

Magie im Nollywood-Film

Interview mit Onookome Okome

GUDRUN RATH: Ein Anfangspunkt des Zombie-Imaginariums wird in westafrikanischen Glaubenssystemen vermutet, die dann durch den transatlantischen Sklavenhandel und den globalen Kapitalismus in die Karibik, vor allem nach Haiti, übersetzten (Ackermann/Gauthier 1991: 469). Im Kontext der karibischen religiösen Praxis des Vodou wird der *zombi* als ein Individuum ohne eigenen Willen gesehen. Zu ewiger Arbeit unter dem Willen eines Magiers (*bòkò*) verdammt, wurde der *zombi* oft als Metapher für Sklaverei interpretiert. Der Hype der nordamerikanischen Horrorfilme dagegen hat den Zombie zu einem infektiösen, abjekten und verabscheuungswürdigen Monster gemacht, was diese Filme in die Nähe von (Neo-)Kolonialismen und der nordamerikanischen Okkupation Haitis rückte. Wie werden Zombies, abseits von diesem nordamerikanischen Klischee, in Nollywood-Filmen modelliert? Wie ist die nigerianische Filmindustrie entstanden und welche Bedeutung hat das ›Horror‹-Genre innerhalb der Geschichte Nollywoods?

ONOOKOME OKOME: Es ist wichtig zu verstehen, dass das Konzept des Zombies als soziales und kulturelles Phänomen kein nigerianisches im engeren Sinn ist. Es wird oft mit religiösen Praktiken von WestafrikanerInnen assoziiert, die versklavt in die ›Neue Welt‹ kamen, besonders nach Haiti. Sie kamen aus Ländern in den französischen Kolonien Westafrikas, wie etwa der heutigen Republik Benin oder Togo. Wir wissen, dass die Praxis des Vodou, die eng mit dem Zombie in Verbindung steht, auch nach Louisiana in den USA transportiert wurde, und zwar von haitianischen SklavInnen, die aus der Karibik dorthin verschleppt wurden. Zentral ist aber, dass es sich dabei um einen religiösen Synkretismus handelt, der aus der Sklaverei entstand. Es gibt natürlich religiöse Formen in Westafrika, aus denen Vodou entstand, doch es sind nicht dieselben, die im 18. oder 19. Jahrhundert in Westafrika zu finden waren; und natürlich sind die Vodou-Praktiken in der ›Neuen Welt‹ nicht mit religiösen Praktiken im zeitgenössischen Westafrika, besonders im englischsprachigen, zu vergleichen. Als religiöse Praktiken gibt es noch einige Formen des Vodou in Dahomey, in der heutigen Republik Benin oder auch in der Republik Togo. Ich muss aber noch einmal betonen, dass

Vodou-Praktiken, wie sie im 19. Jahrhundert in Haiti und anderswo in der ›Neuen Welt‹ zu finden sind, nicht annähernd dieselben waren wie in den französischen Kolonien in Westafrika zu derselben Zeit. In Haiti und anderswo in der Karibik waren Vodou-Zeremonien seitdem synkretistische Phänomene. Zeitgenössisches Vodou in der ›Neuen Welt‹ unterscheidet sich radikal von Westafrika im 18. Jahrhundert.

Nollywood begann als visuelle Praxis in Lagos, einer sehr kosmopolitischen Stadt. Die maßgeblichen Figuren hinter dem Leben dieser Industrie sind junge und aufstrebende Männer und Frauen, die wenig bis gar nichts mit der Idee des Zombie zu tun haben. Es handelt sich dabei um Menschen, die in das moderne Leben der Stadt Lagos involviert sind, auch wenn sie nicht vollständig von den mündlichen Traditionen ihrer vielfältigen kulturellen Wurzeln losgelöst sind. Deshalb ist das Nollywood-Kino oft ein Dialog zwischen Tradition und Moderne auf der einen Seite und zwischen Individuum und Kollektiv auf der anderen. Die dramatische Spannung, die durch diesen immer präsenten Konflikt im Nollywood-Kino entsteht, findet sich häufig an dieser Schnittstelle, die eloquent in den Dramen der Stadtbevölkerung artikuliert wird, und nicht nur in Lagos, sondern auch in vielen anderen nigerianischen Städten.

Auch wenn Lagos ursprünglich eine Yoruba-Enklave war, wurde sie durch die Annektierung der Engländer 1860 und die darauf folgende Verankerung als Kronkolonie schnell zu einer Stadt kosmopolitischen Charakters. Sehr bald wurde sie zu einem Ort, an dem heimkehrende SklavInnen von den Briten und der lokalen Bevölkerung willkommen geheißen wurden. Dadurch entstand eine hochgradig diverse Bevölkerung an diesem Ort, der Sklavenküste genannt wurde. Diesen Charakter hat die Stadt auch heute noch. Unter diesem Stern wurde in den späten 1980ern die Nollywood-Industrie geboren. Und weil die meisten FilmemacherInnen Nollywoods auf dem Papier Christen sind und sich deshalb auch hauptsächlich an ein christliches Publikum wenden, finden sich sehr wenige bis gar keine Referenzen im Nollywood-Kino, die sich auf Vodou als religiöse Praxis beziehen. In all meinen Begegnungen mit diesen FilmemacherInnen und Angehörigen ihres Publikums ist mir niemand begegnet, der sich zu dieser Praxis bekennt. Es gibt natürlich in das Nollywood-Kino eingeschriebene religiöse Praktiken, die vermeintliche Ähnlichkeiten mit Vodou aufweisen. Vodou als religiöse Form war jedoch keine Praxis, an die die Yoruba glaubten. Die Yoruba glaubten und glauben an eine Form der Ahnenkulte, aber der wichtigste Bezugsrahmen dabei hat mit Vodou-Kulten, wie sie aktuell in der afrikanischen Diaspora der ›Neuen Welt‹ praktiziert werden, nichts gemeinsam. Was wir im Nollywood-Kino im Überfluss finden, ist der Glaube an und die Darstellung von Hexerei, die im Grunde genommen nicht Vodou ist. Dieser Glaube an Hexerei als lokale Technologie wird im Nollywood-Kino oft falsch verwendet oder erklärt, vor allem in der Erweckungsbewegung, die in letzter Zeit den gesamten Kontinent in Beschlag genommen hat.

Nollywood-FilmemacherInnen sind bekannt für ihre Darstellung von Hexerei und der Repräsentation des ›Okkulten‹. Im Nollywood-Film sind diese narrativen Elemente oft mit Mythologien verschiedener ethnischer Gruppen Nigerias verbunden. Das Okkulte im Nollywood-Kino ist aber, um das klarzustellen, nicht direkt an den Seelenraub der Toten oder die Versklavung des toten Körpers durch einen Zauber geknüpft. Oft wird das Magische mit dem *babalowo* (dem Fetischpriester) oder dem *dibia* (der Igbo-

Bezeichnung mit derselben Bedeutung) in Verbindung gebracht. Beide sind einem höheren Wesen gegenüber Rechenschaft schuldig. Beide Figuren können auch im Sinne des Wohls oder des Vorteils der Menschen in die Welt der Geister eingreifen; allein weil diejenigen, im Namen derer dieses Eingreifen geschieht, an die Effizienz dieser spirituellen Praxis und an den Bereich des Metaphysischen glauben. Das Buch von Wole Soyinka *Myth, Literature and the African World* (1990), in dem es um die metaphysische Welt der Yoruba geht, befasst sich ausführlich mit der Struktur dieser Geisterwelt und damit, wie dieser Ort der materiellen Existenz funktioniert.

Es gibt tatsächlich einige Nollywood-Filme, die das Horror-Label im Titel tragen. Doch Täuschung ist im Nollywood-Business sehr üblich. Mir ist auch bewusst, dass es einige Studien gibt, die Nollywood-Filme als Teil des Horror-Genres behandeln. In der Tat habe auch ich 2007 einen solchen Aufsatz in einem Nollywood-Sonderheft von *Postcolonial Text* herausgegeben. Er wurde von Tobias Wendl verfasst, einem brillanten Wissenschaftler. Es ist ein provokanter Aufsatz, den ich sehr schätze. Er zeigt, wie sehr das Nollywood-Kino Teil der diskursiven Welt der globalen visuellen Industrie geworden ist. Aber in der Praxis bin ich keinen Nollywood-FilmemacherInnen begegnet, die bestätigen würden, dass es so etwas wie ›Nollywood-Horror‹ gibt. Klar ist, dass es ein bewusstes Streben danach gibt, dem Nollywood-Film generische Systematiken aus euro-amerikanischen Filmkulturen aufzuzwingen. Auch wenn ich Wendls Essay aufschlussreich finde, denke ich, dass noch weiterführende Forschung notwendig ist, bevor wir zu einem überzeugenden Schluss kommen können. So sind zum Beispiel viele Nollywood-Filme mit Momenten des Horrors in der Branche eher als religiöse Filme bekannt oder als ›Halleluja-Home-Video-Filme‹, wie ich im Essay »Women, Religion and the Video Film in Nigeria Horror« (2004) zeige. Der Horror ist in den meisten Fällen in das Narrativ dieser Kategorie von Nollywood-Filmen aus einem spezifischen religiösen Grund eingebettet, nämlich dem Übertritt zum Christentum. Der eloquenteste Ausdruck des Horrors findet sich im okkulten Video-Film. Horror in so genannten religiösen Filmen ist besonders sexy. Er wird eingesetzt, um ein Schreckensregime zu kreieren, das narrativ auf den Übertritt zum Christentum zugespitzt wird. Die für das Publikum konsumierbar gemachte Angst resultiert aus Machenschaften von Hexen und bösen Geistern. Aber diese Angst wird durch das ›Blut Jesu‹ gesühnt, wodurch das Narrativ die himmlische *polis* von der profanen Welt, in der wir leben, abgrenzt. Egal, in welche noch so provisorische Genre-Kategorie ein Nollywood-Film fällt, dieses Element des Religiösen ist immer da. Es taucht immer auf die eine oder andere Weise auf. Viele Nollywood-Filme enden mit »to God be the Glory«.

G.R.: In ethnologischen Berichten zum kulturellen Imaginären des *zombis* in Haiti wurde die Figur des *zombi*-Halters wiederholt mit extremem Reichtum in Verbindung gebracht. Wenn jemand extremen Reichtum angehäuft hat, so resümieren diese Berichte, muss er/sie ein/e MagierIn sein. Kapitalistische Regime wurden so mit Diskursen und Imaginarien über Hexerei in Verbindung gebracht, was auch mit dem von Jean und John Comaroff für Afrika geprägten den Begriff ›okkulte Ökonomien‹ beschrieben wurde. Inwiefern greifen Nollywood-Filme wie *Blood Money* (1997), *Rituals* (1997) oder *Blood Billionaires* (2003) diese Thematik auf?

O.O.: In dem Essay, das Sie ansprechen, diskutieren Jean und John L. Comaroff den Begriff okkulte Ökonomie, um eine Kategorie der Reichtumsanhäufung zu beschreiben, die nicht auf der materiellen Welt des Austausches von Kapital und Arbeit beruht. Es handelt sich um einen einheimischen Begriff, der nicht nur im ländlichen Afrika verbreitet ist, sondern auch in urbanen Gegenden. Diese Art der Ökonomie gibt es in allen Nollywood-Filmen, mehr noch in den okkulten und ›Halleluja-Nollywood-Filmen‹ als in erzählenden Filmen oder Komödien. *Blood Money* und *Rituals* sind gute Beispiele für okkulte Nollywood-Filme. Das Okkulte ist für die Erzählung in allen von Ihnen angesprochenen Filmen wesentlich. In meiner Analyse von *Rituals* argumentiere ich, dass der Film »ein globales Meta-Narrativ« in den Vordergrund stellt, und dass die Darstellung der »Ökonomie des Okkulten« in der »populären Vorstellung in vielen peripheren Ökonomien« (2004: 216) zum Ausdruck bringt. Ich argumentiere auch, dass die Zuflucht zu dieser Art von funktionaler Technologie der Reichtumsanhäufung aus etwas entsteht, was Max Gluckmann (1954) als »Magie der Verzweiflung« bezeichnet hat. Anders gesagt zeigt diese Art des Nollywood-Films wie *Rituals* ein lokales Imaginäres, das noch darauf besteht, Reichtum, der nicht auf ökonomischen Aktivitäten basiert, als Teil einer metaphysischen Welt der magischen Kräfte abzutun. Oder, wie ich in meinem Essay argumentiere: »Die Vorstellung, dass sich Blut in einer rituellen Beschwörung in Geld (Reichtum) *verwandelt*, ist alt und wurzelt vermutlich im traditionellen Wissen vieler afrikanischer Gesellschaften [...]« (2004: 217). Nimmt man *Rituals* als Beispiel, so finden sich darin zwei Narrative über die Bedeutung von okkulten Ökonomien: eines, das es uns erlaubt, die Bedeutung des Gebrauchs des Okkulten an Bens Verhalten zu sehen. Der andere Teil des Narrativs liefert eine Alternative im Protagonisten Richard, der nichts Gutes darin sieht, sich für Geldrituale umzubringen oder das Leben seines kränkelnden Vaters zu retten. Am Ende ist es allerdings der Triumph des christlichen Glaubens, der die Auflösung bringt.

G.R.: In der Karibik haben ethnologische Diskurse über *zombis* immer wieder auf einen Pakt mit einem Magier Bezug genommen, der die Seele einer geliebten Person fordert, um im Austausch eine weniger geliebte zu zombifizieren. Im Nollywood-Film *Living in Bondage* aus dem Jahr 1993 wird die Geschichte von Andy erzählt, der die Person, die er liebt, opfern muss, um zu Reichtum zu kommen. Doch er wird von seiner untoten Frau heimgesucht. Dies wurde von AutorInnen wie Carmela Garritano (2012) in Analogie zur Zombie-Figur beschrieben. Würden Sie diesen Film als ein Beispiel für die Repräsentation von kulturellen Ausschlussmechanismen sehen?

O.O.: Typisch für Nollywood-Filme wie auch *Living in Bondage* ist im Wesentlichen eine moralische Wende, die alle Geschichten am Ende vollführen. Diese ist meistens mit der einen oder anderen Form der christlichen Theologie verbunden. Im Fall dieses Films ist es eine evangelikale Theologie der neuen Kirchen, die inbrünstig den Ruf nach der himmlischen *polis* gegenüber der irdischen predigen. Andy opfert seine Frau, um reich zu werden, aber er kontrolliert ihre Seele nicht. Der Film kreiert ein Narrativ, das den Akt des Verrats an einer Frau, die ihren Ehemann wirklich liebt, als eindeutig moralisch darstellt. Ich zögere, das mit dem *zombi*-Narrativ aus Haiti oder anderswo

in der ›Neuen Welt‹ in Verbindung zu bringen. In meiner Lesart des Films wird Andys Handeln nicht gutgeheißen, und der Hexenzirkel oder die Welt des Okkulten, die Andys Handeln kontrollieren, bevor und nachdem er seine Frau Merit opfert, können nichts unternehmen, um die Bedrohung aufzuhalten, die der *Geist* (nicht der zombifizierte Körper) Merits hervorruft. In diesem Sinn finde ich die Verbindung zwischen der Geschichte von Andy Okeke und dem Zombie-Konzept schwierig.

G.R.: Wie können solche Repräsentationen von okkulten Ökonomien mit einer Kapitalismuskritik in Verbindung gebracht werden?

O.O.: Das ist recht einfach. Narrative von okkulten Ökonomien in Nollywood sind einfach Erklärungsmodelle für die Tatsache, dass für manche die Versprechungen der Moderne, im Fall von Afrika der liberale Kapitalismus, nicht gelten. Wie ich schon gesagt habe, ist es die »Magie der Verzweiflung«, die uns zum Einsatz von Techniken wie auch zu Bezeichnungen des Okkulten führt. Und das kann sowohl auf der symbolischen Ebene als auch auf der materielleren Ebene der Erfahrungen stattfinden. Es ist allerdings wichtig zu wissen, dass sie in der symbolischen Repräsentation eingesetzt wird, um zu zeigen, dass ein großer Teil der Bevölkerung vom ›Nutzen‹ der Moderne ausgeklammert bleibt, und für diese Gruppe ist die einzige verbleibende Hoffnung, Bedeutung außerhalb der Logik des Spätkapitalismus zu suchen. Diese Zuflucht zu okkulten Verständnisweisen von sozialem und ökonomischem Leben weist auf das Versagen des Kapitalismus hin, ist aber auch ein Kommentar zu dieser Form der ökonomischen Anordnung in ganz Afrika, nicht nur in Nigeria. Es ist, wie Jean und John L. Comaroff aufzeigen, der Ausgangspunkt des neuen Millenniums in Afrika. Es ist gewissermaßen das Ergebnis eines aufgehaltene[n] Projekts der Moderne in Afrika. Man könnte auch sagen, dass es die moralische Ökologie der afrikanischen mündlichen Erzählungen einbringt; nämlich insofern, als Lektionen in dieser Art der Artikulation erteilt werden, indem eher Symbole als direkte Referenzen verwendet werden. Die Nollywood-Industrie ist Teil dieses Außerkraftsetzens der Moderne.

G.R.: Würden Sie eine Verbindung zwischen der Repräsentation von okkulten Ökonomien und dem Genre des Melodrams sehen?

O.O.: Ja, es besteht eine enge Verbindung zwischen den Erzählweisen in Nollywood und dem Genre des Melodrams. Die Darstellung des Okkulten ist nur ein Teil davon. Im Gegensatz zum bis jetzt vorherrschenden Konsens in Untersuchungen zu Nollywood-Filmen können narrative und stilistische Einflüsse in der Praxis nicht auf die Traditionen des reisenden Yoruba-Theaters begrenzt werden. Das ist nur ein Teil eines ganzen Spektrums an Einflüssen, die das ausmachen, was wir Nollywood-Film nennen. Fernsehserien haben einen enormen Einfluss auf den Rahmen, in dem Nollywood seine Geschichten erzählt. In einem Interview, das ich kürzlich mit Zeb Ejiro, einem der führenden Produzenten und Regisseure der Industrie, geführt habe, hebt er den Einfluss des Fernsehens auf die Erzählweisen in Nollywood hervor. Er argumentiert sogar, dass die ersten »Klanmitglieder«, wie er sie nennt, in den späten 1980ern aus der

Fernsehbranche kamen. Zu dieser Zeit sendete der damals einzige Fernsehsender, die Nigerian Television Authority (NTA), auch viele Soap Operas aus Mexiko und den USA. Es gab auch ein paar lokal gedrehte Seifenopern und Fernsehserien. Die Bewegung dieses Personals vom Fernsehen zu der billigen, unabhängigen Art des Filmemachens, die charakteristisch für Nollywood wurde, konnte nicht unbeeinflusst von den Dingen bleiben, die die FilmemacherInnen zu der Zeit im Fernsehen sahen. Wenn sich im Melodram alles darum dreht, ein intensives Pathos zu kreieren und eine emotionale Verbindung zum Publikum aufzubauen, dann können viele Nollywood-Filme als solche klassifiziert werden. Ich habe an anderer Stelle betont, dass die Serialisierung der Nollywood-Geschichte vom Einfluss von Fernsehserien ausgelöst worden sein könnte; dass also in Filmen wie *Glamour Girls 1 & 2* und *The Games Women Play 1 & 2* die Präsenz einer Reihe von Charakteren, die in allen Teilen vorkommen, die Kontinuität und das Pathos herstellen, die typisch für das Erzählen im Fernsehen sind.

G.R.: Wie werden in Nollywood-Filmen Formen globaler Massenkulturen rekontextualisiert?

O.O.: Nollywood-Filme bringen im Grunde genommen die Haltung der Leute, der einfachen Leute aus Nigeria und aus ganz Afrika, zum Ausdruck. Die Geschichten kommen aus den alltäglichen Lebenserfahrungen der breiten Masse. Wie ich oft betont habe, ist der Nollywood-Film das typische Beispiel für Kunst, die von der breiten Masse für die breite Masse gemacht wird. Und weil er sich an die breite Masse richtet, und von jenen gemacht wird, die im Grunde genommen sehr wenig Anspruch auf europäischen oder afrikanischen Kunstfilm erheben, wird das Globale oft als Kontinuum des Lokalen eingesetzt. Das Verlangen, das Globale zu konsumieren ist unter Nollywood-FilmemacherInnen sehr hoch. Im Gegensatz zu anderen Kunstformen in Nigeria entlehnen Nollywood-FilmemacherInnen von überall etwas. Es gibt kaum Bestrebungen, sich auf das Lokale zu beschränken. Der typische Nollywood-Film kombiniert sich selbst mit dem *Anderen*, existiert für sich selbst und in Anderen. Es ist im Grunde genommen eine bunt gemischte Form; kleptomatisch in Form und Stil. Um ein Beispiel zu nennen: Es ist nicht falsch, Don Pedro im Nollywood-Film *Rituals* als die lokale Version des Don Corleone aus Francis Ford Coppolas *The Godfather* zu sehen. Aber selbst wenn das Publikum die Ähnlichkeit sieht, wird es dadurch nicht eingeschränkt. Es ist die rund um den Protagonisten Don Pedro gesponnene Geschichte, die für das Publikum am interessantesten ist. In diesem Sinn wird das Globale Teil des Lokalen, wobei das Globale durch einen Prozess des Neuerfindens lokal wird. Damit meine ich, dass das Globale neu eingesetzt wird, um zum lokalen Ethos und Temperament zu passen.

G.R.: Ich würde gerne noch einmal auf eine Kategorie des Nollywood-Films zurückkommen, die Sie als ›Halleluja-Film‹ beschrieben haben. In dieser Art von Film ist die Welt des Metaphysischen überaus wichtig. Kommen Hexen und Hexer in diesen Filmen ebenso wie Zombies vor? Und können Sie kurz Ihr Verständnis des Begriffs Halleluja-Film umreißen und ein Beispiel nennen?

O.O.: Theoretisch sind Zombies Geschöpfe, die keine irdische Verankerung im engeren Sinne haben. Sie sind Objekte, die von einem sogenannten *bòkò* ins Leben zurückzaubert werden, der ihre Körper für seine eigenen Zwecke nutzt. Anders gesagt wird das Konzept des Zombie in einen ökonomischen Bezugsrahmen gestellt, in dem der *bòkò* eine zentrale Figur ist. Wenigstens findet sich dieser Rahmen in der ›Neuen Welt‹, besonders in Haiti. In vielen traditionellen Religionen in Nigeria, inklusive der Efik-Tradition, auf der die Filme von Helen Ukpabio basieren – mein typisches Beispiel von Halleluja-Filmen – ist das Metaphysische in der lokalen Überlieferung keine zombiartige Welt. Sie besteht aus Hexen und Hexern, Geistern und Göttern, Ahnen, sogar die Ungeborenen sind dort anwesend. In dieser Kosmogonie stehen diese drei Welten – die der Lebenden (Menschheit), der Ungeborenen (Körper, die unterwegs in die materielle Welt der Lebenden sind) und der Toten (Geister, Ahnen, GöttInnen) – ständig miteinander in Verbindung. In den religiösen Praktiken wird die Verbindung zwischen diesen drei Welten unter praktischen Gesichtspunkten erklärt. Götter und Ahnen können Fleisch werden, wie in den *egungun*-Masken in Wole Soyinkas *Death and the King's Horseman* oder den *egwugwu* in Chinua Achebes *Things Fall Apart*. Hexen und Hexer tauchen in Nollywood-Filmen nicht auf dieselbe Weise auf wie Zombies in anderen Arten des filmischen Ausdrucks, inklusive der Art, in der die Horror- und Grusel-Filme der europäischen und amerikanischen Filmkulturen sich die Idee des Zombie zu eigen gemacht haben. Das Erscheinen von Göttern oder Geistern in Nollywood-Filmen ruft nicht einfach Angst hervor. Es ist nicht nur das Zeichen dafür, dass etwas Unnatürliches aus der menschlichen Gesellschaft entfernt werden soll. Sie werden eher als Teil der Gemeinschaft zwischen Lebenden und Toten begrüßt. Im Nollywood-Film, besonders in dem Genre, das ich als Halleluja-Filme bezeichnet habe, dient die Mobilisierung der traditionellen Welt der Geister und Götter sowohl dazu, die Bereiche der beiden Welten zu markieren, als auch dazu, zu zeigen, dass sie unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen haben, um die Harmonie der Lebenden zu gewährleisten. Sogar der gläubigste Christ im Nollywood-Publikum glaubt an diese traditionelle Ordnung der Welt. Der gläubige Christ mag die christliche Lebensweise der traditionellen Methode, die Realität zu begreifen, vorziehen, aber er kann nicht darauf hoffen, die Macht dieser traditionellen Art und Weise, die Realität zu begreifen, zu minimieren.

Im Nollywood-Film gibt es viel Traditions-Bashing. Und das beschränkt sich nicht nur auf den Halleluja-Film, es ist in ganz Nollywood so. Ein schönes Beispiel dafür ist *Nneka: The Pretty Serpent*. Oder auch in Helen Ukpabios Filmen wie in *Highway to the Grave*, der die Anbetung der Mami Wata-Göttin als böse und unchristlich darstellt. Eines der dominanten Kennzeichen des Halleluja-Filmes, wie ich ihn verstehe, ist die Präsenz des Thaumaturgen, des Pastors, der über den finalen Punkt des Übertritts zum Christentum entscheidet, den der Protagonist vollziehen muss, um aus der Welt der Sünde und Gottlosigkeit errettet zu werden. Seine Präsenz wird von Anfang an als kirchliche markiert. Er ist da, um die Seelen derjenigen zu retten, die abhanden gekommen sind, und unter ihnen befindet sich der Protagonist der Erzählung. In dieser Kategorie des Nollywood-Films ist die ultimative Lösung des Konflikts immer das Annehmen von Jesus als persönlichem Gott und Erlöser. Das Auftreten des anthropologischen Fetischpriesters (der natürlich dem *bòkò* ähnelt) wird im Nollywood-Film

aus gutem Grund dämonisiert. Die Armen und Verletzlichen, bei denen diese Art von Film populär ist, wollen erzählt bekommen, dass es Hoffnung auf ein besseres Leben woanders gibt – im Himmel.

G.R.: Ich möchte noch einmal auf die Zombies zurückkommen. Die Hierarchie zwischen dem Zombie und seinem Meister wird oft in Analogie zu Gender-Hierarchien dargestellt. In textuellen wie auch filmischen Repräsentationen ist der Zombie oft eine Frau, die von einem männlichen Magier beherrscht wird. Gibt es in Repräsentationen von Magie in Nollywood-Filmen ähnliche Gender-Darstellungen?

O.O.: Ich denke nach wie vor, dass es im Nollywood-Film sehr wenige Darstellungen von sozialen Beziehungen gibt, die Ähnlichkeiten zur Welt des Zombies aufweisen. Doch es gibt in der Tat eine, die der von Ihnen skizzierten Beziehung nahekommt. Es ist die Beziehung zwischen der Mami Wata, die oft eine Frau ist, und ihrem Geliebten, einem Mann. Der Mann ist immer Teil der Welt der Lebenden. Aber dieser Geliebte ist kein Magier. Er ist ein Mensch und wird als fehlbar dargestellt. Die Beziehung zwischen den beiden ist stark, aber Mami Wata ist diejenige, die die Verantwortung trägt. Sie macht dem Mann, ihrem Geliebten, materielle Geschenke, und erwartet im Gegenzug absoluten Gehorsam von ihm. Ist sie verärgert, kann sie sehr böse werden, wie es in *Highway to the Grave* der Fall ist. Mami Wata kann auch eine Frau als Geliebte haben. Ist das der Fall, so wird die Frau, die die irdische Geliebte ist, auch von Eifersucht gesteuert. Sie darf niemals mit einem irdischen Mann ausgehen, und falls sie es tut, wird sie hart bestraft. Von der sozialen Etikette als unnatürlich eingeschätzt, kann die Beziehung zwischen Mami Wata und einem irdischen Mann wiederum nur durch das Eingreifen eines Priesters beendet werden. In den Halleluja-Filmen ist es der christliche Priester, dem die Aufgabe zukommt, diese Bindung zu entzweien. Im Fall der traditionellen Religion wird diese Intervention dem *dibia* oder *babalawo* (dem anthropologischen Fetischpriester) zugeschrieben. In *Highway to the Grave* wie auch in vielen anderen religiösen Filmen wird der Konflikt so dargestellt, dass zwischen dem christlichen Priester, der die traditionelle Institution ablehnt, und dem *dibia* (oder *babalawo*), der sich auf ihre Seite stellt, ein großer Kampf ausbricht. In Nollywood kommt der Magier, der in Person des Fetischpriesters auftritt, der Beschreibung des *bòkò* nicht nahe, und auch die Mami Wata ist kein Zombie. Sie ist eine echte Person in einer imaginierten Welt, die von einem tief verankerten religiösen Glauben gestützt wird.

G.R.: Sie haben Nollywood-Filme als Filme analysiert, die auf urbane Kulturen, vor allem auf Lagos, fokussiert sind. Sehen Sie Horror- und melodramatische Genre-Elemente auch als ausschließlich mit dem Urbanen verbunden? Oder wird Magie und Hexerei auch als ländliches Phänomen dargestellt?

O.O.: Ich muss noch einmal betonen, dass viele Nollywood-Filme in Erzählweisen des euro-amerikanischen Melodrams strukturiert sind, weil das Fernsehen einen großen Einfluss auf Nollywood-FilmemacherInnen hat. Aber das Horror-Genre, so wie es im Westen definiert wird, wird in Nollywood nicht so konstruiert. Die FilmemacherIn-

nen sehen den Horror in ihren Filmen nicht als genredefinierendes Moment, sondern als Vorgang, der einem anderen erzählerischen Zweck dient: der Realität der Verbindung zwischen der Welt der Geister und jener der Lebenden. Im westlichen Kino ist das Horror-Genre typischerweise so aufgebaut, dass es das Anormale hervorhebt und den Nervenkitzel der Angst erzeugt, der letztendlich zur Neutralisierung der Gefahrenquelle führt, die oft aus einer *anderen Welt* kommt. In Nollywood ist die andere Welt, die Welt der Geister, nicht da, um ausgelöscht zu werden; sie wird gezähmt und dazu gebracht, den menschlichen Launen in diesem Narrativ nachzugeben. Sie wird nicht nur als Teil des menschlichen Gleichgewichts erkannt, sondern ist auch dazu da, um die Exzesse der Menschheit zu kontrollieren. Magie und Hexerei existieren im Nollywood-Film, und sie sind nicht auf ländliche Gegenden beschränkt. In der Tat ist die Unterscheidung zwischen urban und rural in Nollywood oft schwierig, weil die wesentlichen erzählerischen Intentionen und Ziele zwischen diesen beiden Polen schwanken. Um die Sache noch komplizierter zu machen, sind die sozialen und kulturellen Perspektiven vieler Nollywood-FilmemacherInnen unleugbar urban, sodass, wenn sie Geschichten anbieten, die vom ländlichen Nigeria handeln, dieses aus urbaner Perspektive gezeigt wird. Man kann also nicht leugnen, dass in Nollywood viel Magie und Hexerei existiert. Diese narrativen Elemente können als Wege eingesetzt werden, um neue Ideen zu erklären oder als ein Weg, um mit der Welt in Kontakt zu bleiben. Es kann auch sein, dass RegisseurInnen und DrehbuchautorInnen in dieser Tradition des Filmemachens einfach von diesen Ideen fasziniert sind, das ist für mich nicht eindeutig. Beide Elemente sind jedenfalls in der Erzähltradition dieser Filmkultur allgegenwärtig. In der Tat verabscheuen nigerianische Intellektuelle den Nollywood-Film genau aus diesem Grund. Sie betrachten das Vorkommen von Hexerei im Nollywood-Film als unkritisch, undialektisch.

G.R.: Sie haben Nollywood als eine Filmindustrie beschrieben, die sich in ihren Anfängen auf andere Genres und Medien, wie das Yoruba-Theater, das Radio-Trottoir etc. bezog. Werden in der Darstellung okkulten Ökonomien auch Elemente aus anderen Genres entlehnt und transformiert?

O.O.: Insofern, als die reisenden Yoruba-Theater viel in die Darstellung der Geisterwelt investiert haben, könnte man sagen, dass das auch einigen Einfluss auf den Inhalt des Nollywood-Films gehabt hat, vor allem auf den so genannten Yollywood-Film. Dies bezeichnet Nollywood-Filme, die in der Yoruba-Sprache von Yoruba-RegisseurInnen produziert wurden, die noch einige Verbindungen zur alten Tradition dieser Theater-Praktiken gehabt haben mögen. Aber das sind die Überbleibsel der mündlichen Vergangenheit, die man in der Nachbildung von okkulten Ökonomien in dieser Kategorie des Nollywood-Films oft sieht. Ich möchte außerdem hinzufügen, dass das unvollendete Projekt der Moderne, das ganz Afrika nach dem Kollaps des Kolonialismus erfasste, eine falsche Lesart der Erzählweisen in der oralen Vergangenheit forcierte, auf eine Art, die schwer zu erklären ist. Wenn mündliche Traditionen in Nigeria Geschichten über ›Ökonomien der metaphysischen Welt‹ benutzten, um moralische und kulturelle Lektionen zu erteilen, so verorten Nollywood-Filme den Inhalt dieser oralen Referenzen in

der alltäglichen Lebenserfahrung ihres Publikums und trennen so die mündliche Erzählung von ihren symbolischen Wurzeln. Hier ist ein Beispiel: In vielen Gesellschaften, die an der afrikanischen Küste leben, findet sich immer die Geschichte einer schönen jungen Frau, die sich weigert, jemanden aus der Gemeinschaft zu heiraten, weil sie lieber einen reichen und schönen Mann unbekannter Herkunft heiraten würde. Wie sich herausstellt, ist dieser schöne Mann kein richtiger Mensch, sondern kommt aus dem Fluss. Der irrenden Frau wird eine Lektion erteilt, wenn sich der schöne Mann nach der Hochzeit in sein ursprüngliches Selbst, eine Schlange, zurückverwandelt, allerdings nicht ohne vorher die Frau umzubringen. In dieser einfachen Geschichte wird jungen Frauen im heiratsfähigen Alter die Lektion eingeschärft, Partner in ihren Gemeinschaften zu finden, und sie lehrt sie, nicht so oberflächlich zu sein, und nur nach Dingen von flüchtiger Schönheit zu streben. Die Symbolik dieser Geschichte ist offensichtlich, aber in den Händen von Nollywood-FilmemacherInnen kann sie in etwas Unheimliches übersetzt werden.

G.R.: Vielen Dank für das Interview!

Aus dem Englischen von Gudrun Rath

Film

- BENSON, Teco (2000): *Highway to the Grave*, Lagos: o.A.
EJIRO, Chico (1997): *Blood Money*, Lagos: OJ Productions.
NNEBUE, Kenneth (1997): *Rituals*, Lagos: NEK Video Links.
NNEBUE, Kenneth (1992): *Living in Bondage*, Lagos: NEK Video Links.
NNEBUE, Kenneth (1992): *Glamour Girls 1+2*, Lagos: NEK Video Links.
CHIDEBE, MacCollins (2006): *Blood Billionaires*, Lagos: Chez International.
EJIRO, Zeb (1992): *Nnekka: The Pretty Serpent*, prod. v. Okechukwu Ogunjiofor., Lagos: o.A.

Literatur

- ACKERMANN, Hans-W./GAUTHIER, Jeanine (1991): »The Ways and Nature of the Zombie«. In: *The Journal of American Folklore* 104: 414, 466-494.
COMAROFF, Jean/COMAROFF, John (2000): »Millennial Capitalism. First Thoughts on a Second coming«. In: *Public Culture* 12: 2, 291-343.
GARRITANO, Carmela (2012): »Blood Money, Big Men and Zombies. Understanding Africa's Occult Narratives in the Context of Neoliberal Capitalism«. In: *Manycinemas* 3, 50-65.
GLUCKMANN, Max (1954): »The Magic of Despair«. In: *The Listener*, 29. April 1954.
SOYINKA, Wole (1990): *Myth, literature and the African world*, Cambridge: Cambridge University Press.
OKOME, Onookome (2004a) »Women, Religion and the Video Film in Nigeria«. In: *Film International* 2: 1, 4-13.
OKOME, Onookome (2004b): »Die Stadt in Angst. Lagosbilder im nigerianischen Videofilm am Beispiel von Kenneth Nnebues Rituals (1997)«, übers. v. Daniela Weise. In: *Africa*

screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult, hg. v. Tobias Wendl et al., Wuppertal: Peter Hammer, 211-218.

OKOME, Onookome (2007): »Nollywood: Spectatorship, Audience and the Sites of Consumption«. In: *Postcolonial Text* 3: 2, <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/763/425> (15.01.2014).

WENDL, Tobias (2007): »Wicked Villagers and the Mysteries of Reproduction: An Exploration of Horror Videos from Ghana and Nigeria«. In: *Postcolonial Text* 3: 2, <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/529> (15.01.2014).

WENDL, Tobias (2006): »Zombies. Zu Motivik und Ikonografie der Lebenden Toten in Haiti, Hollywood und Nigeria«. In: *Totenkulte*, hg. v. Nacim Ghanbari/Patrick Eiden/Tobias Weber/Martin Zillinger, Frankfurt u.a.: Campus, 275-289.