

Seelenklau

Zur Geschichte eines interkulturellen Medientransfers

Ein Essay von [Heike Behrend](#)

In Sir James Frazers berühmten Buch "Der Goldene Zweig" von 1890, das großen Einfluß nicht nur auf die nachfolgende Generation von Ethnologen nahm, sondern auch Schriftsteller und Philosophen wie R. Kipling, Ezra Pound, D.H. Lawrence, T.S. Eliot, L. Wittgenstein und nicht zuletzt S. Freud nachhaltig beeindruckte, ist viel von Seele die Rede. In wahrhaft wilder Reihung, auf der ganzen Erde hin -und herspringend, beschreibt Frazer vor allem in dem Kapitel "Gefahren der Seele" die Seelenvorstellungen der "Wilden" in immer neuen Variationen: Die Seele als dickes, dünnes, leichtes oder schweres Männchen oder Zwerg; die Seele als Schatten, Bild oder Widerschein sowie als Teil der Person, der auch abwesend sein, verloren oder geraubt werden kann.

"Wie der Wilde allgemein die Vorgänge der unbeseelten Natur dadurch erklärt, daß er lebende Wesen annimmt, die in oder hinter den Erscheinungen wirken, so erklärt er die Erscheinungen des Lebens selbst. Wenn ein Tier lebt und sich bewegt, so meint er, dies sei nur möglich, weil ein kleines Tier in ihm sei, das ihn bewegt. Das Tier in dem Tiere, der Mensch in dem Menschen ist die Seele. Und wie die Tätigkeit eines Tieres oder eines Menschen durch das Vorhandensein der Seele erklärt wird, so erklärt man die Ruhe des Schlafes oder Todes durch ihre Abwesenheit. Der Schlaf oder die Bewußlosigkeit sind die zeitweilige, der Tod ist die dauernde Abwesenheit der Seele" (Frazer 1989:261).

Die Beispiele, die Frazer für den Verlust oder Raub der Seele anführt, sind nicht zufällig dramatische Szenen kolonialer Begegnung, in denen moderne technische Medien, insbesondere die fotografische Kamera, den Adressaten zu einer monströsen Apparatur werden. Im kolonialen Kontext verwandelt sich die Kamera in eine Seelenklau-Maschine, die die Seelen der Fotografierten ißt, zerstört oder raubt. Die Seele als religiöses Medium, das Gott und Mensch, Himmel und Erde verbindet, wird mit einem technischen Medium konfrontiert, das seinen Tod bedeutet. Ein Medium besiegt ein anderes.

"Ein Forschungsreisender hatte einmal in einem Dorf am unteren Yukonflusse seinen Kodak aufgestellt, um die Leute aufzunehmen als sie zwischen den Häusern umhergingen. Während er den Apparat einstellte, trat der Häuptling hinzu und bestand darauf, unter das Tuch zu gucken. Es wurde ihm gestattet, und er starrte eine Minute lang auf die sich bewegenden Figuren auf der Mattscheibe, zog dann plötzlich seinen Kopf zurück und schrie den Leuten, so laut er konnte, zu: 'Er hat all eure Schatten in seinem Kasten.' Eine Panik brach unter der Gruppe aus, und im Augenblick verschwanden sie alle Hals über Kopf in ihre Häuser" (Frazer 1989:283).

Und ein weiteres Beispiel:

"Die Tepehuanes von Mexiko hatten eine Todesangst vor dem Photographenapparat, und es kostete fünf Tage Überredung, sie dazu zu bewegen, sich aufnehmen zu lassen. Als sie endlich einwilligten, sahen sie wie Verbrecher vor ihrer Hinrichtung aus. Sie glaubten, der Künstler könne, wenn er sie photographiere, ihre Seelen wegtragen und in seinen Mußestunden verschlingen" (ibid.).

Wir wissen heute recht gut, wie Frazer sein ethnografisches Wissen erzeugte. Als sogenannter Schreibtischethnologe, der Europa nie verließ und auf die Frage, ob er jemals “im Feld unter den Wilden” gewesen sei, mit “Gott behüte!” antwortete, verschickte er Fragebögen an “men on the spot”, Reisende, Missionare und Administrateure in den Kolonien. Ihre Antworten, ein Sammelsurium aus Anekdoten, kulturellen Missverständnissen und Beobachtungen aus manchmal erster, meist aber zweiter oder dritter Hand, bildeten den Stoff, aus dem er den Goldenen Zweig wob.

Szenen medientechnischer Überlegenheit

Nicht nur bei Frazer, sondern auch in anderen ethnologischen Texten und Reiseberichten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist erstaunlich häufig und ausführlich von Furcht und Schrecken die Rede, die die Kamera (und andere westliche technische Medien) bei den Bewohnern Afrikas, aber auch Asiens oder Amerikas auslöst (vgl. Harbsmeier 1989, 1992, Fabian 2000, Behrend 1998, Schüttpelz 2003:92ff).

Schaut man sich die Reiseberichte jedoch genauer an, dann wird deutlich, daß westliche Reisende, Missionare und koloniale Administrateure die Instrumente, vor allem die Kamera, die eigentlich der wissenschaftlichen Erforschung und Dokumentation dienen sollten, auch nutzten, um “Wunder” zu erzeugen, um Afrikaner in Erstaunen zu versetzen und zu erschrecken. Sie gebrauchten Feuerwerk, Spiegel, Laterna Magica, Fernglas und Kamera in doppelter Weise: zum einen stellten sie sie als wunderbare Objekte aus, um sie als Waren in einen Kreislauf des Begehrens zu integrieren; zum anderen als magische Instrumente, die die Einheimischen überwältigen und die sie selbst mit einer Aura übermenschlicher Macht ausstatten sollte.

So berichtet Gustave Flaubert, daß sein Begleiter, Freund und Fotograf Maxime de Camp auf der Ägyptenreise (1849-50), die Leute im Glauben ließ, daß die Kamera eine Gewehr sei, das bei einer nur zaghaften Bewegung losschieße (Schuller-Procopovici 1997:40). Auf diese Weise versuchte er, nicht nur die eigene Macht zu steigern, sondern auch sicher zu stellen, daß die Fotografierten sich nicht bewegten und die Bilder so nicht verwackelten.

Joseph Thomson, ein Schotte, der im Auftrag der Royal Geographical Society 1883 Ostafrika bereiste, stilisierte sich als mganga, Mediziner. Mit Hilfe der Kamera stellte er magic charms für Maasai-Krieger her, um sie für den Kampf tapfer und erfolgreich zu machen. “This I did by simply photographing them, the pretence of making dawa (charm) being a capital and only opportunity of transferring a likeness of the Masai to my collection”(Thomson 1885:220). Er fotografierte sie und erklärte den fotografischen Akt für eine Medizin, die die Maasai im Kampf stärke.

Der Missionar Francois Coillard, der sich gegen Ende des vorletzten Jahrhunderts im Buluzi-Königtum in Westsambia aufhielt, benutzte, wie er stolz erklärte, die Kamera als Waffe im Kampf gegen den Teufel. Er stellte vor Ort Fotografien her, um sich dadurch bei den Lozi – ebenso wie Thomson bei den

Maasai – als mit übernatürlicher Macht ausgestattet zu beweisen. Er fotografierte u.a. hingerichtete “Rebellen” und trug sie in seiner Hosentasche. Er berichtete, daß die Schwester des Königs erschauerte, als er ihr die Bilder zeigte. Sie bemerkte, so schrieb er (nicht ohne Stolz), daß “These people (die Missionare) are dreadful. They carry the living and the dead in their pockets” (Prins 1992:219).

Coillard war vielleicht ein Extremfall, aber bei weitem keine Ausnahme. Denn in den Berichten der Reisenden und Missionare finden sich auffallend viele Variationen dieser Szenen medientechnischer Überlegenheit (Schüttpelz 2003:92ff); sie suggerieren, daß Europäer über ein (technisches) Wissen verfügen, das ihnen ermöglicht, bei den Anderen magische Verblendung zu erzeugen.

Betonen möchte ich hier, daß es Europäer waren, die anfänglich die Fotografie in Afrika in einen Zusammenhang von Macht, Heilen, Töten, Zauberei und Hexerei stellten. Sie konvertierten Technik in Magie (ibid.) und ließen sich scheinbar auf eine magische Welt ein, an die sie selbst nicht mehr glaubten. In den Szenen medientechnischer Überlegenheit erzeugten sie in Opposition sowohl zum wissenschaftlichen Denken und Handeln als auch zum christlich-religiösen die magisch verblendeten "Wilden", die immer wieder selbst den Beweis für diese Zuschreibung erbrachten, indem sie sich vor den Effekten der Technik fürchteten, Ding und Person nicht eindeutig trennten und ein Bild für den Teil einer Person nahmen, der geraubt werden konnte.

Ambivalenz der Fotografie in Europa

Doch auch in Europa diente die Fotografie nach ihrer "Erfindung" 1839 nicht nur dem Staat und den Wissenschaften zu Zwecken der Wahrheitsfindung und Objektivierung, sondern wurde ebenfalls als magisches Instrument eingesetzt, um auf Jahrmärkten sowie in bestimmten spiritistischen Kreisen Illusionen, Wunder und andere "Materialisierungen" des Unsichtbaren zu erzeugen. Die Fotografie trug also wesentlich sowohl zur Entstehung einer modernen, positivistischen "Kultur des Realismus" als auch zur Hervorbringung von "Gespenstererscheinungen" bei. Wie Walter Benjamin bemerkte, kann die exakteste Technik ihrer Hervorbringung einen magischen Wert geben (Benjamin 1931, zit. nach Busch 2001:524).

Erst mit der Verbreitung der Amateurfotografie um 1880 und 1890 wurde das "zutiefst Wahnhafte" der Fotografie (Barthes 1989) in Europa zunehmend verdrängt oder veralltäglicht. Vor diesem Hintergrund setzten dann Europäer das neue Medium in Afrika als magische Praktik sowohl zum Heilen wie zum Schaden, als "Medizin", als fotografisches Gewehr zum Töten oder als Apparat "zum Seelenklau" ein, damit Afrikaner noch einmal mehr die Furcht und den Terror wiederholten, die der aufgeklärte viktorianische Gentleman meinte hinter sich gelassen zu haben.

Was sich also dem fotografierenden westlichen Subjekt in Afrika gab, war paradoxerweise ein irrationales Objekt, das in auffälliger Weise die Züge der gerade selbst überwindenden Verzerrungen trug. Genau die Selbstkontrolle und das Wissen, das notwendig war, um die anderen zu fotografieren, wurde den Fotografierten abgesprochen (Kämpf 2003:93). Dabei symbolisierte das erzeugte Objekt in auffälliger Weise die "Kosten", die durch seine Erschließung entstanden (ibid.:94). Und umgekehrt konnte sich der westliche Reisende mit der Kamera angesichts der fremdbestimmten verängstigten "Wilden" der eigenen Selbstbestimmung als technisch versiertes, rationales, furchtloses Subjekt einmal mehr versichern.

Seelenklau

In den Berichten, die ich in Westuganda von Afrikanern über die Einführung der Fotografie durch Europäer erhalten habe, wird die Gewalttätigkeit des Mediums bestätigt. So erzählte mir eine alte Dame, Frau Noami Winyi, daß die Kamera, die ein protestantischer Missionar

mit Namen Bond nach Westuganda brachte, für ein Gewehr gehalten wurde, das die Fotografierten töten konnte. Und der über hundert Jahre alte Herr Yosoni Kyemulesire erklärte mir (ohne Frazers "Goldenen Zweig" zu kennen), daß die Spiegelung und Verkleinerung der Fotografierten im Sucher der Kamera für den Beweis genommen wurde, daß ihre Seelen beim Fotografieren geraubt wurden. Außerdem, so Herr Yosoni, ließ die Unbewegtheit und Starre der auf einer Fotografie abgebildeten Personen den Eindruck entstehen, daß es sich um Tote handle, daß die Fotografierten tot seien.

Diese Interpretationen des fotografischen Aktes müssen vor dem Hintergrund bereits vorhandener lokaler Praktiken und Diskurse gesehen werden. Tatsächlich konnten die magischen fotografischen Praktiken, die die Europäer in Afrika einführten, an lokale Traditionen anschließen. Nicht unbedingt Frazers oben erwähnte Männchen, stattdessen aber Vorstellungen von einer fragmentierten Person, die einen Teil ihrer selbst, die Seele, im Schlaf verlieren kann, sind in vielen Regionen Afrikas anzutreffen. Auch der Raub der Seele als Schadenszauber war vor der Einführung der Fotografie bereits bekannt. So konnten in Westuganda Hexen und Zauberer – oder ihre Gegenspieler Heiler und Wahrsager – ihre Seele oder eine ihnen eigene Kraft oder Macht losschicken, um das Bild, die Seele oder den Schatten einer Person zu fangen. Auf der Oberfläche einer mit Wasser gefüllten Kalebasse spiegelten sie dann die geraubte Seele als Bild ihres Besitzers. Wollte ein Zauberer eine Person vernichten, dann verschlang er die geraubte Seele oder sperrte sie in einen Topf und vergrub ihn (vgl. Behrend 2003a). Der Verlust der Seele führte dann, so die lokale Perspektive, unweigerlich zu Krankheit und Tod der so enteigneten Person, es sei denn, die geraubte Seele konnte zurückgebracht werden.

Das Thema des Seelenklaus oder des Verlustes des Schattens war jedoch auch in Europa bekannt. Es tauchte zum Beispiel zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Adalbert von Chamisso's Peter Schlemihl – 1813 geschrieben – auf und auch später noch in anderen populären Erzählungen. Diese Erzählungen über den Verlust des Schattens oder der Seele wurden jedoch, wie Roland Barthes bemerkte, geschrieben, bevor die Fotografie zur dominanten Technik der Reproduktion wurde (Barthes 1989:21). Unabhängig vom Medium der Fotografie, das sich geradezu auf die Verdopplung spezialisiert hat (Krauss 1985:78), teilten also Europäer und Afrikaner den Diskurs über den Seelenklaus.

Gewalt der Fotografie

In gewisser Weise teilten Europäer und Afrikaner auch die Einsicht in die Gewalttätigkeit der Fotografie.

Nicht zuletzt hat Roland Barthes in seiner Theorie der fotografischen Praxis in "Die helle Kammer" (1989) die Enteignung des Fotografierten, seine Verwandlung in ein Objekt, ins Zentrum gestellt und damit das Gewaltsame, Räuberische und Tödliche der Fotografie betont.

"In der Phantasie stellt die Photographie jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im kleineren das Ereignis des Todes..." (Barthes 1985:22).

Der Fotografierte wird also bereits vor dem Objektiv der Kamera zum Objekt, zu einem Toten und nicht erst als Bild. Fixiert von einer blicklosen Linse, einer Linse, die den Blick, den man auf sie zu richten hat, nicht erwidert, erfahren sie eine vernichtende Enteignung, einen Raub (vgl. Därmann 1995:422). Zu fotografieren heißt, so Barthes, etwas als bereits Totes, Abgelebtes oder Verlorengegangenes wahrzunehmen; der Referent ist bereits in dem

Augenblick, in dem er fotografiert wird, ein eidolon, ein Schattenbild aus dem Totenreich (Därman 1995:405).

Es ist, als ob Barthes in seiner Theorie der Fotografie den Versuch unternähme, die Szene medientechnischer Überlegenheit umzukehren, indem er das, was die "Wilden" vor der Kamera erleiden mußten, nun verallgemeinert in eine Theorie der fotografischen Praxis aufnimmt. Nicht aus der Perspektive des Operateurs, des Fotografen, sondern aus der des Patienten vor der Kamera, der den fotografischen Akt erleidet, entwickelt Barthes seine Annäherung an die Fotografie.

Auch ist es kein Zufall, daß wir in Barthes' Text wieder dem Doppelgänger, dem Schatten und der Idee des Seelenklaus begegnen. Denn obwohl die "Wilden" in diesem Text nie explizit Erwähnung finden, haben sie dennoch eine deutliche Spur hinterlassen. So schreibt Barthes : "Face à certaines photos, je me voulais sauvage, sans culture" (1989).

Außerdem verweist er im Text auf Edgar Morins "L'homme et la mort", ein Buch über den Tod im Kulturvergleich, das 1970 erschien. In ihm begegnen wir wieder Frazer und der Idee des Seelenklaus, des Doppels, des Abbildes, Schattens oder Spiegelbilds als Teil der Person. Hier, bei den "Wilden" oder besser bei den Ethnologen, die über die "Wilden" schrieben, gewinnen Apparate und Bilder ihre Macht zurück, und hier setzt Barthes an, um das in die Theorie der Fotografie zurückzubringen, was aus dem dominanten westlichen Diskurs über Fotografie ausgeschlossen wurde, das Magische und Unheimliche der Fotografie. In dem Begriffspaar *studium/punctum*, das er in der "hellen Kammer" entwickelt, ist es das *punctum*, das als Störung und Heimsuchung in die Lektüre einer Fotografie einbricht. Als Beseelung, aber auch als Pfeil, Stich oder Wunde trifft es den Betrachter. Im *punctum* und in dem, was Derrida die "Auferstehung des Referenten" nannte (Derrida 1987), erlangt das fotografische Bild Handlungsmacht. Tatsächlich läßt sich Barthes' Text, der trotz intensiver Rezeption bisher nicht vor dem Hintergrund des Rückgriffs auf die ethnologische Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts hin interpretiert wurde, als ein Versuch lesen, den "Wilden" des 19. Jahrhunderts und seine Sicht der fotografischen Praxis als Seelenklau nachträglich zu rehabilitieren: er verkehrt die Machtverhältnisse, indem er das Erleiden des fotografischen Aktes einerseits sowie die Macht des Bildes über den Betrachter im *punctum* andererseits zum Herzstück seiner Theorie machte.

Afrikanische Subversionen der Szene der medientechnischen Überlegenheit

Wie in Europa so wurde die Fotografie in Afrika trotz anfänglicher Widerstände (als "Seelenklau-Maschine" etc.) als ursprünglich fremdes, westliches Medium auf vielfältige Weise in das städtische Alltagsleben in Afrika integriert und spätestens in den 1950er und 1960er Jahren auch in den ländlichen Gebieten veralltäglich. So etablierten sich bald zahlreiche kommerzielle Fotostudios, die afrikanischen Frauen und Männern erlaubten, Fotografie als eine neue Technik des Selbst zu benutzen, sich in Bildern gleichzeitig als ästhetisches Subjekt und Objekt zu erfahren (Behrend 2002). Neben der Porträtkunst wurde das neue Medium außerdem in zahlreiche lokale Praktiken integriert, den Totenkult, Passage-Riten, die Fest- und Erinnerungskultur und bestimmte Traditionen des Heilens und Schadens, die manchmal auch an den afrikanischen und westlichen Seelenklau-Diskurs anschließen konnten.

Diese Veralltäglichung der Fotografie und ihre Integration in lokale Praktiken produzierte dann auch in postkolonialer Zeit einen Gegendiskurs zur These der medientechnischen Überlegenheit, die Europäer anfänglich behauptet hatten. In diesem Gegendiskurs wurden

“traditionelle” afrikanische Medien vor dem Hintergrund der Einführung westlicher technischer Medien rückwirkend positiv umgedeutet. Während der koloniale Diskurs die Differenz zwischen westlichen technischen Medien und lokalen Medien dramatisierte und damit die eigene mediale Überlegenheit überhaupt erst erzeugte, verkehrte dieser Gegendiskurs die mediale Überlegenheit des Westens und entzauberte sie: Das, was Europäer als radikale Innovation, als “Wunder”, einzuführen meinten, kannten und nutzten Afrikaner schon seit langem, wie zum Beispiel den Seelenklau mit Hilfe einer Wasserkalebasse. Wenn die Fotografie einer Person heute zum Seelenklau eingesetzt wird, dann erscheinen die Praxis und die Fotos nur als Variationen der Technik und der Bilder, die ein Heiler oder Zauberer schon immer einsetzte und auf der Wasseroberfläche einer Kalebasse erzeugen konnte.

Auf diese Weise wurde also dem Medium Fotografie die medientechnische Überlegenheit genommen und gleichzeitig die magische Macht der (alten) reformulierten Medien erhalten. Denn offensichtlich bezweckt die Angleichung der fremden Medien an die eigenen nicht eigentlich deren Entmachtung, sondern erzeugt vor dem Hintergrund von Globalisierung und Massenmediatisierung eine neue lokale Ermächtigung, eine neue Magie der Moderne in Afrika (Behrend 2003b).

Videos und die Wahrheit okkultur Mächte

Während die Fotografie in Afrika niemals - so weit ich weiß – eingesetzt wurde, um wie in Europa unsichtbare Mächte, Kräfte, Geister und Seelen im Foto zu visualisieren und damit auch ihre Existenz zu beweisen, konnte sich Ende der 1980er Jahre, also in postkolonialer Zeit, in Westafrika ein anderes visuelles technisches Medium etablieren, nämlich Video, und Seelen, Geister und vor allem auch den Seelenklau höchst erfolgreich zur Anschauung bringen.

Seit den 1980er Jahren entstanden in Ghana und Nigeria lokale Videoindustrien, die sich gegen Hollywood, “Bollywood” (die indische Filmindustrie in Bombay), Kung-Fu-Filme und ägyptische soap-operas erfolgreich behaupten konnten (vgl. Haynes 2000). Zum Entsetzen von ausgebildeten Zelluloid-Filmmachern begannen Leute aus der populären Theaterszene, Schriftsteller sogenannter Marktliteratur und verkrachte oder frustrierte Fernsehregisseure Themen aus der Gerüchteküche, Skandalpresse und populären Kultur aufzugreifen und auf Video zu verfilmen. Dabei kamen Hexerei und Zauberei, Geistern, Seelen und anderen okkulten Mächte eine hervorragende Rolle zu. Tatsächlich gelang es den Regisseuren, in den Videos zu visualisieren, was vorher so eigentlich nicht sichtbar war, Seelen und Geister, ihre magische Kraft und Macht der Verwandlung.

Dabei griffen die Video-Künstler vor allem auf special effects zurück, Doppelbelichtung sowie Verkleinerung bzw. Vergrößerung und Rahmung, um die Außeralltäglichkeit des Geschehens, den Einbruch okkultur Mächte sowie die Wunder Gottes darzustellen. Tatsächlich teilen special effects und (religiöse) Wunder hier denselben Raum, sie gehorchen demselben Regime sowie derselben Logik (de Vries 2001:28). Die Videotechnik mit ihren special effects mediatisiert also das christliche Unsichtbare entsprechend einer Logik der Filmproduktion (Meyer 2003:17).

So zeigt zum Beispiel der Videofilm *Ruhi* (arab. Seele), der 2002 in Nordnigeria von Regisseur Hafizu Bello gedreht wurde, eine Szene, in der Liebesmagie praktiziert wird. Eine junge Frau hat sich, wie sollte es anders sein, in einen jungen Mann verliebt, der ihre Liebe nur zögerlich erwidert. Deshalb geht sie zu einer “heidnischen” Heilerin und Wahrsagerin, die die Seele des Mannes als Bild herbeizaubert. Sie erscheint als insert, als das mit einer

Lichtaureole versehene Portrait (siehe Abbild). Dieses Bild belegt die Heilerin dann mit einem Zauber, der den Abgebildeten zwingt, die junge Frau zu lieben. (Aber natürlich gibt es Komplikationen, weil er ein frommer Moslem, der den Zauber ablehnt und sie eine Heidin ist, die erst zum rechten Glauben bekehrt werden muß).

In dem Videofilm *Babina*, der in Ghana im Jahr 2000 von Ashangbor Akwetey-Kanyi gedreht wurde, wird die Geschichte einer bösen, satanischen, aber natürlich sehr schönen spirit-woman, also einer Geistfrau erzählt, die einen (sehr irdischen) Mann verführt, ihn heiratet und ein Kind von ihm bekommt. Dieses Kind ist wie seine Mutter ein böses Geistwesen. Als Geistkind vermag es, Körper und Seele zu trennen. Während es auf einem Sofa liegt und scheinbar schläft, trennt sich seine Seele als transparentes Doppel vom Körper und zieht los um, Unfug zu treiben. Nach getaner Tat kehrt die Seele als Doppel wieder zurück und vereinigt sich mit dem zurückgelassenen Körper (siehe Abbildung).

Diese Art von Visualisierung des Seelenraubs sowie der Seele als Doppel sind auch in zahlreichen anderen Videos zu finden. Wie neuere Forschungen belegen (Meyer 2003), werden die Videos in Ghana und Nigeria von großen Teilen des Publikums als aufklärerisch, als die Wahrheit (über okkulte Mächte) enthüllend angesehen. Selbstverständlich werden Videos auch in Afrika, wie bei uns, einer kritischen Überprüfung unterzogen, ihre Wahrheit bzw. Unwahrheit wird sehr wohl debatiert. Aber die Grenze zwischen Realität und Irrealität wird anders gezogen, denn die Existenz okkultur Kräfte wird nicht in Zweifel gezogen (Meyer 2003:27). Sie sind Teil des Alltagslebens, und das Medium Video eröffnet einen tieferen, enthüllenden Blick auf sie, einen Blick, wie ihn sonst nur Propheten oder der christliche Gott haben (ibid.:28). Offensichtlich findet vor dem Hintergrund der Visualisierung von Seelen und magischer Macht eine neue Verschmelzung von Magie und Medialität statt.

Gestattete die bereits erwähnte Umkehrung der Szenen medientechnischer Überlegenheit durch die Reformulierung der fotografischen Praxis im Anschluß an bereits bekannte Techniken des Seelenklaus eine lokale Ermächtigung, so bringt das Medium Video seinen Zuschauern einen weiteren Gewinn. Weil das Kameraauge das Sehen zum Privileg erhebt und einseitig einen Blick festlegt, der nicht erwidert werden kann, wurde es als Angriff, Gefährdung, Enteignung und Seelenklau empfunden. Vor diesem Hintergrund eröffnet das neue Medium Video nun seinem Publikum einen radikalen Perspektivenwechsel: dieser ermöglicht nicht nur, die Wahrheit des Seelenklaus im Video zu sehen, sondern ihn aus der Perspektive desjenigen zu sehen, der nicht vor, sondern wie Gott hinter der Kamera steht (Behrend 1990:564ff; Meyer 2003:36). Die Zuschauer teilen den privilegierten Blick der Kamera, des mechanischen Auges der Vernunft, die Gott beerbte. Sie partizipieren am Regime des Überwachens, nicht auf der Seite des Opfers, sondern auf der Seite desjenigen, der überwacht. Sie sehen, wie Gott sieht.

Lit.:

Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt 1989.

Heike Behrend, *Rückkehr der gestohlenen Bilder. Ein Versuch über "wilde" Filmtheorien*, in: *Anthropos*, 85, 1990.

Behrend, Heike. *Bilder einer afrikanischen Moderne. Populäre Fotografie in Kenia*, in: *Snap me One! Studiofotografen in Afrika*, hg. von Tobias Wendl und Heike Behrend, München 1998.

Behrend, Heike. "I am like a movie star in my street": Postcolonial subjectivities and photographic practices in Kenya and Uganda, in: Postcolonial Subjectivities in Africa, hg. von Richard Werbner, London 2002.

Behrend, H. 2003a. Geisterstimmen in Afrika: Die Stimme als Medium der Fremdpräsenz, in: Medien/Stimmen, Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz (Hrsg.), Köln.

Behrend, H. 2003b. "Call and Kill": Zur Verzauberung und Entzauberung westlicher technischer Medien in Afrika, in: Signale der Störung, Erhard Schüttpelz und Albert Kümmel (Hrsg.), Köln.

Busch, Bernd. Fotografie/fotografisch, in: Ästhetische Grundbegriffe, hg. von K. Barck, M. Fontius, D. Schlenstedt, B. Steinwachs, F. Wolfzettel, Bd.2, Stuttgart 2001

Iris Därmann, Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte, München 1995

Derrida, Jacques, Die Tode von Roland Barthes, in: Das Foto-Taschenbuch 10, hg. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié, Berlin 1987.

Fabian, Johannes, Out of Our Minds. Reason and Madness in the Exploration of Central Africa, Berkeley 2000

Frazer, James, Der Goldene Zweig, Hamburg 1989

Harbsmeier, Michael, Writing and the Other, in: Karen Schousboe und Mogens Trolle Larson (Hrsg.), Literacy and Society, Kopenhagen 1989

Harbsmeier, Michael, Buch, Magie und koloniale Situation, in: Peter Ganz (Hrsg.), Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt, Wiesbaden 1992

Haynes, Jonathan, Nigerian Video Films, Athens 2000.

Heike Kämpf, Die Inversion des Blicks. Überlegungen zum Theorieeffekt ethnologischer Begriffe, in: Paideuma 49, 2003

Birgit Meyer, Visions of Blood, Sex and Money: Fantasy Spaces in Popular Ghanaian Cinema, In: Visual Anthropology 16, 2003

Hent de Vries, In Media Res: Global Religion, Public Spheres, and the Task of Contemporary Comparative Religious Studies, in: Religion and Media, hrsg. von Hent de Vries und Samuel Weber, Stanford 2001

Morin, Edgar. L'homme et la Mort, Paris 1970.

Prins, Gwyn. The Battle for Control of the Camera in Late Nineteenth-Century Western Zambia, in: Anthropology and Photography, hg. von Elizabeth Edwards, New Haven and London 1992.

Schüttpelz, Erhard, Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Ethnologie und Weltliteratur, Habilitationschrift, Universität Konstanz 2003

Thomson, Joseph. Through Masai Land, London 1885.

-

Meine Forschungen in Westuganda wurde von der VW-Stiftung, vom Ministerium für Wissenschaft und Forschung in NRW sowie vom Forschungskolleg 427 finanziell gefördert. Ich möchte an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.

Als die Daguerreotypie um 1860 außer Gebrauch kommt, heißt der Portraitierte nicht mehr Patient sondern Modell, der Fotograf ist nicht mehr Operateur sondern Compositeur (Därman 1995:431).

An der kenianischen Küste wurde die Fotografie jedoch nicht nur von Europäern, sondern auch von Indern eingeführt. Seit Jahrhunderten war die ostafrikanische Küste in ein kosmopolitisches Netz von Handelsbeziehungen eingebunden, das den Indischen Ozean umfaßte und Arabien, Persien sowie Indien einschloß. Bereits 1868 eröffnete A. C. Gomez aus Goa in Indien ein Fotostudio auf Sansibar. In Indien hatte sich die Fotografie als Porträtkunst, – aber auch als ethnographische Fotografie im Rahmen staatlicher Politik sowie als Ergänzung zur Hofkunst – fast zeitgleich mit Europa etabliert. Inder, die sich an der ostafrikanischen Küste niederließen, brachten ihre eigenen fotografischen Traditionen nach Afrika, die bis heute die fotografischen Konventionen beeinflussen und der Hegemonie des Westens entgegenwirken.