



4015131

Typ: Medea Kopie
Nummer: 4015131
Bestelldatum: 12.11.2024, 11:49:13
Eingangsdatum: 14.11.2024, 12:36:49

Besteller: DE-703
Universitätsbibliothek Bayreuth
95440 Bayreuth
TAN: 20240276125
Lieferart: Ausdruck
Benachrichtigung: verbundübergreifend
Benutzer: 01751954013
Kostenübernahme: 0
Abholcode: Ma, Ch/01751954013

Buch/Zeitschrift: Filmbblatt
Verlag: Berlin, 1433-2051
Quelle/ID: ZDB 1383532-4
Autor/in: Fuhrmann, Wolfgang
Titel: Seiner Zeit voraus. Das deutsch-nigerianische Filmexperiment Taiwo Shango oder: Der zweite Tag nach dem Tod (1965) von Klaus Stephan
Jahr: 2024
Band: 29(84)
Seitenangabe: 51-66

Bemerkung: InfoGuide: SunRise Solr Index

Lieferbibliothek: DE-361 Bielefeld UB
Standort/Signatur: Signatur: 15 NA000 F108A Bestand: 5.1999/2000 - Standort: 15_Zs Signatur: NA000 F108A Bestand: 29:Nr.84(2024), 29:Nr.85(2024), noch nicht erschienen 5.11.24, 29:Nr.86(2024) Info: , in der Erwerbung, in der Erwerbung

Lieferbibliotheken: DE-361-DE-385-DE-61



Aufsatzbestellung



4015131

Typ: Medea Kopie
Nummer: 4015131
Bestelldatum: 12.11.2024, 11:49:13
Eingangsdatum: 12.11.2024, 11:50:00

Besteller: DE-703
Universitätsbibliothek Bayreuth
95440 Bayreuth
TAN: 20240276125
Lieferart: Ausdruck
Benachrichtigung: verbundübergreifend
Benutzer: 01751954013
Kostenübernahme: 0
Abholcode: Ma, Ch/01751954013

Buch/Zeitschrift: Filmblatt
Verlag: Berlin, 1433-2051
Quelle/ID: ZDB 1383532-4
Autor/in: Fuhrmann, Wolfgang
Titel: Seiner Zeit voraus. Das deutsch-nigerianische Filmexperiment Taiwo Shango oder: Der zweite Tag nach dem Tod (1965) von Klaus Stephan
Jahr: 2024
Band: 29(84)
Seitenangabe: 51-66

Bemerkung: InfoGuide: SunRise Solr Index

Lieferbibliothek: DE-361 Bielefeld UB

**Standort/Signatur: Signatur: 15 NA000 F108A Bestand: 5.1999/2000 -
Standort: 15_Zs Signatur: NA000 F108A Bestand: 29:Nr.84(2024),
29:Nr.85(2024), noch nicht erschienen 5.11.24, 29:Nr.86(2024) Info: ,
in der Erwerbung, in der Erwerbung**

Lieferbibliotheken: DE-361-DE-385-DE-61

Urheberrechtshinweis: Mit der Entgegennahme der Lieferung ist der Empfänger verpflichtet, die gesetzlichen Urheberrechtsbestimmungen zu beachten.

Ma, Ch/01751954013

Wolfgang Fuhrmann

Seiner Zeit voraus

Das deutsch-nigerianische Filmexperiment TAIWO SHANGO ODER: DER ZWEITE TAG NACH DEM TOD (1965) von Klaus Stephan

1965 gab es gleich zwei Premieren in den deutsch-afrikanischen Filmbeziehungen. Im Februar des Jahres begann die DEFA in Zusammenarbeit mit der Société Anonyme Tunisienne de Production et d'Expansion Cinématographique (SATPEC) in Tunesien die Dreharbeiten zu Jean Michaud-Maillands *HAMIDA/H'MIDA*. Auf ostdeutscher Seite versprach man sich von der ersten Koproduktion mit einem afrikanischen Land „einen kulturell-künstlerischen Prestigegewinn im scharfen außenpolitischen Kampf um diplomatische Anerkennung der DDR“, so Dieter Wolf, der Haupt-Dramaturg der DEFA.¹ Dass der jüngst von der DEFA-Stiftung restaurierte Film, der im Januar 1966 in die ostdeutschen Kinos kam, dort nur mäßigen Erfolg hatte, war vor diesem politischen Hintergrund eher nachrangig.

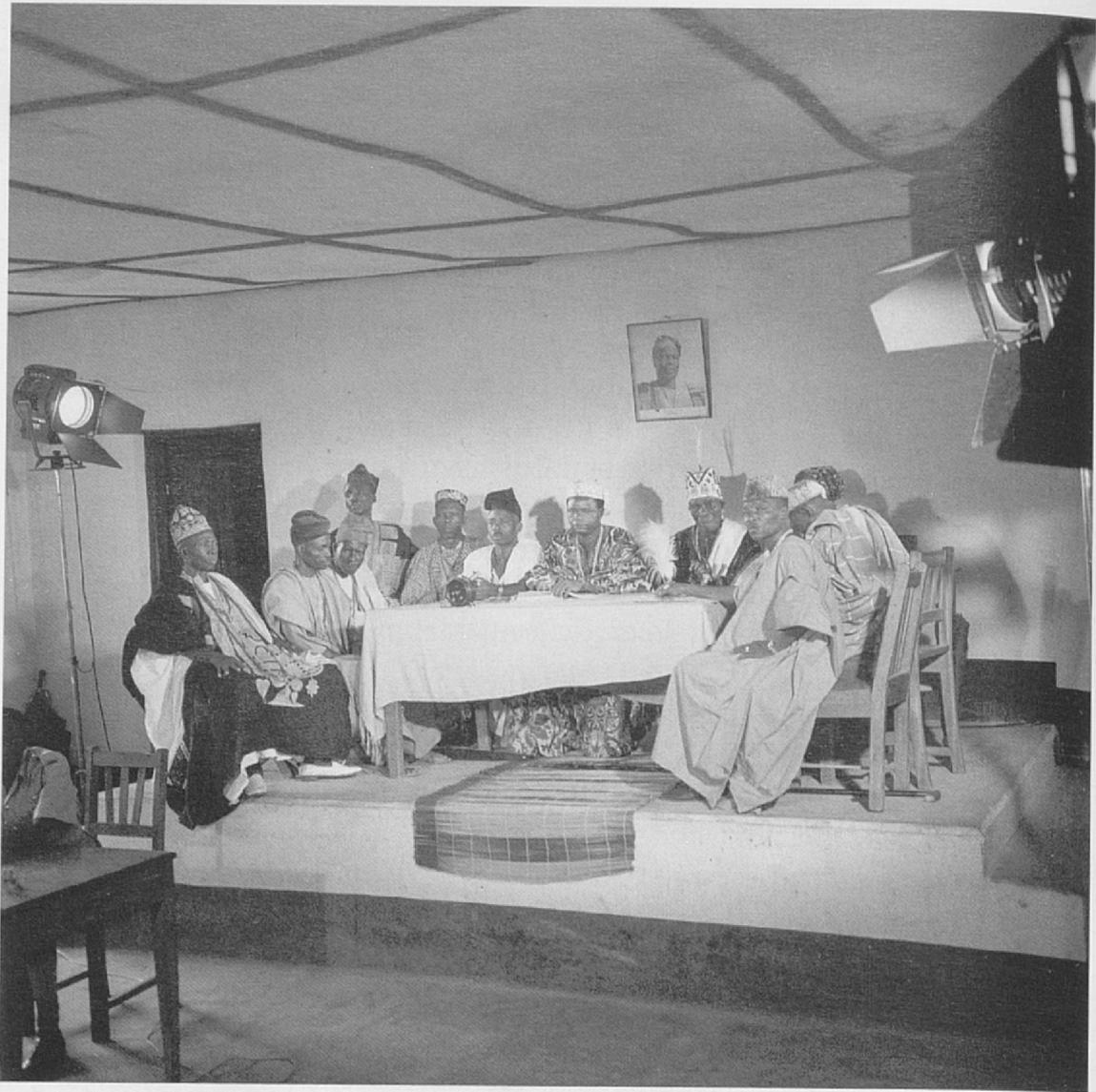
Nahezu zeitgleich strahlte die ARD am Abend des 14. Dezember 1965 zur besten Sendezeit, gleich nach der Tagesschau, die erste deutsch-nigerianische Koproduktion aus, den Fernsehfilm *TAIWO SHANGO ODER: DER ZWEITE TAG NACH DEM TOD* des langjährigen Afrika-Korrespondenten des Bayerischen Rundfunks Klaus Stephan (1927–2002). Die auflagenstärkste deutsche Fernsehzeitschrift *Hörzu* kündigte den westdeutschen Film als einen „besonderen Leckerbissen“ an.² Wie im Fall der ostdeutschen Koproduktion *HAMIDA* lassen sich auch *TAIWO SHANGO* und seine Rezeption nicht losgelöst von zeit- wie filmhistorischen Rahmenbedingungen verstehen, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.

Der Film knüpft an einen historischen Fall aus der Zeit der britischen Kolonialherrschaft in Nigeria an, den der Theatermacher Duro Ladipo bereits 1964, vier Jahre nach der Unabhängigkeit des Landes, bearbeitet hatte und der 1975 vom späteren Literatur-Nobelpreisträger Wole Soyinka erneut aufgegriffen wurde.³ Er erzählt die Geschichte von Taiwo Shango (Christopher Kolade), einem erfolgreichen Anwalt in Lagos, der zusammen mit seiner Partnerin Patricia (Yinka Akerele) ein unbeschwertes, modernes Leben in der nigerianischen Hauptstadt Lagos führt. Sein Bruder Kehinde (Segun Olusola) und sein Vater (Kola Ogunmola) leben dagegen fernab der Hauptstadt in seinem Geburtsort, der Kleinstadt Oke Aja,

¹ *HAMIDA* – Als die DEFA in Tunesien drehte. Ein Gespräch von Philip Zengel mit Dieter Wolf. In: *Leuchtkraft. Journal der DEFA Stiftung*, Nr. 6, 2023, S. 80–88, hier S. 81.

² o.V.: *TAIWO SHANGO*. In: *Hörzu*, Nr. 49, 4.–10.12.1965, S. 95.

³ Biyi Bandele verfilmte Soyinkas Stück 2022 unter dem Titel *ELESIN OBA, THE KING'S HORSEMAN* in Nigeria in der Yorùbá-Sprache.



Gerichtsverhandlung in Oke Aja. In der Mitte der Otunba (Koa Ogunmoa)

wo der Vater die Position eines Otunba, eines Beraters des Königs, innehat. Der Leiter der dortigen Klinik ist Taiwos bester Freund, der weiße Arzt Brian Murray (Howard Vernon), der in einer Liebesbeziehung mit seiner Schwarzen Kollegin, der Ärztin Oju (Elsie Olusola), lebt. Taiwos Leben verändert sich schlagartig, als er erfährt, dass seine Familie entschieden hat, dass er Oju heiraten soll, wodurch seine Freundschaft zu Brian auf die Probe gestellt wird. Als dann auch noch der König von Oke Aja stirbt, kommen sein Vater und er selbst in Bedrängnis, denn nach einem alten Ritual muss der Otunba dem König zwei Tage nach dessen Ableben in den Tod folgen. Oju überzeugt Brian, Taiwos Vater zu seinem Schutz ins Krankenhaus zu bringen und so den auch von Kehinde geforderten rituellen Selbstmord zu verhindern. Da sich der Otunba dem Ritus entzieht und zeitgleich eine Epidemie ausbricht, gerät die Gemeinde in Aufruhr. Hin- und hergerissen zwischen traditionsgemäßem und modernem Leben übernimmt Taiwo kurzerhand die Rolle seines Vaters. Er opfert sich für ihn und begeht Suizid.

Heimatfilme und Familiendramen. TAIWO SHANGO war nicht die erste westdeutsche Filmproduktion, die nach dem Zweiten Weltkrieg in Afrika gedreht wurde. Bernhard Grzimeks oscarprämierter Dokumentarfilm SERENGETI DARF NICHT STERBEN (1960) thematisierte die Schönheit der afrikanischen Landschaft und die Bedrohung der Artenvielfalt. Andere Produktionen erzählten von Deutschen in Afrika und Deutschlands Vergangenheit als Kolonialmacht. Mit kolonial-pater-nalistischem, mitunter rassistischem Unterton wurde etwa in EINMAL NOCH DIE HEIMAT SEH'N (1958) das Heimatfilmmotiv eines zu Unrecht beschuldigten Jägers aus den Alpen nach Kenia verlegt. Abenteuerfilme wie LIANE, DAS MÄDCHEN AUS DEM URWALD (1958) definierten die Geschlechterrollen und die soziale Ordnung im Nachkriegsdeutschland neu oder betonten, wie UNSER HAUS IN KAMERUN (1961), die Kontinuität der deutschen Präsenz in Afrika seit der Kolonialzeit und deren vermeintlich positiven Beitrag zur Entwicklung des Kontinents.⁴

TAIWO SHANGO handelt weder von den Kontinuitäten des deutschen Kolonialismus, noch gab es deutsche Stars im Film zu sehen.⁵ Stephans Fernsehfilm war bis auf die Rolle des Brian Murray ausschließlich mit afrikanischen Schauspielern besetzt und enthielt teilweise Dialoge in Yorùbá, einer der Landessprachen Nigerias. Er entstand zu einer Zeit, in der sich die Afrikapolitik der Bundesrepublik neu ausrichtete und Deutschlands Vergangenheit als Kolonialmacht kritisch hinterfragt wurde, allerdings nicht im Kino, sondern im Fernsehen. Seine Produktion fällt mit jenem Medienwandel zusammen, in dessen Verlauf das Fernsehen das Kino als Leitmedium abzulösen begann. Erreichte das Kino 1956 noch über 800 Millionen Zuschauer, waren es 1965 nur noch etwas mehr als ein Drittel davon. Stattdessen wurde das Fernsehen zum neuen „Fenster zur Welt“.⁶ Für die Analyse von TAIWO SHANGO ist diese Mediengeschichte deshalb von Bedeutung, weil sich der Film zwischen Kino und Fernsehen positionierte.

Kein anderes Genre steht für das deutsche Nachkriegskino der 1950er und frühen 1960er Jahre wie der Heimatfilm. Er bot dem Publikum eine emotionale und visuelle Entlastung vom Anblick zerstörter Städte und der jüngsten Kriegserfahrung. Bei allem Eskapismus war das Genre dennoch von „Ambiguität, Spannungen und Widersprüchen“ geprägt.⁷ Sein „ausgeprägtes Bewusstsein für zeitgenössische Probleme“ spiegelte sich speziell in der Beschäftigung mit „unvollständigen, dysfunktionalen oder unkonventionellen Familien“.⁸ Diese Charakterisierungen

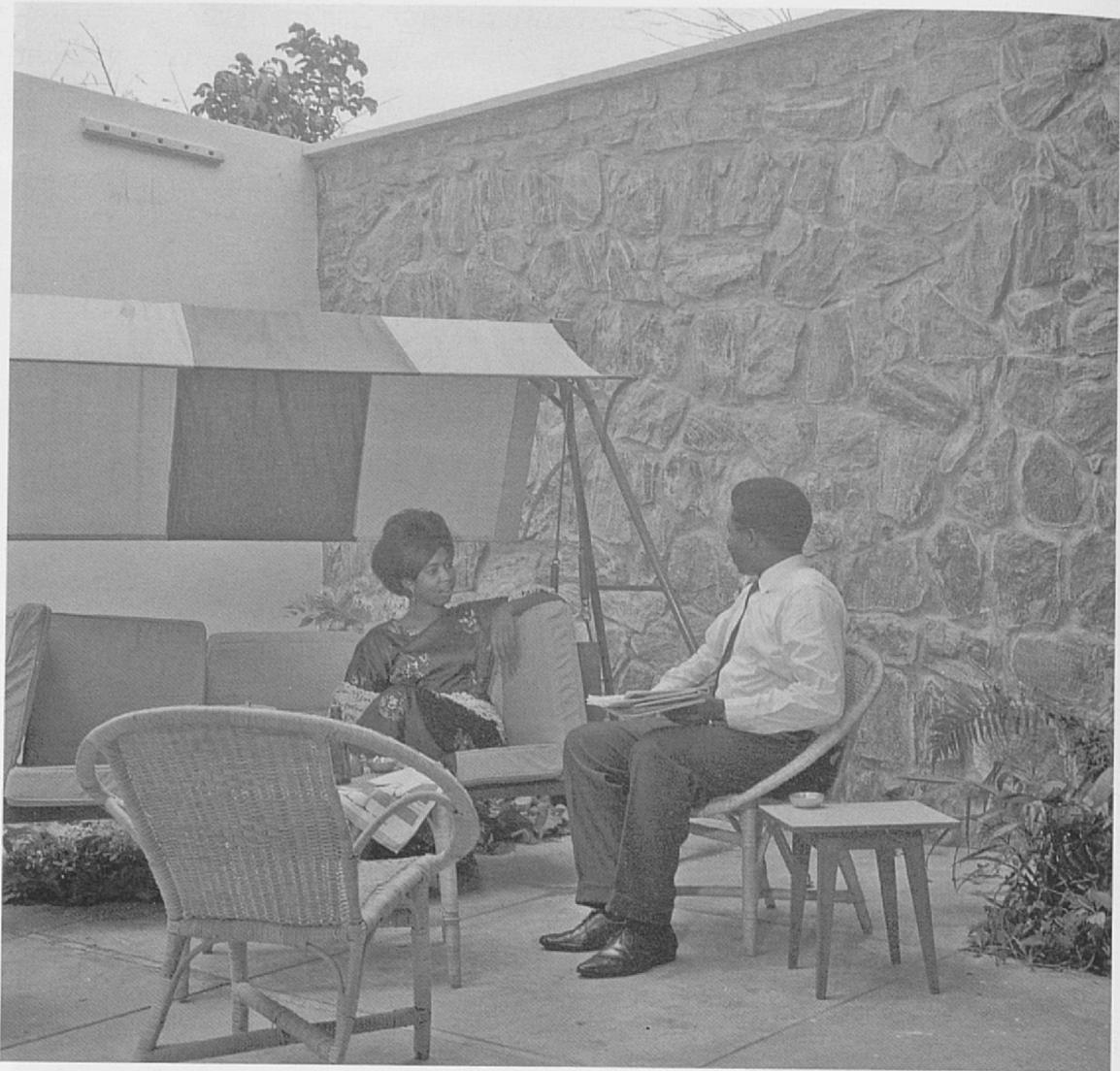
⁴ Ausführlicher hierzu Wolfgang Fuhrmann: *The German Colonies on Screen*. In: Tim Bergfelder u. a. (Hg.): *The German Cinema Book. Second Edition*. London 2020, S. 445–455.

⁵ Unter den deutschen Synchronsprechern sind allerdings bekannte Schauspieler wie Robert Graf (Erzähler), Rolf Boysen (Taiwo) und Rosemarie Fendel (Oju).

⁶ Heinz-B. Heller, Peter Zimmermann (Hg.): *Blicke in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren*. Konstanz 1995, S. 106.

⁷ Johannes von Moltke: *Evergreens: The Heimat Genre*. In: Bergfelder u. a. (Hg.): *The German Cinema Book*, S. 18.

⁸ Sabine Hake: *German National Cinema*. London 2002, S. 118.



Taiwo (Christopher Kolade) mit seiner Partnerin Patricia (Yinka Akerere) in seinem Haus in Lagos

treffen ebenso auf TAIWO SHANGO zu. Der Film erzählt vom Generationenkonflikt zwischen dem Protagonisten Taiwo, seinem Bruder Kehinde und ihrem Vater, dem Otunba. Ebenso thematisiert er das konfliktreiche Verhältnis zwischen Tradition und Moderne, dem Gegensatz zwischen dem modernen Großstadtleben in Lagos und dem eher ländlichen, noch von tradiertem Glauben, Ritualen und überkommenen Machtstrukturen bestimmten Leben in der fiktiven Kleinstadt Oke Aja. Besonders deutlich zeigen sich die Gegensätze, als in Oke Aja eine Pockenepidemie ausbricht, die die Bewohner auf die Weigerung des Otunba zurückführen, dem König in den Tod zu folgen, während die Epidemie für Brian und sein Ärzteteam zwar eine Ausnahmesituation darstellt, aber medizinisch kontrollierbar ist.

Der Unterschied zwischen Großstadt und ländlicher Kleinstadt wird am Beispiel von Taiwo und Brian deutlich: Taiwo lebt in Lagos als erfolgreicher Anwalt, er hat in Großbritannien studiert und wohnt in einem eleganten Haus mit Garten, Terrasse und Hollywoodschaukel. Er hat Hausangestellte und besitzt ein Auto mit Chauffeur,

der ihn durch die von moderner Architektur geprägte Stadt fährt. Als Mann von Welt genießt er das Nachtleben in den Clubs der Stadt. Sein weißer europäischer Freund Brian lebt in Oke Aja ebenfalls in einer modernen Wohnung, die trotz afrikanischer Kunstobjekte jedoch viel einfacher eingerichtet ist. Die Einführung der beiden Hauptfiguren bricht die Erwartungshaltung des Fernsehpublikums: Der nigerianische Protagonist lebt einen „europäischen“ Lebensstil im kosmopolitischen Lagos, der Europäer hingegen in einer vergleichsweise einfachen Wohnung in einer Provinzgemeinde.

Von Beginn an betont TAIWO SHANGO, dass der Film von einer Freundschaft zwischen einem Europäer und einem Afrikaner handelt. Beide sind hin- und hergerissen zwischen Orten und Erwartungen, Kulturen, Sprachen, Lebensvorstellungen. Taiwo soll seine Unabhängigkeit auf Wunsch seines Vaters zu Gunsten einer arrangierten Heirat aufgeben, bei Brian ist sein Dazwischen-Stehen oder auch Beides-Sein gleich zu Beginn zu sehen und zu hören: Als ihn am Morgen sein afrikanischer Hausangestellter mit einer Tasse Tee weckt, trägt Brian keinen europäischen Pyjama, sondern einen traditionellen nigerianischen Wrapper (Hüfttuch). Seine gut gefüllten Bücherregale im Schlafzimmer kennzeichnen ihn als gebildet und bibliophil. Auf der Fensterbank befinden sich mehrere afrikanische Kunstwerke, und durch das Voice-Over erfährt man, dass Brian mehr über die Yorùbá-Kultur weiß als jeder andere Ausländer. Seine Kenntnisse der afrikanischen Kultur werden schließlich mit seinen europäischen Wurzeln kontrastiert, als Brian zu seinem Plattenspieler geht und eine Platte mit klassischer Musik auflegt. Zu den Klängen von Rachmaninow blickt er aus dem Fenster in den Garten des Wohnkomplexes, wo seine nigerianische Lebensgefährtin Oju erscheint, gekleidet in ein modernes, westlich anmutendes Ensemble aus Bluse, Rock, modischen Pumps und Handtasche. Ihre äußere Erscheinung unterscheidet sich von der dreier traditionell gekleideter nigerianischer Frauen, die kurz nach Oju ins Bild kommen und Waren auf dem Kopf transportieren. Standesgemäß grüßen sie den Otunba, als er mit seinem Auto und Chauffeur vor dem örtlichen Postamt ankommt, indem sie respektvoll vor ihm niederknien.

Europa und Afrika, Stadt und Land, hier eine emanzipierte Ärztin, dort traditionelle gekleidete nigerianische Frauen, ein Film über Neues und Altes, über Modernität und Tradition: TAIWO SHANGO bot dem deutschen Publikum eine Reihe von Gegensätzen, wie sie sich im Heimatfilmgenre wiederfinden lassen und brach zugleich mit kolonialen Stereotypen, wie sie in zeitgenössischen Afrikafilmen weiterhin präsent waren.

Ein neuer Afrika-Diskurs. Die Afrikapolitik der Bundesrepublik war in den 1960er Jahren nur diffus ausgeprägt, aber man war bestrebt, die politischen Kontakte zu festigen und eröffnete in den Jahren „in rascher Folge flächendeckend und ohne erkennbare politische Präferenz“ Auslandsvertretungen auf

dem Kontinent.⁹ Ein Grund dafür waren die zunehmenden Aktivitäten der DDR in Afrika, die vom Auswärtigen Amt mit Sorge beobachtet wurden.¹⁰ Gemäß der Hallstein-Doktrin duldete die Bundesrepublik bis Ende der 1960er Jahre keine zweite deutsche Vertretung auf der internationalen Bühne und betrachtete die Anerkennung der DDR durch andere Staaten als unfreundlichen Akt, der zum Abbruch der diplomatischen Beziehungen führen konnte. Das außenwirtschaftliche Interesse an Afrika als Exporteur von Rohstoffen und Importeur deutscher Güter wurde von einem entwicklungspolitischen Engagement begleitet, das sich in der Eröffnung zahlreicher Goethe-Institute äußerte, darunter das in Lagos 1961.¹¹

Diese Entwicklungen in der Außen- und Wirtschaftspolitik verliefen parallel zu jenen im westdeutschen Fernsehen, das bis Ende der 1950er Jahre einen recht provinziellen Charakter hatte und sich in den folgenden Jahren zu einem Medium mit klarem politischem Bewusstsein wandelte. Zum internationalen Netzwerk von Korrespondenten, die die Außenpolitik für die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten beobachteten und kommentierten, gehörte auch Klaus Stephan.¹²

Afrika nicht länger durch die koloniale Brille zu sehen, lag im Interesse eines neuen, kritischen Fernsehens. Beispielhaft ist dafür Ralph Giordanos epochale Fernsehreportage *HEIA SAFARI: DIE LEGENDE VON DER DEUTSCHEN KOLONIALIDYLLE*, die der Westdeutsche Rundfunk (WDR) im Oktober 1966 ausstrahlte.¹³ Es war die erste kritische öffentliche Auseinandersetzung mit der von Gewalt geprägten deutschen Kolonialherrschaft in den afrikanischen Kolonien. Giordano widersetzte sich der kolonial-nostalgischen Verklärung Afrikas in den Kinospieleinen und griff den Mythos an, die Kolonialherren hätten dort Gutes bewirkt. Er brachte dabei die deutsche Geschichte mit der aktuellen Situation im postkolonialen Afrika und der Haltung der Bundesrepublik zum dortigen Emanzipationsstreben in Verbindung. Die Reportage endet daher mit Bildern eines modernen Afrikas und zeigte die neuen Gebäude der Universität von Dar es Salaam in Tansania, deren Aufnahmen denen von Lagos in *TAIWO SHANGO* ähneln. Die Schlusszene zeigt eine junge, barfüßige Afrikanerin, deren Gang sich in einen Lauf steigert.

⁹ Ulf Engel: *Die Afrikapolitik der Bundesrepublik Deutschland 1949–1999*. Hamburg 1999, S. 42.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 41.

¹¹ Vgl. ebd., S. 45.

¹² Vgl. Knut Hickethier, Peter Hoff: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 267. Die ARD nahm 1954 als erster Sender ihren Dienst auf und wurde von den verschiedenen regionalen Kooperationen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, den „Dritten Programmen“, beliefert. Im April 1963 kam das ZDF dazu und erhöhte die Zahl der Informations- und Unterhaltungssendungen.

¹³ Ausführlich hierzu Eckard Michels: *Geschichtspolitik im Fernsehen. Die WDR-Dokumentation HEIA SAFARI von 1966/67 über Deutschlands Kolonialvergangenheit*. In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, Bd. 56 (2008), Nr. 3, S. 467–492.



Brian Murray (Howard Vernon) mit seiner Partnerin Oju (Elsie Olusola)

Dazu Giordanos Stimme: „Afrika ist mündig geworden.“ So verschieden Stephans Fernsehfilm und Giordanos Reportage auch waren, sie sind ein Beleg für die Etablierung eines neuen Afrika-Diskurses in der westdeutschen Öffentlichkeit.

Vor dem Hintergrund der Veränderungen in der Medienlandschaft stießen Stephan wie auch Giordano bei den öffentlich-rechtlichen Fernsehsendern auf wohlwollende und an einer „moralischen Erneuerung“ interessierte Programmverantwortliche und fanden recht günstige Arbeitsbedingungen vor.¹⁴ Jungen Regisseuren und Journalisten bot sich hier die Möglichkeit, mit neuen audiovisuellen Inhalten zu experimentieren und kulturpolitische Visionen umzusetzen. Die Entwicklung ging dahin, dass anstelle von Live-Übertragungen

¹⁴ Vgl. Stewart Anderson: *A Dramatic Reinvention. German Television and Moral Renewal after National Socialism, 1956–1970*. London 2020, S. 10.

von klassischen Bühnenstücken vermehrt Fernsehspiele im und außerhalb des Studios gedreht wurden.

Einer dieser frühen Fernsehfilme war TAIWO SHANGO, eine Koproduktion des Bayerischen Rundfunks (BR) und des WDR, die nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst als regionale Rundfunkanstalten gegründet worden waren. Als Dritte Programme hatten sie einen Kultur- und Bildungsauftrag und fungierten als „Schaltstelle zwischen der Welt draußen und dem Wohnzimmer der Zuschauer“.¹⁵ Sie sollten der Völkerversöhnung dienen, ausgleichend wirken und zwischen dem „Eigenen“ und dem „Fremden“ vermitteln. Das Fernsehen galt als Medium eines „neuen intellektuellen Austauschs“, wo bewährte Formate ebenso Raum fanden wie Experimente.¹⁶

Dritter Koproduktionspartner war der Nigerian Television Service (NTS). Mit der Bereitschaft der Sender, Neues zu wagen und einen in Nigeria gedrehten Film mit fast ausschließlich nigerianischen Darstellern in das Programm aufzunehmen, fand Klaus Stephan optimale Produktionsbedingungen vor. Begünstigend kam hinzu, dass junge Nationalkinematografien wie die französische Nouvelle Vague, das britische Free Cinema oder das brasilianische Cinema Novo als Teil des neuen lateinamerikanischen Kinos in den 1960er Jahren auf internationalen Festivals für Furore sorgten. Aus Afrika machten Regisseure wie der Nigerianer Moustapha Alassane Aoure mit LA BAGUE DU ROI KODA (Der Ring des Königs Koda, Nigeria 1962) oder der Senegalese Ousmane Sembène mit seinem Erstlingswerk BOROM SARRET (Senegal 1963) und seinem mittlerweile zum Klassiker des postkolonialen Kinos gewordenen LA NOIRE DE ... (DIE SCHWARZE AUS DAKAR, SN/FR 1966) international auf sich aufmerksam. So unterschiedlich die jungen Kinematografien waren, sie alle sind nicht ohne die ästhetische Vorarbeit des italienischen Neorealismus zu denken: die Produktion mit begrenzten technischen Mitteln an realen Schauplätzen und nicht im Filmstudio, die Beobachtung des Alltagslebens einfacher Leute sowie der Einsatz von Laiendarstellern. All diese Kennzeichen treffen auch auf TAIWO SHANGO zu.

Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. TAIWO SHANGO war Klaus Stephans erster (und einziger) Fernsehfilm. Stellenweise wirkt er unbeholfen in der Inszenierung und Bildgestaltung und ähnelt einem gefilmten Bühnenstück. Nur selten finden sich Szenen, in denen der filmische Raum durch wechselnde Einstellungen erschlossen wird. TAIWO SHANGO ist ein Hybrid, hin- und hergerissen zwischen Dokumentar- und Spielfilm.

Damit veranschaulicht der Film, was Heinz-Bernd Heller die „Kluft zwischen cineastischem Interesse am Dokumentarfilm und vorrangig journalistisch

¹⁵ Hickethier, Hoff: *Geschichte des deutschen Fernsehens*, S. 81.

¹⁶ Stefan Florian Donaubaier: *Geschichte und Fernsehen 1964–2004. 40 Jahre Geschichte im Bayerischen Fernsehen*. Phil. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2011, S. 181.

geprägtem filmischen Dokumentarismus“ nennt.¹⁷ Heller merkt an, dass die von Fernsehjournalisten gemachten Dokumentarfilme der 1950er und 1960er Jahre sich explizit an das Publikum wenden und ihr „suchende[r], entdeckende[r], ausforschende[r] Kamerablick“ sich deckt mit dem Selbstverständnis der Journalisten als „anreisendem, fragendem, kommentierendem, zusammenfassendem Forscher, Entdecker oder Erzähler“.

Ein Beispiel für diese dokumentarische Ästhetik in *TAIWO SHANGO* ist die Verwendung des von Robert Graf gesprochenen Erzählers aus dem Off. Noch vor dem ersten Filmbild informiert dessen Stimme die Zuschauer über das Geschehen im Film und nimmt indirekt das Ende des Films vorweg: „Der Film erzählt eine Geschichte, die unglücklich enden wird, ohne dass einer der Protagonisten daran schuld ist.“ Die Biografien von Brian und Taiwo werden bereits zu Anfang im Off vorgestellt und weniger im Verlauf des Films erschlossen. Während der Kontrast zwischen Tradition und Moderne für das deutsche Fernsehpublikum offensichtlich war, bedurften der Tod des Königs, die Infragestellung der Götter und der rituelle Tod des Otunba erklärender Kommentare.

Stephan bediente sich auch der Ästhetik des Direct Cinema, einer Form des Dokumentarfilms, die Ende der 1950er Jahre in Nordamerika aufkam und sich durch einen beobachtenden Gestus und den Verzicht auf Regieeingriffe auszeichnet. In *TAIWO SHANGO* zeigt sich dessen Einfluss etwa in Aufnahmen im Gerichtsgebäude, in Tanzlokalen und der Kirche, die durch diegetische Musik und eine authentische Tonkulisse besonders eindringlich wirken. Auffällig ist eine unvermittelte, nicht inszenierte Darstellung der Yorùbá-Kultur in der Sequenz am zweiten Tag nach dem Tod des Königs an dessen Schrein, die Stephan die Möglichkeit bot, Gesichter, Blicke, mit dem Ritual verbundene Gesten und die Atmosphäre des Ereignisses einzufangen. Abgesehen vom erkennbaren dokumentarischen Interesse, wird *TAIWO SHANGO* als Fernsehfilm jedoch von einer fiktionalen Erzählung dominiert.

Als Experiment und Teil einer innovativen Programmplanung des BR sollte der Film gleichzeitig unterhalten, informieren und eine Brücke zwischen „der Welt draußen“ und dem Publikum daheim sein. Zentral für diese Brücken- oder auch Mittlerfunktion ist hier die Figur des europäischen Arztes Brian Murray, dessen genaue Nationalität im Unklaren bleibt, dessen Name allerdings auf einen Briten schließen lässt. Dabei scheinen in dieser Figur gleich zwei reale Personen durch: An erster Stelle kann Brian als das Alter Ego von Klaus Stephan selbst betrachtet werden, der seit 1950 für den BR arbeitete und seit 1960 Auslandskorrespondent in Nigeria war. Mit *Nigeria. Reise gegen die Zeit* (München 1961) hatte er bereits vor *TAIWO SHANGO* eine Reisereportage in Buchform sowie eine vierteilige Fernsehdokumentation für den BR über das Land hergestellt, die zwischen Mai

¹⁷ Heinz-Bernd Heller: Fernsehdokumentarismus der offenen Form. In: Heller, Zimmermann (Hg.): *Blicke in die Welt*, S. 85. Das folgende Zitat ebd.

und August 1963 in der ARD lief. Das Engagement des Journalisten für Land und Leute ähnelt dem Brian Murrays im Film für die Kunst Nigerias.

Darüber hinaus könnte die Figur des Brian vom deutschen Sprachwissenschaftler und Schriftsteller Horst Ulrich Beier, besser bekannt als Ulli Beier, inspiriert gewesen sein. Beier war ein Pionier der internationalen Verbreitung und Förderung der nigerianischen Kultur und der afrikanischen Kulturwissenschaften insgesamt.¹⁸ Stephan kannte ihn persönlich seit seiner ersten Reise nach Nigeria, bei der er über die Unabhängigkeitsfeiern berichtet hatte. Sechs Monate vor der Ausstrahlung von *TAIWO SHANGO* hatten sie gemeinsam an einer Adaption des Dramas *Oba Koso* von Duro Ladipo, einem der wichtigsten postkolonialen nigerianischen Autoren in der Yorùbá-Sprache, für das Radioprogramm des BR gearbeitet. Aus Stephans Nachlass geht hervor, dass Beier auch bei seinem Filmprojekt beratend tätig war.¹⁹

Brian ist der einzige Weiße im Film; er führt das deutsche Publikum an die Yorùbá-Kultur und Gesellschaft heran und dient ihm als Identifikationsfigur. Zwar ist Brian mit allen Ritualen und Traditionen in seinem Umfeld vertraut und versteht die Trommelsprache besser als seine Lebensgefährtin Oju, doch seine Figurenzeichnung ist nicht unproblematisch. Als Leiter des Krankenhauses, aufgrund seines medizinischen Fachwissens und seiner speziellen Landeskenntnisse vertritt Brian auch die Merkmale einer weißen kolonial-patriarchalischen Figur, die in der Kleinstadt eine herausgehobene Stellung innehat. In dieser Spannung der Figur liegt das Interesse Stephans, der auf keine eindeutige Lesart oder Personifizierung aus ist.

Eine Schlüsselrolle kommt auch Brians Partnerin Oju zu, die zwischen der europäischen und nigerianischen Kultur angesiedelt ist. Sie ist eine emanzipierte Ärztin, eine unverheiratete Frau mit selbstbestimmtem Lebensstil und eine katholische Nigerianerin, die nur wenig über die historischen Bräuche auf dem Land weiß. In einer Montage ist zu sehen, wie Brian seine nigerianischen Statuen mit Abbildungen in einem Kunstkatalog vergleicht, während Oju ihren Pflichten im Krankenhaus nachgeht; Brians Versenkung in sein Hobby wird Ojus beruflicher Disziplin gegenübergestellt. Dass sie in der gemeinsamen Beziehung nicht allein emotional, sondern auch intellektuell Einfluss hat und im Grunde weniger von Brian abhängig ist als er von ihr, zeigt sich in ihrem Gespräch nach dem Tod des Königs. Auf seine Ankündigung, den Otunba zu besuchen und ihm seinen Respekt zu erweisen, reagiert sie mit zynischer Kritik an seiner Neugierde: „Komm schon, es ist eine einmalige Chance für einen europäischen Arzt, das barbarische Treiben der Afrikaner zu beobachten, meinst du nicht auch?“ Brian hält das für Unsinn,

¹⁸ Aus dem Voice-Over und einem Gespräch zwischen Taiwo und Brian erfährt man, dass Brian seit 15 Jahren in Nigeria lebt, was ziemlich genau der Dauer des Aufenthalts von Ulli Beier in Nigeria entspricht.

¹⁹ Brief von Klaus Stephan an Karl Wand, 22.1.1965. Nachlass Klaus Stephan, Iwalewa-Haus, Universität Bayreuth.



Oju (Elsie Olusola) bei ihrer Arbeit im Krankenhaus

aber er fühlt sich ertappt und bleibt zu Hause.²⁰ Die Art und Weise, wie der Film *Oju* porträtiert, macht sie zu einer Identifikationsfigur für ein weibliches Publikum, erst recht im Kontext der Emanzipationsbewegung, die Mitte der 1960er Jahre in Europa Fahrt aufnahm. Zugleich legte es die Figurenentwicklung darauf an, einem deutschen Fernsehpublikum zu zeigen, dass die Menschen in Nigeria ähnliche persönliche, soziale und emotionale Probleme haben wie die Menschen in Deutschland.

²⁰ Ähnlich kritisierte 1965 der senegalesische Filmemacher Ousmane Sembène die ethnographischen Filme des französischen Filmemachers und Anthropologen Jean Rouch mit den Worten: „You are looking at us like insects.“ Zitiert nach Natalie Berthe: You look at us like insects. In: René Prédal (Hg.): *CinémAction. Jean Rouch, un griot gaulois*. Paris 1982, S. 77f.; englische Übersetzung hier: <http://www.maitres-fous.net/Sembene.html> (letzter Zugriff: 5.3.2024).

Interkulturelle Liebe, Ehe, Kinder. Als TAIWO SHANGO am 14. Dezember 1965 erstmals in der ARD ausgestrahlt wurde, war es der einzige Spielfilm an diesem Fernsehabend, und da viele Haushalte bis in die 1960er Jahre nur den ARD-Kanal empfangen konnten, hatte er gute Chancen auf ein großes Publikum. Zahlreiche Tageszeitungen besprachen den Film, dessen nigerianische Schauspieler auf seltsame Weise das Interesse des Publikums fast zwei Stunden lang gefesselt hätten, wie *Der Berliner Tagesspiegel* schrieb.²¹

Der innovative Charakter von TAIWO SHANGO wurde allerdings nur teilweise anerkannt; stattdessen stieß vor allem der Umgang mit sexuellen und religiösen Themen auf mitunter heftige Kritik. So bemängelte die *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* eine „reichlich konfuse Regie und Kameraführung“ und dass die rätselhafte Mischung aus „Völkerkunde und Liebesgeschichte“ einen „Sonderkurs [...] über alt-afrikanische Stammesbräuche“ und deren Auswirkungen auf „mögliche erotische Verstrickungen zwischen Farbigen und Weißen“ nötig machte.²² Obwohl Brian und Oju nur einmal gemeinsam im Bett zu sehen sind, skandalisierte der *Münchener Merkur* ihre Liebesbeziehung bereits in der Überschrift „Schwarzweißer Sex“ und hatte nur Häme übrig für kulturphilosophische Dialoge und „missionarisches Gedankengut im Traktätchenstil“.²³

Die hier zum Ausdruck kommenden rassifizierenden sexuellen Fantasien sind Teil eines älteren Diskurses über Beziehungen zwischen weißen deutschen Frauen und Schwarzen Besatzungssoldaten nach dem Zweiten Weltkrieg und über ihre Kinder und Ehen. Ins westdeutsche Kino getragen wurde die öffentliche Debatte darüber besonders durch Robert A. Stemmles Spielfilm *Toxi* (1952), der am Beispiel eines kleinen, scheinbar elternlosen afrodeutschen Mädchens, das von einer deutschen Familie aufgenommen wird, auf die Überwindung rassistischer Verhaltensmuster in der deutschen Gesellschaft abzielt. Gleichwohl bejaht *Toxi* am Ende das „Ideal einer reinen patriarchalen, intakten weißen Familie“.²⁴

In TAIWO SHANGO wird die Diskussion über Kinder aus interkulturellen Ehen in einem Gespräch zwischen Taiwo und Brian in Oke Aja aufgegriffen, in dem Brian seine Unsicherheit eingesteht, ob er jemals noch nach Europa zurückkehren könne oder in Nigeria bleiben werde: „Man kann keine Heimat in einem Kontinent finden, in dem man immer ein Fremder sein wird.“ Er fügt hinzu, dass Oju – die ihn liebt – ihn niemals heiraten würde, weil sie kein Leben mit einem „Fremden“ führen will: „Fremd in ihrer Tradition und Familie. Unsere Kinder würden nie wissen, wo sie hingehören.“ Unklar bleibt an dieser Stelle, ob es eigentlich Oju ist, die sich kein Leben mit gemeinsamen Kindern in Nigeria oder Europa vorstellen kann, oder nicht

²¹ Wolfgang Paul: Sonderbares. In: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 16.12.1965.

²² WT: I Programm (ARD). In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, Essen, 15.12.1965.

²³ Eho: Schwarzweißer Sex. In: *Münchener Merkur*, 16.12.1965.

²⁴ Annette Brauerhoch: „Mohrenkopf“. Schwarzes Kind und weiße Nachkriegsgesellschaft in *Toxi*. In: *Frauen und Film*, Nr. 60, 1997, S. 127.

eher Brian selbst. Der Film endet mit Taiwos Tod und lässt die Zukunft von Brian und Oju und die Möglichkeit einer interkulturellen Ehe offen.

Glauben und Gebräuche. Ein besonders kontroverses Thema in TAIWO SHANGO war die Behandlung von Religion, Glauben und Gebräuchen. Der evangelische Pressedienst *Kirche und Fernsehen* würdigte zunächst die erzählerische Funktion von Brian, der als psychologisches Bindeglied zwischen der nigerianischen Geschichte und dem deutschen Publikum fungiere und diesem einen Zugang verschaffe zur „inneren Welt des heutigen Afrika, seinen Sitten und Gebräuchen, Spannungen und Konflikten“.²⁵ Auch die katholische *Funk-Korrespondenz* bescheinigte dem Film, er fange „die Atmosphäre einer Welt im Umbruch und Übergang“ gut ein; er zeige die Kluft zwischen europäischem und afrikanischem Lebensgefühl und die Zerrissenheit von Menschen, die sich auf beiden Seiten zu Hause fühlten.²⁶

Kritisiert wurde der Film dagegen vor allem dafür, dass er es wagte, das Christentum in Frage zu stellen. In einem Schlüsselgespräch zwischen Brian und Oju, das offensichtlich stattfindet, nachdem beide Sex hatten, bittet Oju Brian, den Selbstmord des Otunba zu verhindern, der für sie ein „barbarisches“ Ritual ist. Brian verteidigt die Zivilisation und die Geschichte der Yorùbá, woraufhin eine Diskussion über die Bedeutung des Opfers beginnt. Brian greift das europäische Christentum für seine Heuchelei an und beklagt, dass es die wahre Bedeutung eines Opfers verloren hat. Stattdessen sängen europäische Gemeinden „Hymnen und Lieder und erbauen sich gegenseitig“ in den Kirchen. Oju verteidigt das Christentum und fragt Brian, ob nicht auch die Yorùbá-Religion nur eine Lüge und Verfälschung sei. Sie erinnert Brian daran, dass er ein Christ sei, was bedeutet, barmherzig zu sein und zu handeln, und überzeugt Brian, den Otunba zu retten und ihn zu seiner Sicherheit ins Krankenhaus zu bringen. Die abstrakte Diskussion über die soziale Bedeutung des Opfers wird auf den Prüfstand gestellt und löst die Krise der Filmerzählung aus.

Taiwos Tod wird durch eine Toncollage aus den Gesängen der Christen in der Kirche und Trommelklängen eingeleitet, die an die traditionelle Trommelsprache der Yorùbá erinnern sollen. Eine Gruppe von Bewohnern geht an der Kirche vorbei, der Gesang verklingt langsam, aber das Trommeln wird fortgesetzt, während die Zuschauenden sehen, wie Taiwo von einem Felsen in den Tod springt. Als der Otunba von seinem Tod erfährt, schaut Oju direkt in die Kamera und sagt, dass es mehr als ein Selbstmord war, es war ein Opfer.

„Befremdlich ist, und das muss mit allem Ernst gesagt werden, das Eindringen heidnischer Vorstellungen in die Perspektive deutscher Fernsehleute“, bemerkte *Kirche und Fernsehen*. Es sei nicht recht hinnehmbar, dass der Protagonist, ein „intellektueller Afrikaner“, seinem afrikanischen Glauben die gleiche Gültigkeit

²⁵ o. V.: Sehr heidnisch. In: *Kirche und Fernsehen*, 18.12.1965, S. 8.

²⁶ Rainald Merkert: Eine Welt im Umbruch. In: *Funk-Korrespondenz*, 23.12.1965, S. 16.

zubillige wie dem christlichen Gott. TAIWO SHANGO versäume es, eine christliche Antwort auf den Triumph der heidnischen Götter zu geben und eine Distanz zum „heidnischen Afrika“ und seinen Gesetzen einzuhalten.²⁷ Ähnlich sah es der Kritiker der *Funk-Korrespondenz*, der Stephans Film ebenfalls für gescheitert hielt. Für ihn war Oju, „die N_ärztin“, keine wirkliche Vertreterin des Christentums und Brian ein zu oberflächlicher Kritiker. Der Autor und Regisseur hätte sich besser darauf beschränkt, „uns theoretisierenden, zur Unverbindlichkeit neigenden Europäern die Geburtswehen einer aus archaischer Unmittelbarkeit aufbrechenden Welt zu zeigen“.²⁸

Das waren Kritikpunkte, die Klaus Stephan womöglich nicht erwartet hatte. Während es ihm darum ging, eine Freundschaft zwischen Europäern und Afrikanern beziehungsweise Nigerianern zu beschreiben und über Gottesvorstellungen in unterschiedlichen kulturellen Kontexten nachzudenken, wiesen die Ausführungen mancher Kritiker in eine ganz andere Richtung. Wie sein Film beim Publikum tatsächlich ankam, lässt sich nicht belegen, die medienhistorische Einordnung von TAIWO SHANGO und dessen Kritiken deuten zumindest auf keine allzu große Publikumsresonanz hin.

Seiner Zeit voraus. Noch während der Dreharbeiten musste Klaus Stephan einen Tonassistenten aus gesundheitlichen Gründen wieder nach Deutschland zurückschicken, weil dieser neben körperlichen Problemen unter Schlaflosigkeit litt. Als Grund für die krankhafte Schlaflosigkeit nannte Klaus Stephan dessen „Angst vor dem N_“.²⁹ Der Vorfall mag nicht für alle deutschen Zuschauenden zu dieser Zeit stehen, aber zu einer Zeit, in der das öffentliche Bewusstsein noch immer von einem tiefsitzenden Rassismus gegenüber Afrika geprägt war, zugleich eine kritische Neubewertung von Deutschlands Vergangenheit als Kolonialmacht und Aggressor stattfand und für Offenheit gegenüber Afrika geworben wurde, konfrontierte TAIWO SHANGO ein westdeutsches Fernsehpublikum mit Bildern des unabhängigen Staates Nigeria, denen mit kolonialer Nostalgie – wie in Kinofilmen aus den vorangegangenen Jahren und Jahrzehnten – nicht beizukommen war. Mit seiner Mischung aus dokumentarischem und fiktionalem Erzählen, seinem afrikanischen Schauplatz, seinem Stoff aus der nigerianischen Geschichte, seiner fast vollständig Schwarzen Besetzung und einer interkulturellen Beziehung dürfte Stephans Film bei weiten Teilen des Fernsehpublikums auf Unverständnis gestoßen sein.

Zumindest für eine Person war der Film ein Lehrstück für Weltoffenheit. In einem herzlichen Dankesbrief an Klaus Stephan und seine Frau Nina, die die Arbeiten als Fotografin begleitete, beschreibt der Darsteller des Brian, Howard Vernon, seine ersten Eindrücke nach der Rückkehr von den Dreharbeiten in Nigeria nach Paris.

²⁷ o. V.: Sehr heidnisch, S. 9.

²⁸ Merkert: Eine Welt im Umbruch, S. 16.

²⁹ Brief von Klaus Stephan an Doktor Muenster, 5.3.1965. Nachlass Klaus Stephan.

Die Menschen dort seien „blass und dünnlippig“, und er wunderte sich über die Frauen, die ihre Kinder im Kinderwagen wie Steine „in einem Schubkarren“ vor sich herschieben, statt sie auf den Rücken zu binden, wie es „jede vernünftige Frau tut“.³⁰

In vieler Hinsicht betrat diese erste Fernseh-Koproduktion der Bundesrepublik mit Nigeria Neuland. Und man muss feststellen, dass dieses Neuland danach kaum je wieder betreten wurde. Bei aller Kritik, die man an Stephans Film üben kann, war *TAIWO SHANGO* ein mutiges, ambitioniertes Fernsehexperiment, das seiner Zeit voraus war.³¹

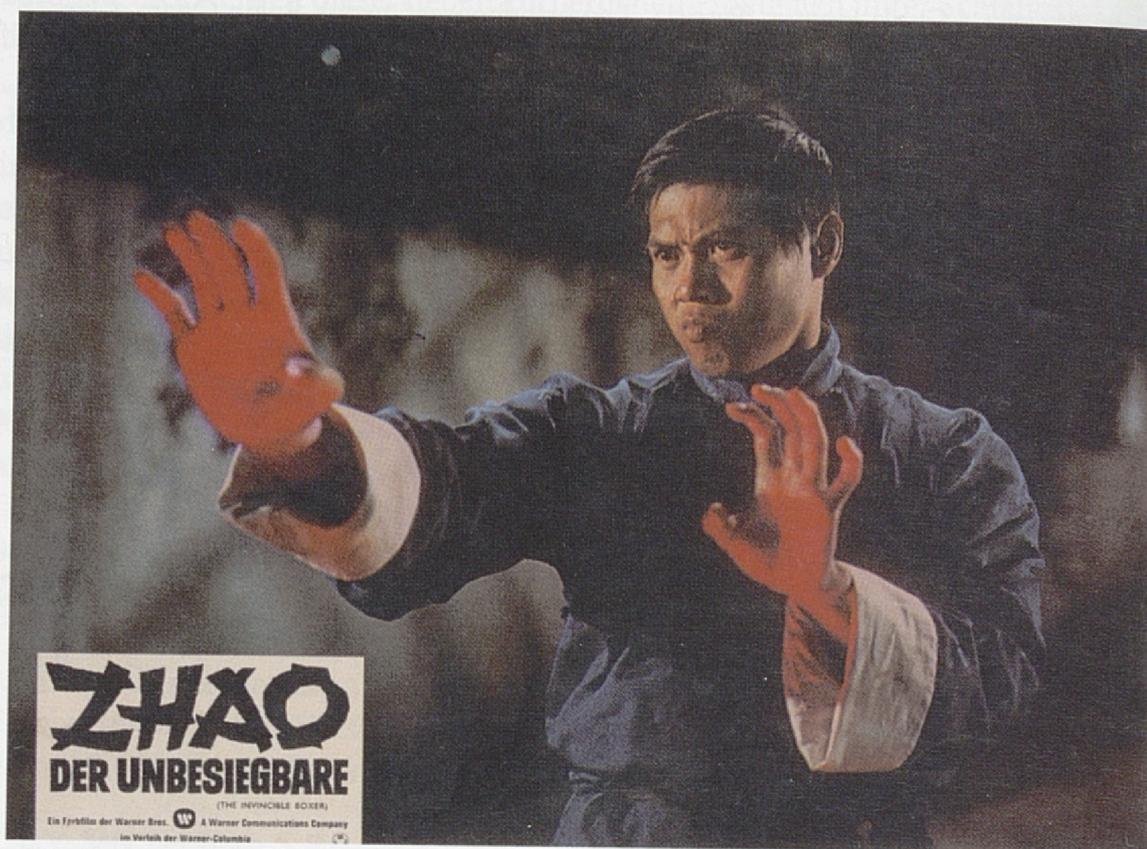
TAIWO SHANGO ODER: DER ZWEITE TAG NACH DEM TOD

Bundesrepublik Deutschland, Nigeria 1965 / Produktion: Bayerischer Rundfunk, Westdeutscher Rundfunk, Nigerian Television Service / Buch, Regie, Produktionsleitung: Klaus Stephan / Kamera: Dieter Jörs / Schnitt: Engelbert Kraus / Ton: Karl Wiesbauer, Sebastian Schlagbauer / Musikalische Beratung: Akin Euba / Aufnahmeleitung: Segun Olusola / Regieassistentz und deutsche Synchronregie: Nina Fischer / Erzähler: Robert Graf / Darstellerinnen und Darsteller sowie deutsche Synchronsprecherinnen und -sprecher: Christopher Kolade / Rolf Boysen (Taiwo Shango), Howard Vernon (Dr. Brian Murray), Elsie Olusola / Rosemarie Fendel (Oju), Kola Ogunmola / Robert Michal (der Otunba, Taiwos Vater), Segun Olusola / Christian Marshall (Kehinde, Taiwos Bruder), Yinka Akerele / Gisela Hoeter (Patricia, Taiwos Lebensgefährtin), Ralph Opara / Jürgen Goslar (Jamison), Ogunmola Travelling Theatre Company, Bürger von Ilawe / Länge: 102 Minuten / Format: 16mm, Schwarz-Weiß, Ton / Erstausstrahlung: 14.12.1965 (ARD), Wiederholung: 7.11.1969 (ARD)

Ich danke Frau Dr. Christine Matzke für die Einladung zum *TAIWO SHANGO*-Workshop in Bayreuth im Juli 2022. Der vorliegende Aufsatz entstand im Rahmen des Exzellenzclusters „Africa Multiple“ an der Universität Bayreuth, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder – EXC 2052/1 – 390713894.

³⁰ Brief von Howard Vernon an Klaus und Nina Stephan, 5.3.1965. Nachlass Klaus Stephan.

³¹ *TAIWO SHANGO* ist Gegenstand einer Sonderausgabe des *Journal of African Cultural Studies*, die 2024 erscheint.



Aushangfotos des Scotia Filmverleihs für DIE RACHE DER GELBEN TIGER (THE 14 AMAZONS, 1972) und Warner-Columbia für ZHAO – DER UNBESIEGBARE (KING BOXER / FIVE FINGERS OF DEATH, 1972) (Fotos: Deutsche Kinemathek)