

3.2 Wanderungen eines Genres: Radio Soap Operas

Eine Übersicht zu aktuellen Produktionen von Hörspielserien in postkolonialen Kontexten zeigt die Internetseite von *The Communication Initiative Network*, eine Plattform, die zum Austausch im Bereich »media and communication for development, social and behavioural change« dient (www.comminet.com). Gelistet werden unter dem Schlagwort Radio Drama Series einzelne Projekte mit kurzen Inhaltsangaben, Informationen zu Kommunikationsstrategien, Produktionspartner_innen, Sprach- und Sendeangaben. Es zeigen sich deutliche Verdichtungspunkte, die für ein philologisches Mapping von Interesse sind. Eindeutig und mit großem Abstand werden die meisten Radio Drama Series für den afrikanischen Kontinent produziert. Das Genre, das hier dominiert, sind *Radio Soap Operas*.

Radio Soap Operas mit ihren Implikationen von Erziehungs- und Bildungsfunktionen schauen auf eine lange und transnational vernetzte medien- und kulturgeschichtliche Wanderung zurück. So liegen die Ursprünge des Genres in den USA:

»The soap opera was an invention of American radio, perhaps the only new form created by the media. There was no temporal restriction; it was a whole new way of storytelling with a realism unheard of in any other art.« (Simon 11)

Eine der ersten Definitionen von *Soap Opera* in der Wissenschaft definiert so zunächst das gesamte Genre als ein spezifisch US-amerikanisches:

»Soap Operas are stories about American domestic life; principal characters are white Anglo-Saxon Protestants, middle-class in the Center of the American graph, neither ignorant nor well-educated, people to identify with. There is nothing they will not discuss.« (Edmondson und Rounds 18)

1926 beginnt dieses Serienprogramm mit kleineren Geschichten finanziert durch *Procter & Gamble* und weiteren Firmen der Hygieneartikelindustrie. Da das US-amerikanische Broadcasting-System von Anfang an auf kommerzielle Stützen gestellt ist, ist Werbung Teil der Erzählformate. Fast alle Sendungen tragen den Namen des Geldgebers, was die Presse ab 1939 dazu veranlasst, dem Genre seinen Namen als Soap Opera zu geben. Die Sender stehen in einem Abhängigkeitsverhältnis und sind vor allem für die Ausstrahlung zuständig. Es ist also auf der Produktionsebene zu konstatieren, dass »the

ownership« variiert (Thurber 42). Manche Soaps gehören Einzelautor_innen, manche Kollektiven, manche Firmen und nur einige wenige den Sendern.

1930 geht Irna Philipps als Schreiberin mit *Painted Dreams* an den Sendestart. Diese wird als erste genreschichteschreibende Seifenoper gehandelt, von der jedoch keine einzige Folge erhalten ist (vgl. Fröhlich 390)². Philipps lässt ihre eigenen Erfahrungen als alleinstehende, arbeitende Frau einfließen. Sie erschafft Figuren aus ihrem Lebenskontext mit dem Ziel, »that radio stories ›taken out of life‹ can help [listeners] make ›their own‹ lives better« (Simon 18). Hier finden sich von Beginn an Implikationen Welten- und Lebenswissen zu fiktionalisieren und weiterzugeben³. »Soaps operate as parallel fictional universes, recognizable as possible worlds.« (Allen 117) Die Radio Soap *Myrt and Marge* wird so zum Beispiel stets als eine »true-to-life experience« angekündigt und für eine weitere Soap *The Goldbergs* und deren möglichst realistische Gestaltung betreibt Philipps zuvor Feldforschung in der Lower East Side (vgl. Edmondson und Rounds 36). Weitere große Produzent_innen der 1930er und 1940er in den USA sind das Ehepaar Anne und Frank Hummert, auch sie mit der Motivation, das Leben der Rezipient_innen zu verbessern.

Als charakteristisch gilt für diese ersten Soaps, dass es trotz vorkommender Gewalt im Grunde gut zu geht in »Soapland« (Thurber 52). Soapland formt einen eigenen Chronotopos der zeitlosen Unendlichkeit und unspezifischen, aber moralisierten Räumlichkeit. Diese besteht aus fiktiven »moral towns« und faktualen »immoral cities« (ebd.). Fremdes und Fremde dringen stets aus

2 1926 wird bereits die erste Comicgeschichte ins Radio übernommen: *The Gumps*. Die ausgewählten Minstrel-Show-Schauspieler wollten eigentlich ein anderes Showformat über zwei mittellose, schwarze Südstaatler, die gezwungen sind, in die große Stadt zu ziehen. *Sam'n'Henry* wurde schließlich zwei Jahre lang in 10-Minuten-Episoden gesendet. Auf nationaler Ebene wurde eine ähnliche Serie als *Amos'n'Andy* der erste Radio-Massenhit. Im Chicago der späten 1920er und frühen 1930er Jahre fand dieses Format, das auf ethnischen Jokes basiert, in denen überwiegend Dialekt gesprochen wird, viele Nachahmungen. Nach Edmondson und Rounds bilden diese ein eigenes Subgenre der »ethnic soaps«, das auf seine rassistischen Erzählverfahren hin kritisch zu analysieren ist (36).

3 Diese Tradition wird dann unter anderem von der BBC mit *The Archers* als dem am längsten laufenden Radio Drama der Welt bis heute fortgesetzt. Auch die *Archers* erfüllten ursprünglich einen Bildungsauftrag. Es ging um die Modernisierung des Landlebens durch den Einsatz neuer Techniken in der Landwirtschaft (vgl. www.bbc.co.uk/programmes/b006qpgr). Eine ganz ähnliche Funktion wird heute den Hörspielen im postkolonialen Raum zugeschrieben.

der Großstadt, die keinen eigenen Schauplatz der Geschichten darstellt, sondern als Außerhalb konstruiert ist, in die Kleinstädte und damit das Leben der Figuren ein. Das Beziehungsgeflecht konzentriert sich dabei insgesamt verstärkt auf das Privatleben der Kleinstadtbewohner_innen. Alles, was politisch aufgeladen sein könnte, wird nur auf persönlicher, d.h. figuraler Ebene thematisiert. Daraus entsteht ein Chronotopos der scheinbaren Zeitlosigkeit, da gesellschaftskritische Tagespolitik ausgeschlossen ist. Themen wie häusliche Gewalt, religiöse Konflikte, Krankheit, Alkoholismus, Rassismus, Sexismus oder Arbeitslosigkeit bleiben darüber hinaus auf einer lokalen Ebene und betreffen keine nationalstaatlichen Systeme (vgl. Mumford 106). Die Ehe stellt die wichtigste Institution für das faktuale Beziehungsgeflecht dar, dies häufig in Kontrast zu emotionalen Subjektpositionen, denn »soap people do very often love unwisely« (ebd. 91). Dahinter steht ein Weltbild, das vom Christentum als häuslich gelebte Religion ausgehend, die Hauptfiguren prägt. Die innere Motivation der Charaktere formt sich durch die moralischen Kategorien von »Goodness, Kindness and a desire to help other people« (ebd.).

Bei diesen Radio Soap Operas mit ihrem fiktionalisierten Lebens- und Weltenwissen handelt es sich um eine Kunstform, die über die Medientechnik am privaten Leben der Rezipient_innen partizipiert. Sie »lebt« mit in Küche oder Wohnzimmer. Der Modus der Serialität lässt sie darüber hinaus zu einem fortwährenden Lebensbegleiter werden, denn Radio Soap Operas formen eine der radikalsten Formen von Fortsetzungsserien⁴. »The soap opera is rooted in the power of continuous storytelling«. (Morton 7) Dies ist eine Kontinuität ohne absehbares Ende: »The never-ending soap is relentless [in] beginnings and middles, without any final resolution« (Simon 11). So wird *The Guiding Light*, eine weitere US-amerikanische Soap Opera, die durch ihren medientechnischen Wechsel vom Radio zum Fernsehen von 1937-2009 ausgestrahlt wird, im *Guinness-Buch der Rekorde* als längste Erzählung der Welt gehandelt. Eine solch lange Laufzeit ist nicht allen Radio Soap Operas beschied, aber die Möglichkeit und das Konzept sind angelegt.

So sind Radio Soap Operas nicht im Nachhinein als ein Ganzes mit einem Sinn und einem überschaubaren Plot zu verstehen. Es handelt sich

4 Serielle Erzählungen in gespeicherten Medien, bei denen das Ende nicht abzusehen ist, gibt es bereits zuvor. 1836 veröffentlicht Charles Dickens erstmals in der Zeitung monatliche Fortsetzungsgeschichten zu Zeichnungen von Robert Seymour. In den 1850ern folgen Fortsetzungsgeschichten von Mark Twain und Henry James und viele Zeitungcomics (vgl. Simon 13).

stattdessen um mäandernde Erzählungen mit vielen Verstrickungen und sprunghaften Narrationen über Jahre hinweg. »Das Herz der Seifenoper ist der Cliffhanger; nicht in einem thematischen Sinne, sondern als die Seifenoper bestimmender Impuls.« (Fröhlich 447) Der Cliffhanger sichert den Radio-Erzählungen der ersten Jahre das »Überleben« im Gedächtnis der Rezipient_innen, denn das Nicht-Besitzen-Können der Narrationen aufgrund der Distributionswege ist ein essentielles Charakteristikum (ebd. 401). In vielen Radio Soaps der Anfangsjahre unterstützt außerdem ein Ansager durch bestimmte Fragen am Ende und das Aufgreifen inhaltlicher Punkte am Anfang jeder Folge eine Form von Schwerpunktsetzung, Reflexion und Spannungserzeugung. Diesem Ansager kommt demnach eine entscheidende extradiegetische Funktion zu, die die Rezipient_innen durch das Gedächtnis der Serie leitet.

Cliffhangerstrukturen und damit zusammenhängende *serial-memory*-Konzepte sind zunächst ein alleinstellendes Genremerkmal der Radio Soap Operas. Sie erzählen in Pausen und Sprüngen mit dem Ziel, Rezipient_innen zu aktivieren, die Lebenswelten und das Lebenswissen der Figuren auf den eigenen Alltag zu beziehen. Es findet ein »blurring between fiction and reality« statt (Allen 117). »This overlapping of fiction and reality is purposive« (Simon 37): Es geht um das Mitleiden und die sogenannte »Seelensuche« einzelner Figuren bis hin zu einer ganzen fiktionalen Gesellschaft (ebd.). Die Soap Opera stellt sich damit als eine moderne Dramenform dar, die ihre Ursprünge in der *oral literature*, dem *folk tale* und *storytelling* und dem realistischen Roman hat, weil basale Emotionen und alltägliche Vorfälle in den Leben der Charaktere aufgegriffen und ästhetisiert werden. Die serielle Form mit ihren multiplen oder »recurrent catastases« macht ein anhaltendes Einleben der Rezipient_innen möglich (Hobson 28). Dabei kommen die ersten Soap Operas ohne jegliche realistisch-illustrierende Lebensgeräusche aus. Es handelt sich um reine Dialoghörspiele (vgl. Thurber 52). Die Intensität der Partizipation an den Radio Soap Operas entsteht über die Medientechnik und die performative Kraft der menschlichen Stimme. »Dialogue between two people, however, has been the basis of daily radio serials for many years. The roots of the serial lie in the intimate conversation of two characters eavesdropped on by an entire nation.« (Simon 13) Über den Dialog bestimmen sich das Beziehungsgeflecht und die Weltbilder der Figuren. In Kombination mit der Struktur des offenen Endes wird es so möglich, Themen aus diversen Perspektiven zu untersuchen und nicht auf ein Episodenende hin auch das Thema abzuschließen, das in seiner Komplexität noch nicht ausreichend

erforscht wurde. Durch eine Vielzahl an Figuren und eine große Menge an erzählter Zeit entsteht ein Rahmen »to examine a wide range of social issues in far greater detail than any other form of fictional stories allows« (Mumford 99).

Erste Untersuchungen über einen potenziellen Wissensfluss von Fiktion zu Rezipient_innen kommen zu dem Schluss: Radio Soap Operas »provide moral beliefs, values, and techniques for solving emotional and interpersonal problems for its audience and makes them feel they are learning while they listen« (Thurber 62). Es konstruiert sich ein »shared knowledge« (Hobson 5)⁵.

Sie bilden damit auch einen Maßstab von Regeln und Normen und es stellt sich die Frage, wessen Normalität eigentlich dargestellt wird. »Who listens to soap operas?« und »Who is included in the audience for soap operas?« sind nicht die gleichen Fragen (Feuer 89). Nicht alle Gruppierungen zählen für die Werbeindustrie und Sender. Hauptzielgruppe für die US-amerikanischen Soaps der frühen Jahre sind heterosexuelle weiße Frauen zwischen 18 und 49 Jahren, die als nicht besonders gebildete Hausfrauen eingestuft werden. Das jeweilige Zielpublikum von Soap Operas und damit die Schaffung entsprechender fiktionaler Welten mit ihrem spezifischen Weltenwissen hängen mit der Medientechnik und transnationalen Wanderungen zusammen.

So saugt das Fernsehen in den 1960er Jahren die US-amerikanischen Radio Soap Operas in sich auf. Diese Übertragung hinterlässt Spuren. In den meisten Fällen wird für die neue Medientechnik auch neu produziert. Insgesamt sind es komplexere Erzählungen ohne Ansager mit mehr Figuren, mehr Handlungssträngen, Segmenten und Sequenzen. Es findet eine Parallelisierung von Zeitabläufen statt, die zu verwickelteren Geschichten führt (vgl. Fröhlich 413). Ab den 1970ern legen die sogenannten »prime time soaps ohne Seife« den Fokus auf die Intrigen und schillernden Lebenswelten reicher Menschen. Dies wird durch die Farbfernseher verstärkt, die auch zu neuen Außenaufnahmen motivieren (vgl. ebd. 420). Seit den 1980er und 1990er Jahren dominiert eine Staffelbündelung. Medientechnische Erweiterungen der

5 Dass Fiktion und Realität von einigen Hörer_innen nicht mehr auseinandergehalten wurden, zeigt das hohe Maß an partizipatorischen Wirkungspotenzialen. So sind zahlreiche Vorfälle dokumentiert, wie beispielsweise das Verschicken von Geschenken zur Geburt oder sogar Geldgeschenken zu Hochzeiten. Oder dass sich Rezipient_innen meldeten, um vor Gericht auszusagen, wenn eine Figur fälschlicherweise eines Mordes verdächtigt wurde (vgl. Thurber 62f.).

Soaps führen zunächst zu einem rezeptiven Transnationalismus, dem ein ästhetischer Transnationalismus folgt.

Viele britische und australische Soap Operas sind von den amerikanischen TV-Sendungen beeinflusst. Aber auch in Ägypten wurden zunächst viele US-Soaps gesendet, bis *Hilmiyya Nights* als eigenständige ägyptische Produktion entstand und zur Ramadan-Zeit zu einem nationalen Kulturereignis wurde (vgl. Abu-Lughod 193). Ein weiteres Beispiel sind Brasilien und die Telenovelas seit den 1990er Jahren. Diese haben einen Fernsehen-Erfolgsboom ausgelöst, der auf fast ganz Südamerika als Telenovela-Kontinent übertragbar ist. Es werden mehr brasilianische Serien weltweit exportiert als US-Soaps (vgl. Allen 111). Nach und nach rücken so auch immer mehr durch Differenzkriterien markierte Menschen und ihre Lebenserfahrungen in den Fokus. So gilt seit den 1990ern: »Blacks are part of the Soaps« (Feuer 96). Auch homosexuelle Figuren nehmen seitdem ihren Platz im Beziehungsgeflecht ein. Soapland dehnt sich aus.

Expansive mediale und daran anschließend transnationale Wanderungen haben das Genre weltweit etabliert. Auch wenn die Ursprünge und größte Breitenwirkung aus den USA stammen, sind Seifenopern heute populäre serielle Narrationen, deren Erzählmuster auch in viele andere serielle Erzählformen Eingang gefunden haben (vgl. Fröhlich 378). Daneben existieren Rückkehrbewegungen in die Medientechnik Radio, die die Fernseherfahrung mit sich tragen, und transmediale Erweiterungen in alltäglich genutzte Kommunikationsmedien wie *Facebook*, *YouTube*, *Instagram* und *Twitter* eröffnen neue Erzählverfahren im Sinne einer erweiterten Partizipation durch die Rezipient_innen. Soap Operas sind Teil der Populärkultur und Träger viellogischer weltanschaulicher Botschaften.

Rezipient_innen wird angeboten, diese Radio Soap Operas als friktionalisierbar und damit als reproduzierbaren oder veränderbaren Bestand von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmöglichkeiten auf die eigenen Lebensformen und -normen bezogen zu hören. Damit sind Soap Operas ein moralisierendes Genre und »above all a powerful force« (Hobson 5).

3.3 Powerful stories, powerful media experiences, powerful roles: Edutainment

Power durchzieht Radio Soap Operas im Rahmen von Edutainmentkonzepten auf allen Ebenen eines ökonomischen, kreativen, rezeptiven und ästhetischen