

Black Panther und Wakanda – eine sprachwissenschaftliche Auseinandersetzung

Axel Fleisch und Angelika Mietzner

⌈ Γ ≡ 4 h > Ɔ 4 ↓ Λ ϕ × Υ Ö ↓ 7
π 4 > 4 ↓ 7 4

Hintergrund

Der Science-Fiction- und Action-Film *Black Panther* hat seit seinem Erscheinen 2018 für eine gewisse Furore gesorgt. Basierend auf einem in den 1960er Jahren entwickelten Comic-Helden präsentiert Marvel Studios in ihm als Protagonisten den afrofuturistisch gestalteten Thronfolger eines hochentwickelten afrikanischen Staates, als dessen Antagonisten ein Mitglied seiner Familie, das jedoch in der afrikanischen Diaspora in den USA aufwächst. Die Spannungen, Erwartungen, Verantwortlichkeiten und Konflikte zwischen ihnen resultieren aus einem fundamentalen Kontrast zwischen zwei Lebenswelten: die des Protagonisten ist ein autonomes, wohlständiges und zukunftsorientiertes Afrika; die

des Antagonisten ist eine der Vergangenheit und weitgehenden Aussichtlosigkeit verhaftete Existenz in einem ghettoartigen, marginalisierten Viertel an der Peripherie amerikanischen Großstadtlebens samt einer Zukunft, die nie zu passieren scheint. Dieser Kontrast markiert den Plot des Films, aber auch die Debatten um den Film, dessen Handlung räumlich an einigen realen Plätzen, aber auch einem fiktiven Ort angesiedelt ist. Sekundäre Schauplätze sind ein einfaches Wohnviertel im kalifornischen Oakland, ein Londoner Museum mit einer Sammlung ethnographischer Objekte, ein Club in Seoul und eine Landstraße in Nigeria. Maßgeblich jedoch findet die Handlung in Wakanda, einem fiktiven Hochtechnologie-Staat, statt. Obwohl fiktiv ist dieser Staat doch im zentralen Ostafrika verortet. Allerdings sind kulturelle Referenzen ein Panoptikum ästhetischer Anspielungen auf verschiedenste kulturelle Gemeinschaften quer durch den Kontinent. Der Film ist eine amerikanische Multi-Millionen-Dollar Produktion. Er präsentiert epische Schlachten, in denen moralische Werte in Form von Superhelden gegeneinander antreten. Eine (eigentlich etwas oberflächliche, aber doch bemerkenswerte) Aufmerksamkeit wurde dem Film zuteil, weil er fast ausnahmslos schwarz besetzt ist. Eine (etwas weitergehende, afrikawissenschaftlich relevante Theoriepositionen berührende) Aufmerksamkeit ist hervorgerufen worden durch die populärkulturelle Wertschätzung, die der Film erfuhr, bis hin zum Instant-Kultstatus. Bei Autorin und Autor dieses Textes hat das Betrachten des Films nicht völlig gegensätzliche, aber doch durchaus unterschiedliche Reaktionen ausgelöst.

Unsere anhaltenden Gespräche machten uns deutlich, dies ist nicht einfach eine Frage persönlicher Vorliebe, nicht Geschmackssache. Unsere Reaktionen bezogen sich auf sprachliche Repräsentationen im Film, aber auch auf Darstellungsweisen kulturhistorischen Erbes ebenso wie der eklatanten Effekte politischer Auseinandersetzung zwischen Afrika und dem Anderen. Afrikanische Diaspora (vornehmlich) in Amerika auf der einen

Seite; auf der anderen Seite ein utopisches Wakanda als afrikanischer Staat in selbst gewählter Abgeschlossenheit, der jedoch die globale Welt sorgfältig beobachtet. Wie verhalten sich die vielfältigen Motive und Themen im Film zu der großen Verwerfungslinie zwischen Afrozentrismus und den der kritischen Analyse verhafteten Paradigmen?

Unser Text basiert auf einem Multi-Format. Auch wenn er am Ende zu einem Ganzen in gemeinsamer Autorenschaft gefügt ist, geht er auf analytische Dialoge zurück, die wir zu Beginn unserer Auseinandersetzung mit dem Film führten und durch die uns die Vielschichtigkeit des komplexen Themas bewusst wurde. Wir vertraten in manchen Bereichen sehr unterschiedliche Positionen. Die Auseinandersetzung im Dialog (über)führten wir in eine(r) Schriftfassung, die uns als Rohmaterial mit Blick auf unterschiedliche den Film betreffende Themenkomplexe diente. Der daraus resultierende gemeinsame Text liefert nicht einfach eine Synthese im Sinne des Ziels einer Erörterung, sondern in manchen Bereichen auch die Zuspitzung derjenigen Fragen, die keine einfache Lösung haben (im Sinne eines Kompromisses zwischen zwei Positionen, oder auch der Entscheidung zu einer der kontrastierten Positionen). Der Text ist keine Filmrezension, auch wenn er kritische Analyse betreibt. Ziel ist nicht so sehr die verortende Einschätzung (gelungen – nicht gelungen?), sondern eher die hochauflösende Betrachtung verschiedener diskursiver Mechanismen, mit denen der Film arbeitet. Wir wollen damit durchaus mit Blick auf verschiedene Topoi Position beziehen, ohne dass jedoch die Meinung den akademischen Diskurs unterbricht.

Ein Schwerpunkt liegt bei den Analysen immer auf der Sprache oder Schrift, bzw. auf der Darstellung des Anderen, des Fremden und des Selbst. Die Konstruktion von Räumen wird durch die Aneignung fremder Sprachen oder noch nicht entzifferter Schriften ebenso wie die Verwendung von Kleidung und Körperschmuck unterschiedlicher ethnischer Gruppen in Kom-

bination mit futuristischer, intelligenter Bekleidung überdeutlich. Diese konstruierten Zeiträume und fiktiven Räume, die maßgeblich zu einer Konstruktion des Anderen oder Fremden beitragen, gestalten die Basis unserer Analysen.

Das Zerrbild Afrikas

Der finanzielle Erfolg des Films ist klar: laut imdb.com und wikipedia erzielte er ein Einspielergebnis von über 1,3 Mrd. US-Dollar und gehört damit in die kommerzielle Top-Liga. Wenn man davon ausgeht, dass Erfolg auch eine Frage von Nachhall, von Medienöffentlichkeit, dem Ausmaß an Diskussionen, die sich in sozialen Medien genauso wie in wissenschaftlichen Veröffentlichungen abzeichnen, ist, dann muss man wohl auch von einer Erfolgsgeschichte sprechen. Die Tatsache, dass der Film afrozentrische Befindlichkeit aufgreift und sich afrofuturistisch einordnet, mag vermuten lassen, dass Black Panther ein neues, ein positives, kraftvolles Afrikabild transportiert, angetan Identifikationen zu ermöglichen und Vorbildfunktion zu liefern. Wenn der Film sich in der Tat afrofuturistisch einordnet, dann liegt die Erwartung nahe, er möge einen Beitrag zur Dekonstruktion des Zerrbildes von Afrika leisten.

Der Film ist allerdings nicht mit dem Ziel der Bewusstseinsänderung angetreten, nicht mit dem Ziel, ein adäquateres Afrikabild durchzusetzen. Doch in der Fiktion, die Wakanda ist, liegt ein Nerv blank bei denjenigen, die Afrozentrismus ablehnen. Warum sonst müsste ein Film, der niemals mit diesem Ziel angetreten ist, sorgfältig seziert werden, in dekonstruierenden Einzelschritten Schwachstellen offengelegt werden? Wir müssen uns der Rezeption und Wirkungsgeschichte des Films zuwenden.

Kritisierende Stimmen sind zahlreich. Schon ein nur kurssorischer Blick, in weiten Teilen zufällig gesteuert durch unsere Interessenlage an bestimmten thematischen Einzelaspekten, liefert uns zahlreiche Beispiele: Der Film Black Panther sei charak-

terisiert durch die massive kulturelle Aneignung geographisch zufälliger afrikanischer Stilelemente, so Lynsey Chutel (2017).

Insgesamt ist die Kritik, wenn man nur lange genug sammelt und kompiliert, ziemlich vernichtend. Wird Afrika gewürdigt, oder einfach ästhetisch ausgeschlachtet? Das starke Statement von Nanjala Nyabola (2018a) lautet hierzu: „In the film, Africa is suggested heavily but never mentioned directly – it’s not an invitation between equals.“

Dass in der Tat Anleihen quer durch den Kontinent vorgenommen wurden, wie die Aussagen von der Kostümdesignerin Ruth E. Carters zeigen (Saunders 2019), steht außer Frage. Die einen werten dies voller Stolz und/oder Anerkennung als eine kaleidoskopische Würdigung afrikanischen (Design-)Bewusstseins: „Dieser Film hat das Hoffnungsmoment des Afrofuturismus, den Erfindungsgeist der Megacity-Jugend und den Optimismus des Afro-Bubblegum in eine dieser monumentalen Superheldengeschichten gepackt, die die ganze Welt versteht“, so Andrian Kreye und Jens-Christian Rabe (2018) in der Süddeutschen Zeitung. Andere ordnen dies als kulturelle Aneignung ein – so wie Lynsey Chutel (2017). Interessant daran ist, dass panafrikanischer Gemeinsinn in etwas unbequemer Weise der Idee, Afrika als ein Land zu behandeln, hier nichts entgegensetzt. Ist dies Wasser auf die Mühlen der Kritiker des Afrozentrismus, der demnach nicht allzu weit von der reinen Afroignoranz entfernt wäre?

Nehmen wir ein weiteres Beispiel: die eingehendere Betrachtung der Kleidung. (Oder ist Kostüme hier der bessere Begriff? Wir zögern, denn Fragen von Authentizität sind hochsensibel in dieser Diskussion, und der Begriff des Kostüms legt die Idee der Verkleidung zu nahe. Das würden Afrofuturisten und Vollzeitfans in Montur nicht auf sich sitzen lassen wollen. Und da mögen sie Recht haben.) Diana Lunareja (2018) schildert in einem Blogbeitrag die traditionellen Ideengeber für die unterschiedlichen royalen Insignien, Gewänder, Uniformen, weniger für wakandische Alltagskleidung (die zu beschreiben allerdings

ohnehin schwerfallen würde; in der Tat ist das Potpourri so bunt, dass ein Default kaum auszumachen ist.) Lunarejas Blogeintrag ist wohlmeinend, aber doch auch afronaiv. Die Möglichkeit der unangebrachten Aneignung wird bei ihr nicht diskutiert.

Wakandas mangelnde Kolonialerfahrung

Wakanda war nie kolonisiert. Seine Entstehung liegt in einer mythischen Vorvergangenheit. Dahin gehören nationale Gründungsmythen. Doch die Geschichte wird gut erinnert und dem Publikum – in feiner afrikanischer Manier – oral tradiert mitgeteilt. Sie berichtet von der Ankunft des größten Bodenschatzes, dem Streit konkurrierender Gruppen, dem Konsolidieren bestimmter politischer Praktiken zum Beispiel mit Blick auf die dynastische Abfolge, die ätiologische Erklärung, warum eine der Gruppen in den eisigen Höhen der Berge lebt. Die einzige und nur indirekte/implizite Referenz auf koloniale Gefüge ist die von mythischem Anbeginn an beibehaltene Geheimhaltung des Bodenschatzes Vibranium, in weiser Voraussicht muss man fast sagen.

Denn erst viel später – in kolonialer und postkolonialer Situation – stellte sich ja heraus, welchen Fluch der Reichtum an Bodenschätzen in Afrika bedeuten würde. Wir stellen klar, auch wenn mythische (Vor-)Vergangenheiten nicht eigentlich temporal verortet, eingeordnet oder datiert sind oder sein können, müssen sie doch auf jeden Fall als präkolonial gedacht werden. Der Film gibt jedenfalls keine anderslautenden Hinweise. Die verschiedenen Arten von Zeitlichkeit sind afrikanistisch übrigens bewusst; in maßgeblichen Arbeiten (Botne & Kershner 2008, Botne 2012) werden sie stringent unterschieden, selbst in einem so konkreten Zusammenhang wie dem der strukturlinguistischen Forschung zu Tempus und Aspekt.

Und so formiert sich Wakanda. Das innere und das äußere Wakanda: Im Innern technologisch innovativ und hyper-

entwickelt, nach außen den internationalen (Afrika-)Erwartungen entsprechend arm und abgehängt: Isolationismus, aber doch Teilhabe an den wissenschaftlichen und kulturellen Innovationen der globalen Welt. Die letztliche Frage nach der internationalen Verantwortung ist im Falle Wakandas einerseits persönliche Verantwortung. Im Bruderstreit zwischen Diaspora und traditionellem Oberhaupt werden Frevel begangen: Hochverrat, Tötung. Wakanda vernachlässigt seine ausgesetzten Kinder. Aber unabhängig davon stellt sich die Frage nach afrikanischem Humanismus, Ubuntu – nie so im Film benannt, doch durch die Ex-Geliebte T'Challas Nakia in Nigeria und später Oakland gelebt.

Nie Kolonie gewesen zu sein entlässt die Kinder Wakandas also nicht aus ihrer postkolonialen Verantwortung. Die afropolitanen Mitglieder des Königshauses mit ihrer nicht nur ingenieurwissenschaftlichen, sondern auch interkulturellen Kompetenz (Okoye ist es, die auch koreanisch beherrscht) stecken im Dilemma.

Das Dilemma wird jedoch potenziert, da Wakanda nicht nur nicht aus der postkolonialen Verantwortung gelassen wird, sondern sich selbst wie eine ehemalige Kolonialmacht benimmt. Der Reichtum wird geheim gehalten und andere dürfen nicht davon wissen, oder gar davon profitieren. Die Gegensätze werden durch Protagonist und Antagonist verkörpert: die westliche Gedankenwelt durch T'Challa, und die postkoloniale Tragödie durch Erik Killmonger.

Hierbei zeichnet sich Black Panther vor allem durch die Darstellung von Grenzen und Abgrenzungen und somit auch durch In- und Exklusion aus. Aufbauend auf Kopytoffs (1987) Begriff der *Frontier* beschreiben Korf u.a. (2013) die Grenze nicht als Trennlinie, sondern als ein dynamisches Verhältnis und eine soziale Praxis (Korf u.a. 2013: 30). Selbst im Falle Wakandas, dessen absolute Eingrenzung den prototypischen Begriff der Grenze als Trennlinie nahelegt, funktioniert dies nicht. Dynamische Verhandlungen von Grenzziehungen spielen sich sowohl innerhalb Wakandas ab, als auch mit außer-afrikanischen Akteuren: Geschäftspartner, Feinde, Diaspora.

Wakanda wird als afroamerikanischer Traum Afrikas gesehen, der die beiden Quasi-Gegner T'Challa und Erik Killmonger zwar mit unterschiedlichen Vorstellungen, aber dennoch für das Beste für die afrikanischen Nachfahren kämpfen lässt. Hierbei spielt die Rückgabe von ungleich erworbenem Reichtum oder Gütern eine große Rolle. Killmonger, der schon zu Beginn des Filmes eine im Museum ausgestellte Axt entfernt, rechtfertigt die Entnahme mit der Rückgabe von Raubgut. Dabei lässt die Gewalt, die in dieser Szene gezeigt wird, erahnen, mit welcher Gewalt Kunstgegenstände zur Kolonialzeit aus dem Kontinent geraubt und nach Europa gebracht wurden. Die dabei rezente Diskussion zur Rückgabe von Raubkunst von europäischen Museen an die entsprechenden Länder Afrikas, die sich in schwer nachvollziehbare Länge zieht, wird von Killmonger verkürzt, indem er die Axt einfach mitnimmt. Hier zeigt sich die absurde Ungleichheit zwischen dem leichten Nehmen und dem schwierigen Zurückgeben: wenn schon die Restitution weniger Gegenstände unmöglich ist, wie soll dann jemals ein Diskurs über Reparationen geführt werden? Dieser unmögliche Kampf wird in Person von den beiden Cousins T'Challa und Killmonger geführt, bei dem am Ende der stirbt, der Restitution und Reparationen fordert. Was für eine Prognose für diejenigen, die dereinst beraubt wurden. Eine Tragödie, die jedoch an den 2018 von der französischen Historikerin Bénédicte Savoy und dem senegalesischen Ökonomen und Schriftsteller Felwine Sarr (Sarr & Savoy 2018) verfassten Bericht erinnert, der im Auftrag des französischen Präsidenten Emmanuel Macron erstellt wurde.

Das niemals kolonial gewesene Wakanda muss sich jedoch mit den Menschen, die dem Kontinent geraubt wurden, auseinandersetzen, genau wie mit der Last der Geschichte des transatlantischen Sklavenhandels und der Sehnsucht und Romantik der Menschen in der Diaspora.

Sprache und Schrift

Der Film verwendet in kurzen Sequenzen und manchen Einschüben eine afrikanische Sprache, das isiXhosa. Hierin unterscheidet sich der Film von vielen vorherigen Produktionen. Wenn die amerikanische Filmindustrie auf eine afrikanische Sprache zurückgreift, handelt es dabei nicht selten um das Swahili. Dessen Verwendung als „afrikanischer Sprache par excellence“ begann schon in den alten Filmen zur Großwildjagd (z.B. John Wayne in *Hatari*, 1962) oder Serien wie *Daktari*, die zumindest Begriffe wie eben *daktari* oder *simba* gebrauchten, und gipfelte in der Walt Disney Produktion *König der Löwen*, die Phrasen wie *hakuna matata* ‚kein Problem‘ weltbekannt machte. Diese Phrasen, die immer wieder neu kontextualisiert wurden, trugen zu der Schaffung von touristischen Mythologien bei (Thurlow & Jaworski 2011). Das alles führte dazu, dass die Firma Walt Disney zwanzig Jahre nach der Erstausrahlung des Films den Begriff *hakuna matata* als Markenzeichen sichern wollte (Storch & Mietzner in Vorbereitung). Die Weltbekanntheit des Swahili wurde in *Black Panther* nicht instrumentalisiert, auch wenn es aus rein geographischen Aspekten sogar einen gewissen Sinn gehabt hätte, da Wakanda irgendwo im ostafrikanischen Landesinneren, irgendwo im Gebiet der Großen Seen liegt. Nicht, dass dort tatsächlich primär Swahili gesprochen würde, aber sein Einflussbereich, der sich auf Ostafrika konzentriert, hätte es zu einer nicht unmöglichen Wahl gemacht. Dennoch wurde isiXhosa gewählt.

Eine Rolle mag hierbei gespielt haben, dass das Swahili nicht zuletzt in historischen Kontexten verwendet wurde, die vom frühen Sklavenhandel über missionarisches Engagement bis hin zur Sprache kolonialer Administration reichen. Die damit einhergehenden historisch-soziolinguistischen Prägungen des Swahili indizieren wirtschaftliche Ausbeutung in frühen kolonialen Zusammenhängen; selbst die positive Wahrnehmung, die mit der selbstbewussten Verwendung des Swahili gerade in Tansania nach der Unabhängigkeit

einhergehen mag, oder der hybride Charakter als Sprache, die ihre Erstehung gerade dem Kontakt verschiedener Kulturen verdankt, löst das Swahili nicht aus seiner kolonialen Verstrickung. Versuche, das Swahili in Black Panther zu verwenden, hätten in dieser ambivalenten Situation vielleicht Erinnerungen an eben diesen Kontext auslösen können und auf jeden Fall eine gerade mit Blick auf das stets autonome Wakanda nicht angebrachte Assoziationen – Kolonialität und Hybridität – hervorgerufen.

Vielleicht greift die Idee, dass Swahili als afrikanische Sprache gleichzeitig mit dem Erbe von Machtasymmetrien, kolonialen Prägungen und Ungleichheiten behaftet ist, aber auch zu kurz. Möglicherweise hätte die Verwendung des Swahili in anderen Filmen, wie z.B. den Disney-Produktionen, Black Panther nicht ausreichend exklusiv gemacht. Außerdem wird dem Swahili eine relativ einfache Lernbarkeit zugeschrieben. Beliebte Darstellungen in Reiseführern und populärer Kultur besagen, Swahili sei eine leicht zu erlernende Sprache. Diese Vorstellung würde gegen die Idee der intellektuellen Raffinesse verstoßen, die das Bild erfordert, welches der Film von Wakanda aufbaut.

Weitere recht profane Argumente kommen in den Sinn. US-amerikanische Produzenten und Personen, die mit der Filmindustrie zu tun haben, blicken auf Südafrika. Gerade mit Kapstadt stehen sie in Verbindung, und da ist isiXhosa. IsiXhosa hat Schnalze, die zur exotischen Anziehungskraft beitragen. IsiXhosa ist offiziell in Südafrika, es ist einfach zu handhaben, da die Orthographie leicht verfügbar und standardisiert ist. Die Phonetik wird richtig analysiert. Die Sprachtrainer*innen können sich auf die Arbeit von Akademiker*innen, Phonetiker*innen und Sprachtherapeut*innen verlassen, um Schauspieler zu schulen.

Aber isiXhosa bietet noch mehr. Berühmte Sprecher*innen sind politische Größen wie Nelson Mandela und Desmond Tutu, die Sängerin Miriam Makeba und schließlich der Kabarettist und Moderator Trevor Noah. Neben dem Bekanntheitsgrad

solcher Personen rückt die südafrikanische Herkunft des isiXhosa die Sprache in die Nähe von Diskursen um Widerstand gegen das Apartheid-Regime. Das Verlangen nach kultureller Emanzipation, das massive sozioökonomische Ungleichgewicht zwischen verschiedenen Bevölkerungsgruppen und schließlich die Bildungs- und Erziehungspolitik führten zu einem politischen Kampf, der im Schüleraufstand von Soweto im Jahr 1976 einen besonders eklatanten Moment erreichte. In Teilen des Widerstands hatten sich Ideen des *Black Consciousness Movement* und des Panafrikanismus durchgesetzt, nicht ohne Anklänge an Ideen aus der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Bis heute bereiten sie den Grund für Afrozentrismus in Südafrika. Obwohl sich nach 1994 inklusive Denkweisen durchgesetzt haben, die nicht auf Ideen von Rasse basieren, bestehen Kontroversen und Unzufriedenheiten fort und die großen Herausforderungen sind alles andere als gelöst. Ob auf politisch-aktivistischer, intellektueller oder popkulturell-kommerzieller Ebene – die Verbindungen zwischen afroamerikanischen und südafrikanischen Stimmen und Begehrlichkeiten sind eindeutig, und das Wissen umeinander rückt Südafrika eher in die gedankliche Nähe der hier involvierten Filmproduzenten, als dies die für Wakanda angenommene geographische Lage in Ostafrika könnte. Vor diesem Hintergrund erscheint Swahili fast als ein Relikt aus Filmproduktionen einer älteren Zeit. In der neuen Produktion kennzeichnet die unverbrauchte Sprache isiXhosa einen Umbruch. Wir werden sehen, ob dies Nachahmende findet und sich mit Blick auf die Rolle Afrikas im amerikanischen Film eine neue Ära abzeichnet.

Einige Wörter zur Funktion afrikanischer Sprache(n) im Film: Im Grunde genommen könnte Black Panther ohne isiXhosa auskommen, zumindest ist es auf keinen Fall notwendig, um dem Plot zu folgen. Immer wieder kommen Szenen, in denen Ausrufe der Motivation zu hören sind, wie z.B. *phambili!* („vorwärts!"). Wirkliche Dialoge oder Gespräche werden nur in seltenen Kontexten in isiX-

hosa geführt, meist, um den Eindruck afrikanischer Authentizität im Film zu erzielen. IsiXhosa wird in wenigen Szenen, in denen sich einige der Hauptfiguren im Ausland (z. B. in Korea) befinden, als Verständigungsmittel verwendet, um feindliche Außenseiter auszuschließen. Eine vergleichsweise lange Szene zeigt einen Dialog, den der Protagonist T'Challa in der Welt der Ahnen mit seinem toten Vater in isiXhosa führt. Auch T'Challas Mutter, die Witwe des ehemaligen Königs, spricht mitunter isiXhosa. Diese Persönlichkeiten, die neben ihrer politischen Position auch mit Blick auf ihr Lebensalter herausragend sind, unterstreichen durch die Verwendung der Sprache neben den afrikanischen Pinselstrichen zusätzlich die mit Afrika in besonderer Weise verbundene Vorstellung von Altersrespekt, vielleicht gar Gerontokratie.

Neben Alter und Traditionsverbundenheit lässt sich mit Blick auf die Verwendung des isiXhosa in der Diaspora eine weitere Sprachdynamik vermuten. Sein besonderer Status rückt es in die Nähe einer *heritage language*. Der Anspruch auf Authentizität wächst am stärksten, wenn der tatsächliche Sprachgebrauch Englisch ist. In Oakland stoßen wir auf das Rosetta-Buch im Besitz des Antagonisten, dessen Vater Hochverrat an Wakanda beging. Deswegen muss er um seine wakandische Legitimität kämpfen. Das Buch enthält Aufzeichnungen des Vaters, die Wissen und Sprachpraktiken in der – und für die – Diaspora dokumentieren und zu bewahren versuchen. Dabei wird in zwei Schriften geschrieben, neben dem Englischen auch vermeintlich authentisch mit wakandischen Lettern, was zu der notwendigen, aber unzutreffenden Vermutung führt, dass sich dahinter die afrikanische Sprache, also isiXhosa, verbirgt.

Aber warum nicht einfach eine Sprache erfinden? Oft vereinfachen erfundene Sprachen das Verstehen und Erlernen! Aber auch dies scheint nicht im Interesse der Autoren zu sein, da Wakanda ein höchst elaboriertes Land ist. Man hätte aber auch eine besonders komplexe Sprache erfinden können, so wie das von

Tolkien entwickelte Elbisch aus Mittelerde, oder auch Klingonisch. All dies wurde nicht gemacht.

Eine Sprache wurde also nicht erfunden, wohl aber eine Schrift. Während isiXhosa im Film an (wenigen) Stellen zwar gesprochen wird, wird es nicht verschriftlicht. Allerdings zeigen sich hier koloniale Strukturen der Verschriftlichung. Dies betrachten wir in Einzelschritten.

Hinter der wakandischen Schrift steht einfach das Englische. Hier findet sich tatsächlich eine banale 1:1-Wiedergabe lateinischer Buchstaben, die durch ein anderes Symbol ersetzt werden. Es werden einfach englische Wörter transliteriert.

| | | | | | | |
|-----|-------|-----|-----|-----|-----|-----|
| Ɔ Ɔ | ll ll | h h | ∩ ∩ | ∞ ∞ | ⊙ ⊙ | ≥ ≤ |
| a | b | c | d | e | f | g |
| ⊙ ⊙ | X λ | h h | ⊗ > | ∩ ∩ | ⊖ ⊖ | ↑ ↓ |
| h | i | j | k | l | m | n |
| H H | ∩ ∩ | X X | Y Y | ⊙ ⊙ | Λ Λ | ⊖ ⊖ |
| o | p | q | r | s | t | u |
| ∩ ∩ | ∩ ∩ | h h | ⊗ ⊗ | ⊗ ⊗ | | |
| v | w | x | y | z | | |

Wakandisches Alphabet¹⁰

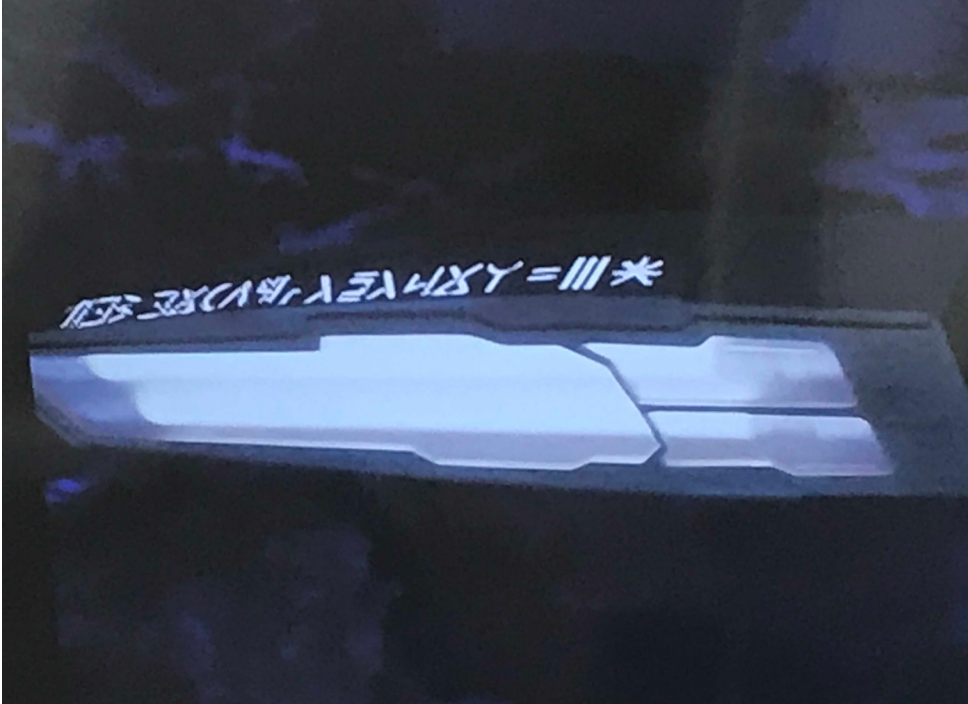
Dass sich hinter der Schrift des Wakandischen einfach nur das Englische verbirgt, in getreuer Umschrift Buchstabe für Buchstabe, mag enttäuschen. Nicht nur enttäuschend, sondern regelrecht irreführend ist es, denn nicht wenige Zuschauer*innen mögen in der Erwartung den Film betrachten, es handele sich um die Sprache,

¹⁰ [<https://www.omniglot.com/conscripts/wakandan.htm>] (20.12.2019)

die hier und da im Film eingestreut gesprochen wird, also Wakan-
disch (aka isiXhosa). Die Transkription der Schriftteile in dem Film
stellt sich angesichts der einfachen Transliteration als eine ziemlich
unnötige Übung heraus.

Was ist die Erklärung? Aus produktionstechnischer Sicht
sicher die einfache Umsetzung. Der emblematische Eindruck
exotischer Schrift und ihrer besonderen Ästhetik ist erzielt;
warum sich darüber hinaus Sorgen machen? Und schließlich
mag man sich fragen, wozu überhaupt geschrieben werden soll.
Denn wir haben es ja mit einer afrikanischen Kultur zu tun, in
der sich vermuten lässt, dass Oralität fest verankertes Merkmal
ist. Und zudem haben wir es mit einer Technologiehochkultur
zu tun, in der wahrscheinlich kaum geschrieben werden muss.
Interaktion zwischen Mensch und Maschine funktioniert auf
Zuruf, einfach mündlich; dokumentiert und festgehalten wird
durch Aufzeichnung – davon können wir ausgehen, wenn schon
das Telefonieren durch eine Apparatur erfolgt, die Gesprächs-
partner*innen in 3D erscheinen lässt – vermutlich holografisch,
oder auch in einer anderen Technologie, von der wir als
Autor*innen dieses Textes nichts ahnen. Wakanda repräsen-
tiert hier den *digital leap*, den manche für Afrika insgesamt seit
den 1990er Jahren vermutet haben. Keine Umwege über analoge
Technologien. Schrift erscheint in wenigen Zusammenhängen.
In der Beschilderung der Förderkette des Wohlstand schaffenden
Vibraniums. Sein Transport erfordert eine Destabilisierung,
damit nicht seine Energie oder Macht entfacht wird. Da sind auch
schriftliche Warnungen angebracht.

Ebenso findet sich Schrift auf der Kleidung des „Grenz-
stammes“, der Hüter von Wakandas Isolation. Die Zeichen sind
nicht mehr Englisch mit anderen Lettern. Die Schrift wirkt kom-
plexer, angelehnt an das umfangreiche Nsibidi Inventar. Hier muss
nichts mehr verstanden werden, im Gegenteil, möglicherweise
spielt das Nichtverstehen die viel wichtigere Rolle. Nur Eingeweihte



Lichtsäule mit der Aufschrift $\Pi \supset \geq \supset \times C \wedge \psi \text{ Ir } \lambda \supset \lambda \psi \times \Upsilon$
 („WDG Destabilizer“)

sollen besondere Zeichen lesen und interpretieren können. Das Publikum gehört nicht zum Kreis der Initiierten, die Verwendung erschöpft sich im Dekorativen. Oder sie lässt vielleicht Platz dafür, den Vollzeitfans Futter nachzuliefern. Schriftzeichen variieren in ihrer Gestalt – bei der Krönung erscheinen sie komplexer als auf den Umhängen und Mänteln bei der Schlacht am Ende des Films; in Wakandas Hauptstadt Birnin Zana sind sie inspiriert vom Leuchtschriftwald in Hong Kong (Beachler, zitiert in Desowitz 2018).

Und noch ein dritter Moment ist da, in dem die Verwendung von Schrift hohe Bedeutung hat. Killmongers Vater, der des Verrats bezichtigt und durch T’Chaka in Oakland getötet wurde, hinterließ ihm eine Tagebuch-ähnliche Sammlung an Erinnerungen. Sie erhält in Killmonger nicht einfach das Verlangen nach Wakanda aufrecht, sondern schürt es so sehr, dass

er über Leichen geht. Die Schrift des Vaters ist in zwei Sprachen, oder besser in zwei Schriften, verfasst, denn wir wissen ja nun, dass die wakandische Schrift nur Englisch anders schreibt. Für die, die diesen Rosettastein entziffern, eine wahrhaft enttäuschende Entdeckung. Zweifach zu schreiben ist funktional etwas aufwändig. Es ist das Gehabe eines Wakandaers in der Diaspora. Zeit hat er wohl, denn er ist gestrandet fern der Heimat in Oakland. Eine Notwendigkeit zu dokumentieren gibt es auch, denn neben der Nostalgie braucht es die niedergeschriebene Hoffnung auf die Rückkehr. Ausgebremst sind die Exilanten. Sie haben nicht unmittelbar teil an den Innovationen Wakandas, wo derartiges Schreiben – das handschriftliche Festhalten von Erinnerungen – jedenfalls nicht im Film belegt ist. Das schreibende Dokumentieren in der Diaspora, vielleicht auch deswegen in zwei Schriften, weil die Dauer der noch verbleibenden Wartezeit nicht abzusehen ist, und die Kompetenz nächster Generationen im Wakandischen vielleicht nicht gegeben ist, hält die Hoffnung am Leben, bringt aber den Schmerz über den drohenden Verlust mit sich.

Aber es sei die kritische und auch etwas ketzerische Frage gestattet, was die Produzenten sich bei der Erfindung der diversen Schriftzeichen gedacht haben. Als Linguist*innen haben wir uns natürlich sofort auf die Schriftzeichen gestürzt. Und auch wenn ein wakandisches Alphabet im Internet leicht zugänglich ist, war es uns auch ohne dies schnell möglich, die Wörter zu entziffern. Problem gelöst. Aber als wir wissen wollten, was auf den Hemden der Kämpfer stand, mussten wir viermal versuchen, die Stelle im richtigen Moment zu stoppen, um einen Screenshot zu machen. Die Darstellung der anderen Schrift war so kurz, dass sie bestimmt nicht dafür gemacht wurde, vom breiten Publikum erkannt, analysiert und für erstaunlich befunden zu werden. Warum also diese Mühen der Produzent*innen? Sie liefern damit ein Detail,

das der Fangemeinde eine Freude bereitet, Die Produktionsdesignerin Hannah Beachler verwendete sechs Monate darauf, das Alphabet zu entwickeln, das Züge aus diversen afrikanischen Schriften aufweist. Beachler, zitiert von Desowitz, gibt den Grund für die Schaffung der Schrift an: „It was a process of trying to pay homage to lost languages but also infusing the idea of Afrofuturism of reclaiming languages lost“ (Desowitz 2018). Vielleicht tut Beachler dies einfach, um Nostalgie als emotionalen Mechanismus zu instrumentalisieren, so wie im Falle von Bebilderungen im Fantasy-Bereich üblich. Doch was heißt hier eigentlich 'verlorene Sprachen würdigen'? Beachler stellt den Afrofuturismus auf das Fundament einer Verlusterfahrung und reiht sich damit ein in konventionelle Afrikadiskurse. Dabei gibt es doch durchaus die Schriften, die der afrofuturistischen Idee entsprechen und die von Schrifterfindern/Wissenschaftlern aus den afrikanischen Reihen selbst entworfen wurden. Hierzu gehört das Mandombe, das für die Bantusprachen Kongos, aber auch für alle Sprachen Afrikas von David Wabeladio Payi erfunden wurde, der die Schriftzeichen aus komplexen geometrischen Formen zusammenstellte (Pasch 2010). Mandombe ist „augenscheinlich die einzige moderne afrikanische Schrift, die trotz fehlender politischer Unterstützung eine gewisse Verbreitung erlangen konnte“ (Pasch 2010: 1).

Mit der Einsparung der Mittel für eine sechsmonatige Kreation eines Alphabets und der Verwendung des Mandombe in Black Panther hätte die Mandombe Academy *Centre de l'Écriture Négro-Africaine* (CENA) der Kimbanguisten unterstützt werden können, da sie, wie sie auf ihrer Website selbst angibt, in der Demokratischen Republik Kongo, in Frankreich und Brüssel unterrichtet wird und eher als eine wachsende, denn als eine bedrohte Schrift zu sehen ist¹¹.

¹¹ [<https://www.endangeredalphabets.net/alphabets/mandombe/>] (20.12.2019)

Bis zu einem gewissen Grad könnte man das Argument gelten lassen, dass eine konkrete Schrift – z.B. Mandombe – möglicherweise die Schaffung der utopischen Parallelwelt untergraben hätte durch die Anbindung an einen sehr konkreten Kontext in kulturhistorischer, religiöser und zeiträumlicher Hinsicht. Schwerer zu wiegen und leider realistischer scheint aber ein anderer Grund. Bill Desowitz (2018) schreibt über *production designer* Hannah Beachler bereits im Untertitel seines kleinen indiewire.com-Artikels, „[she] became an expert African linguist“. Zunächst einmal ist verwunderlich, wie schnell man in diesem Bereich zur Expert*in werden kann. Von profanen legalen Fragen mal abgesehen (ist Afrikanist*in eigentlich keine geschützte Berufsbezeichnung?) zeigt sich in dem Artikel etwas viel Gravierenderes. Darüber, wie Schrift und Sprache im Produktionsdesign zu behandeln wären, haben sich Ryan Coogler (Drehbuch und Regie) und *production designer* Hannah Beachler eingehend verständigt. So beschreibt es Desowitz (2018) – offensichtlich auf der Grundlage eines Interviews mit Beachler. Zufällig ist da wohl wenig. Umso schwerer wiegen einige der Brocken, die uns aus seinem kurzen Text entgegenfliegen: „She took the remnants of Nsibidi“, doch in Beachlers eigenen, von Desowitz zitierten Worten, „[t]he language needed to evolve from the older hieroglyphs into a more modern version[.]“ (Desowitz 2018). Es handelt sich aber um ein Schriftsystem, keine Sprache. Das Nsibidi wird geschildert als „ancient“, aber eben nur bruchstückhaft überliefert und „secretive“; dank der *production designer* haben wir nun „a more evolved version that Beachler developed with great imagination“, so Desowitz. Beachler sagt, Ryan [Coogler] wollte „a newer script that felt African but was really advanced.“

Da fällt es schwer, nicht sarkastisch zu werden und ihnen zu danken für die intellektuelle Entwicklungshilfe. Schließlich ist Beachler ja Expertin, noch dazu eine „wowed by tribal graffiti art with its beautiful patterns“ in knapp 2000m Höhe bei einer

Forschungsreise in Südafrika. (Und wie die philanthropischen Helden in Afrika ist das alles dann auch dargestellt als ein schöpferischer Akt aus ihrer individuellen Feder – von riesigen Teams und Budgets ist da kaum die Rede.) Dabei geht es nicht darum, hier in akademisch-verbitterter Weise einen Stellungskrieg zu führen über *entitlements* – wer darf wann was über wen sagen oder entwickeln? *Production design* versus *academia* (und wieder mal afrikanisch Schriftende außen vor lassend).

Natürlich werden in kommerziellen Produktionen billige Gelüste befriedigt, hier u.a. die Lust auf Schrift-betreffende Authentizität. Aber dass dabei afrofuturistische Fans sang- und klanglos akzeptieren, was sich ohne allzu große Schwierigkeit als kulturelle Aneignung bezeichnen ließe, mutet mit Blick auf die Rezeption des Films befremdlich bis bemerkenswert an. Hier funktioniert ein bestimmter Mechanismus, der an *minority-baiting* erinnert. Da werden Häppchen hingeworfen für diejenigen, die sie sehen wollen. Alle anderen können sie nach Belieben nicht sehen oder auch übersehen oder anerkennend nur ein bisschen sehen (je nach Intensität oder Größe der Häppchen und eigener Gemütslage): In *Black Panther* genügt die (entwickelte) Schrift als ästhetischer Afrozentrismus-Köder ebenso wie die gesprochene Sprache isiXhosa vielleicht für Sprecher*innen afrikanischer Sprachen (inklusive des isiXhosa).

Stimmtimbre, Synchronstimmen und Bush Language (die Jabari machen das immer)

Im Marvel-Comic-Universum sind die Jabari eine der fünf ursprünglichen Ethnien, die Wakanda bevölkern. Als die internen Auseinandersetzungen zwischen diesen Ethnien endeten, zogen sie in bergige Regionen. Seitdem leben sie in einer Isolation, in gewissem Sinne in doppelter Isolation. Obwohl sie als Bewohner

von Territorien innerhalb der Grenzen von Wakanda von der Außenwelt abgeschirmt sind, sind sie auch intern isoliert - eine Option, die sie der Zusicherung von Loyalität gegenüber der herrschenden Dynastie vorzogen.

„The Jabari speak in a Yoruba dialect, as opposed to the Xhosa spoken by all the other Wakandans,“ berichtet die Marvel Comics Fanseite *Marvel cinematic universe Wiki*¹² [Anm.: Hyperlinks im Original], wobei sie im Film insgesamt gar nicht viel sprechen und sich auf Englisch einlassen; von Yorùbá ist da nichts zu merken. Allerdings artikuliert M'Baku, Oberhaupt der Jabari, Sprache anders als andere Bewohner Wakandas. Die kenianische Filmemacherin Waniru Kahiu macht diesbezüglich eine interessante (Eigen-)Beobachtung. Im Gegensatz zu anderen Charakteren im Film sei ihr sein Akzent angenehm-glaubwürdig. Nanjala Nyabola (2018a) bezieht sich hierzu auf Waniru Kahiu und schreibt:

She found the accents disorienting, although she points out that part of what makes Winston Duke's M'Baku so captivating as a character is that he uses a real accent that could exist on the continent rather than Hollywood's stereotypical "African" accent. "That generic accent that makes Africans sound submissive and simple," she says, singling out Chadwick Boseman and Forest Whitaker as culprits. "While M'Baku's accent is unapologetic, brave and just so himself." (Nyabola 2018a, mit Zitaten von Waniru Kahiu)

Bis zu welchem Grad bei dem aus Trinidad stammenden Winston Duke möglicherweise ein karibisches Sprachtimbre (kein Akzent, nur ein Timbre!) eine Rolle spielt, ist schwer zu sagen. Die Rede ist

hier nicht von einem Akzent, sondern allein einem Timbre, das schwierig zu fassen ist, doch einer Untersuchung wert scheint.

¹² [https://marvelcinematicuniverse.fandom.com/wiki/Jabari_Tribe] (20.12.2019)

Aber auch da steckt noch mehr dahinter. Sprechweise und Ton sind die einer African American Sitcom-Figur. Überbetont, repetitiv. Die Funktion dieser Figur ist nicht zuletzt, humorvolle Akzente zu setzen. Hilary Kimuyu (2018) kommentiert diese Momente des *comic relief* zum Beispiel mit Blick auf seine Kannibalismusandrohung. Doch M'Baku ist ein edler Wilder. Sein Kampf(?)schrei ist ein einfacher kehliger, ein wenig belender Laut; nicht der eines Hundes, sondern der einer affenartigen Kreatur. Die Kommunikation, die so beispielsweise während der entscheidenden Schlacht, in der die Jabari T'Challa zu Hilfe kommen, unter ihnen hergestellt wird, erinnert an Buschsprache, eine bewusst verfremdete Art des Sprechens (Nassenstein 2019). Mit Yorùbá hat das jedenfalls nichts zu tun, was diese doppelt geothernten Traditionalisten (territorial ausgegrenzt von Wakanda, in „zweiter Ableitung“ ausgegrenzt von der Welt; religiös unterschieden durch einen anderen Kult, durch andere Gottheiten) sprechen – eine potenzielle Gefahr für die hegemonialen Verhältnisse Wakandas, letztlich jedoch bei aller Ablehnung von dessen technologischen Errungenschaften ein Alliiertes gegen den äußeren Feind.

Es geht hier um die Konstruktion von „Afrika“ als einem Raum der Andersartigkeit und als einer Leinwand, auf der Ursprünglichkeit und Zivilisation kontrastiert werden: Habitat der Jabari ist die relative Wildnis, sie selbst muten animalisch und bedrohlich an. Das Bild ist eines von Alterität, die notwendigerweise geschaffen wird, um den Reiz für den Betrachter zu verstärken (Wainaina 2006). Es ist jedoch auch ein Bild von Allochronie oder auch der allochrone Diskurs (Fabian 1983), der den Anderen immer in einer Zeit konstruiert, die eine andere ist, als die, in der man sich selbst befindet. Diese auf den ethnologischen Diskurs angesetzte Kritik Fabians ist durchaus auch auf mediale Diskurse zu übertragen: „[...] the contradiction arises – when those same ethnographers represent their knowledge in teaching and writing, they do this

in terms of a discourse that consistently places those who are talked about in a time other than that of the one who speaks. I called the effect of such strategies a 'denial of coevalness' and qualified the resulting discourse as 'allochronic'" (Fabian 2014: 173).

Wie geht man nun mit all dem eigentlich um, wenn es daran geht, den Film zu synchronisieren? Die Aufgabe, solche Texturen und Sprachtimbres in eine insgesamt sprachlich übertragene Form zu bringen, ist sicher eine Herausforderung. Wie dabei verfahren wird, ist durchaus von Interesse. Grundlage bildet das Englische mit seinen vielfältigen Möglichkeiten sprachlicher Indexikalität: afroamerikanische Sprechweisen, afrikanische Englischvarietäten und das Spiel mit sprachlichen Identitätsmarkierern unter Darsteller*innen, aber auch durch die Produktionsleitung, die eine Auswahl trifft, ggf. mit Blick auf Sprache Coaching verordnet. Das Ergebnis nun in eine andere Sprache, beispielsweise Deutsch, zu übertragen, erfordert etwas Unmögliches. Es gibt kein afrikanisches Deutsch, auch keinen globalen afrikanischen Akzent, allenfalls einen karikierenden, der hier nicht zum Einsatz kommen kann. Wir müssen mit einer Bereinigung leben, wenn wir den Film auf Deutsch betrachten, jedenfalls weitgehend. Kurze Sequenzen in isiXhosa erhalten einen meist deutschen Akzent, obwohl das genaue Hinhören hier Ausnahmen zeigt. Die vielleicht interessanteste ist das isiXhosa in der Aussprache Okoyes, oder besser gesagt der ihrer deutschen Synchronsprecherin Dela Dabulamanzi. Ihr Akzent im isiXhosa erinnert nämlich weniger an den einer muttersprachlichen Verwenderin des Deutschen, sondern trägt Züge eines westafrikanischen Timbres. Ganz frei von Gehörseindrücken und Inhalten, die hierdurch subtil vermittelt werden, ist also auch die synchronisierte Fassung nicht. Wie schon im Falle Winston Dukes wirkt sich hier eine schwer einzuschätzende Stimmfärbung aus. Interessant daran ist der Kontrast zwischen deren subtiler, aber doch erkennbarer Wahrnehmung gegenüber der empirisch-

instrumentell nur schwer nachweisbaren Charakteristik. Die Afrikanistik hat dem bislang wenig Beachtung geschenkt.

Tradition, Afro, Theorie

Afrozentrismus, Afrofuturismus, Afropunk, Afrotopia, Afropolitanism und Arschlochland.

Vielleicht wundert es. Warum sich Gedanken machen um die Stimmen der 1980er, die sich der perfiden Konstruktion nationaler Identität, kulturellen Essenzialismen, und deren ritualisierten oder gestalterischen Ausmalungen widmen. Fangen wir dennoch bei Ranger und Hobsbawm (1983) und Mudimbe (1988) an.

Wir sehen folgende Stellen, an denen die Konstruktion und *Invention of Tradition* eine Rolle spielt.

1. Gründungsmythos. Der ist notwendig, um die Welt von Wakanda zu erklären, in der Innenansicht den Wakandauern, aber natürlich auch dem Kinopublikum. Dies erfolgt durch eine narrative Sequenz am Anfang. Vielleicht stärker als eine *Invention of Tradition* im Sinne von Ranger und Hobsbawm wird hier ganz konkret das Narrativ geliefert, als schöne Geschichte mit innerer Logik. Die Konstituenten des Gründungsmythos und der Vorgeschichte Wakandas treten sehr deutlich hervor als historische Ereignisse (auch wenn im Film ästhetisch weichgezeichnet wird, Konturen verschwimmen und die Farbgebung bei der Darstellung dieser Ereignisse ausbleicht). Geschuldet ist dies wohl der Tatsache, dass der Erfindungsakt dieser Tradition hier nicht der der Bevölkerung Wakandas ist, sondern durch Marvel Comics konzipiert ist.
2. Das seltsame Nicht-Zutreffen von *Invention of Tradition*, wenn nämlich Wakanda einerseits ein Nationalstaat in

Afrika, gleichzeitig aber auch ein afrikanischer Mikrokosmos ist. Zwar lassen sich die so bezeichneten Stämme bestimmten Funktionen (Grenzschutz, Minenausbeute, Handel, ...) zuordnen, und deren Angehörige sind auch durch unterschiedliche Ästhetiken gekennzeichnet, v.a. farblich voneinander abgesetzt. Damit wird auf Nummer sicher gegangen, was die Wiedererkennung betrifft. Am Ende aber überwiegt doch das freudestrahlend-bunte Afrika-Potpourri.

3. Die Stilbildung, die die Schaffung des Films mit sich bringt. Afrofuturismus ist durchaus länger bekannt, und insofern dient der Film nicht als der initiale Funken (schon gar nicht nur) einer neuen Ästhetik eines *urban tribes*. Marvel Comics erfindet nicht mit dem Film Black Panther den Afrofuturismus. Aber der Film katapultiert Afrofuturismus auf die große Leinwand, die internationale kommerzielle Bühne und somit in die Ränge dessen, was potenziell dem Mainstream als Stil- und Ideenrepertoire zur Verfügung steht. Afrofuturisten treffen sich regelmäßig als kleine Gemeinschaften in London, New York und einer Reihe anderer Orte. Hierzu gibt es eine kuratorische Aufarbeitung – mehrere Ausstellungen – und wissenschaftliche Befassung mit dem Phänomen.

Im Rahmen dieser kleinen Gemeinschaften, die an der Schnittstelle soziale Gruppe/*urban tribe* stehen, ist noch Raum für ideologische Diskussion. Der Gegenstand dieser Diskussionen müsste sich in irgendeiner Weise konsolidieren, wenn er Gemeingut werden soll.

Das ist allerdings durchdrungen von individuellen Ideen und Kreativität, denn eine der zentralen Ideen im Afrofuturismus ist durchaus Individualität, also etwas, das der raschen Schöpfung eines Aussehens, eines fest

umrissenen Ideenrepertoires, einer schablonenartigen Ausprägung („So sieht ein Afrofuturist aus!“) entgegensteht. Zumal als weitere zentrale Idee Hybridität hinzukommt – was dem uniformen Zuschnitt von Ideen, Aussehen, Überzeugungen ebenfalls potenziell entgegensteht.

Und dennoch, nach dieser langen vorbereitenden Überlegung zu Afrofuturismus, wenn es auf dem Weg zu einem Urban Tribe – hier schon mal großgeschrieben – kommt, dann bräuchte der ja auch seine Traditionen. Mit der Betonung auf Kreativität (eben einer der Kernideen des Afrofuturismus) könnte es schwierig werden, einen solchen Urban Tribe vergessen zu lassen, dass seine Traditionen nicht schon immer da waren. Oder wenigstens der Ruf danach sind, etwas in Vergessenheit Geratenes wieder aufleben zu lassen. Aber eine komplexe Manipulation historisierender Inhaltsstoffe zu dessen Konstitution gibt es ja doch. Im Afrozentrismus ist dies vielleicht noch am offensichtlichsten: die gemeinsame afrikanische Abstammung, die Versklavung/Verschiffung der Vorfahren als gemeinsame identitätsstiftende Erinnerung.

Ob sich hier noch mit Ranger und Hobsbawn verstehen lässt, ist schwer zu sagen. Es braucht wohl die noch einmal komplexere Zuspitzung auf den Fall der Erfindung Afrikas im Sinne Mudimbes (1988). Schon darin nimmt die stets zur Anwendung kommende Erfindung von außen einen zentralen Platz ein. Mudimbe (1988: 13-15) beschreibt die ausführliche und umständliche, aber letztlich nicht haltbare Argumentation des amerikanischen Astronomen Carl Sagan, die den Dogon bestimmte eigene astronomische Einsichten abspricht. Es ist für die Befassung mit Afrika konstitutiv, dass ein bestimmtes Wissen abgesprochen wird. So unnachgiebig wie Sagan klingt dann aber auch das intellektuelle Kontra gegen die als zu leichtfertig verstandene Konstruktion des Afrikabildes

in Black Panther. Im Schöpfungsakt, also der Filmproduktion, wird Wakanda eine Unzahl panafrikanischer Gemeinsamkeiten zugeschrieben, die trotz eines gewissen Rechercheaufwands in groben Pinselstrichen erfolgt. Die willkürliche Mischung von Stilen, mit anderen Worten die Hybridität Wakandas, untergräbt Authentizität. Dennoch: die Aneignung des Fremdzugeschriebenen funktioniert beim afrofuturistisch-bunten Publikum des Films gut.

Hybridität ist sicher ein Schlüsselkonzept in diesem Zusammenhang. Vielleicht ist es das Hybride, das Afrika mehr kennzeichnet als die mitunter verzweifelt hinzugezogenen Merkmale panafrikanischer Art, die im Sinne des Afrozentrismus mehr als die Ebenbürtigkeit gar die Überlegenheit schwarzer Kultur belegen sollen. Ahnenverehrung, zum Beispiel. Oder Ubuntu als sozialphilosophisches Prinzip.

Und in diesem Sinne könnte der Erfolg des Films auf eine interessante Verquickung hinweisen, nämlich die zweier sehr unterschiedlicher Sichtweisen auf afrikanische Kulturgeschichte, Dekolonisierung und die Möglichkeit der gesellschaftlichen Veränderung hin zu einer Vision des Endes von Ungleichbehandlung. Wo überzeugte Afrozentristen und Panafrikanisten die Hautfarbe als primäre Identitätsstiftung sehen, über deren Durchsetzung sie die Beendigung von rassenideologisch motivierten Missständen zu erlangen trachten, heben andere ab auf die Notwendigkeit, eben die Konzepte, die unsere Gliederungs- und Kategorisierungsmaßstäbe setzen, aufzulösen. Hautfarbe zum Beispiel wird erst dann grundlegend als Faktor aus dem sozialen Leben, den Räumen, um die wir kämpfen, ausgeschlossen sein, wenn wir sie nicht mehr sehen (können).

Der Film Black Panther schlägt einerseits Popularitätskapital aus der Tatsache, dass die Cast (weitgehend) schwarzer Hautfarbe ist. Gleichzeitig ist er vollkommen unabhängig davon weltweit und bei unterschiedlichstem Publikum erfolgreich. Er spielt hier scheinbar beide Klaviaturen.

Es muss den Produzenten also gelungen sein, die Ansprüche aller Zuschauer*innen über das Maß zu befriedigen. Dies einfach nur der Hautfarbe der Schauspieler zuzuschreiben, wäre zu einfach gedacht. Dazu müssen weit mehr Konzepte angesprochen werden als nur die offensichtlichen. Zuschauer jeden Alters und jeder Herkunft müssen sich in dem Film wiederfinden und sich mit ihm identifizieren können. Das ist bestimmt eine schwierige Kombination, aber es scheint Marvel Productions gelungen zu sein. Es wurden z.B. nur in ganz kurzen Sequenzen, aber dennoch offensichtlich Themen angeschnitten, die im rezenten Afrikadiskurs eine enorm wichtige Rolle spielen: Restitution, Boko Haram, Angst vor Geflüchteten oder auch der transatlantische Sklavenhandel. Mit diesen Fragen sieht sich vor allem T'Challa konfrontiert, der als die verantwortliche Figur über alle politischen und ethischen Bedenken hinweg konstruiert wird, als der Retter der menschlichen Rechte, der richtig handeln will und sich mit den oben genannten grundlegenden Entscheidungen auseinandersetzt: Soll Wakanda die Türen öffnen und Flüchtende aufnehmen? Soll es Interventionen – militärisch oder humanitär – in anderen Ländern geben?

Natürlich lässt sich nicht zuordnen, welche Afrikabilder für welche Art von Zuschauer*in gemacht wurden, aber die immense Bildgewalt des romantischen, wilden Afrikas, so wie es Wainaina (2006) beschreibt, ist in dem Film allgegenwärtig. Wakandas Schönheit ist unbeschreiblich: Landschaften, majestätische Gebirgszüge, friedliche afrikanische Weiler vor der Kulisse einer Savanne, die mit Akazien durchsetzt ist, und sonnenverwöhnte Landschaften des späten Nachmittags im goldenen Schein genau desjenigen Afrikas, von dem uns Binyavanga Wainaina zu verstehen gibt, dass wir so doch bitte nicht über es schreiben mögen. Und als absolute Versicherung, dass wir mit dem Vergleich zu Wainaina richtig liegen, befolgen dann am Ende des Films die Produzenten den Rat von Wainaina, oder besser gesagt tapen sie in

die von ihm gestellte Falle: „Always end your book with Nelson Mandela saying something about rainbows or renaissances. Because you care.“

Nicht nur die von Wainaina (2006) aufgelisteten Stereotypen, sondern die Komplexität aller Konstruktionen in dem Film entspricht durchaus den Darstellungen der physischen und psychischen Herausforderungen, die in touristischen Szenarien häufig für Afrika beschrieben werden (Knapp & Wiegand 2014). Der als wild und ungezähmt geltende Kontinent steht als Gegenstück zur europäischen Zivilisation, die in diesem Fall durch Wakanda dargestellt wird. In diesem Sinne formuliert auch Nyabola (2018b) ihre Einstellung und Kritik am Zielpublikum von Black Panther.

To me, the answer is that, regardless of all appeals to a unitary black identity, Black Panther is still a Western film, shot with a Western gaze and primarily for a Western audience. It promotes Western ideas of militarisation and conquest and even imperialism in its celebration of a seemingly infallible king. Now, it may be an African American gaze that celebrates dark skin and curly hair, but it is still primarily a Western gaze.

Durch die ewige Bestätigung des wakandischen Selbst wird der Andere, der Fremde, bezwungen und sein „Anderssein“ als Bedrohung wahrgenommen. Deshalb ist für Wakanda eine Abgrenzung zum restlichen Kontinent, sowie eine Klarstellung der kulturellen und sozialen unterschiedlichen Positionen wichtig (vgl. Knapp & Wiegand 2014). Das macht Wakanda auch zu einem Land, welches Christoph Petersen (2018)¹³ nicht ohne Grund als „Arschlochland“ bezeichnet hat.

Es besteht kein Zweifel, dass das gezeichnete Bild ein Sammelsurium afrikanischer ethnokultureller Höhepunkte ist, aber ist

¹³ [<http://www.filmstarts.de/nachrichten/18517224.html>] (20.12.2019)

das insgesamt falsch? Es stellt sich die Frage, ob diese Art von Hybridität schädlich ist oder ob sie nicht eher dem entspricht, was als die afrikanische Utopie gesehen wird, das Afrotopia (Sarr 2016). Felwine Sarrs Schrift über seine Utopie von Afrika entspricht in vielen Zügen dem, was in dem fantastischen Staat Wakanda zu erkennen ist. Seine Utopie besteht in einem Kontinent, in dem ein eigenes Konzept von Mitmenschlichkeit, Gemeinschaft und Kooperation besteht, welches sich von den Vorgaben imperialer Mächte und der Kolonialherren abhebt. Afrikas ureigene Ausstrahlungskraft liegt in dem Bereich der eigenen Kultur, die trotz der jahrhundertelangen Einflussnahme durch die Kolonialherrschaft und der daraus folgenden globalisierten Unterdrückung in vielen Bereichen erhalten geblieben ist. Sarrs Afrotopie bezieht sich auf eine sonst nirgendwo gesehene Gemeinschaftlichkeit und ein Aufeinander-Rücksicht-Nehmen, das die Stärke des Kontinents ausmacht und die Zukunft Afrikas gestalten kann. Dort sieht er Macht für einen Aufbruch.

Wakanda repräsentiert als kleines Ebenbild diese Utopie eines Afrikas der Zukunft. Das Land besteht aus einer Vielzahl unterschiedlicher Kulturen, offensichtlich dargestellt in dem optisch plumpen Erscheinen ethnischer Gruppen aus unterschiedlichen Teilen Afrikas, die eine gemeinsame Kultur der Herrschaft pflegen und einem Glauben folgen. Dass diese Gruppen in Frieden und Respekt zusammenleben, verdanken sie dem gemeinsamen Zugang zu den Ressourcen des Landes und der gerechten Ressourcenverteilung. Parallel dazu werden die eigenen Traditionen kultiviert, was eines der angestrebten Ziele Sarrs ist und in dem Film in Form der lang andauernden Zeremonien der Königsmachung und des Lebens nach dieser Tradition zu finden ist.

Wakanda polarisiert – ein Ausblick

Es scheint fast so zu sein, als ob Wakanda, wie eingangs erwähnt, als kulturelles Produkt amerikanischer Filmindustrie ein Erfolgsrezept trifft, weil es hybrid ist. Damit ist nicht allein die Hybridität der Mischung afrikanischer ethnokulturell stilisierter Ikonen (SW-äthiopische Tellerlippen, Ohrgehänge der Peul, Zuluhüte) gemeint. Sondern die Hybridität, die sich zu Nutze macht, was ein zentrales Element afrozentrischen Designs ist. Hier trifft Ablehnungswürdiges (Africa-is-a-country) auf Erhebendes (panafrikanische Gemütslage).

Wir schlagen vor, uns auf einen Nenner zu einigen, um des folgenden gemeinsamen Argumentes willen. Ein Nenner, auf den sich alle einigen müssen, das geht einfach nicht anders, ist, dass der Film nicht kalt lässt. Sicher gibt es auch nicht wenige Kinobesucherinnen und -besucher, die mit einem so la la-Gefühl aus dem Kino kommen, also polarisiert er nicht zwingend. Aber er hat als Film das Potenzial zu polarisieren.

Polarisieren braucht immer Ärger oder Wut als treibende Kraft. In der Ablehnung oder wenigstens in einer negativen Reaktion auf den Film liegen interessante Aspekte.

Da ist zum einen dieselbe Ablehnung wie bei historisierenden, possierlichen oder auch opulenten Produktionen, deren filmische Inhalte simpel sind und die eindeutige moralische Positionen bei den Betrachtenden aktivieren. Aber diesen „Fehler“ macht der Film ja nicht. Er ist nicht in dem Sinne simpel, dass er Gut und Böse antreten lässt. Allenfalls so ein bisschen: In der Figur des Schurken Ulysses Klaue ist vielleicht das Böse recht ganzheitlich personifiziert. (Im Comic noch ein in Holland in eine Familie mit Nazi-Vergangenheit geborener Sohn, ist er im Film ein aus Südafrika stammender Afrikaner,¹⁴ siehe da – wie Wainaina (2006)

¹⁴ [<https://screenrant.com/black-panther-ulysses-trivia-facts/>] (20.12.2019)

schon vorschlägt.) Hollywood hat längst erkannt, dass auch der Bösewicht erklärt oder wenigstens psychologisch nachvollziehbar gemacht werden muss, auch wenn es im Endeffekt simpel bleibt.

Vielleicht erklärt sich die heftige Gegenreaktion bei Kritiker*innen durch eine gewisse anti-afrozentrische akademische Verstocktheit? In welche Wunde gelingt es dem afrofuturistischen Machwerk hineinzupieksen? Verschiedene Gesichtspunkte sind hier gute Kandidaten:

Hierzu gehört die Kritik, die sich ohnehin gegen alles Afrozentrische richtet, dass diese Strömung beispielsweise eher Ideologie und Glauben als eine theoretische Position ist; dass es sich um manipulatives postfaktisches Vorgehen handelt, das aber den Anspruch erhebt, ein epistemologischer Umbruch zu sein.

Vielleicht ist es auch nur der Ärger (die Verbitterung?) darüber, dass Einfaches in populärer Kultur erfolgreich ist.

Möglicherweise kommt dann auch noch hinzu, dass man – je nachdem, wer man so ist – nicht mitmachen kann, ein Gefühl von Ausgrenzung also.

Gelingt es dem Film hier am Ende nicht aber, die unauflösbare Front zwischen den afrokulturwissenschaftlichen theoretischen Positionen (Afrozentrismus versus Afropolitanismus) aufzuweichen?

Vielleicht schon, allerdings auch nur zu einem recht hohen Preis. Er bedient sich vieler Leitmotive, die allesamt die großen Themen der letzten Jahrhunderte europäisch-afrikanischer Geschichte in Gestalt des Helden und seines Antagonisten ansprechen: Sklavenhandel, Kolonialismus, Imperialismus, Raub von Kulturgütern, Unterentwicklung.

Und in diesem Kontext kann eine Front nicht aufgelöst werden, was ja darin erkennbar ist, dass alle diese Themen angesprochen, aber nicht zu Ende gedacht werden, weil sie das Scheitern der Filmproduktion herausfordern würden. Entweder, weil man mit dem Film dann nie fertig würde, oder weil er andernfalls ein vorprogrammierter Misserfolg zu werden drohen würde. Selbst Black

Panther – ein Film, der es angeht, afrozentrische und afropolitane Denkrichtungen aufzuweichen – verfällt in rassenideologisches Exotisieren. „To put this another way, through an intersectional lens, we can see ways that the film deconstructs racism, yet does so through classism, positioning African-Americans as too broken to fulfill their inherited potential“ (Zwissler 2018: 3).

Literatur

Botne, Robert & Tiffany L. Kershner. 2008. Tense and cognitive space: On the organization of tense/aspect systems in Bantu languages and beyond. *Cognitive Linguistics* 19.2: 145-218.

Botne, Robert. 2012. Remoteness distinctions. In Binnick, Robert I. (Hrsg.). *The Oxford Handbook of Tense and Aspect*, S. 536-562. Oxford & New York: Oxford University Press.

Chutel, Lynsey. 2017. Black Panther has some impressive superpowers – solving cultural appropriation isn't one of them. *Quartz Africa*. [<https://qz.com/africa/1003692/marvels-black-panther-and-wakanda-raises-questions-about-african-cultural-appropriation/>] (10.02.2020).

Desowitz, Bill. 2018. 'Black Panther': How Wakanda got a written language as part of its Afrofuturism. [<https://www.indiewire.com/2018/02/black-panther-wakanda-written-language-ryan-coogler-afrofuturism-1201931252/>] (10.02.2020).

Fabian, Johannes. 2014 [1983]. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press.

- Kimuyu, Hilary. 2018. Black Panther: Has all the hype been worth it? *The Daily Nation*. [<https://www.nation.co.ke/lifestyle/buzz/Black-Panther-Has-all-the-hype-been-worth-it-/441236-4309502-pm512c/index.html>] (10.02.2020).
- Knapp, Marcela & Frauke Wiegand. 2014. Wild inside: Uncanny encounters in European traveller fantasies in Africa. In Picard, David & Michael A. Di Giovine (Hrsg.), *Tourism and the Power of Otherness*, S. 158-175. Bristol: Channel View.
- Kopytoff, Igor (Hrsg.). 1987. *The African Frontier. The Reproduction of Traditional African Societies*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Korf, Benedikt, Tobias Hagmann & Martin Doevenspeck. 2013. Geographies of violence and sovereignty: The African Frontier revisited. In Korf, Benedikt & Timothy Raeymaekers (Hrsg.), *Violence on the Margins*, S. 29-54. New York: Palgrave Macmillan.
- Kreye, Andrian & Jens-Christian Rabe. 2018. Ein Mythos für die Zukunft der Menschheit. *Süddeutsche Zeitung*. [<https://www.sueddeutsche.de/kultur/black-panther-im-kino-ein-mythos-fuer-die-zukunft-der-menschheit-1.3880277>] (10.02.2020).
- Lunareja, Diana. 2018. Wakanda Forever: el vestuario en la utopía africana de Black Panther. *Vestir de Sentido*. [<http://www.vestirdesentido.com/2018/03/black-panther-pantera-negra-vestuario-ruth-carter-wakanda.html>] (10.02.2020).
- Mudimbe, Valentin Y. 1988. *The Invention of Africa*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

- Nassenstein, Nico. 2019. Sprachen am kenianischen Strand: Begegnungen im touristifizierten Raum. Vortrag gehalten auf der Tagung *Inkommensurabilität in Philosophie und Kulturwissenschaften: Ohne gemeinsames Maß?* Mainz, 10.-11. Oktober 2019.
- Nyabola, Nanjala. 2018a. Black Panther – Beyond the hype. [<https://www.theafricareport.com/568/black-panther-beyond-the-hype/>] (10.02.2020)
- Nyabola, Nanjala. 2018b. Wakanda is not African, and that's OK. [<https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/wakanda-african-180313123713872.html>] (10.02.2020)
- Pasch, Helma. 2010. Mandombe. *Afrikanistik Ägyptologie Online* 2010. [<https://www.afrikanistik-aegyptologie-online.de/archiv/2010/2724/?searchterm=mandombe>] (10.02.2020)
- Petersen, Christoph. 2018. Arschlochland Wakanda: Warum mich die Politik in „Black Panther“ gleichermaßen fasziniert und verstört. [<http://www.filmstarts.de/nachrichten/18517224.html>] (10.02.2020).
- Ranger, Terence O. & Eric Hobsbawm. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sarr, Felwine. 2016. *Afrotopia*. Paris: Philippe Rey.
- Sarr, Felwine & Bénédicte Savoy. 2018. Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle. / The restitution of African cultural heritage. Toward a new relational ethics. [<http://restitutionreport2018.com/>] (10.02.2020).

Saunders, Zoë. 2019. Looking Marvel-ous: Designing costumes for 'Black Panther'. *Public Radio International* (PRI). [<https://www.pri.org/stories/2019-02-21/looking-marvel-ous-designing-costumes-black-panther>] (10.02.2020).

Storch, Anne & Angelika Mietzner. In Vorbereitung. Tourination.

Thurlow, Crispin & Adam Jaworski. 2011. Tourism discourse: Languages and banal globalization. *Applied Linguistics Review* 2: 285-312.

Urry, John. 2002. *The Tourist Gaze*. London: Sage.

Wainaina, Binyavanga. 2006. How to write about Africa. *Granta* 92 [<http://granta.com/how-to-write-about-africa/>] (10.02.2020).

Zwissler, Laurel. 2018. Black Panther as spirit trip. *Journal of Religion & Film* 22.1: Article 41.