ Februar 2002, S. 49-51

Montfort, Patrice: Nigeria: le raz-de-marée de la *home video*, in: *Africultures*, No.45/ Februar 2002, S. 47-48

Moore, Henrietta L./Sanders, Todd: *Magical Interpretations, Material Realities. Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa*, Routledge, London, 2001.

Moore, Henrietta L./Sanders, Todd: *Magical interpretations and material realities. An introduction*, in: Moore, Henrietta/Sanders, Todd (Hrsg.): *Magical Interpretations and Material Realities. Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa*, London/New York: Routledge, 2001, S. 1-27

Nganang, Alain-Patrice: Les voies populaires du cinéma au Nigeria, in: *Notre Librairie. Revue des Littératures du Sud*, No.40/ April 2000, S. 117-124

Offiong, Daniel A.: *Witchcraft, Sorcery, Magic and Social Order among the Ibibio of Nigeria*. New Haven/Enugu: Fourth Dimension Publishers, 1991

Okome, Onookome: *The Popular Art of African Video-Film* (2001), Online im WWW unter URL: http://www.nyfa.org/fyi/fyi_summer2001_pg3.htm [Stand: 13.08.2002]

Onitsha Market Literature
<http://www.ku.edu/~onitsha>

Parnreiter, Christof : *Theorien und Forschungsansätze zu Migration*, in : Husa, Karl/ Parnreiter, Christof/ Stacher, Irene (Hrsg.): *Internationale Migration. Die globale Herausforderung des 21. Jahrhunderts?*, Brandes & Aspel / Südwind, Frankfurt a. M., 2000, S. 25-52

Portes, Alejandro: *Globalization from below: the Rise of Transnational Communities*, Online im WWW unter URL:
<http://www.transcomm.ox.ac.at> [2001]

Portes, Alejandro/ Guarnizo, Luis E./ Landolt, Patricia: *The study of transnationalism: pitfalls and promise of an emergent research field*, in: *Ethnic and Racial Studies*, 22/2/1999, S. 217-237

Servant, Jean-Christophe (dt. Matthias Wolf): *Video-Boom in Nigeria. Ein gelungenes Beispiel von Importsubstitution* (Le Monde 16.02.2001), Online im WWW unter URL: <http://www.land.heim.at/toskana/210137/Musik.htm> [Stand: 15.10.2002]

Storey, John: Cultural Studies and the Study of Popular Culture, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1996.

Strinati, Dominic: An introduction to theories of popular culture, Routledge, London/New York, 2004.

Uchendu, Victor C.: The Igbo of Southeast Nigeria. New York/Chicago: Holt/Rinehart and Winston, 1965

Vertovec, Steven: Three meanings of 'diaspora', exemplified among South Asian religions, in: Diaspora 7/2/1999, S. 1-37

Online im WWW unter URL: <http://www.transcomm.ox.ac.at> [2001]

Wendl, Tobias (Hrsg.): Africa Screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult, Peter Hammer Verlag, Wuppertal, 2004.

Werbner, Richard/Ranger, Terence: Post-Colonial Identities in Africa. London: Zed Books, 1996

Zitellmann, Thomas: Formen und Institutionen politischer Herrschaft, in: Deutsch, Jan-Georg/ Wirz, Albert: Geschichte in Afrika. Einführung in Probleme und Debatten, Verlag Das

Filmographie:

Apology (It`s hard to say I`m sorry), Valentine Nwabulo, 2000

Ashes to Ashes (The World is Mine), I-I, Ojiofor Ezeanyaeche, ?

Blood Money I-II, Ojiofor Ezeanyaeche, 1997

Lady Bianca I-II, Sunny Collins, 1997

Living in Bondage, Kenneth Nnebue, 1992

The Ultimate; Izu Ojukwu, 2003

Ukwa, Chika Onu, 1995

Abstract:

Nigerian Home Movies sind ein lokal verorteter Diskurs, der in den letzten Jahren über die transnationalen Gemeinschaften von NigerianerInnen weltweit Verbreitung gefunden hat. Auf diese Weise erfährt der Diskurs der Nigerian Home Movies eine neue, aktive Rezeption durch ein transnationales Publikum.

Unter Berücksichtigung ihrer spezifischen Genealogie als populäre Kultur Nigerias wird in dieser Arbeit die Verbreitung und Rezeption der Filme in der nigerianischen Gemeinschaft in Wien/Österreich untersucht.

Mittels empirischer Erhebung soll gezeigt werden, wie die Filme als primäre Quelle für kulturelle Identitäten dienen, wie die FilmproduzentInnen den Bedürfnissen der transnationalen Gemeinschaften gerecht zu werden versuchen, und wie die RezipientInnen ihrerseits den populären Diskurs der Filme aktiv mitgestalten.

Lebenslauf

Angaben zur Person

Lummerstorfer Ursula

02.08.1979

in Linz/OÖ

Österreich

weiblich

Berufliche Tätigkeiten

seit 11.2006

EDV- und DaZ(Deutsch als Zweitsprache)-Trainerin

Projekte BAJU/Basisbildung für Jugendliche und junge Erwachsene mit Migrationshintergrund, GV/Sprachkurse für Jugendliche im Rahmen der Grundversorgung, JAWA/Jugendliche Asylberechtigte auf dem Weg in die Arbeitswelt, JULIA/Arbeitsmarktintegration von jugendlichen und jungen erwachsenen MigrantInnen, MIGRA-TRAIN/Ausbildungslehrgang für Personen mit Migrationshintergrund zu TrainerInnen im Bildungs- und Arbeitsmarktkontext

Integrationshaus Wien

02.2008 - 05.2008

DaZ-Trainerin

VHS Ottakring

03.2007 – 05.2008

DaZ-Trainerin

Mama lernt Deutsch/Triangelkurs am Kindergarten

Verein Station Wien

04.2007 – 05.2008

DaZ-Trainerin

Jugendbildungswerkstatt/Interface

Praktika

09.2006 – 10.2006

ehrenamtliche Mitarbeit als DaZ-Trainerin

Integrationshaus Wien

02.2006 – 06.2006

Auslandspraktikum Deutsch als Fremdsprache im Senegal

Deutschunterricht an École Normale Supérieure/Université Cheikh
Anta Diop, Lycée Notre Dame

Projekt zu kontrastiver Phonetik Wolof, Französisch, Deutsch
Dakar/Senegal

Ausbildung

10.2008

Diversity Training/Schwerpunkt Interkulturalität

Integrationshaus Wien

10.1997 – 10.2008

Studium der Kultur- und Sozialanthropologie (Hauptfach)

Universität Wien

10.2003 – 10.2005

Studium Deutsch als Fremdsprache/Germanistik (Wahlfach)

Universität Wien

10.1997 – 08.2002

Studium der Afrikanistik (Nebenfach)

Universität Wien

09.1989 – 06.1997

Akademisches Gymnasium Linz

09.1985 – 06.1989

VS Gramastetten/OÖ