

### 3.4    Dem Leben lauschen: *Vivra Verra* und *Echoes of Change*

Die Radio Soap Operas *Vivra Verra* und *Echoes of Change* sind finanziert und produziert durch das PMC in Kooperation mit lokalen Radiosendern.

*Vivra Verra* wurde von September 2014 bis März 2016 zweimal wöchentlich, immer dienstags und donnerstags zur besten Sendezeit um 20.00 Uhr, von *Radio Okapi* in der Demokratischen Republik Kongo ausgestrahlt – »mit Einschaltquoten, von denen deutsche Sender nur träumen können« (Böhm). Die Namensgebung ist inspiriert von einem Paarhufer aus der Familie der Giraffen, als *Okapia Johnstoni* bezeichnet, der nur in den Regenwäldern des Kongos lebt und von den Kolonialmächten zunächst für ein Fabelwesen gehalten wurde. Mit dieser Symbolkraft ging die Crew von lokalen Journalist\_innen und Techniker\_innen 2002 aus einer Baracke in Kinshasa auf Sendung. Im Laufe der Jahre erarbeitet sich der Sender das Vertrauen der Bevölkerung, was auch an den gemeisterten Herausforderungen liegt:

»Wer die Redaktion besuchen will, muss Schranke, Stacheldrahtsperrern und ein Panzerfahrzeug der Blauhelme passieren. *Radio Okapi* produziert und sendet unter dem Schutz der Vereinten Nationen. Die kongolesische Polizei hat keinen Zutritt, was das Leben der Redaktion sehr erleichtert. Der private Fernsehsender *Tropicana* hatte kürzlich wieder Besuch von der Polizei; Zeitungskollegen verschwinden schnell im Gefängnis, wenn sie Korruptions-skandale recherchieren, was im Kongo meist ein Verfahren wegen ›Verleumdung‹ nach sich zieht. ›Die Presse traut sich hier einiges‹, sagt Leonard Mulamba, stellvertretender Chefredakteur bei *Radio Okapi*. Früher hat er bei *Le Potentiel* gearbeitet, einer der seriöseren Zeitungen in Kinshasa. Doch Printmedien fristen ein trauriges Dasein im Kongo, wo ein Drittel der Männer und fast die Hälfte aller Frauen nicht lesen können. [...] Wahre Medienmacht entfaltet im Kongo nur das Radio.« (Ebd.)

Unter dem Schutzmantel der UN wurde so auch die Produktion von *Vivra Verra* durchführbar. Die landesweite Sendekapazität bedingt die Amtssprache Französisch, die es auch ermöglicht, ein breites Publikum zu erreichen. »1,198,026 Congolese heard of *Vivra Verra* and 358,564 Congolese regularly listened to *Vivra Verra*« (populationmedia.org/projects/vivra-verra). Das »Creative Team« setzt sich aus dem Produzenten Mitendo Mwadi Yinda Valentin, den Studiotechniker\_innen Kabuika Tshibas John, Mayamba Patrick, Mbuya Ntembo Grace und Luzitu Uyonduka Déogratias und den Texter\_innen Masamba Lusilawo Luc, Mutombo Mwamba Chirac, Lukoji Lufulabo Jules und Tembo

Amisi Santa zusammen. »Parmi les comédiens qui jouent dans ce feuilleton, on compte des personnes qui n'ont jamais fait du théâtre ainsi que des professionnels« (radiookapi.net). Edutainment-Schwerpunkte, die in *Vivra Verra* angesprochen werden, beziehen sich auf die Rechte von Mädchen und Frauen, die Zusammenhänge von Gesundheit und Bildung, vor allem auch was Schwangerschaft und Kindeswohl angeht, sowie die Auseinandersetzung mit Alkoholmissbrauch und häuslicher Gewalt.

Diese Aspekte sind in vier zentrale Erzählstränge verpackt, die in zwei fiktiven kongolesischen Städten, Egogo-Ville und Kizambeti, angesiedelt sind. Ein in sich geschlossenes Beziehungsgeflecht, das sich über Freundschaft oder Verwandtschaft der Figuren ergibt, verschränkt die einzelnen Handlungsgefüge konsequent miteinander. In der Geschichte um Goliath, dessen Frau Vindi, seine Schwester Kitoko und den Sohn Kunka geht es um die Gewalttätigkeit des Vaters Goliath, die seinen Sohn Kunka aus dem Haus und auf die Straße treibt, und im Anschluss daran um Kunkas soziale Rehabilitierung in einem Ausbildungszentrum für Straßenkinder. Eine weitere Erzählung dreht sich um das 14-jährige Mädchen Sinke, das sich auf den älteren Taxifahrer Mbata einlässt, der sie verführt und schwanger zurücklässt. Sie wird ihm schließlich illegal zur Frau gegeben, kann sich aber mit Hilfe ihres Lehrers Mandenge und ihrer Mutter Bulubulu aus dieser Situation befreien. Ihre Erfahrungen nutzt sie später als Sozialarbeiterin in einer Jugendorganisation. Einen weiteren Handlungsbogen spannen Ngala und Faro, deren kränkliches Baby sie immer wieder neu vor die Entscheidung stellt, ob sie die von der Familie bevorzugten traditionellen Behandlungsmethoden anwenden wollen oder der krankenhäuslichen Schulmedizin vertrauen. Außerdem wird von Koni und Mato erzählt, deren Familienplanung im Zentrum der Geschehnisse steht: Koni stirbt beinahe, als sie im Alter von 46 Jahren ohne medizinische Versorgung ihr sechstes Kind bekommt, und zieht daraus die Konsequenz, sich für Frauenrechte und sexuelle Aufklärung einzusetzen.

*Vivra Verra* baut auf eine kontinuierliche Erzählstruktur. Alle 156 Folgen der Radio Soap sind 15 Minuten lang und in drei Erzähleinheiten gegliedert, die durch syntaktisch fungierende Musik voneinander getrennt sind. Jede Erzähleinheit bespielt einen Ort, eine Zeit und einen Handlungsstrang. Diese folgen in parallelen Verläufen ähnlichen dramaturgischen Dynamiken. Modi der Repetition und Zirkularität bestimmen das Handlungsgefüge und dehnen die Figurenentwicklung aus. Dialoge formen die Basis der Erzählungen, die auf ein abgeschlossenes Ende hinauslaufen. Um die Soap *Vivra Verra* herum entstehen neben den narrativen Teilen partizipative und grenzüberschreiten-

de Strukturen, die friktionale Rezeptionsangebote fördern. So treten Figuren im Anschluss an die Sendung aus der Diegese und kommentieren Verhaltensweisen oder rufen zu gemeinsamen Diskussionen mit Hörer\_innen auf.

*Echoes of Change* zeigt ähnliche Erzählverfahren, spezifiziert und verankert im postkolonialen Raum Papua-Neuguineas. Das lokale Team setzt sich zusammen aus Creative Producer Nadya Parascos sowie dem Technical Co-Producer Ben Takap und seinen Assistenten Moris Dennis Same und Steven Doe. Geschrieben wurden die Episoden von einer dreizehnköpfigen Autor\_innengruppe bestehend aus Moses Miapa, Mercedes Dick, Toby Jinga, Emmanuel Amala, Roslyn Kera, Elizabeth Kila, Winniefred Kote, Sara Mumugau, Eddie Solien, Clarinda Ogai, Lillian Bago, Norahlynn Charles und Maximilian Wabi. Da Papua-Neuguinea mit über 700 indigenen Sprachen eines der sprachvielfältigsten Länder der Welt ist, senden die meisten Radiostationen auf einer der drei offiziellen Landessprachen: Englisch, Tok Pisin oder Hiri Motu. *Echoes of Change* ist auf Englisch produziert und lief von Februar 2011 bis Mai 2013 zweimal wöchentlich auf FM 100. Zur gleichen Zeit und im gleichen Rhythmus wurde auch eine zweite Radio Soap *Nau Em Taim* (»Now Is the Time«) mit ähnlichen Zielen und Handlungsbögen auf Tok Pisin gesendet. FM 100 ist privat, kommerziell und einer der beliebtesten und weitreichendsten Sender Papua-Neuguineas. Im BBC Medienprofil wird er neben der staatlichen *National Broadcasting Corporation*, und dem privaten und ebenfalls kommerziellen Sender *Nau FM* als eine der drei wichtigsten Rundfunkstationen genannt (vgl. [bbc.com/news/world-asia-15592924](http://bbc.com/news/world-asia-15592924)).

Im Gegensatz zur Demokratischen Republik Kongo ist Meinungsfreiheit in der Medienwelt und damit auch im Radio in Papua-Neuguinea weitestgehend gegeben. Laut der Organisation *Reporter ohne Grenzen* sind die Medien »diverse and dynamic and enjoy a relatively free environment« (ebd.). In dieser Medienwelt nimmt das Radio eine zentrale Stelle ein:

»Radio is important in Papua New Guinea, which has scattered, isolated settlements and low levels of literacy. The government operates a national network and provincial stations. Television coverage is limited mainly to Port Moresby and the provincial capitals. Two daily newspapers are foreign-owned. The private press, including weeklies and monthlies, reports on corruption and other sensitive matter.« (Ebd.)

Zu den »other sensitive matter« können die Themen und Diskurse gezählt werden, die in die Programmschwerpunkte von Edutainment fallen. Dazu zählen in *Echoes of Change* geschlechterbezogene Gewalt, Herausforderungen

durch HIV und AIDS und der Einfluss von Alkohol und Drogen auf die Lebensqualität. Darüber hinaus werden ganz spezifische lokale Brennpunkte wie der Umweltschutz und die Artengefährdung durch den Bau von Minen angesprochen. *Echoes of Change* stellt diese Aspekte in drei Handlungssträngen dar.

Eine Erzählung stellt den künftigen Chief Amah in den Vordergrund, den der Bau einer Mine vor persönliche und berufliche Herausforderungen stellt. Aufgrund seiner Affäre mit Flora, der regionalen Verwaltungsvorgesetzten der Mine, verlässt ihn seine Frau Betty mit den drei Kindern. Er nimmt darüber hinaus nicht wahr, dass Flora ihn und seine Landsleute mit seinem Kontrahenten Gago hintergeht und ausbeutet. Die Mine verschmutzt zudem die Gewässer der Region, sodass viele Menschen erkranken und sogar sterben. Als sein eigener Sohn mit einem Gehirntumor ins Krankenhaus eingeliefert wird, verlässt Amah Flora und strebt ein Verfahren gegen die Minenbetreiber an. Er kann Betty zurückgewinnen und die beiden sehen der Zukunft positiv entgegen.

Auch Ben, Hauptfigur eines weiteren Erzählstrangs, sieht nach vielen Irrungen seine Zukunft unter einem positiven Stern. Ben zieht zu Beginn der Erzählung vom Land in die Stadt, um dort die Schule abschließen zu können. Er wird von der Familie seines Onkels Baya aufgenommen, der im lokalen Drogengeschäft agiert und Ben immer wieder in kriminelle Machenschaften verstrickt. Für Baya arbeitet auch Daffen, eine jugendliche *femme fatale*, die auf Bens Schule geht, aber ihr Leben Sex, Drogen und Macht widmet. Trotz vieler emotionaler Widerstände geht Ben eine Beziehung mit Daffen ein, die von Streit, Eifersucht und ekstatischen Rauschen bestimmt ist. Als Gegenpol fungiert Kiri, eine weitere Mitschülerin, die ihn immer als ein Opfer der Umstände sieht und ermuntert, seinem Leben eine andere Richtung zu geben und aufzuhören, Drogen zu nehmen. Ben studiert schließlich Medizin und entzieht sich Bayas Einfluss. Zur gleichen Zeit begleitet er auf eine nun mehr distanzierte Weise Daffens langsamen AIDS-Tod.

Auch Logi, Ehemann von Nini und brutaler Protagonist des letzten Erzählstrangs, stirbt an AIDS. Nini und Logi sind seit zehn Jahren verheiratet und haben fünf gemeinsame Kinder. Die Kinder können aber nicht ausreichend ernährt, gesundheitlich versorgt oder zur Schule geschickt werden, da die Familie mittellos ist. Logi gibt alles Geld, das er aus kriminellen Tätigkeiten zieht, im Club von Ninis Bruder Mao aus. Logi ist aufgrund seiner finanziellen Situation und seines beständigen Drogenkonsums permanent gereizt. Er kommt nur nach Hause, um Nini zu schlagen oder sich ihr aufzudrängen.

Nini erträgt die Situation immer weniger und nur mit Hilfe ihrer alten Freundin Rosy und der Nachbarinnen Kiana und Susi. Als Nini aufgrund von Logis Schlägen eine Fehlgeburt erleidet, beginnt sie gegen Logi aufzubegehren. Sie baut eine Bäckerei auf, die es ihr ermöglicht, ihre Kinder zur Schule zu schicken und nach Logis Tod unabhängig in einem eigenen Zuhause zu leben.

Diese drei Erzählstränge sind in jeder der 208 Folgen mit einer Dauer von rund 20 Minuten deutlich voneinander getrennt, da sich weder chronotopische Überschneidungen noch Verbindungen über das Beziehungsgeflecht ergeben. Die Trennung der erzählten Welten wird über die Konzeption der Folgenstruktur markiert. So beginnt jede Erzähleinheit durch ein eigenes, charakteristisches musikalisches Leitmotiv. Zwischen den einzelnen Erzählsträngen wird außerdem jeweils eine Werbeeinheit, unter anderem auf Tok Pisin, geschaltet. Durch diesen Sprachwechsel wird der Abstand zwischen den Erzählungen verstärkt. Die Trennung der Welten repräsentiert die unterschiedlichen geografischen und kulturellen Verortungen der Erzählungen im Inselstaat Papua-Neuguinea. Ein extradiegetischer Erzähler benennt fiktive Orte als Schauplätze, die vor allem landschaftlich definiert sind. So spielt Amahs Geschichte im bergigen Inneren des Landes, Ninis Erzählung wird in einem kleinen Küstenort verankert und Bens Lebenswelt thematisiert die Großstadt.

Neben den differenzierenden Markern sind aber auch verbindende Elemente vorhanden. So werden erzähldramaturgisch ähnliche Spannungsbögen kreiert und in den verschiedenen Welten analoge Erfahrungen gemacht, was auf Ebene der Weltbilder Erzähleinheiten schafft. Auch der Modus eines ausgedehnten und repetitiven Erzählens, der auf einem für die Figuren unaufgeregten, alltagsnahen Erzähleinstieg basiert, sich dynamisiert und mit einem Cliffhanger endet, verbindet die verschiedenen Erzählstränge. Es zeigt sich so ein Verhältnis von kleineren Inselerzählungen, die gemeinsam einer übergeordneten Struktur folgen, durch die sie gesellschaftlich relevante Themen und Diskurse spiegeln und verstärken. Friktionale Erzählangebote werden über extradiegetische Kommentare geschaffen, die im Laufe der Serie eingearbeitet werden. Dazu zählen unter anderem eine Informationshotline zu HIV und AIDS und eine Hilfshotline für Opfer häuslicher Gewalt. Auch hierbei handelt es sich um erzählerische Grenzüberschreitungen, die zur Reflexion von Wissen, Zusammenleben und Gesellschaftsmodellen beitragen.

Diese hier bereits angedeuteten Erzählverfahren werden im Folgenden einer tiefergehenden Analyse unterzogen<sup>7</sup>.

### 3.4.1 »Peeking through the window«: Chronotopoi der Nähe

Raum und Zeit einer Erzählung sind nicht zufällig, sondern symbolisch. Literarischen Genres werden häufig spezifische Chronotopoi zugeschrieben wie beispielsweise die »Verkehrte Welt« dem barocken Schelmenroman. Oder es lässt sich konstatieren, dass Abenteuerromane den Raum dehnen und rafften können, während sich biografische Romane vorwiegend an Gegebenheiten in der realen Welt halten (vgl. Bachtin »Chronotopos«). Radio Soap Operas im Edutainment-Kontext entwickeln einen Chronotopos der Nähe. Das bedeutet, dass Raum und Zeit eng und auf eine persönliche, nahezu häusliche Weise an die reale Zeit und den realen Raum der Rezipient\_innen gebunden sind, so dass sich Wirkungspotenziale einer möglichen, einer parallel erscheinenden Welt entfalten können. Raum und Zeit haben als Strukturelemente erzählender Medientexte die Möglichkeit, den Kontext der Gesellschaft, aus der sie stammen, zu verarbeiten und zu prägen und damit einen Verweisungszusammenhang zu schaffen. Der Chronotopos im Text verweist also in Folge eines Aneignungsprozesses auf eine »reale Wirklichkeit« (ebd. 180). Aus dieser realen Wirklichkeit, der sogenannten *Realia*<sup>8</sup>, eröffnet sich wiederum der Blick in die Privatheit eines fiktionalen Lebens, der als »peeking through the window« eines Nachbarn beschrieben werden kann ([www.populationmedia.org/product/serial-dramas/](http://www.populationmedia.org/product/serial-dramas/)). Diese Art von Nähe zur Rezeptionsebene kann über zwei gegensätzliche Erzählverfahren geschaffen werden. So operiert *Vivra Verra* mit einem erhöhten Grad an Abstraktion und Fiktivität der erzählten Welt, die das darin gesammelte Wissen zeitlos, aber nicht

7 Hierzu gilt es noch eine wichtige Anmerkung zum Modus des Auditiven mitzugeben. Für beide Radio Soap Operas war es nicht möglich, die schriftlich fixierten Textskizzen zu erhalten. Das Verständnis aller Namen der Beteiligten, der Figuren und Schauplätze kann sich nur auf das Gehör und den Versuch der Verschriftlichung des Gehörten beziehen.

8 Produktive Begegnungen in diesem Kontext haben bereits zwischen literaturwissenschaftlichen Ansätzen und philosophischen Überlegungen zur *Possible World Theory* basierend auf Leibniz' Ansatz »Möglicher Welten« stattgefunden: »[F]ictional worlds are not imitations or representations of the actual world (*realia*) but sovereign realms of *possibilia*; as such, they establish diverse relationships to the actual world, situate themselves at a closer or further distance from reality.« (Doležel 788)

raumlos erscheinen lassen. *Echoes of Change* dagegen verarbeitet explizite Referenzen auf Realia und bindet das Wissen an eine spezifische Zeit und einen spezifischen Raum.

Bedeutungsvoll in Bezug auf die zeitliche Verortung der Hörspielserien wirken technische und popkulturelle Bezugspunkte bzw. Abstraktionsprozesse. Der Einsatz von Technik hat immer den Nebeneffekt, dass ihm ein historisierendes Moment durch den Entwicklungsstand seiner jeweiligen Zeit eingeschrieben ist. Im elektroakustischen Medientext kann mit Verwischungs- oder Ausstellungstaktiken dieser Zeitlichkeit gespielt werden.

Sowohl in *Vivra Verra* als auch in *Echoes of Change* bilden zwei illustrierende Geräusche bzw. Geräuschkulissen Soundmarks, die nach Schafer unter die Rubrik der Laute des Zeigens und Informierens fallen. Dazu gehören Telefone, vor allem Handys und deren Klingeltöne, und Gestaltungselemente von Büroräumen in Form von Tippen und Papierrascheln. Handys, die in *Vivra Verra* dargestellt werden, erklingen in Form von klassischen Ringtones, d.h. eindeutigen Signaltonstrukturen (vgl. u.a. VV Ep. 20 07:16-08:50, Ep. 35 12:17-13:10, Ep. 51 13:46-14:00). In Verbindung mit weiteren technischen Markern fügen sich diese in einen indexikalischen Gesamtzusammenhang ein, der auf die reine Funktionalität von Technik verweist. So wird als Hintergrund für Arbeitsplätze mit Büros, wie beispielsweise eine Anwaltskanzlei, Gerichtsräume oder auch Matos Stelle, ein für die verschiedenen Settings gleich lautender Geräuschteppich verwendet, der die Tätigkeiten in den Räumen verdeutlicht. Diese Soundscape setzt sich zusammen aus Tippen, Papiergeraschel und einem undefinierten Piepen, wobei keine sprachlichen Referenzen auf die Geräuschkulisse vorhanden sind, sondern diese für sich steht (vgl. u.a. VV Ep. 15 00:14-04:10, Ep. 71 10:23-14:30). Das Fehlen der verbalen Bezüge auf mögliche Referenzen wie zum Beispiel Computer, Laptop, Fax, Schreibmaschine oder Ähnliches trägt dazu bei, dass diese Geräuschkulisse den Eindruck von Zeitlosigkeit erweckt. Im Vordergrund steht die Funktion der Ereignisreferenz, während die Zeitreferenz in diesem Chronotopos semantisch offenbleibt. *Vivra Verra* wird so zu einer Folie, auf die diverse Realia mit ihren Wissensstrukturen projiziert werden können. Dies ist ein Konzept, das konsequent über Reduzierungs- und Fiktionalisierungsprozesse fortgesetzt wird.

Der Zeitstrahl einer »natürlichen« Chronologie, markiert durch eine Ahistorisierung von Technik und die Einordnung der Ereignisse anhand existentieller Stationen menschlichen Lebens, geht mit einer Landkarte einher, die die erzählte Welt auf den Raum in und zwischen den beiden fiktiven Städten Egogo-Ville und Kizambeti begrenzt. Fiktionalisierungsprozesse beschränken

sich nicht nur auf die Ortsnamen, sondern beziehen sich auf alle kulturellen und popkulturellen Referenzen, die in diesem Chronotopos aktiviert werden. Fußballspiele werden nur zwischen den Mannschaften von Egogo-Ville und Kizambeti ausgetragen und sind damit an keine Realia gebunden (vgl. VV Ep. 66 09:27-14:45, Ep. 67 04:30-08:28). Wird Fernsehen geschaut oder Musik und Radio gehört beziehungsweise als eine gemeinsame populärkulturelle Bezugswelt darüber gesprochen, ist diese ebenfalls fiktionalisiert und nur in der erzählten Welt von *Vivra Verra* existent. So verfolgen die meisten Figuren eine Radio Soap Opera, die *Vivra Verra* heißt und deren Titelmelodie deckungsgleich mit derjenigen *Vivra Verras* ist, dem beliebtesten Popsong der erzählten Welt<sup>9</sup>. Durch diese vielschichtige Fiktionalisierung der erzählten Welt schafft *Vivra Verra* zeitlose Referenzen, die vor allem das Potenzial einer Projektionsfläche aufzeigen. Die fiktiven populärkulturellen Referenzen fungieren als ein Platzhalter, der den Rezipient\_innen anbietet, einen individualisierten Chronotopos der Nähe zu schaffen, indem die Folien mit eigenen Referenzen in Verbindung gebracht werden können. Im Vordergrund stehen die Denk-, Orientierungs- und Handlungsmöglichkeiten der Figuren, die Dynamiken im Beziehungsgeflecht und die Veranschaulichung der Weltbilder. Die explizite Zeitlosigkeit *Vivra Verras* eröffnet so ganz eigene Potenziale, um Wissen zu speichern und darzustellen.

*Echoes of Change* folgt einer konträren Strategie und setzt spezifizierte und individualisierte technische und popkulturelle Referenzen ein. Der Chronotopos der Nähe wird nicht über eine Abstraktion als Projektionsfläche erzeugt, sondern über einen direkten Bezug zu den Realia der Rezipient\_innen dieser einmalig ausgestrahlten Serie. Als technische Referenzen stehen in *Echoes of Change* ebenfalls Handys und Bürogeräte im Vordergrund<sup>10</sup>. Technik wird

9 Vgl. u.a. VV Ep. 2 00:30-04:05, Ep. 4 10:00-14:45, Ep. 7 04:56-09:46, Ep. 13 00:30-04:37, Ep. 19 08:17-14:45, Ep. 24 05:55-10:05, Ep. 26 09:20-14:45, Ep. 33 11:00-14:45, Ep. 97 09:42-14:45, Ep. 104 04:29-08:33, Ep. 129 08:47-14:45, Ep. 143 00:30-05:19.

10 Dabei ist zu konstatieren, dass die Handyklingeltöne die zeitlichen und entwicklungsdynamischen Veränderungen im Leben der Figuren symbolisch reflektieren. So klingt beispielsweise Ninis Handy in den ersten Episoden mit einem der klassischen Ringtones und deren Signaltonstruktur, was in diesem Kontext die anachronistischen Verhältnisse, in denen Nini zu Leben gezwungen ist, betont, denn ihr Ehemann Logi hat zur gleichen Zeit bereits einen individualisierten Beat als Klingelton, der ihn die ganze Serie über begleitet (vgl. EoC Ep. 24 01:06-01:15, 05:54-06:00). Beide Telefone markieren den Status der Figuren im Bereich Class und Gender und wirken so über die indexikalische Funktion eines eingehenden Anrufs hinaus. Nachdem Nini von Lo-



nicht ahistorisiert, sondern ihre Entwicklung und Zeitlichkeit genutzt und in ein spezifisches auf Erkennen bauendes Verhältnis zur Lebenswelt der Rezipient\_innen gesetzt. So ist beispielsweise auch verbal von Laptops als Arbeitsgeräten in Büros die Rede und Tippen und Klicken sind damit eindeutig einer Computertastatur zuzuordnen (vgl. EoC Ep. 183 13:42-15:02). Durch das Übergehen von Abstraktions- oder Verfremdungsmomenten wird der Eindruck eines Paralleluniversums explizit und Technik wird überhaupt erst als bedeutungstragend wahrgenommen, wenn sie aus diesem Rahmen fällt. Innerhalb des sich logisch in eine Zeitlichkeit fügenden Kontextes wird dann die Möglichkeit zu neuen Nuancierungen geschaffen. Somit liegt die Bedeutung der Handys in *Echoes of Change* eher auf der Charakterisierung der Personen. Logis Technobeat trägt beispielsweise zu der Wahrnehmung seiner Figur als laut, hektisch und aggressiv bei.

Weitere explizite Referenzen, die bei Klingeltönen beginnen, aber darüber hinaus einen zeitlichen Marker der erzählten Welt darstellen, liefert der Bezug auf popkulturelle Realia. Maos Klingelton ist der Song *Lambada*, ein Charthit der Band *Kamoa* aus dem Jahr 1989 (vgl. EoC Ep. 183 09:38-09:51). *Lambada* ist ein zeitloser Klassiker der Partyclubkultur, in der Mao sich bewegt, und bietet generationsübergreifende Anknüpfungspunkte. *Echoes of Change* spart darüber hinaus nicht mit musikalischen, populärkulturellen Referenzen und setzt Musik als illustrative Soundscape der Discoräume, wie Maos Club oder der Bar *Twilight Zone*, beständig als Untermalung im elektroakustischen Hintergrund ein. Die Stile variieren von Reggae über Techno bis zu Pop/Rockmusik und die Sprachen repräsentieren einen Mix aus Englisch und Tok Pisin. Hin und wieder fungieren Einzelreferenzen als alleinige Bedeutungsträger, da sie in den elektroakustischen Vordergrund rücken und die Erzählzeit füllen.

In diesem Zusammenhang ist zu konstatieren, dass Musik dominiert, die aus westlichen Produktionsräumen stammt und weltweit Erfolge in den Charts erzielt. Zu Beginn der Radio Soap Opera spielt Ben häufiger auf seiner Gitarre und singt unter anderem Bobby Vintons *Mr. Lonely* aus dem Jahr 1962 und in einer weiteren Episode ist es Cyndi Laupers *True Colors*, das 1986 veröffentlicht wurde (vgl. EoC Ep. 15 06:00-06:53, Ep. 22 15:46-16:24). Originalmusik trägt des Weiteren einen großen Teil der Bedeutung, als die Affäre zwischen Flora und Amah beginnt. Die beiden sind in der *Twilight Zone*,

---

gi getrennt ist und ihre eigene Bäckerei eröffnen kann, klingelt ihr Telefon mit den Soundstrukturen eines aktuellen Smartphones (vgl. EoC Ep. 186 05:55-06:18).

in der sonst eher hintergründig und illustrierend ein Musikmix läuft. Diese spezifische Erzähleinheit jedoch wird mit Musik aus dem Film *Dirty Dancing*, dem Lied *Hungry Eyes* aus dem Jahr 1987, eingeleitet. Dieser Soundmarker ist zunächst als einziges Klangelement zu vernehmen, bevor der Flirt zwischen den beiden Figuren beginnt. Als diese die *Twilight Zone* verlassen – vorgeblich um Geschäftsfragen zu klären –, wird das Lied *Lovers Live Longer* der Bellamy Brothers aus dem Jahr 1980 eingespielt und eröffnet Interpretationsspielraum (vgl. EoC Ep. 64 00:30–7:32).

Popmusik, die nicht Teil der erzählten Welt ist, sondern als extradiegetische Auslegung eine zusätzliche Bedeutungsebene schafft, wird im gesamten Erzählzusammenhang der Serie eher selten eingesetzt und bekommt somit in diesen Einzelmomenten eine besondere Stellung. Dies ist der Fall, als die bereits erkrankte Daffin im Crystal Hotel auf Ben wartet. *Bed of Roses* von Bon Jovi aus dem Jahr 1992 wirkt wie ein Kommentar auf diese Szene. Die Figur Daffin, die ihre Gefühlswelten nicht offenlegt, wird über die Referenz verletzlich gezeigt (vgl. EoC Ep. 145 06:53–12:33). Neben den figurenbezogenen und handlungstragenden Anteilen konstruieren diese Referenzen eine Raumzeitlichkeit, die verschiedene Bedeutungsebenen eröffnet. Zum einen sind die auftretenden popmusikalischen Referenzen aufgrund ihres Erfolges weltweit über Generationen hinweg immer wieder aufgenommen, gecovered oder weiterentwickelt worden und tragen somit in ihrem Klassikerstatus transgenerationalles Lebenswissen durch wieder abrufbare Erkenntnisse in sich. Zum anderen bedienen sie vorwiegend westliche Erzählstrategien und Bedeutungskontexte im Genre Hollywoods und schreiben so neokoloniale Einflussfaktoren fort.

Spezifisch lokale Bezüge, die *Echoes of Change* im Chronotopos der Nähe ausdifferenziert, finden sich weniger in diesen allgemeinen popkulturellen Referenzen als in der Verarbeitung konkreter politischer Entscheidungen. Das Kauen von Betelnüssen stellte über viele Jahre ein ausgeprägtes Alltagsritual in Papua-Neuguinea dar. Betelnüsse haben eine aufputschende und hungerunterdrückende Wirkung, färben aber durch ihren Verzehr Zähne, Zunge und Lippen. Auch die nicht essbaren Reste, die zumeist auf der Straße zurückbleiben, hinterlassen orangefarbene Spuren. Die Regierung Papua-Neuguineas erließ ein Verbot dieser zudem gesundheitsgefährdenden Nüsse, die krebserregende Stoffe enthalten. In Port Moresby, der Hauptstadt Papua-Neuguineas, greift dieses seit dem Jahreswechsel 2012/2013. Dieses Verbot schafft eine direkte Verbindung zwischen den Realia und der fiktiven Welt von *Echoes of Change*, indem es sich in den Chronotopos der Nähe

einschreibt. Das Verbot als eine Gesamtheit von begründeten Kenntnissen, die innerhalb kultureller Systeme durch Beobachtung und Mitteilung, also durch Erfahrungen und Lernprozesse erworben sowie weitergegeben werden und einen reproduzierbaren Bestand von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmöglichkeiten bereitstellen, verbindet Fiktion und Realität in einer gemeinsamen Wissensstruktur.

So wurden in der ersten Hälfte der Serie von den Figuren regelmäßig Betelnüsse gekauft, geteilt, gekaut und man traf sich an Betelnusskiosken. Nach einem langen Clubabend gehörte es beispielsweise zur ritualisierten Handlung von Mao und Logi, eine Betelnuss zu sich zu nehmen und einen Joint zu rauchen<sup>11</sup>. Auch Nebenfiguren wie Polizisten oder Wachpersonal treten in ihrer Pause vor die Tür und konsumieren eine Betelnuss (vgl. *EoC* Ep. 34 15:07-18:59, Ep. 96 00:30-05:42). Zu Beginn der Treffen der Landbesitzer oder der Treffen in der Kleingruppe zwischen Flora, ihren Kollegen Chris und Wilson und Amah werden regelmäßig Betelnüsse gekaut<sup>12</sup>. In Episode 139 wird die Betelnuss zuletzt erwähnt und verschwindet anschließend aus allen Erzählsträngen. Die Betelnuss, der zuvor viel Erzählzeit gewidmet wurde und die darüber so eine zentrale Stellung als kulturelle Handlung bekommen hatte, ist aufgrund des Einflusses der realen Zeitlichkeit aus der Serie verschwunden. Der Umbruch der Haltung zur Betelnuss kündigt sich so auch kurz vor ihrem Verschwinden an. Kiri und Ben kommen mit einem Betelnussverkäufer ins Gespräch, der erzählt, wie sich mit dem Verbot plötzlich seine Lebenssituation erschwert hat. Fast alle Betelnussverkäufer sind Landflüchter und ohne Familie in der Stadt. Auf dem Land können sie kein Geld verdienen, weil durch die Unwetter gefährliche Berg- und Bodensituationen entstehen und nichts mehr angebaut werden kann. Das Gespräch wird in der Mitte abgebrochen, weil Ben einen Polizisten sieht und der Betelnussverkäufer flieht (vgl. *EoC* Ep. 127 00:30-07:07). So ist die Betelnuss nicht nur aus der Erzählzeit verschwunden, sondern auch Erzählräume wurden aus der fiktiven Welt verbannt. Der Betelnussmarkt, auf dem Ben viel seiner Zeit verbrachte, und die Betelnusskioske, an denen sich Amah mit Flora oder auch Gago trafen, verschwinden ersatzlos.

11 Vgl. *EoC* Ep. 65 00:30-05:54, Ep. 114 13:44-18:34, Ep. 124 11:48-16:31, Ep. 136 00:30-05:26.

12 Vgl. *EoC* Ep. 37 00:30-07:10, Ep. 47 00:30-07:10, Ep. 48 10:04-17:45, Ep. 52 00:30-06:52, Ep. 53 09:50-14:12, Ep. 58 00:30-05:45, Ep. 59 08:27-12:50, Ep. 66 13:09-18:44, Ep. 71 07:55-12:35, Ep. 76 00:30-05:17, Ep. 80 07:01-12:56, Ep. 109 06:30-12:31, Ep. 110 13:38-17:22, Ep. 139 13:12-16:54.

Die räumliche Dimension des Chronotopos der Nähe oszilliert insgesamt in einem produktiven Spannungsfeld zwischen Referenzialität und Abstraktion. Sowohl *Vivra Verra* als auch *Echoes of Change* verorten sich innerhalb real existierender nationalstaatlicher Grenzen, die explizit benannt werden – *Vivra Verra* spielt in der Demokratischen Republik Kongo und *Echoes of Change* in Papua-Neuguinea, das als PNG abgekürzt wird –, fiktionalisieren aber konkrete Schauplätze und Raummarker.

Die Verknüpfung des erzählten Raumes mit Orientierungs- und Handlungsstrukturen einer real existierenden Staatlichkeit findet in *Vivra Verra* auf einer extradiegetischen Erzählebene statt. So erklärt beispielsweise der Sprecher Me Banutshes, ein Freund und Mentor Faros, Aspekte des kongolesischen Strafrechts in Form eines informierenden Nachsatzes am Ende der Episode:

»Les cas de viol condamnés à un mineur sont condamnés de cinq à vingt ans en République démocratique du Congo. Si vous voulez en savoir plus, consultez votre justice.« (VV Ep. 75 14:30-15:00)

Ebenso tritt der Sprecher von Matos Figur nach Abschluss der Diegese, das heißt nach dem Outro, auf und erklärt das in der Demokratischen Republik Kongo (DRC) geltende Ehegesetz:

»Chers auditeurs, le mariage forcé précoce est punissable par la loi d'une peine d'un à douze ans de servitude pénale. La peine est doublée lorsqu'il s'agit de mineurs. Chers parents, ne marions pas nos enfants avant l'âge de la majorité.« (VV Ep. 99 14:36-15:01)

Das Heraustreten aus der Diegese zeigt sich nicht nur über die syntaktische Stellung in der Episode, sondern auch über den Wechsel in Tonalität und Modulation der Stimmen, die in einem neutralen, adramatisierten Stil erscheinen und damit den Ebenenwechsel markieren. Über die Sprecher wird eine Verbindung zum realen nationalstaatlichen System hergestellt und verstärkt. Für *Vivra Verra* ist die Verknüpfung über die Rechtsgrundlage und das Rechtssystem dabei die einzig explizite Verbindung zwischen erzähltem Raum und dem realpolitischen Raum der DRC.

Weitere räumliche Marker setzen das Konzept von Abstraktion durch Fiktionalisierung fort. Dies betrifft neben der Fiktionalisierung von Kulturgütern, wie die Radio Soap »Vivra Verra« in der Radio Soap *Vivra Verra* sie darstellt, auch materielle Güter. So ist die Währung »Franc-Egogo« ebenso fiktiv und unterliegt damit keinen realgesellschaftlichen Einflüssen. Allerdings

wird über das »Franc« der Bezug zur französischen Kolonialmacht aufrecht-erhalten und ein Spiegel zur realen Währung in der Demokratischen Republik Kongo, dem Kongo-Franc, geschaffen. Das sogenannte »Bière-Egogo« dagegen verstärkt den Eindruck eines wirtschaftlich und sozial unabhängigen Raums, der eine autarke Insel in diesem staatsrechtlichen Gebiet darstellt (vgl. VV Ep. 49 00:30-04:14). So ist dann auch das gesamtgeografische Erzählgebiet eingegrenzt auf die beiden fiktiven Städte Egogo-Ville und Kizambeti, die ungefähr eine Tagesreise auseinanderliegen.

Es zeigt sich, dass Veränderungen in Verhaltensstrukturen nur über Kontakt mit anderen Erfahrungen, Beobachtungen und Mitteilungen entstehen und es dazu ein Aufbrechen der privaten Innenräume braucht. So lässt sich feststellen, dass Außenräume Aktionsräume mit höherer Ereignishaftigkeit sind. Unfälle, Diebstähle, Diskussionen, Streit und Schlägereien finden vermehrt auf der Straße statt, wie beispielsweise zwischen Mbata und Mandenge aufgrund der unterschiedlichen Positionen zu Frauenrechten oder den beiden Tanten Ikokoko und Kitoko, die sich auf dem Markt prügeln, um die Frage der Vormundschaft von Baby Fanga zu klären (vgl. VV Ep. 85 10:19-14:45, Ep. 131 09:47-14:45). In diesen Fällen werden private Familienkonflikte im Außenraum ausgetragen, was dazu führt, dass die Teilhabe an der Geschichte für mehr Figuren dieser erzählten Welt möglich wird und sich die Erzählungen verschiedener Stränge verknüpfen können. So dienen die Außenräume auch der Möglichkeit des Austausches und Einflusses zwischen Perspektiven und Weltbildern. Häusliche Gewalt, die konzentriert in den Innenräumen stattfindet, dringt so immer wieder nach Außen und wird erst damit Thema einer öffentlichen Meinung.

Aus diesen Grenzüberschreitungen eröffnen sich die Wertesysteme dieser fiktiven Welt. Das gleichzeitige Erleben der Innenräume und die Veränderung durch Einflüsse von außen erweitern den Chronotopos der Nähe und Intimität durch einen der Nähe und Reflexion. Themen, die sich um Sexualität und Gesundheit drehen, bleiben aufgrund der Einstellung der Majorität der Figuren zunächst in häuslichen und privaten Innenräumen, und öffentliche Räume wie das Centre de Jeunes und das Centre de Santé werden tabuisiert und abgegrenzt. Gerade Figuren wie Mato, Mbata und Goliath, die ihre Stimmen erheben und viel Redezeit einnehmen, wettern gegen diese öffentlichen Räume, die sich ihrer Meinung nach privaten Themen widmen. Die Figuren selbst nutzen die Erzählstrategie der kulturellen und materiellen Fiktionalisierung, um ihre Weltansichten zu vertreten.

So stellt AIDS für Mato eine Fiktion dar. Er ist der Überzeugung, dass AIDS eine Erzählung der *Weißten* ist, um die Bevölkerung Afrikas einzuschüchtern, und diese Ansicht wird auf Räume wie Krankenhäuser und Centre de Santé übertragen (vgl. VV Ep. 35 00:30–04:47). Krankenhäuser und Gesundheitszentren werden dadurch zu abstrakten und fremden, *weißen* Orten, die auf der figuralen Ebene aus dem Chronotopos der Nähe ausgeschlossen werden sollen. Die Serie in ihrer Gesamtheit arbeitet aber mit ihren Erzählverfahren gegen diese Strategien an und inkludiert diese Erzählräume explizit in den Chronotopos. So werden tief verankerte koloniale Verletzungen in ihrem Spannungsfeld auf struktureller und individueller Ebene thematisiert.

Politische Landes-, Gebiets- oder Staatsgrenzen sind darüber hinaus nicht weiter Bestandteil dieses Chronotopos der Nähe. Die Bewegung der Figuren ist auf das fiktive geografische Areal zwischen Egogo-Ville und Kizambeti begrenzt. Innerhalb dieser Storyworld sind die meisten Figuren vor allem über Verwandtschaftsbeziehungen oder Freundschaften sowohl in Kizambeti als auch in Egogo-Ville vernetzt. Aber keine Figur verlässt diese Welt und keine kommt von außen dazu. Fluchtfiguren wie Sinke und Mbata, Goliath und Kunka scheitern, da der Chronotopos keinen Ausweg zulässt. Ihre Erfahrungen verbleiben in Zeit und Raum der erzählten Welt und werden als Lernprozess in die Gesamtheit der begründeten Kenntnisse innerhalb dieses kulturellen Systems eingearbeitet. Überschrittene Grenzen innerhalb der erzählten Welt stellen in diesem Sinne eher Barrieren dar. Ein Beispiel hierfür ist Kunka, der sein Zuhause verlässt und ein Leben auf der Straße führt, was auch mit vielen moralischen Grenzüberschreitungen einhergeht, die es streckenweise verbieten, wieder gesellschaftsfähige Räume zu betreten. Hierfür werden Schwellenräume wie das Centre des Enfants de la rue geschaffen, die marginalisierten Figuren wieder Zugang zur Gesellschaft ermöglichen.

Insgesamt ist zu konstatieren, dass die Storyworld einen eigenen Kosmos darstellt, der in seinem Inneren mannigfaltige Erzähluniversen enthält und dadurch autark funktionieren kann. Es handelt sich um abstrahierte erzählte Räume, die als Konzept von Wissensstrukturen und weniger als konkreter Schauplatz präsent sind. Diese wiederum befinden sich in einer fiktionalisierten Welt, die vom Kulturgut bis zu materiellen Gütern die Funktion einer Projektionsfläche einnimmt. Jedoch ist zu betonen, dass der Kolonialismus eine solch einschneidende Erfahrung war, dass er auch in diesem Chronotopos der Nähe nachhaltig wirkt, Weltbilder prägt und damit unbetretbare Räu-

me auf figuraler Ebene erzeugt. *Vivra Verra* kann damit als Spiegelgesellschaft verstanden werden, die von Rezipient\_innen mit ihren lokalen Anknüpfungspunkten angeeignet werden kann. Ohne den Fokus auf konkrete Realia wird die erzählte Welt verstärkt als konstruiert ausgestellt und die darin erprobten Denk-, Orientierungs- und Handlungsmöglichkeiten als Experiment in einer fiktiven Parallelwelt vorgeführt. Beziehungsdynamiken und Wertvorstellungen stehen mit ihren Wissenstrukturen in einem Ähnlichkeitsverhältnis zu kongolesischen Lebenswelten und formen eine indirekte Aussage über Möglichkeiten des Zusammenlebens. Damit schreibt sich *Vivra Verra* in eine Tradition des Genres Radio Soap Opera und nutzt diese Fiktionalisierungsstrategien von Zeit und Raum als Überlebenskonzept in einer unter politischem Druck stehenden Produktionssituation.

*Echoes of Change* kommt aus einem freieren Medienkontext, der listenreiche Überlebensstrategien nicht notwendigerweise erzwingt, und doch wird auch hier in der Tradition des Genres mit Fiktionalisierungsprozessen gearbeitet. So sind die konkreten Schauplätze Mariboy-City, Gabara-Station und Gabara-Street sowie die Inlandsregion Simai mit dem landschaftlichen Marker Mount Jambe Orte, die auf keiner realen Landkarte verzeichnet sind. Es sind Schauplätze, die sich an der landschaftlichen Vielfalt Papua-Neuguineas orientieren und die kulturelle Diversität in insular nebeneinander bestehende Erzählstränge integrieren. Die extradiegetisch personifizierte Erzählinstanz stellt diese Nicht-Verortung explizit aus, indem sie vage von einer »little mining township somewhere up in the highlands«, »a costal town« und »a city somewhere in PNG« spricht (EoC Ep. 1 00:40-00:44, 07:02-07:05, 13:54-13:57). Die übergeordnete nationalstaatliche Rahmung ist jedoch keineswegs nur auf extradiegetischer oder nebendiegetischer Ebene präsent, sondern hält auch Einzug in die Diegese. Die Figuren bezahlen mit der Währung Kina und beziehen sich konkret auf die Lebensbedingungen in Papua-Neuguinea. So thematisieren beispielsweise Mao, Logi und Papa Johnny das spezifische mafiose System, das PNG durchzieht (vgl. EoC Ep. 182 07:28-13:23). Der Nationalstaat Papua-Neuguinea mit seinen politischen und rechtlichen Realia ist ein Bezugsrahmen, seine Grenzen spielen für die Storyworld jedoch keine Rolle.

Die Figuren und Diskurse beschäftigen sich nicht mit Grenzüberschreitungen, sondern konzentrieren sich auf das nationalstaatliche Innen. In Ninis Geschichte wird diese Fixierung von Orientierungsstrukturen im Chronotopos der Nähe noch verstärkt, indem die Schauplätze allein auf Gabara-Station bezogen sind. Neben den Privatwohnungen sind nur Einkaufsorte und Maos Club als belebte Orte präsent. Mobilität innerhalb der gesetzten Grenzen

wird nur von den jugendlichen Figuren in der Erzählung um Ben vorgeführt. Ben, Daffen und Kiri unternehmen Ausflüge oder reisen aufs Land zu Bens Eltern. Dabei steckt in dieser Mobilität keine Leichtigkeit, sondern Stadt-Land-Bewegungen werden als mühevoller und langwieriger Prozess dargestellt. So bleiben beispielsweise die PMVs (public motor vehicle) im Schlamm stecken oder Fluten versperren den Weg und zerstören die Elektrizität (vgl. EoC Ep. 10 13:09-18:43, Ep. 12 06:30-12:05). Über die ausgestellten Stadt-Land-Kontraste wird der Chronotopos der Nähe in zwei Lebensrealitäten gespalten.

Das Land erscheint als arm und institutionell bildungsfern, alte Traditionen wie das Konzept des Brautpreises und der Glaube an magische Heilkräfte bestimmen den Bestand von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmöglichkeiten. Chief- und Clanstrukturen ordnen das politische Leben, während es Parteisysteme in den Städten und auf nationalstaatlicher Ebene gibt. In der Darstellung von Stadt wird der Chronotopos der Nähe erneut vervielfältigt, da diese Orte Wertesysteme darstellen, die im synchronen Nebeneinander existieren und die über den Chronotopos der Nähe gleichberechtigt aufgefächert werden. So ist die Stadt der Ort der institutionalisierten Bildung mit Schulen, Universitäten und Krankenhäusern, aber auch ein Sumpf an Korruption und Gewalt. Die Geschichten der Figuren Ben und Amah sind in ihrer Zerrissenheit zwischen den unterschiedlichen und parallelen Dimensionen dieser Chronotopoi angelegt. Die Nähe zu den einzelnen Welten ermöglicht Einsicht in die spezifischen Logiken und lässt die Pendelbewegungen der Figuren nachvollziehbar werden. Amah führt eine Zeit lang ein Doppelleben, die Ehe mit Betty auf dem Land und die Affäre mit Flora in der Stadt. Ebenso wechselt Ben zwischen verschiedenen Ebenen der Stadt, verkörpert durch die weiblichen Figuren Daffen und Kiri. So werden die Kontraste zwischen Stadt und Land über eine Verdopplung des Chronotopos der Nähe betont und ausgestellt.

In Bezug auf konkrete Schauplätze ist *Echoes of Change* ähnlich zu *Vivra Verra* aufgebaut. Vor allem Plätze soziokulturellen Lebens wie Krankenhäuser, Schulen und Universitäten, Gefängnisse und Polizeistationen, der Marktplatz und Einkaufspassagen sowie private Wohnungen stellen Orte des Geschehens dar. Diese allgemeine Konstruktion der Lebenswelt einer Gesellschaft wird spezifiziert durch das Nutzen bestimmter Alltagsgegenstände, die sich an Realia der Lebenswelten Papua-Neuguineas bedienen und damit explizite Referenzen aufrufen. So findet ein gezieltes Product-Placement in der Serie statt, das über die finanziellen und werbetechnischen Gründe auf der Pro-



duktionsebene auf der Darstellungsebene dazu führt, dass der Chronotopos der Nähe zu einem Chronotopos der geteilten Lebenswelt wird.

*Protex Soap* ist eines der Produkte, das auf Englisch angepriesen wird. Hervorzuheben ist, dass Werbung auf der Inhaltsebene nicht als solche präsentiert wird, sondern von der extradiegetischen personifizierten Erzählinstanz als Botschaft der Sponsoren angekündigt ist und darüber hinaus national-staatliche Referenzen wie das Gesundheitsministerium einbezieht. So steht auch weniger das Produkt im Fokus als die hygienische Notwendigkeit und gesundheitliche Relevanz der Nutzung. Das Hörerlebnis aufgrund der Intonation und Modulation der Stimmlagen im Wechsel mit kurzen einprägsamen Tonfolgen in der Tradition des Werbejingles überschreiben jedoch die sprachliche Semantik als Werbung.

»**Kind (Musik im Hintergrund)** : The Department of Health and the Medical Society of PNG recommend you to wash your hands regularly.

**Frau** : Many germs that make us feel sick are actually spread by hand contact. Regular handwashing will stop the spread of diseases like the common cold, pneumonia and typhoid. Always wash your hands with soap, because clean hands mean good health.

#### **Musik**

**Frau** : Protex – for the good health of your family« (EoC Ep. 27 06:49-07:39).

In der Diegese selbst bekommen die Figuren hin und wieder nahegelegt, *Protex Soap* zu benutzen, um Krankheiten effektiv einzudämmen. So empfiehlt die Krankenschwester Ruth, dass Betty ihre Kinder mit *Protex Soap* baden soll als immer mehr Menschen in Simai erkranken und die Ärzte noch nicht wissen, mit was für einer Epidemie sie es zu tun haben (vgl. EoC Ep. 94 00:30-04:42). Ruth verwendet die Seife, die sie aus ihrem medizinischen Kontext kennt, auch in ihrem Privatleben. Wuakai und die Kinder waschen sich regelmäßig mit *Protex Soap* die Hände (vgl. EoC Ep. 148 13:35-17:20). Auch in Rosys Haushalt ist Händewaschen vor dem Essen mit *Protex Soap* ein ritualisierter Bestandteil der Erzählzeit (vgl. EoC Ep. 69 06:15-11:19, Ep. 156 12:36-19:43). Das Begleiten dieses Alltags im Chronotopos der Nähe wird über den auditiven Modus dahingehend verstärkt, dass Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erleben möglich wird. Das Wasser plätschert, die Kinder rufen und Rosy beschreibt, wo die *Protex Soap* steht. Dies geschieht in einem elektroakustischen Raum, der Rezipient\_innen integriert, sie nicht nur als Nachbar\_innen sondern als Teil dieser Welt positioniert. Product-Placement, das ein Wieder-

erkennen beinhaltet, unterstützt diese oszillierenden Grenzüberschreitungen zwischen fiktiver Welt und realem Hörraum.

Besonders nachdrücklich wird dieses Erzählverfahren in einem Zusammenhang, der Product-Placement als eine Beobachtung und Mitteilung innerhalb eines kulturellen Systems nutzt und damit Erfahrungen und Lernprozesse als Bestand von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmöglichkeiten bereitstellt. Als Beispiel wird neben *Protex Soap* auch *Colgate Toothpaste* beworben. Diese ist Grundstock der Aufklärungsarbeit zum Zähneputzen in den Schulen der fiktiven Welt, wie eine Szene aus dem Alltag der Familie von Wua-kai und Ruth verdeutlicht. Als sie am Abend mit ihren Kindern beisammen sind, verbieten sie diesen nach dem Essen noch zu spielen, damit die Nahrung verdaut werden kann. Außerdem sollen sie ihre Zähne so putzen wie die *Colgate*-Beauftragten es ihnen in der Schule an diesem Tag gezeigt haben. Der auditive Modus lässt es dabei nicht zu, die Kinder als einzelne Individuen auszumachen, denn ihre Stimmen, die Zahnputzreime beginnend mit »sweep sweep sweep« und »round round round« aufsagen und mit verschliffener Artikulation von ihrem *Colgate*-Sparkling und *Colgate*-Smile sprechen, fallen durcheinander (vgl. EoC Ep. 84 06:06–11:20). In der Erzählung entsteht dadurch eine Leichtigkeit, die über den Chronotopos der Nähe als eine Selbstverständlichkeit wirkt. Genauso wie die Produkte aus der Realia im Alltag der fiktiven Welt präsent sind, drängt der Alltag der erzählten Welt ohne jegliche Fokussierung auf eine Plotentwicklung in die Diegese und die Rezeption.

In einem anderen Zusammenhang wird aus diesem »leichten« Wissen jedoch sogar Überlebenswissen für Rezipient\_innen. So warten Ben und Kiri nach der Schule gemeinsam auf den Bus und bemerken einen Straßenverkäufer, der *Colgate Toothpaste* zu einem außergewöhnlich günstigen Preis verkauft. Ben möchte sie erstehen, aber Kiri hält ihn davon ab, weil es sich um Fake-Zahnpasta handelt. Diese wird, wie sie erklärt, ohne Lizenz in Hinterhoffabriken hergestellt, trägt häufig ein falsches Label und ist gesundheitsgefährdend, kann bisweilen sogar zum Tod führen (vgl. EoC Ep. 63 00:30–06:40).

Product-Placement ist ein Element, das den Chronotopos der Nähe mitgestaltet, weil er die spezifische Verknüpfung von erzähltem Raum und Hörraum ermöglicht. Die allgemeine Erwähnung von Seife oder Zahnpasta schafft keine raumzeitlich definierten Referenzen, sondern setzt den Fokus auf Verhaltensweisen. Mit dem Einbezug von Realia legen sich fiktive und reale Welt übereinander und es zeigt sich, dass gerade solche Details wie Product-Placement zur Spezifik von Wissensstrukturen beitragen können. Der auditive Modus ist dabei auf eine explizite Benennung der Produkte

angewiesen und definiert über Stimmlage, Modulation und Musikeinsatz den Unterschied zwischen Diegese und Werbeeinheit.

Insgesamt ist der Chronotopos der Nähe jedoch ein fragiles Konstrukt, da Nähe, die über spezifische (populär-)kulturelle, technische oder politische Referenzen geschaffen ist, historische Distanz schaffen kann, sobald die erwähnten Realia aus der Lebenswelt der Rezipient\_innen verschwinden oder die Rezeption in einem gänzlich anderen kulturellen Kontext stattfindet, die den Chronotopos der Nähe als einen der Ferne und Fremde wahrnimmt. Nähe, die auf Platzhalter- und Spiegelstrukturen basiert, wirkt zum einen zeitloser und zum anderen trägt sie von Beginn an einen Verfremdungseffekt durch Abstraktion und Fiktionalisierung in sich. Der Chronotopos der Nähe ist also zugleich immer im Spannungsfeld zur Distanz zu betrachten und mit ihm die Koordinaten der sich entfaltenden Wissensstrukturen über die fiktionalen Medientexte.

### 3.4.2 Familienfacetten: von Gemeinschaften und Gefängnissen

Der Chronotopos der Nähe befördert, dass sich Denk-, Orientierungs- und Handlungsmöglichkeiten in diesen Hörspielserien vor allem aus den Beziehungsdynamiken zwischen den Figuren ergeben. Besonders anschaulich wird dies im Kontext von Familiensystemen.

Familien sind eines der »ältesten, umstrittensten, selbstverständlichsten, beliebtesten, verruchtesten, natürlichsten und unklarsten Themen« in der Geschichte fiktionaler Medientexte (Nagy und Wintersteiner 9). Familiendramen bilden nicht nur den Anfang der europäischen Literatur, wie sie sich in den griechischen Epen und Dramen formieren, sondern stehen aus transnationaler und transmedialer Perspektive in dauerhafter Konjunktur (vgl. Löffler). Gerade aufgrund dieser vielfältigen Darstellungen von Familie lässt sich keine eindeutige Definition kondensieren, sondern eher ein Konglomerat an pluralen und viellogischen Ansichten und Weltbildern zum Themenfeld aufzeigen. Nicht selten werden außerdem über den Erzählkosmos Familie »umgreifendere und allgemeine soziale Fragen« verhandelt (Wilpert 259), sodass gesellschaftliche Missstände und Umwandlungsprozesse in ihren Wirkungen im familiären Milieu aufgezeigt werden.

In *Echoes of Change* und *Vivra Verra* bilden Familienstrukturen in diesem Sinne die Basis für Handlungsstränge, Beziehungsgeflechte und die Aushandlung gesellschaftlicher Prozesse zwischen Tradition und Veränderung. Der Modus der Serialität ermöglicht ein fiktionales Labor, welches

das Aufeinanderprallen, Aneinanderreiben und in Dialogtreten von Wertesystemen und Weltbildern über das dichte Netz von Familiendynamiken mit Langzeitwirkung vorführt. Sowohl *Echoes of Change* als auch *Vivra Verra* setzen auf die Erzählstrategie der Polarisierung. Aus beiden Serien lassen sich Familienkonzepte mit analogen Verhaltens- und Beziehungsmustern herausfiltern, die einem destruktiven Netzwerk der Gewalt, das vor allem für Frauen und Kinder zu einem Gefängnis wird, ein idealisiertes und harmonisches Miteinanderleben in Form der Gemeinschaft eines schützenden Hortes gegenüberstellen.

Zu den überwiegend harmonisch konnotierten Familien zählen in *Vivra Verra* Konis Freundin Muaba und ihr Mann Gaspard, Goliaths Schweser Kito-ko mit ihrem Sohn Mandenge und die Familie Banutshe. In *Echoes of Change* befinden sich die Paare Wuakai und Ruth sowie Rosy und Matthew mit ihren Kindern und Kiri mit ihren Eltern und ihrem Bruder auf der positiv gezeichneten Seite. Diese stehen jedoch nicht im Mittelpunkt des Handlungsgefüges, sondern greifen zumeist über eine Adjuvantenfunktion und als eine Vorbildfamilie in die zerrissenen und zermürbten Beziehungsgeflechte ein. Hierzu gehören in *Vivra Verra* Goliath mit seinem Sohn Kunka und seiner Frau Vindi, Mato und seine Frau Koni sowie seine Schwester Bulubulu mit ihrer Tochter Sinke, der Taxifahrer Mbata und seine Frau Misumakasi, Ikokoko und Douce-Vois als Faros und Ngals Tanten, sowie Faro und Ngala selbst mit Baby Fanga. *Echoes of Change* zeigt destruktive Familienkonstrukte rund um die Figuren Daffen, Basko, Baya, Ben und seine Schwester Emme, Logi und Nini, Clubbesitzer Mao mit seiner Frau Selina, Amah und Betty sowie Gago, Amahs Kontrahent, und seiner Frau Doris.

Die intime Familienatmosphäre wird in diesen destruktiven Beziehungsdynamiken zu einem offen ausgestellten traumatisierenden Macht-Raum aufgrund zweier Faktoren. Zum einen sind es gesellschaftliche Missstände wie Arbeitslosigkeit, Armut, Kriminalität, Bildungsferne und mangelnde Gesundheitsvorsorge, die sich zerstörerisch in den Familienkontext einschreiben, zum anderen ist es das aggressive Festhalten an patriarchalischen Traditionen mit ihren Logiken und Weltbildern. So sind es überwiegend die Vaterfiguren, die mit körperlicher und verbaler Gewalt über ihre Familien herrschen und unabdingbar an diesen Überzeugungen festhalten. Setzt man die Familie als einen Fokus, »um eine bestimmte Gesellschaft, und oft auch eine bestimmte Gesellschaftsordnung zu charakterisieren« (Nagy und Wintersteiner 11), zeigt sich in *Echoes of Change* und *Vivra Verra* eine tiefenstrukturelle Verankerung des Patriachats, das sich an der Oberfläche

in unterschiedlichsten Nuancen männlich dominierter Gewaltausübung formiert.

Gago, Mbata, Baya, Logi und Goliath sind aggressive, dominante und maximal gewaltausübende Figuren. Ihre Konzeption ist zum einen statisch, da sie in ihren Überzeugungen und Handlungsmustern keine Veränderungen zulassen, und zum anderen dynamisch steigernd, da das beständige Herantragen anderer Ansichten, die ihr traditionelles Weltsystem in seiner patriarchalischen Ordnung in Frage stellen, sie dazu veranlasst, ihren Status als Mann und Familienoberhaupt mit extremer Gewalt zu verteidigen.

Der auditive Modus charakterisiert diese Figuren darüber, dass sie sich viel Redeanteil aneignen, indem sie ihre Gesprächspartner\_innen unterbrechen, sich laut in den elektroakustischen Vordergrund drängen und stets unter emotionaler Anspannung stehen. Dies zeigt sich in Dialogbeiträgen, die vor allem schreiend und streitend ausgedrückt werden und von einem ausführlichen para- und nonverbalen Zeichensystem wie genervtem Schnauben, Schmatzen, Ächzen und Stöhnen begleitet werden, sowie über einen Wortschatz, der voller verletzender Begriffe ist. Dabei sind diese Figuren mit Ausnahme von Mbata nicht von tiefen und vollen Bassstimmlagen vertreten, sondern werden von eher höheren Männerstimmen gesprochen, die mit gepresser Artikulation und Intonation vorgehen. Diese Aggressivität zerstört jegliches Potenzial auf Gemeinschaft in den jeweiligen Familiengefügen.

Darüber hinaus wird häusliche Gewalt über den auditiven Modus als desorientierendes und zersplitterndes Kampfgeschehen dargestellt. So findet sich in Erzähleinheiten um die Patriarchen regelmäßig ein Modus der Sprachlosigkeit, ausgestaltet durch Weinen, Schreien, Schlaggeräusche, Scherbenklirren und extradiegetischer rhythmisierender Musik, die die individuelle Figuren- und Raumwahrnehmung für die Hörenden zerbrechen. Semantische Klarheit weicht einer emotional aufgeladenen Soundscape<sup>13</sup>. Auf der Erzählebene der Familie entstehen so zwischen dem Wunsch nach Veränderung von weiblicher Seite u.a. vertreten durch Nini, oder der nachfolgenden Generation, vertreten durch Ben und Kunka, und dem Festhalten

---

13    Vgl. u.a. VV Ep. 18 05:09-09:30, Ep. 40 09:40-14:45, Ep. 60 03:15-04:30, Ep. 90 00:30-03:44, Ep. 113 10:28-14:45, Ep. 114. 04:04-09:34, Ep. 130 04:43-09:14, Ep. 145 03:30-04:54; EoC Ep. 6 01:00-04:50, Ep. 17 05:00-06:49, Ep. 24 01:00-07:56, Ep. 33 04:00-05:07, Ep. 48 05:09-08:54, Ep. 60 06:06-12:34, Ep. 88 05:30-06:40, Ep. 145 04:30-05:44, Ep. 174 17:00-18:13, Ep. 187 04:00-05:35.

an Traditionen »Bruchgeschichten«, deren Scherben auf gesellschaftlicher Erzählebene zusammengefeigt werden (Löffler 25).

Die destruktiven Energien dieser überaus dominanten Patriarchen sind so zwar nicht innerfigural zu bändigen oder veränderbar, doch die Figuren werden erzählstrategisch auf einer anderen Ebene abgestraft und damit wird verdeutlicht, dass diese Auslegung von Traditionalität nicht nur innerfamiliäre Probleme verursacht, sondern auch gesamtgesellschaftlich nicht tragbar ist. So enden Gago, Mbata, Goliath, Baya und Logi, nachdem sie lange genug Wärter eines Familiengefängnisses waren, selbst im Gefängnis, wo Letzterer sogar verstirbt. Es zeigt sich damit serienübergreifend und in Bezug auf die Dauer der erzählten Zeit, dass ein Großteil der männlichen Figuren extreme, traditionell patriarchalische Überzeugungen lebt und die Wirkung dieser Einstellung so machtvoll ist, dass andere gesamtgesellschaftliche Erzählebenen herausgefordert sind, um die Familiengefängnisse aufzubrechen. In *Echoes of Change* wird die notwendige Intervention von außen erzählstrategisch durch extradiegetische Einschübe verdeutlicht, beispielsweise wie folgt:

»Are you or anybody you know victims of domestic violence? Call the Family and Sexual Violence Action Committee or FSVAC on 3211 714 or 3211 397 or email fsvac@cimcpng.org. Remember you are not alone. There are many people who care.« (EoC Ep. 159 16:45-17:22)

Realia schieben sich in die Fiktion und eröffnen ein friktionales Hörangebot von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmöglichkeiten. Damit zeigt sich, dass häusliche Gewalt und deren Darstellung im Familienkosmos weniger als einfache Gesellschaftskritik oder ein praktisches Stück Familientherapie denn als notwendige »gesellschaftliche Intervention« zu verstehen sind (Nagy und Wintersteiner 13).

Der aggressiv gewaltvolle Patriarchismus führt dazu, dass andere patriarchalische Strukturen, die weniger laut und körperlich gewalttätig auftreten, jedoch ebenso machtvoll und dominant wirken, beinahe überhört werden. So werden beispielsweise Mato, Amah und Faro als Vaterfiguren und Familienoberhäupter gezeichnet, die einerseits hin und wieder Unsicherheiten in der eigenen Positionierung erleben, andererseits von Nebenfiguren in ihrer patriarchalen Rolle gestärkt werden, und diese dann im kleinsten Familienzirkel durchzusetzen suchen. So präsentiert sich Mato nach einem Gespräch mit seinem Freund Bulantulu gegenüber seiner Frau Koni und deren Freundin Muaba mit: »C'est bien Mato. Le chef de cette maison.« (VV Ep. 119 00:16-00:19), um zu verhindern, dass Koni eigenständige Entscheidungen bezüg-

lich der Familienplanung trifft. Auch Betty wird von Amah in ihre familiären Schranken verwiesen: »Betty, please let me handle things my way. I am the head of the family and I know best« (EoC Ep. 39 19:03-19:10).

In Bezug auf Amah und Faro entsteht die Wahrnehmung der eigenen Positionierung als Familienoberhaupt und damit Wissens- und Entscheidungsträger aus einer Überschneidung von patriarchalen Gesellschaftsordnungen und familiären Rangordnungen wie folgender Dialog zwischen Amah und Gago zeigt:

»**Gago:** But anyway, so what. You're a leader. So what's the problem if you are having an affair?

**Amah:** But, Gago.

**Gago:** What, Amah?

**Amah:** I have a wife and kids to take care of.

**Gago:** Well, if a woman like Flora thinks that you are capable of being a man, who are we going to blame then?

**Amah:** But, I don't want to leave my wife just like that. We have customs and traditions that host the value of our existence.

**Gago (lachend):** Are you mad Amah? Did you forget that our custom allows us to marry as many women as we want and besides that: You are a leader.

**Electronic Dance Music«** (EoC Ep.126 03:40-04:17)

Das traditionelle Konzept von patriarchalem Leadership ist in seiner strukturellen Anlage resistent gegen Veränderung beziehungsweise für Figuren wie Gago in jeder Form von Moderne fortsetzbar. Diese figurale Aurikularisierung wird am Ende von der Musik aus dem Genre der Electronic Dance Music übernommen und auf einer extradiegetischen Ebene fortgesetzt. Eine aktive, energische Stimmung wird mit einer strukturellen Bejahung zum patriarchalischen Leadership zusammengeführt. Amahs zögerlicher Widerstand ist gebrochen und er folgt im weiteren Handlungsverlauf Gagos Argumentation als traditionellem und reproduzierbarem Bestand von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmustern. Bettys Aufbegehren und der Versuch, Amah zu verlassen, scheitert an familiären Gefängnisstrukturen, die diese Handlungsmuster darstellen. So kauft Amah Betty im Austausch gegen ein paar Schweine von ihrem Vater erneut zurück und Betty lebt weiter mit Amah zusammen.

In einem der seltenen Momente, in denen erzählstrategisch das dialogische Konzept gebrochen wird und Betty als aurikularisierendes Subjekt allein ihre Situation reflektiert, flüstert sie mit leiser Stimme nur für sich: »Okay, try to control your anger, Betty« (EoC Ep. 195 15:37-15:45). Es zeigt sich die

nachhaltige Auswirkung des patriarchalen Systems auf weibliche Familienmitglieder und die Schwierigkeit, mit dieser Tradition zu brechen. So ergeben sich Frauenfiguren wie Betty und Ngala fatalistisch dem System, versuchen aber innerhalb dieser traditionellen Muster, Besserung zu erlangen, indem sie fordern, dass die Männer ihre Rolle verantwortungsvoll ausfüllen.

Faro, der ein selbstständiger Geschäftsmann ist, wird über seine wirtschaftliche Position in seiner patriarchalen Führungsrolle gestärkt. Je erfolgreicher er in seiner beruflichen Tätigkeit ist, umso ehrerbietiger wird er von seiner Mutter und seiner Tante zum traditionellen Familienoberhaupt gemacht: »Dans tous les cas, c'est lui l'homme. C'est lui le chef. Les choses sont ainsi faites.« (VV Ep. 15 10:34-10:40). So integrieren sich vor allem Mütter und Witwen in das patriarchale System. Indem sie betonen, dass die Männer das Sagen haben und die Familienoberhäupter darstellen, positionieren sie sich auf einer Hierarchieskala, die durch das Alter vorgegeben ist, als unsichtbare Stimmen hinter ihren Söhnen und Neffen. In diesem Paradox aus intersektionalen Überschneidungen etablieren sie sich als Ratgeberinnen und versuchen nach ihren Vorstellungen, die Geschicke zu lenken und das Patriarchat erträglich zu gestalten (vgl. u.a. VV Ep. 139 09:24-14:45). Doch Ngala fordert weitreichendere Verantwortung und hält den Tanten entgegen: »Oui, mais Faro abuse de sa position de chef« (VV Ep. 15 10:34-10:40).

Als Gegenentwürfe zu diesen Macht missbrauchenden Männerfiguren werden Familiengemeinschaften gezeichnet, die über die Vatercharaktere einen verantwortungsvollen Umgang mit traditionellen Strukturen leben. Dazu zählen die explizit als Wissensträger ausgestalteten Figuren Me Banutshe und Gaspard.

Herauszustellen ist, dass Me Banutshes Frau und Kinder dabei als namenlose Erzählung seitens Me Banutshes auftreten. Sie erhalten keine eigenständige Stimme und werden aus der Multiperspektivik ausgeschlossen. Monoperspektivisch repräsentiert allein Me Banutshe das harmonische Zusammenleben in seinem Haushalt. Er und Gaspard geben sich dabei als Frauenrechtler und Aufklärer, die sich für Familienplanung und Beratung einsetzen, außerdem alle Entscheidungen im Haushalt mit ihren Frauen gemeinsam treffen und sich stets deren Bedürfnissen widmen sowie sich um die Kinder kümmern.

Gaspard und Me Banutshe berufen aus dieser Haltung eine Versammlung ein, an der unter anderem Mato und Bulantulu teilnehmen, um über Familienplanung zu sprechen. Das Treffen wird von Gaspard mit Me Banutshes Zustimmung wie folgt geschlossen:



»Chers amis, en tant que chefs de famille, pères et responsables, nous devons nous impliquer pour améliorer le bien-être de nos familles. Nous devons aider nos femmes dans le choix d'une bonne méthode de planification familiale.« (»VV« Ep. 142 14:20-14:34)

In dieser Aussage zeigt sich, dass patriarchale Strukturen de facto nur kosmetisch verfreundlicht werden. Die Gitterstäbe familiärer Gefängnisse werden durch einen verantwortungsvollen Umgang mit der Machtposition seitens der Männer unsichtbar gemacht, aber nicht abgebaut.

Harmonische Gemeinschaften als Denk-, Orientierungs- und Handlungsvorbilder entstehen, wenn Frauenfiguren nicht aufbegehren, Männer ihre Position nicht aggressiv missbrauchen und man sich beidseitig auf die Tradition des Patriarchats einigen kann. So ernennen nicht nur Männer, wie gezeigt wurde, sich selbst zum Oberhaupt der Familie, sondern auch Frauen in der Funktion als Ehefrau, Mutter, Tante oder Schwester positionieren auf der Suche nach Harmonie und Orientierung die männlichen Figuren in den Rollen von familiären Entscheidungsträgern. Dies zeigt sich auch darin, dass nach dem Verschwinden der gewaltvollen Patriarchen Lücken in der familiären Ordnung entstehen, die nur von männlichen Figuren geschlossen werden können.

Als Baya im Gefängnis ist und Mao stirbt, werden deren Positionen im Familiengefüge frei. Die Frauenfiguren kennen keine Eigenverantwortung als mögliches Handlungsmuster und lassen ihre Söhne beziehungsweise Neffen und Cousins zu den neuen Oberhäuptern werden:

»**Junior Mao:** Now that Dad has died I have to be the man of the house.

**Selina (weinend):** Your father would have been so proud!« (EoC Ep. 196 15:50-15:58)

Selina stellt sich ganz nach unten im Familiengefüge und wird zur aurikularisierenden Instanz aus der männlichen Perspektive des verstorbenen Vaters. Ihre eigene Position ist überschrieben von einem patriarchalen Denken, das die einzige bekannte und traditionelle Wissensstruktur darstellt. Transgenerationell entsteht ein Kontinuum, das auf klare Machtgefälle verweist. Auch Ben steigt in der familiären Rangordnung automatisch nach oben, nachdem Baya eingesperrt ist. Seine Cousine Joyce hat einen neuen Mann kennengelernt, den sie heiraten möchte, kann dies aber erst, als Ben sein Einverständnis dazu gibt (vgl. EoC Ep. 190 04:17-07:33).

Es liegt in diesen Darstellungen von Familie in der Macht der männlichen Figuren, ob ein harmonisches Zusammenleben möglich ist oder destruktive Kräfte wirken. Sie bestimmen den Bestand von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmustern und die Reproduktion dieser zwischen Tradition und Veränderung. Familie stellt in diesem Sinne ein gesellschaftspolitisches Ordnungswort dar, mit dem »symbolische Kräfte und kulturelle Imaginationen ausgerichtet werden« (Herrmann, Britta 47). Die kulturelle Imagination der Edutainment-Konzepte setzt hinsichtlich familiärer Strukturen auf die Vermittlung von Frauen- und Kinderrechten. Es stellt sich jedoch die Frage, ob die Serien in Bezug auf die Geschlechterfrage immer nur eine Scheinemanzipation vermitteln und welche Rolle die Generationen in diesen familiären Gefängnissen und Gemeinschaften spielen. Sowohl in *Vivra Verra* als auch in *Echoes of Change* entspringen aus der Position der Subalternen subversive Strategien, die das patriarchale System nicht stürzen, aber mit einer Feile an einzelnen Gitterstäben raspeln.

Nini aus *Echoes of Change* wird beispielsweise als eine Frauenfigur konstruiert, die sich zunächst den patriarchalen Strukturen ergibt und das destruktive Regime ihres Ehemannes Logi erträgt. Als Logi sich aber neben ihr auch an den Kindern vergreift, die in allen Familien auf dem untersten Rang stehen, keine wirklich individualisierten Figuren darstellen und über keinerlei Handlungsmacht verfügen, beginnt sie sich mit Hilfe ihrer Freundinnen und kirchlichen Beratungsangeboten aus den traditionellen Denk-, Orientierungs- und Handlungsmustern der Storyworld zu lösen. Ihre Eigenverantwortlichkeit und berufliche Karriere entsteht nach und nach als identitäre Abgrenzung zu Logi und gelingt vollends, nachdem dieser im Gefängnis verstorben ist. Nini ist die Figur, die für die gesamte serielle Erzählzeit von *Echoes of Change* das letzte Wort hat, und schließt mit:

»And now, I know that I will never let anyone tell me that I am not of any worth or that I am not a strong woman, because now I know that I am and I will always be strong, no matter what.« (EoC Ep. 208 18:18-18:25)

Sie ist eine Frauenfigur, die Veränderung für sich und die nachfolgende Generation erreicht. Ihre Familiengeschichte wandelt sich zu einer Heldinnenreise, wie das Aufteilen in strukturalistische Aktantenrollen verdeutlicht:

- Subjekt (handlungstreibende Kraft): Nini
- Objekt (das vom Subjekt Begehrte): Freiheit und Frieden

- Adressat\_innen (für diese Figuren ist das Objekt bestimmt): Ihre Kinder und sie selbst
- Adressant\_innen (handlungsgebende Kraft): Rosy & Matthew, Beraterinnen
- Opponent: Logi
- Schiedsrichter: gesellschaftliches Ordnungssystem, vertreten durch das Gericht
- Adjuvantinnen: Selina, Kiana, Susi

Damit zeigt sich, dass das Aufbrechen von patriarchalen Strukturen erzählstrategisch auf dem Umdeuten bekannter Erzählmuster des »einsamen (männlichen) Helden, der die literarische Moderne bestimmt hat« als Denk-, Orientierungs- und Handlungshilfe beruht (Nagy und Wintersteiner 10). Es ist ein individueller Weg, der aber über ein kollektives Wissen gegangen werden muss. Der Handlungsstrang zeigt Auswege, und dass es dafür Unterstützung und Gemeinschaft braucht, da die patriarchalen Strukturen sonst übermächtig sind. Ninis Erzählung wird dabei nicht nur intradiegetisch durch kontinuierliche Hilfe begleitet, sondern auch extradiegetisch durch die Einschübe des *Family and Sexual Violence Action Committee*. Emanzipation und Freiheit werden damit zu einer gesamtgesellschaftlichen Angelegenheit.

Emanzipation und Freiheit sind Grundlagen eines Weltbildes, das auch über die jugendliche Figur von Kiri nachhaltig in der Tiefenstruktur der Erzählung wirkt. Das Veränderungspotenzial spiegelt sich auch hier auf der Ebene der Erzählverfahren in einem Bruch beziehungsweise einer Umdeutung von Genreerwartungen. So entwickelt sich die Geschichte um Kiri und Ben zunächst gemäß einem klassischen Liebesdrama im Stile Hollywoods mit Happy End und dem Fokus auf der Protagonistenfigur Ben. Dieser lässt sich zunächst auf die falsche Frau ein, nimmt Kiri nicht wahr und verletzt sie. Als er schließlich seine wahren Gefühle erkennt und sich entschuldigt, entsteht bereits ein erster Bruch. Kiri entzieht dem Handlungsstrang den üblichen retardierenden Moment, der auf die Katharsis der Hauptfigur folgt, indem sie aufgrund ihrer Überzeugungen grundsätzlich und ohne jegliche Dramatik verzeiht (vgl. EoC Ep. 192 13:19–20:30). Als die beiden ein Paar werden, bedienen verschiedene Zeichen des elektroakustischen Modus das Genrefinale, das in einem Heiratsantrag seitens Bens mündet. Die Erzähleinheit ist proleptisch angelegt über die Väter, die sich freudig als neues Familiengefüge begrüßen, romantische extradiegetische Musik als Soundbridge wird eingespielt und es beginnt ein stockender Dialog zwischen Ben und Kiri. Ki-

ri dekonstruiert die aufgebauten Erwartungen, indem sie zwar Ja zu einer Partnerschaft mit Ben sagt, aber Nein zur baldigen Ehe. Sie möchte als eigenständige Frau leben, Erfahrungen sammeln, ihre Berufsausbildung zur Ärztin vollenden und arbeiten, sprich sich selbst verwirklichen. Sie möchte dies jedoch nicht nur für sich. Auch Ben soll es zunächst möglich sein, ein eigenständiges Leben zu führen und seine Träume zu verwirklichen, bevor sie sich später eventuell auf das Konzept einer Familie einlassen (vgl. EoC Ep. 207 01:00-05:29). Kiri reflektierte und klare Art zu sprechen, schiebt die semantisch offeneren, überwiegend emotional fungierenden Zeichensysteme wie die extradiegetische Flötenmusik beiseite. Dieses Beiseiteschieben trägt zu mehr als einer reinen Rekonstruktion eines harmonischen Familiengefüges bei, das letztendlich doch auf den klassischen Mann-Frau-Rollen in einem patriarchalischen Gefüge basiert; es konstruiert ein verändertes Verständnis von familiärer Gemeinschaft, ohne traditionelle Konzepte wie das der Ehe vollständig zu übergehen.

Kiri lebt kontinuierlich, konsequent und synchron zu allen traditionellen Lebensmodellen ihre eigenen Wertvorstellungen und eröffnet damit auch für Ben neue Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster. Kiri's Figur und die Umdeutung von Genremustern zeigen, dass Veränderungen tiefenstrukturell wirken müssen, um sich als neue Erfahrungen und Lernprozesse in die Wissens- und Diskurssysteme gesellschaftlicher Ordnungen einzuschreiben.

### 3.4.3 »Ah bon? Dans quel but?«: vom Gesundheitsprechen und Krankreden

Wenn Fiktion als Teil eines Diskurses zwischen Medien und Medizin agiert, dann geschieht dies nie in einem wertneutralen Raum. Gesundheitsprechen und Krankreden sind kommunikative Akte, die auf bestimmte Wirkungspotenziale abzielen (vgl. Käser und Schappach 9). Edutainment zielt auf die Verarbeitung von Gesundheits- und Krankheitsthemen in eine explizit breitenwirksame Popularisierung von Wissen zur Verbesserung der Lebensqualität. Gesten des Zugriffs institutionalisierter Diskurse in Form von Bildungswissen treffen dabei mit ihrer Zuschreibung pathologischer Zustände auf Personen und ihr Erfahrungswissen. Tradition und Veränderung bilden in diesem Zusammenhang ein Spannungsfeld, das auf den Kern postkolonialer Fragestellungen zurückführt. Die Formel »Wer spricht wie über wen?«, die sich unter anderem aus Spivaks Konzept der Subalternen und ihrem grundlegenden Essay »Can the Subaltern speak?« speist, lässt sich überführen in »Wer weiß was worüber

und welches Wissen wird gehört?«. Anhand von *Vivra Verra* und *Echoes of Change* lassen sich vor allem zwei Felder des Gesundheitsprechens und Krankredens darstellen: die Zusammenhänge von Schwangerschaft, Geburt, Frauen- bzw. Kindergesundheit und die gesellschaftliche Rolle von AIDS.

Das Sprechen über AIDS reiht sich ein, »in die Diskursivierung pathogener Krisen, die nicht einzelne Personen, sondern ganze Gesellschaften irritieren und systemische Reaktionen provozieren« (Käser und Schappach 10). So stehen zum einen mächtige langfristige Diskursmuster, die das Krankreden oder Gesundheitsprechen steuern, im Zentrum und zum anderen ebenso die Frage nach der »Selbstfindung einzelner Betroffener in einem derart vorstrukturierten gesellschaftlichen Diskursraum« (ebd.). Ein systemisch und strukturell wirkmächtiger Diskurs zu AIDS, der in *Vivra Verra* aufgerufen wird, betrifft das Aushandeln von Mystifizierungsstrategien und damit einhergehend die Akzeptanz oder Ablehnung der Krankheit als Realität. »Wenn es um Verschwörungstheorien geht, wird häufig die erworbene Immunschwäche, das ›acquired immunodeficiency syndrom‹ AIDS, als besonders dramatisches Beispiel angeführt. *The AIDS Conspiracy* wurde inzwischen sogar zum Buchtitel (Natrass 2012)« (Geißler 113). Auch in *Vivra Verra* wird AIDS als eine Erfindung der *Weißten* aus der Realitätswahrnehmung einiger Figuren ausgelagert:

»**Mato** : Mais je n'ai pas le SIDA moi, ma femme non plus.

**Muaba** : Est-ce que tu connais ton état sérologique?« (VV Ep. 34 14:26-14:30)

»**Mato** : Et d'ailleurs pour moi, le SIDA n'existe pas!

**Muaba (lacht ungläubig)** : Toutes ces personnes qui vivent avec le VIH, ne te disent rien?

**Mato** : Muaba, je te le dis : le SIDA n'existe pas. C'est juste une invention de *l'homme blanc* pour nous effrayer.« (VV Ep. 35 00:39-00:45)

Der Dialog zwischen Mato und Muaba wird mit der existentiellen Frage nach dem serologischen Status, die als gefahrensituativer Cliffhanger am Ende eines Mikrotextes inszeniert ist, unterbrochen. Dabei fungiert die Frage als exklamatorischer Kommunikationsakt, der Mato in Muabas Argumentationslinie keinen Ausweg lässt, als sich zur Realität zu bekennen. Die serielle Struktur betont über die Unterbrechung der Erzählung und direkte Wiederaufnahme am Interruptionspunkt die überraschende Wendung, die über Matos Logik eingeschlagen wird. Die Negierung von AIDS als realer Krankheit wird durch das Gesundheitsprechen als ein Sieg über die Widrigkeiten des Lebens ver-

mittelt. Die Widrigkeiten beziehen sich dabei nicht nur auf mögliches persönliches Leid, sondern auf gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge.

Seuchenmythen verfügen, wie das Sprechen über AIDS zeigt, über »gesellschaftlich regenerative Funktionen: Seuchendiskurse aktualisieren geltende Ordnungsvorstellungen und gemeinschaftliche Orientierungen im gesellschaftlichen System« (Pulver 259). Die Setzung von AIDS als eine *weiße* Erkrankung ist Teil eines dekolonialen Abgrenzungsprozesses, der sich als kulturelle Kalibrierungsleistung äußert. Dies zeigt auch ein weiterer Dialog, der AIDS als *weiß* markiert.

»**Mandenge** : Et ce qui choque le plus ce que parmi les enfants beaucoup d'entre eux souffrent du SIDA.

**Bulubulu** : Ah ? Ce sont les enfants qui décident ?

**Mandenge** : Non Madame, c'est une maladie grave.

**Bulubulu** : Comment vous l'appellez ?

**Mandenge** : SIDA

**Bulubulu** : Voulez-vous me repérer ?

**Mandenge** : SIDA, SIDA.

**Bulubulu** : Ah. Ça c'est difficile, ah. C'est probablement une maladie des *Blancs*.

**Mandenge** : Pas du tout. Il n'y existe pas une race qui soit épargnée de cette maladie.

**Bulubulu** : C'est un mauvais sort jeté par un marabout ?

**Mandenge** : Non. C'est une maladie qui peut se transmettre par les canaux des rapports sexuels.

**Bulubulu** : Shhh, oh, ne parlez jamais de ces choses en présence des enfants.

**Mandenge** : Madame, il faut avoir le courage d'en parler avec eux.« (VV Ep. 25 12:35-13:15)

Für Bulubulu ist AIDS kein Thema, das bisher in ihre Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster eingegriffen hat, und liegt damit außerhalb ihres Wissenssystems. Da sie die ihr vorgetragene Darstellung von AIDS trotzdem als eine Störung ihres Weltbildes empfindet, schlägt auch sie unterschiedliche Strategien vor, AIDS weiterhin aus ihrer Lebensrealität auszulagern. Es eröffnen sich weitere Abgrenzungsprozesse, die »andere Sicht- und Lebensweisen als verantwortlich für die Katastrophe darstellen« und damit zugleich eigene Positionen stärken (Pulver 284). Der auditive Modus als ein zeitlich bestimmtes Erzählsystem verdeutlicht diesen Einschreibungs- und Abgrenzungsprozess über den Moment der Repetition. Nicht nur, dass ganze Dialoge ähnliche

Strukturen der Ablehnung und Abgrenzung zeigen und wieder aufgegriffen werden, auch in den Dialogen wird das Erklären der Abkürzung SIDA mantraartig aufgerufen. Repetitives Erzählen ist eine der wenigen Strategien, um im auditiven Zeitfluss eine Form von Konservierung und Nachhaltigkeit zu erreichen.

Diese Nachhaltigkeit, die über Figuren wie Muaba und Mandenge, angestrebt wird, wird als Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster jedoch in der Figurenkonstellation und -konzeption selbst unterlaufen. In *Vivra Verra* ist keine Figur präsent, die tatsächlich HIV-positiv oder an AIDS erkrankt ist. Die Positionen von Figuren, die in Krankenhäusern arbeiten, Medizin studieren oder sich als gesundheitliche Ratgeber\_innen betätigen, laufen somit mit ihrem Wissen ins Leere. Diese gesamtgesellschaftliche Repräsentationsstruktur unterstützt entgegen der Edutainment-Intentionen das Konzept von AIDS als ein von außen aufoktroiertes Bedrohungsszenario, denn die »Initialisierung eines solchen Diskurses [provoziert] regelmäßig die Frage nach der Herkunft der Seuche« (Pulver 283). Erzählstrategische Momente wie extradiegetische Einschübe der Sprecher\_innen im Outro einzelner Episoden verstärken diesen Prozess des Auslagerns. So ruft zum Beispiel die Stimme der Krankenschwester auf:

»Jeunes filles, jeunes garçons! Ne restez pas ignorants de votre état sérologique! Faites comme Sinke! Rendez-vous au Centre de Santé le plus proche pour vous tester de SIDA et des autres infections sexuellement transmissibles!« (VV Ep. 73 14:30-15:00)

Diese extradiegetische Ebene führt im auditiven Modus dazu, dass die Figuren, die in der Diegese auf eine veränderte Wahrnehmung von AIDS entgegen der Tradition der Ablehnung hinarbeiten, als Teil einer Außenwelt wahrgenommen werden und sich somit der Bruch zwischen *weißen* krankredenden Denk-, Orientierungs- und Handlungsmustern und einer tatsächlich dargestellten und damit gesundgesprochenen Gesellschaft in *Vivra Verra* ausweitet. Die Logik des eigenen Erlebens zeigt keine Notwendigkeit zur Veränderung, sodass Bulubulu bis zum Ende weder von Sinke noch von Mandenge überzeugt werden kann, dass AIDS eine reale Krankheit und keine Erfindung ist (vgl. VV Ep. 151 05:30-10:19).

Die Abkürzung SIDA erfährt darüber hinaus eine ironisierende und metaphorische Umbenennung unter den Arbeitskollegen Matos, die für die koloniale und kapitalistische Sicht auf AIDS steht. So sprechen sie davon, dass für sie in diesem unterdrückenden System nur SIDA übrigbleibt: »un salaire

insuffisant difficilement acquis« (VV Ep. 44 04:47-04:49). Der Ausschluss von AIDS auf der Ebene der Figurenkonstellation und -konzeption führt somit in *Vivra Verra* dazu, dass AIDS vornehmlich auf diskursiver Ebene wirkt und als ein Instrument *weißer* Unterdrückung mystifiziert bleibt, was die nachhaltige Dekonstruktionsintention von Edutainmentkonzepten unterläuft.

*Echoes of Change* setzt genau den gegenteiligen Schwerpunkt und stellt AIDS überwiegend als figurale, heißt persönliche und private Angelegenheit dar. Die mächtigen Diskursmechanismen wirken im Hintergrund und bestimmen vor allem die Haltung einzelner Figuren. Im Vordergrund stehen Konzepte von Sich-selbst-Gesundsprechen und Andere-Krankreden. Damit wird AIDS zu einem strukturellen »Erzählparadigma« (Schappach 293). HIV-positiv und an AIDS erkrankt sind die Figuren Basko, Logi und Daffen. AIDS fungiert so als Differenzmarker, der vor allem dazu beiträgt, negativ konzipierte Figuren auszugestalten und im Handlungsgefüge im Sinne einer »poetischen Gerechtigkeit« abzustrafen (Käser 28). Alle drei Figuren sterben an AIDS und werden damit aus der Diegese entfernt. Sie sterben aber nicht nur an der Krankheit, sondern vor allem an ihrer eigenen Haltung zu dieser. Sie sprechen sich gesund und akzeptieren ihren Status nicht, wie folgende Dialoge zeigen:

»**Logi:** And the worst part, she accused me of contracting AIDS. Can you believe her? I am not that stupid. Goodness sake.

**Mao (lacht):** You can't hold being stupid, ah? But Logi, seriously, even I know she is right. Bro, I think you better go get a test.

**Logi:** Why? I don't have AIDS!« (EoC Ep. 112 02:37-02:54)

Logi inszeniert sich als unantastbar und dies geht mit der Definitionshoheit über seinen eigenen Körper einher. Obwohl er mehrfach ungeschützten Geschlechtsverkehr mit unbekannten Frauen hat, ist er überzeugt, dass er kein AIDS hat. In dieser Logik der Nicht-Markierbarkeit durch die Krankheit argumentiert und lebt auch Daffen. Sie flieht in einem weit fortgeschrittenen Stadium ihrer Erkrankung aus dem Krankenhaus, um sich draußen in einem Park aufzuhalten. Im Hintergrund ist leichtes Vogelgezwitscher zu hören, was die Normalität und den Alltag der Außenwelt unterstreicht:

»**Ben:** Daffen, why did you leave the ward? You're weak and you need to stay on your drip.

**Daffen (flüsternd und abgehackt):** I don't need that drip. Ben, do you have a smoke?« (EoC Ep. 198 01:15-01:25)



Der auditive Modus arbeitet jedoch konsequent gegen das Konzept von Selbst-Gesundsprechen an und präsentiert diese Figuren mit Hilfe verschiedener Zeichensysteme explizit und nur noch als krank. Daffen und Logi werden zum Serienende vollständig dekonstruiert. Figuren, die nur über ihre Stimmen existieren, verschwinden mit dieser. So sind beide nicht mehr in ihrer gewohnten Stimmlage und Lautstärke zu hören. Darüber hinaus werden ihre Sprechanteile durch paraverbale Elemente wie Husten, Ächzen und Stöhnen unterbrochen. Daffens Tod ist das Ende ihrer eigenen Hörbarkeit. Dieses Sterben wird in einer relativ langen Erzähleinheit ausführlich dargestellt. Extradiegetische Gitarrenmusik begleitet Daffens Keuchen und füllt das finale Schweigen (vgl. ebd. 05:20-08:30). Für Basko, Daffen und Logi ist AIDS eine persönliche Katastrophe und ihr Ende. Über diese figurenbezogenen Perspektiven zeigt *Echoes of Change*, welche Auswirkungen die Ablehnung und der Widerstand gegen AIDS haben können.

Dass diese Haltung nicht nur von Betroffenen gelebt wird, sondern auch von Nicht-Betroffenen, verdeutlicht, dass es sich um ein gesamtgesellschaftliches Spannungsfeld handelt und wirkmächtige Diskurse diese Haltungen bestimmen. AIDS wird zu einem Topos der Entehrung und Wertlosigkeit. Logi und Daffen ziehen den Tod einer gesellschaftlichen Diffamierung vor, die erst über die nicht betroffene Figur Baya explizit gemacht wird. Baya schließt aus einem traditionellen Verständnis von Ehre seine HIV-positive Tochter Joyce aus der Familie aus wie er auch Joyces Baby Tana in der Konsequenz als wertlosen Störfaktor ansieht und bereit ist, sie zu töten.

»**Hintergrund: Babyweinen**

**Baya:** Emme, give me the baby, I am gonna do the honorable thing.

**Emme:** You are mad, uncle. I don't give her to you. She is just a child.

**Baya:** Emme, I said give me the bloody baby.

[...]

**Baya:** Look mum, Basko and Joyce need to be taught a lesson.

**Hilda:** What sort of lesson are you talking about, ah, what? By throwing this innocent child out like that?

[...]

**Baya:** So tell me Ben, why shouldn't I leave Baby Tana outside to die, heh?

**Ben:** What? I'm not gonna answer that question, uncle. She is a human being. What you are saying is wrong.

[...]

**Keine Hintergrundgeräusche mehr, nur noch die Stimmen**

**Baya:** She is not going to live anyway.

**Ben:** What are you talking about, uncle? That's where you're wrong. Joyce is HIV-positive but Baby Tana is negative. Joyce took her medication faithfully during her pregnancy. She can now have a full life.

**Baya:** Alright, then I'm sorry. But I don't want Basko and Joyce to deliver this sickness to other innocent people.« (EoC Ep. 125 06:34-11:37)

Die Wirkmächtigkeit dieses traditionellen Weltbildes als Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster zeigt sich darin, dass die Argumente der Familienmitglieder wirkungslos bleiben und erst die Erkenntnis von Tanas negativem Status eine Änderung in Bayas Handlungsweise bewirkt. Bayas Wertesystem verändert sich dagegen nicht. Er toleriert Joyce im Folgenden in seinem Haushalt, weil Tana gesund ist und von ihr versorgt werden muss, ist aber bereit, Ben ohne Weiteres auszuschließen als er hört, dass dieser einen AIDS-Test gemacht hat: »You better pack up and leave, if you are HIV-positive. I can't have two people living with HIV in the same house« (EoC Ep. 152 16:20-16:25). Ben gibt zurück, dass er negativ sei und sie das Thema deshalb nicht weiter kommentieren müssten. Dass auch Ben sich diesen wirkmächtigen Diskursen der Ablehnung nicht vollständig entziehen kann, zeigt sein emotionales Verhältnis zu Daffen. So ist seine Antwort auf Kiris Frage, ob er noch verliebt in sie sei:

»**Ben:** The answer is no, in capital letters ok. I spell it out in case you're deaf. Big letter N and O!

**Kiri lacht kurz**

**Ben:** Simply because she is a sick girl. And I am definitively frightend of the HIV-Virus.

**Kiri:** What? Ben, are you serious? Hey!« (EoC Ep. 159 02:27-02:38)

Auch nach Joyces Einschätzung, hat Ben sich nicht von Daffen wegen ihres Fremdgehens oder ihres Lebenswandels als *femme fatale*, den er häufig genug als überaus anziehend beschrieben hat, getrennt, sondern: »I thought since Daffen got the Virus you broke up with her« (EoC Ep. 170 03:20-03:25). Bens Figur spiegelt die Herausforderungen, ein traditionell krankredendes Gesellschaftsbild mit einem gesundsprechenden, veränderten Blickwinkel aufzubrechen. Gesundheitsprechen meint auch anzuerkennen, dass HIV-positiv nicht sofort AIDS und Krankheit bedeutet.

Diese Perspektive von Gesundheitsprechen wird auf einer figuralen Ebene in Bezug auf Konzeption und Konstellation über Joyce eröffnet. Joyce wandelt

sich von einer klassischen Nebenfigur zu einer der wichtigsten Figuren am Ende der Serie. Sie, die zunächst von Baya, Hilda, Basko und Dino totgesagt wird, ersteht wie ein Phönix aus der Asche der Diffamierung neu. Sie gliedert sich mit ihrer Tochter wieder in die Gesellschaft ein, macht ihren Schulabschluss, findet Arbeit und einen Partner, den sie heiraten möchte. Die letzte Episode der Gesamtserie schließt mit einem Dialog zwischen Ben und Joyce, was ihren veränderten Status im Figurennetz präsentiert. Joyces Lebenserfolg wird gleichberechtigt neben dem der Hauptfigur Ben dargestellt und von extradiegetischer Musik emotional aufgeladen (vgl. EoC Ep. 208 07:03-11:58). Die Konzeption eines geschlossenen Endes wird über Joyces Figur aufgebrochen, die in ihrer neuen Familienkonstellation und Berufsperspektive den Grundstein für potenzielle weitere Geschichten legt. HIV-positiv zu sein, wird in diesem Handlungsgefüge nicht als Differenzmarker ausgestellt. Joyce repräsentiert darüber hinaus eine aktive Frauenfigur im gesellschaftlichen Überlebenskampf.

Durch die Angst, von ihren untreuen Männern angesteckt zu werden, werden Frauen im Handlungsgefüge zumeist in eine passive Rolle gedrängt. Markant ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Frauenfiguren unter sich davon sprechen, dass sie nicht »the disease« oder »the virus« haben wollen. So hat Betty Angst, dass Amah ihr den Virus aus der Stadt mitbringt (vgl. EoC Ep. 83 04:00-05:52), und Selina und Nini leiden von Anfang an unter der Sorge, dass Mao und Logi die Krankheit aus dem Club einschleppen (vgl. EoC Ep. 7 06:26-08:12). Die Verhüllung der Begriffe AIDS und HIV verstärkt über die emotionale Komponente die Wirkmechanismen des Krankredens. Die alleinige Vermittlung veränderter Erzählparadigmen auf einer intradiegetischen Ebene über die Figur Joyce ist jedoch nicht ausreichend, um von einer figuralen Dimension von HIV und AIDS auf eine gesamtgesellschaftliche Ebene zu gelangen. Die Nicht-Anerkennung von AIDS als gesamtgesellschaftliche Angelegenheit hat Folgen für die Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster der Individuen. Diesen Folgen wird auf einer extradiegetischen Ebene entgegengewirkt, indem eine zur häuslichen Gewalt analoge Hilfshotline eingespielt wird: »For more information on HIV or a HIV testing location nearest to you. Call BAHA on the all free number 7200 2242, 7200 2242.« (u.a. EoC Ep. 184 17:15-17:42). Die Einführung dieser NGO, die sich zum Ziel gesetzt hat, über HIV und AIDS aufzuklären, fördert eine Ausdehnung der figuralen, emotionalen und affeizierenden Wahrnehmung von AIDS. Ein Sachdiskurs wird in die Fiktion eingespeist, um eine neue Rheto-

rik zur Seuche zu ermöglichen. Diese ist notwendig, soll ein verändertes Bild von Gesundheit und Krankheit entstehen.

Komplementäre Muster zu Krankreden und Gesundsprechen zwischen traditionell-kulturellem Erfahrungswissen und institutionalisiertem Bildungswissen durchziehen das Feld um Schwangerschaft, Geburt, Frauen- und Kinderkörper. In diesem Zusammenhang prallen Tradition und Veränderung in Form dichotomischer Konzepte aufeinander, die in ihren eigenen Wertesystemen jeweils eine pathologisierende Rhetorik legitimieren. Als Beispiel soll im Folgenden die Erzählung um das Paar Ngala, Faro und Baby Fanga aus *Vivra Verra* herangezogen werden. Die Diegese ist überwiegend von repetitiven Ereignissen geprägt, die eine wiederkehrende Thematisierung von Krankheit und Gesundheit hervorrufen. Dazu gehören:

- Ngala hat Schmerzen in der Schwangerschaft (mehrmals),
- Ngala wird von Faro und Maman Betoto/Tante Ikokoko für gesund erklärt (mehrmals),
- Ngala bekommt im Krankenhaus einen Kaiserschnitt; ein Zwilling ist tot,
- Ngala ist ratlos mit ihrem fiebernden Baby zu Hause (mehrmals),
- Baby Fanga wird von Faro und Tante Ikokoko für gesund erklärt (mehrmals),
- Ngala geht mit dem Kind entgegen Ikokokos Willen ins Krankenhaus (mehrmals).

Das Krankreden und Gesundsprechen wird erzählstrategisch so verhandelt, dass die Betroffenen stumm bleiben. Ngala und Fanga befinden sich in einer subalternen Position, über die gesprochen wird, deren Sprechanteil jedoch kein Eigengewicht hat. Faro ist als Entscheidungsträger konzipiert, der beständig zwischen den Polen von Erfahrungswissen, dargestellt durch Maman Betoto beziehungsweise Tante Ikokoko, und Bildungswissen, verkörpert durch Me Banutshe, pendelt.

Die unterschiedlichen Logiken und Weltbilder zeigen sich vor allem in einer ablehnenden Haltung der älteren Frauengeneration gegenüber Krankenhäusern und Medikamenten in Form von Tabletten, Spritzen oder Impfungen, die für sie nur Stützpfeiler eines westlichen kapitalistischen Systems darstellen. Heilmittel wie Kräuter, Tees und bestimmte Rituale legitimieren sich in ihrer medizinischen Funktion darüber, dass sie selbst damit aufgewachsen sind und ein hohes Alter erreicht haben. Me Banutshe dagegen spricht diesen

Zugangsweisen stets ihre Effizienz und Genauigkeit ab und argumentiert aus einer akademischen Perspektive.

So ist nachfolgender Dialog zwischen Me Banutshe und Faro aus der Mitte der Serie beispielhaft für ähnliche Auseinandersetzungen, die den Kern jeder dritten oder vierten Episode der Diegese rund um Ngala und Fanga bilden. Ohne dass eine eindeutige zeitliche Verortung über Cliffhangerstrukturen oder das Fortsetzen bestimmter Ereignisse erfolgt, spielt sich der Dialog im Modus eines sokratischen Prozesses ab. Der Modus der Reflexion wird außerdem unterstützt dadurch, dass außer leichtem Vogelgezwitscher im elektroakustischen Hintergrund keine weiteren Zeichensysteme als Stimme und Sprache zum Einsatz kommen. Damit ist der Fokus dieses Mikrotexes auf das Aushandeln von Wertesystemen gerichtet:

»**Me Banutshe** : Dis-moi Faro, comment va ton enfant? Son état s'améliore?

**Faro** : Ça s'améliore un peu. La fièvre semble baissée.

**Me Banutshe** : Ça semble ou ça baisse vraiment?

**Faro** : Mais comment dire. C'est à peu près ça.

**Me Banutshe** : À peu près ça? Mais ça veut dire quoi?

**Faro** : Bon, disons qu'il est toujours un peu affaibli. Il perd l'appétit. Mais ça va aller. Tante Ikokoko continue à le traiter avec le traitement indigène.

**Me Banutshe** : Mon cher. Ton enfant a de la fièvre pour environ trois jours. Est-ce que tu fais le consulter dans un Centre de Santé?

**Faro** : Centre de Santé? Mais non! Quand j'en parle ma tante Ikokoko se moque de moi! Disons que les autres jeunes parents ne font pas ça pour un cou de fièvre par les enfants. Ça va passer tout seul.

**Me Banutshe** : Vraiment? Mais la dernière fois jusqu'à quel degré est monté sa température?

**Faro** : Comment je le sais? Je ne suis pas Dieu moi.

**Me Banutshe** : Vous n'avez pas un thermomètre?

**Faro** : Thermomètre? Pour en faire quoi, heh? Nous ne sommes pas dans un Centre de Santé ici.

**Me Banutshe** : Mon cher, autant que parent c'est toujours nécessaire d'avoir un thermomètre à la maison.

**Faro** : Ah bon? Dans quel but?

**Me Banutshe** : Mais quelle question! C'est ce que vous permet de savoir si l'enfant fait de la fièvre.

**Faro** : On n'a pas besoin d'un thermomètre pour ça. Ma tante Ikokoko nous a appris comment à évaluer la fièvre de l'enfant sans thermomètre.

**Me Banutshe** : Ah oui?

**Faro** : Mais oui. C'est plus simple. Il n'y qu'à placer la main sur son cou ou bien placer ses lèvres sur sont front pour quelques seconds et puis il est tout rejoué.

**Me Banutshe** : C'est à dire?

**Faro** : On sait si l'enfant fait de la fièvre ou pas. Le thermomètre vient à faire quoi?

**Me Banutshe** : Mon cher, tu sais ceci est une des raisons pour lesquelles je tiens à te parler.

**Faro** : C'est ça ta spécialité. Tu veux me donner des leçons de morale. Et puis tu vas dire que ma tante ne fait pas bien.« (VV Ep. 73 04:20-06:07)

Der Dialog setzt sich dahingehend fort, dass Me Banutshe genau dies tut und es ihm schließlich gelingt, Faro vorübergehend zu überzeugen. In dieser Unterhaltung wird das Verhaltensmuster Me Banutshes, das ihn als wohlwollenden Patriarchen auszeichnet, erneut bedient und auf das Verhältnis von Bildungswissen gegenüber Erfahrungswissen übertragen. Sein wiederholtes »Mon cher« gegenüber Faro zeigt seine sich selbstverständlich überordnende Position an und Formulierungen wie »c'est toujours nécessaire d'avoir« lassen an seiner Monoperspektivik keinen Zweifel. Aus seinem Blickwinkel ist das gesundheitsbezogene Überlebenswissen, das aus traditionellen Erfahrungen stammt, ein gefährliches und irrelevantes Wissen. Er redet krank, was aus Erfahrungsperspektive gesund gesprochen wird.

Verschiedene Ebenen der Erzählung unterstützen Me Banutshes pathologisierendes Wertesystem, was dazu führt, dass Dichotomien gestärkt werden. Dazu zählt zum einen die Dramaturgie der Ereignisse. Hinter jedem Symptom, das Ngala und Fanga zeigen, steckt eine schwerwiegende gesundheitliche Beeinträchtigung. Die zunächst vorhandene semantische Offenheit von Symptomen wie Unterleibsbeschwerden während einer Schwangerschaft oder Fiebrigkeit eines Kleinkindes wird stets mit schlimmstmöglichen Bedeutungen konkretisiert. So wusste Ngala nicht, dass sie Zwillinge erwartet und eines der Kinder bereits im Mutterleib verstorben ist, was zum Notkaiserschnitt führt<sup>14</sup>. Baby Fanga ist darüber hinaus so kränklich, weil er an Leukämie leidet und eine Chemotherapie erhalten muss<sup>15</sup>. Der Krebs wird

14 Auch Konis Baby verstirbt in einem anderen Handlungsstrang bereits im Bauch, weil die krankenhäusliche Vorsorge zu spät erfolgt (vgl. VV Ep. 68 05:12-11:07).

15 In *Echoes of Change* kann die traditionelle Medizin ebenso nichts gegen Nierenkrebs, einen Gehirntumor und Malaria ausrichten. Es werden darüber hinaus keine Krankhei-

im Krankenhaus schnell in den Griff bekommen und Baby Fanga geheilt entlassen. Auf dieser Ebene der Ereignishaftigkeit schreibt die Erzählung das gesamte traditionelle Erfahrungswissen krank, weil es keinerlei Möglichkeit bekommt, wirkmächtig für die Gesundheit der Gesellschaft zu werden. Diese »Semantisierung der Plotstruktur als Strategie der Wertevermittlung« wird auf der figuralen Ebene dahingehend fortgesetzt (Käser 28), dass nicht nur Erfahrungswissen selbst als unwirksames Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster ausgestellt wird, sondern auch die Repräsentant\_innen pathologisiert werden.

Während Me Banutshe, Mandenge und das Krankenhauspersonal als Figuren konzipiert sind, die in sich ruhen und mit großer Gelassenheit, Selbstsicherheit und Überzeugung ihre Kenntnisse weitergeben, sind die Repräsentant\_innen traditioneller Heilmethoden als hitzige, aggressive und untereinander zerstrittene Figuren gezeichnet. So dekonstruieren Maman Betoto, Tante Ikokoko und Tante Douce-Voix wechselseitig ihr Erfahrungswissen als Hexerei und pathologisieren sich durch die negative Konnotierung dieses Konzeptes selbst<sup>16</sup>. Der Umgang mit und das Wissen von Kräutern und Tees wird bereits zu Beginn der Serie auf diese Weise diffamiert. Maman Betoto fühlt sich verraten, weil Ngala kein Vertrauen zu ihr hat und sie für eine Hexe hält (vgl. VV Ep. 5 05:06-09:53). Die Inszenierung des nicht vertrauenswürdigen Erfahrungswissens über diese drei älteren Frauenfiguren wird nicht nur verbal vermittelt, sondern durch ihre Sprechweise hervorgehoben. Maman Betoto und Tante Ikokoko bekommen sehr viel Redeanteil, füllen diesen allerdings mit repetitiven Aussagen in einer einfachen Sprache mit bedeutsamer lokaler Markierung und einzelnen unterbrechenden Zwischenrufen wie »Jalalala«. In ihren Sprechmodus fließen viele nonverbale und paraverbale Elemente wie Zungenschnalzen und Schmatzen ein. Darüber hinaus ist die Stimmlage aufgrund von Eiferung und Aggressivität stets erhöht und hektisch. Gleiches gilt für Douce-Voix. Sie ist als Gegenspielerin nur dahingehend

---

ten repräsentiert, die über Kräuter und Tees heilbar wären (vgl. EoC Ep. 174 06:44-11:12, Ep. 158 01:00-05:15, Ep. 121 10:15-18:30).

16 Hexe und Gender sind sowohl in der historisch-diskursiven als auch der literarischen Forschung eng miteinander verzahnt. Dabei stellt *Hexe* heute in westlichen Zusammenhängen für das weibliche Geschlecht Teil eines positiven Deutungsmusters dar, deren Handeln und Interaktionen als Stärke und Ausdrucksmacht des Weiblichen in gesellschaftlichen Zusammenhängen gesehen werden, anders ist dies im postkolonialen Diskurs. Hier ist *Hexe* Teil eines negativ besetzten Stereotyps (vgl. Schenker 297f.).

unterscheidbar, dass sie eine sehr kratzige und tiefe Frauenstimme hat, die auch den Namen ihrer Figur prägt.

Diese Konzeption und Darstellung wird kontrastiert von Figuren wie Me Banutshe, in dessen Sprechanteil Reflexivität gegenüber emotionaler Involviertheit überwiegt. Me Banutshe tritt als männliche Gegenstimme, die keine spezifische lokale Verortung transportiert in einem gemäßigten Tempo und mit klarer Artikulation spricht, als Stimme des Wissens auf. Er hat in der gesamten Diegese keine weitere Funktion denn als Allegorie der Aufklärung zu wirken. In diesem Sinne beschreibt er ganz genau und spezifisch den Ablauf medizinischer Untersuchungen und Impfungen und verlacht das traditionelle Erfahrungswissen (vgl. u.a. VV Ep. 17 05:20–11:29).

Beispielhaft steht hierfür folgender Handlungszusammenhang: Fanga weint bitterlich, doch Faro will das Baby nicht tragen, weil er es zu klein findet und Angst hat, es fallen zu lassen. Tante Ikokoko unterstützt Faros Haltung, da Väter sich auf die Arbeit konzentrieren sollten. Me Banutshe nimmt das Kind, welches in seinen Armen sofort verstummt und ist dann irritiert als er sieht, dass Fanga einen Zettel auf der Stirn kleben hat. Ikokoko empfahl dies gegen Schluckauf. Sowohl Ikokoko als auch Ngala halten Schluckauf für gefährlich, woraufhin Me Banutshe sie auslacht und über die Harmlosigkeit von Babyschluckauf aufklärt (vgl. VV Ep. 68 00:30–05:09). *Vivra Verra* arbeitet hier ein faktuales Element ein, das als »afrikanische Methode« gegen Schluckauf auch in deutschsprachigen Gesundheitsratgebern auftaucht (vgl. [wikihow.com/Schluckauf-loswerden](https://www.wikihow.com/Schluckauf-loswerden)). Dass Me Banutshe diese Methode nicht kennt und verlacht, beantwortet die eingangs gestellte Frage »Wer weiß was worüber und welches Wissen wird gehört?« dahingehend, dass es institutionalisiertes Bildungswissen ist, das sich als gesundsprechendes Überlebenswissen etabliert.

Traditionelle Perspektiven werden in *Vivra Verra* über multiple Erzählverfahren dekonstruiert und als gesamtgesellschaftlicher Makel pathologisiert. Die Botschaft ist klar, vielleicht sogar deutlicher als Edutainment-Konzepte sie intendierten: Tradition ist, wenn nicht lächerlich, dann sogar tödlich.

### 3.4.4 Geldgeschichten: zur Fiktion der Finanzen

Da das Genre Radio Soap Opera, wie bereits dargestellt, von »possible worlds« und fiktionalisierten »true-to-life-experiences« erzählt (Edmondson und Rounds 36), kennt es »durchaus ein Thema, das mit dem Schönen eher wenig, mit der Wirklichkeit aber sehr viel zu tun hat: das Geld« (Koopmann 9).



Geld war bereits in der kanonisierten westlichen Literatur des 18. Jahrhunderts kein »verborgenes Thema«, da sprichwörtlich die Welt vom Geld regiert wurde und die Frage von Geld, Moral und Überleben ein scheinbar unerschöpfliches Aushandlungspotenzial bot (ebd.). Zur Zeit dieser sogenannten Hochliteratur und bürgerlichen Unterhaltungsliteratur wurden vor allem die Gefahren und Verführungsmöglichkeiten durch Geld und Vermögen ausgelotet. Diese Fähigkeit über Geld zu erzählen, verschwand mit wachsendem Wohlstand aus den westlichen Literaturen. »Vor langer Zeit, es dürfte in den fünfziger Jahren gewesen sein, kam der Literatur ihre zuvor recht ausgeprägte Neigung abhanden, über Geld zu sprechen«, was gleichzeitig in einer erneuten Forderung für die Gegenwart mündet: »Wir müssen über Geld sprechen« (von Lovenberg).

»Literatur eignet sich durchaus dazu, Entwicklungen in der Wirtschaft anzustoßen bzw. zu thematisieren. Literatur und Wirtschaft sind ja auch in gewisser Weise verwandt. In beiden geht es darum, Neues zu schaffen und das Vorhandene ständig neu zusammenzusetzen. Beide haben keine Grenzen, sondern streben zum Unendlichen hin, und bei beiden spielt die Story eine große Rolle. Das könnte daran erinnern, dass der Keynesianismus keine Wissenschaft ist, sondern ein literarisches Phänomen: Keynes liefert die Story für das, was Politiker ohnehin am liebsten tun: Geld ausgeben. Überhaupt gibt es in der Wirtschaft und an den Finanzmärkten eigentlich nichts, was die Literatur nicht schon viel früher entdeckt hätte.« (Frank, Stefan)

Der Bezug von Keynes und damit der globalen Makroökonomie zur Fiktion zeigt auf, welche Erzählungen im Westen einen blinden Fleck darstellen, aber in der Realität eines Neoliberalismus und Neokolonialismus eine entscheidende Rolle spielen müssen: lokale Geldgeschichten aus postkolonialen Kontexten. In *Vivra Verra* und *Echoes of Change* ist Geld in Bezug auf Fragen des Überlebens, des Zusammenlebens und des Lebenswissens ein Dauerthema, die neoliberalen und neokolonialen wirtschaftlichen Verstrickungen sind dagegen nur als beiläufige Spuren einer kaum wahrnehmbaren Außenwelt rekonstruierbar und erschaffen damit ein zu analysierendes Spannungsfeld zwischen Tradition und Veränderung.

Wie bereits dargestellt, befindet sich das Gros der Figuren in *Vivra Verra* in einem beständigen Überlebenskampf aufgrund von Armut einhergehend mit Kriminalität und Bildungsferne. Damit wird Geld zu einem determinierenden Faktor im Erkenntnis- und Wissenssystem. Besonders betroffen sind Jugendliche und Frauen, die in eine Abhängigkeitsspirale geraten, wie Kun-

ka, Sinke, Koni und Ngala. Kunka und Sinke droht aufgrund nicht bezahlten Schulgeldes immer wieder der Ausschluss aus institutionalisierten Wissenskontexten. Gleiches gilt für Ben und Ngalas Kinder in *Echoes of Change*. Geldsorgen sind gesamterzählstrategisch allerdings weniger strukturell angelegt, sondern fungieren figurencharakteristisch. Figuren wie Logi und Ben, die permanent unter Geldsorgen leiden, haben diese aus Charaktergründen. Sie können mit Geld nicht umgehen und geben es in ekstatischen Exzessen aus. Das Streben nach Reichtum ist jedoch auch in *Echoes of Change* grundlegend präsent und Motivation zahlreicher Ereignisketten und Handlungszusammenhänge.

Das Spannungsfeld entsteht aus der beinahe hermetisch abgeschlossenen chronotopischen Konstruktion der Storyworld auf der einen und dem Streben nach Reichtum aus einer kolonialisierenden Außenwelt auf der anderen Seite. *Vivra Verra* und *Echoes of Change* sind auf der Darstellungsebene spezifisch lokale Erzählungen. Die erzählten Welten fungieren weitestgehend als ein geschlossener Kosmos, da die Figuren sich nicht über die Grenzen der erzählten Welt hinausbewegen, -wünschen oder -träumen und auch keine Figuren eines Außerhalb diese Welten betreten, zumindest keine Figuren, die im auditiven Modus mit eigenen Stimmen repräsentiert sind. Ohne eine eigene Stimme sind Figuren im akustisch erfahrbaren Raum jedoch ohne spezifisch eigene Bedeutung, sie sind ohne Materialität und Präsenz rückverwiesen in die sprachliche Zeichenhaftigkeit der erzählten Welt.

In *Vivra Verra* und *Echoes of Change* werden Figuren eines Außen nur als Spuren neoliberaler und neokolonialer finanzieller Verstrickungen in den Erzählungen der stimm-körperlich präsenten Charaktere dargestellt. So wird beispielsweise in *Vivra Verra* über *les Blancs* als Arbeitgeber\_innen gesprochen, ihnen selbst jedoch kein akustisch einnehmbarer Raum in der Erzählung eröffnet:

»**Goliath** : Sinon, tu as quand même un peu plus de pois, non?

**Mindondo kichert**

**Goliath** : Tu as même rajeuni!

**Mindondo** : Goliath, je travaille avec *les Blancs*. Tu le vois.

**Goliath** : Comment-ils sont *ces Blancs* là.

**Mindondo** : Ohhh ils sont *blancs*!

**Goliath** : Noooooon, je parle de leur comportement envers les travailleurs.

**Mindondo** : Ils se comportent bien envers nous.

**Goliath** : Oh. ... Ils m'ont même déjà rappelé pour un autre poste, mais j'ai

refusé.

**Mindondo** : Qui t'avait rappelé?

**Goliath** : Un jeune *blanc*.

**Mindondo** : Ah.« (VV Ep. 48 10:12-10:40)

Die Welt der *Weiß*en ist fremd, fern und nah zugleich. Die Verstrickungen des Neokolonialismus, die weder in *Vivra Verra* noch in *Echoes of Change* auf kultureller Ebene in Form von Hybridisierungs- und Kreolisierungsprozessen explizit erzählt werden, hinterlassen ihre Spuren und ihren machtvollen Einfluss über finanzielle Markierungen. Das Zusammenleben mit *Weiß*en, die zugleich Außen und Innen sind, wird in den Körpern der Figuren selbst sichtbar, schreibt sich ein und ist nicht mehr von ihnen lösbar. Goliath sieht, dass Mindondo sich verändert hat. Im akustisch wahrnehmbaren Hörraum wird diese Fremdheit über eine Mystifizierung von *weiß* transportiert. *Weiß* genügt Mindondo als Charakteristikum einer stimmlosen homogenen Masse, über das er zudem ein Kichern und Hauchen legt, das in seiner paraverbalen Dynamik Genrelemente des Märchens bedient. *Weiß* zu nutzen, wird in dieser Logik zum Zaubermittel, zum Goldesel. Die Essenz dahinter: *Weiß* bedeutet Macht, weil es eine Geldquelle darstellt. Der Reichtum der *Weiß*en ist so etwas Erstrebenswertes, ein hoch liegendes Ziel, das in seiner strukturellen Anlage ganze Handlungsketten motiviert, wie die finale Episode um Amah, Betty und Wuakai in *Echoes of Change* zeigt:

»**Betty**: Amah, by that time I'll be living in a luxurious house with all the *white* goods.

**Wuakai (lachend)**: You'll become a mistress with servants working for you and Amah.

**Betty**: That's it Wuakai. I'll be happy every day.« (EoC Ep. 208 05:16-05:18)

Hier zeigt sich der Einfluss des kolonialen Herrschaftsbildes, das als Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster reproduziert wird und damit das Märchen von Geld und Glück fortschreibt. Dass diese Form von Geldgeschichten Schattenseiten haben, wird auf lokaler Ebene und in ausdifferenzierteren Erzählmomenten deutlich.

In *Echoes of Change* schreibt sich *weißes* Geld in die Umwelt ein. Dabei zeigen sich weniger die positiven Auswirkungen des Zaubermittels als die giftigen Nebenwirkungen. Auch hier ist *weiß* ohne eigene stimm-körperliche Präsenz und als abstrahierter Machtfluss dargestellt. *Weiß* ist das kapitalistische

Weltsystem, das sich Land und Umwelt einverleiben kann und damit gravierende Spuren hinterlässt.

Auf eine dieser Spuren stoßen Ben und Kiri bei einem gemeinsamen Strandtag, der in Zusammenhang mit einem Ausflug von Kiris Kirchengemeinde steht. Sie verbringen das Wochenende auf einer kleinen und ruhigen Insel unter der Obhut von Pastor Michael. Auf Bens Nachfrage, ob die Insel in Privatbesitz sei, erzählt dieser, dass sie wohl einst einem Engländer gehörte, der dann aber aufgrund von Sonne und Hitze weggezogen sei und dass sie jetzt vor allem von englischen Tourist\_innen besucht würde. Die englischen Tourist\_innen hinterlassen wiederum Spuren in Form von Müll. So setzt sich das Gespräch zwischen Pastor Michael, Ben und Kiri dahingehend fort, dass die Gefahr von Plastik im Meer für Fische und Korallen thematisiert wird (vgl. EoC Ep. 40 12:53-19:05). Koloniale Verstrickungen durch die Frage nach dem Besitz der Insel und postkoloniale, globale Schwierigkeiten mit Tourismus werden in ihren Auswirkungen auf die lokalen Bewohner\_innen beleuchtet. Westliches Geld wirkt in seinem Überfluss toxisch.

Aufgrund dieser potenziellen lokalen Vergiftungserscheinungen, widersteht Amah in einem anderen Zusammenhang *weißem* Geld. In einem Gespräch mit dem örtlichen Pastor stellt Amah seine Überlegungen bezüglich der vom Vater übernommenen Ländereien und der Kaffeeplantage dar:

»**Amah:** You know, I was thinking of selling santalud earlier on when Wuakai talked me out of it. But father presented this opportunity in front of me.

**Pastor:** What is santalud, son?

**Amah:** It's a tree that has a big value, like egalud. You know about egalud?

**Pastor:** Yes, I know about egalud. So how do you know about this sale of santalud?

**Amah:** I met with this *white* guy and he said we have a lot in our forests. He told me about its market and everything.

**Pastor:** Do you really think we have this tree in our forest?

**Amah:** Well, I never went back to see that *white* guy after talking to Wuakai.

**Pastor:** What did Wuakai tell you?

**Amah:** He said harvesting santalud will destroy our forest.« (EoC Ep. 73 05:07-05:48)

Die distanzierenden Formulierungen »this« und »that *white* guy« sind bezeichnend. *Weiß* ist vor allem ein abstraktes Finanzmodell, das seinen ganz eigenen Denk-, Orientierungs-, und Handlungsmustern folgt. Das darin enthaltene Wissen ist jedoch keines, das unhinterfragt auch lokales Zusammen-

lebenswissen und Überlebenswissen transportiert, sondern sogar das Gegenteil bedeuten kann, nämlich die Zerstörung von Leben.

Über den akustisch erfahrbaren Raum werden dabei de- und neokoloniale Erzählmomente zugleich erzeugt. Zum einen wird auf einer Inhaltsebene deutlich, welchen Einfluss *weiße* Geldgeschichten haben. Sie haben sich seit der Kolonialzeit eingeschrieben und sind auch aus diesem eng gezogenen lokalen Chronotopos nicht ausradierbar. Zum anderen findet ein Prozess von Empowerment statt, indem *weiße* Geldgeschichten ihrer eigenen Stimmen enthoben werden. Entgegen der westlich kanonisierten Literaturen wird *weiß* zum stummen Hintergrund des auditiven Modus. *Weiß* bekommt keinen Redeanteil und kann auf diese Weise dekonstruiert werden. Lokale Stimmen sprechen im elektroakustischen Vordergrund und nehmen den ganzen erfahrbaren Raum ein. Die Dekonstruktion *weißer* Geldgeschichten geht dabei über die distanzierende Abstraktion und stimmliche Enteignung hinaus, indem sich auch konkret am Kanon *weißer* Geldgeschichten abgearbeitet wird und dieser mit lokalen Erzählungen übersprochen wird.

Neben dem Genre Märchen wird die kriminalisierte Seite des Geldes auch über intertextuelle Referenzen auf das Drama *The Godfather* aufgerufen. Nach einem Besuch bei Papa Johnny kommentiert Logi abschätzig das Erlebte: »Man, they all talk and behave like a *white* man. From what I heard, I was in the Presence of *The Godfather* not some Warlord or something« (EoC Ep. 73 07:30-07:34). *The Godfather* als US-amerikanischer Spielfilm aus dem Jahr 1972, basierend auf dem gleichnamigen Roman des Schriftstellers Mario Puzo, gilt als eines der erfolgreichsten Werke der Filmgeschichte und prägt Geldgeschichten in mafiösen Zusammenhängen bis heute. In *Echoes of Change* wird diese Geschichte im Vergleich zu den Erwartungen und Handlungen einiger lokal agierender Warlords als *white* und damit weich und ineffizient abgewertet. Mit dieser Abwertung geht zugleich eine Selbstermächtigung einher und das Wissen um die Möglichkeit und Wichtigkeit, eigene Geldgeschichten als Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster zu erzählen, auch oder trotz des Hintergrundes, dass diese Geschichten auf der Produktions-ebene mit *weißem* Geld finanziert sind. Statt *weißes* Wissen zu reproduzieren, finden lokale Finanzlagen Eingang in die Fiktion mit all ihren Licht- und Schattenseiten eines kapitalistischen und neoliberalen Systems.

### 3.4.5 Rituale und ihre Inversion: zwischen Halt und Haltlosigkeit

Rituale eröffnen auf einer metathematischen Ebene Symbolstrukturen von Wissen und Diskursen, da sie den Bestand von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmustern einer Gesellschaft oder eines Individuums beständig reproduzieren und dadurch festigen oder, als Inversion ihrer selbst, in Frage stellen. Deshalb steht dieses Kapitel am Ende der analysierten Themen und Diskursbeiträge, die über Beziehungsgeflechte ausgelotet werden, da es um das Beziehungsgeflecht als solches zwischen Tradition und Veränderung geht.

Als Phänomen der Interaktion überwiegend im Bereich des menschlichen Seins und Miteinanderseins angesiedelt, beschreiben Rituale geregelte Kommunikationsabläufe. So ist ein Ritual kulturell eingebunden oder bedingt und greift häufig vorgefertigte Handlungsabläufe und bekannte Symbole auf (vgl. Burkert 31-39). Der damit einhergehende Effekt von Halt entsteht aus einer Vereinfachung und damit zumindest scheinbaren Bewältigung komplexerer lebensweltlicher Situationen. Dies wird möglich, indem das Ritual »durch Repetition hochaufgeladene, krisenhafte Ereignisse in routinierte Abläufe überführt« (Tauber 36). Rituale lassen sich als Wiederholungsstrukturen auffassen, die dem Menschen ein aufmerksames Begreifen der Welt erst ermöglichen. Wenden sich Rituale ins Negative, beispielsweise aufgrund von Abgegriffenheit, Überholtheit oder Sinnentleertheit, können sie durch Umkehrhandlungen ausgelöscht oder aufgehoben werden. In dieser Phase der Haltlosigkeit entsteht ein Aushandlungsraum für neue Denk-, Orientierungs- und Handlungsstrukturen.

Rituale und ihre Inversion sind aus sozialwissenschaftlicher, ethnologischer, politikwissenschaftlicher, psychologischer und historischer Perspektive vielfach untersuchte Phänomene. In den kulturwissenschaftlich orientierten Textwissenschaften steht vor allem ein Aspekt im Vordergrund: Rituale können sowohl aus der Innen- als auch aus der Außenperspektive ambivalent oder mehrdeutig interpretiert werden, da sie zwischen Normativität und Normalität vermitteln und sich mit dem Kanon des Wissens- und Wünschenswerten einer Gemeinschaft auseinandersetzen (vgl. Dücker 630). Fiktionen verdeutlichen die semantische Offenheit von Ritualen trotz ihrer einheitsstiftenden Funktion und zeigen als Experimentierraum möglicher Lebenswelten, dass Rituale und ihre Inversion ein Spannungsfeld von Wissen zwischen Tradition und Veränderung eröffnen. Auch die Lebenswelten von

*Vivra Verra* und *Echoes of Change* sind durchzogen von Alltags- und lebenszyklischen Ritualen.

Gerade der Fokus auf Alltagsrituale birgt Erkenntnispotenziale zu Grundlagen und Traditionen dieser Lebenswelten und den tiefgreifenden strukturellen Veränderungen, die den Figuren bevorstehen. Alltagsrituale sind in beiden seriellen Erzählungen weder plottragend noch mit besonderer Ereignishaftigkeit aufgeladen. Dies macht sie zu Erzähls Spuren<sup>17</sup>, die im auditiven Modus eine besondere Bedeutung erlangen. Die nicht vorhandene Visualität und der Fokus auf die Dialoge als Erzählsituation verlagern die Repräsentation lebensweltlicher Umgebungskontexte in den elektroakustischen Hintergrund und das »Nebenbei« der Diegese, dessen Analyse dem Paradigma des Spurenlesens folgt<sup>18</sup>.

Der Kulturwissenschaftler und Historiker Carlo Ginzburg betrachtet das Spurenlesen vor allem aus wissenschaftsphilosophischer Sicht als ein Paradigma der Humanwissenschaften, das er »je nach seinem Kontext als Jäger-, Wahrsage-, Indizien- oder semiotisches Paradigma bezeichnet« (84). Er verwendet diese Begriffe dabei keineswegs synonym, doch auf Basis einer gemeinsamen Erkenntnisgrundlage. Er stellt drei Beispiele vor, um diese zu unterstreichen: den Kunsthistoriker Morelli, der anhand winziger, unbeachteter Details wie Ohr läppchen oder Fingernägeln Kopien von Originalen un-

---

17     »Spur« (lat. »vestigium«) kommt vom althochdeutschen »spor« und meint ursprünglich den Fußabdruck. [...] Eine letzte Facette des Wortsinns ist erwähnenswert: Schon sehr früh wird »Spur« auch im Sinne einer winzigen Menge, einer Kleinigkeit benutzt, als das nur als »Spurenelement« Bemerk- und Spürbare und nicht selten das bezeichnend, was gerade nicht vorhanden ist: So fehlt der Suppe eine Spur Salz oder zeigt der Lehrer keine Spur didaktischen Geschicks oder fällt keine Spur von Verdacht auf den Nachbarn. Dem Spurbegriff ist also nicht nur das deutlich Wahrnehmbare und auch normativ zu Befolgende eingeschrieben, sondern ebenso das kaum Wahrnehmbare – situiert am Rande einer Unmerklichkeit.« (Krämer 13f.) Diese Unmerklichkeit wird im Folgenden auf das »nebenbei« Erzählte angewandt.

18     »Bereits der etymologische Zusammenhang von »Spur« mit dem Spurenverfolgen erinnerte daran, dass »eine Spur zu sein« und »als Spur gelesen zu werden« nahezu zusammenfallen. »Spurenlesen« ist ein mühevoller, komplizierter Vorgang, der seinen Gegenstand nicht einfach vorfinden und ihn ablesen kann, sondern durch Selektion zwischen dem, was in einem Wahrnehmungsfeld als Spur (wahrscheinlich) deutbar ist, und dem, was (wahrscheinlich) keine Spur ist, allererst hervorbringen muss. Spuren müssen sich, Bruchstücken ähnlich, zu einer Gestalt zusammenfügen lassen. [...] Spuren sind also der Ort, an dem stumme Dinge durch unseren Spürsinn »zum Reden gebracht werden.« (ebd. 18f.)

terscheiden kann, den Detektiv Sherlock Holmes, der aus Ascheresten und Fußabdrücken komplexe Tathergänge rekonstruiert, und Sigmund Freud, der sich von Morellis Methode bei der Entwicklung der Psychoanalyse inspirieren ließ und aus unbewussten Details in den Erzählungen seiner Patient\_innen Diagnosen stellte. Die Analogie liegt darin, dass »in allen drei Fällen [...] unendlich feine Spuren [es erlauben], eine tiefere, sonst nicht erreichbare Realität einzufangen« (68). In diesem Sinne lassen sich aus den Alltagsritualen der Figuren die wie nebenbei transportierten Lebenswelten mit ihren Weltbildern und Werten herausfiltern. Alltagsrituale stellen im übertragenen Sinne die Ohrläppchen und Fingernägel, die unbewussten Details und Aschereste der verschiedenen Realitäten der Figuren dar.

So zeigt sich vorzugsweise über den Fokus auf Alltagsrituale der Einfluss der Landschaft auf das Leben. In *Echoes of Change* wird Simai als eine ländliche Region in einer bergigen Landschaft vor allem durch Mount Jambe und den namenlosen Fluss, der den Bewohner\_innen als Trinkwasserquelle, Wasch- und Spielraum dient, geprägt. Über verschiedene implizite Erzählmomente wird deutlich, dass die Menschen in der Region ohne Elektrizität leben und ihren Tagesablauf in der Regel nach der Sonne und den klimatischen Bedingungen ausrichten.

Als Betty und die Kinder beispielsweise einmal unerwartet spät nach Hause kommen, weil sie Bettys kranker Schwester helfen mussten und den letzten PMV verpasst haben, ist kein natürliches Licht mehr vorhanden und die Familie muss sich auf der Suche nach Streichhölzern und Kerzen in ihrem Haus im Dunkeln orientieren (vgl. EoC Ep. 61 01:00–02:30). Die »hochaufgeladene, krisenhafte« Situation stellt das Überleben an sich dar und Vorgänge wie die Zubereitung von Essen und Tee werden durch repetitive Vorgänge ritualisiert und in routinierte Abläufe überführt. Diese routinierten Abläufe bilden den Grundstein häuslicher Arbeit, die überwiegend von Frauen ausgeführt wird und damit Wertesysteme und Weltbilder nachhaltig prägt. Doris, Betty und Amahs Mutter beginnen ihre Tage damit, dass sie im Morgengrauen aufstehen, Feuer machen und anschließend das Frühstück für die Familie bereiten (vgl. EoC Ep. 32 05:50–11:28, Ep. 62 06:30–12:35, Ep. 85 14:05–19:25). Daraufhin wird das Haus gefegt und die nächste Mahlzeit vorbereitet. Dass Alltagsrituale zum einen aus bestimmten Ansichten über die Organisation des Lebens entstehen, diese aber zugleich in ihrer beständigen Repetition Macht- und Geschlechterstrukturen untermauern, zeigt sich deutlich, wenn der ritualisierte Ablauf unterbrochen wird und noch keine Inversion die Lücke füllt. Der



Halt, den die Ritualisierung der Frauenarbeit bietet<sup>19</sup>, wird zur Haltlosigkeit und damit erneut zu einer hochaufgeladenen, krisenhaften Situation.

So liegt Amah in der bereits genannten Episode, in der Betty und die Kinder erst spät nach Hause kommen, im Dunkeln auf dem Boden und hungert. Als Betty ihn vorübergehend verlässt, wird dieser Krisenmoment erneut aufgenommen und erzählt, wie Amah in der Dunkelheit daran scheitert, selbst Feuer zu entfachen (vgl. EoC Ep. 134 01:00–05:25). Die Dunkelheit macht zum einen die Leistung von Frauen in dieser Gesellschaft »sichtbar«, die sonst als Selbstverständlichkeit im täglichen Überleben hingenommen wird. Zum anderen eröffnet sie weitere Reflexionsräume über die Denk-, Handlungs-, und Orientierungsmuster der repräsentierten Lebenswelt.

Es ist beispielsweise ein Abendritual von Wuakai und Ruth, in der Dunkelheit an einem kleinen Feuer zu sitzen und sich auszutauschen. In diesem Kontext fungiert die Dunkelheit in *Echoes of Change* als ein Metakommentar auf den auditiven Modus des Hörspiels selbst. Das Ritual des Hörens und Sinns als ein Alltagsritual der Reflexion ist auf die Rezeptionsebene von Hörspielen im Edutainmentkonzept übertragbar. Analog zu Ruth werden auch die Zuhörenden aus ihrem Alltag abgeholt.

Ruth kommt von der Arbeit nach Hause und kann Wuakai in der Dunkelheit zunächst kaum sehen. Sie bringt ihren Arbeitsstress mit in diese Stimmung, woraufhin er vorschlägt, dass sie sich eine Auszeit nehmen sollte. Ruth übernimmt viele zusätzliche Schichten von Krankenschwestern, die ohne Angabe von Gründen nicht zur Arbeit erscheinen. Nach und nach verlässt sie ihren anstrengenden Alltag und beginnt gemeinsam mit Wuakai über die bevorstehenden Veränderungen für die Region durch den Abschluss des Vertrages zwischen den Landbesitzern und den Minenbetreibern zu reflektieren.

Wuakai berichtet vor allem über Umweltaspekte. Er betont, dass nicht nur Minen die Umwelt zerstören, sondern auch das Roden von Bäumen und erzwungene Buschfeuer zu negativen Veränderungen der ländlichen Regionen beitragen. Er erzählt, dass ein bestimmter Vogel schon kaum noch zu sehen ist, sondern nur noch in der Ferne gehört wird, und dass die Vögel aufgrund ihrer zerstörten Nistplätze weiterziehen. Erzähltechnisch sticht dieser

---

19 Nach Driver umschreibt der Begriff Ritualisierung die bloße Wiederholung einer bedeutungsarmen Alltagshandlung. Wird dies auf die gesamtgesellschaftliche Leistung häuslicher Arbeit übertragen, zeigt sich darin das Machtgefälle in der Wahrnehmung dieser Arbeit gegenüber bezahlter Lohnarbeit.

Mikrotext im gesamtseriellen Zusammenhang aufgrund seiner alltagsritualisierten Ruhe hervor. Während iterativ vermittelt wird, dass es sich um ein regelmäßiges Treffen am Abend handelt, rückt es einmalig in dieser Form in den Fokus. Im elektroakustischen Hintergrund knistert als Soundmarker das Feuer und Wuakai spricht mit einer sehr gleichmäßigen, langsamen und reflektierten Stimme. Ruth übernimmt die Position des Fragenstellens, wodurch Wuakai die Möglichkeit bekommt, sein Wissen weiterzugeben.

Das Bedienen metareferentieller Strukturen eines auditiven Modus von Wissensvermittlung wird in diesem Moment aus der Diegese in die Rezeption verlagert. Damit werden friktionale Wirkungspotenziale eröffnet. Eine Pause des diegetischen Erlebens wird möglich, was einer Pause von dominierenden Perspektiven, wie Gago oder Amah sie vertreten, gleichkommt. Das Feuerknistern als Hintergrundgeräusch kommt nur in dieser Erzähleinheit zum Einsatz und evoziert in Verbindung mit Wuakais Art zu sprechen die Szenerie eines traditionellen Erzählsettings. Durch das Feuer und die Dunkelheit werden Ursprünglichkeit und Naturverbundenheit signalisiert, die in den sonstigen ereignisreichen und auf Plotentwicklung abzielenden Erzählmomenten keinen Platz finden (vgl. EoC Ep. 78 13:37-19:24). Das Alltagsritual der ruhigen Reflexion ermöglicht multiplere Perspektiven auf die kommenden Veränderungen, die anderen Figuren aufgrund der Empfindung von Haltlosigkeit als Bedrohung verwehrt bleibt.

Veränderungen und Inversionen, die neuer Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster bedürfen, lösen Lebenskrisen aus, die sich vor allem für die männlichen Figuren in Form von Identitätsbrüchen zeigen. Neben Amah trifft dies auf Mato in *Vivra Verra* zu. Da die tatsächliche Storyworld von *Vivra Verra* sich auf den städtischen Raum fokussiert, fungiert das ländliche Leben mit seinen Ritualen, Rollenbildern und Wertesystemen vor allem als identitärer Imaginationsraum, der für die Konstitution und Ordnung einer Gemeinschaft steht. Das Land als Objekt der Aurikularisierung wird durch Mato monoperspektivisch repräsentiert und als Ritualisierung des Lebens an sich dargestellt. Der Topos der vielgebärenden und arbeitsfreudigen Mutterfigur, der einen vorkulturellen Zustand suggeriert, wird Koni immer wieder zum Vorwurf, wenn sie diesen Ansprüchen nicht gerecht wird. Mato selbst kann die Familienrituale des Landlebens in der Stadt jedoch auch nicht fortsetzen und äußert seine Bruch Erfahrungen in Aggressivität (vgl. VV Ep. 16 06:17-09:47).

Deutlich wird, dass der Transfer von Ritualen aus dem ländlichen Raum in städtische Gebiete, sowohl was individuelle Gepflogenheiten angeht als auch bezüglich des Kollektivs, große Herausforderungen zwischen Tradition und

Veränderung darstellt und meist mit einer Sinnentleerung einhergeht, für die noch keine Inversion bereitsteht. Das bereits erwähnte Ritual des Betelnusskauens in *Echoes of Change*, das die Landbevölkerung lange pflegte und als Landflüchter\_innen in die Städte trug, wurde dort aufgrund des massenhaften Konsums zu einem Problem und schließlich kollektiv verboten. Die offizielle, ersatzlose Streichung und Kriminalisierung dieses Rituals führt zu struktureller Haltlosigkeit in Form von Arbeitslosigkeit und dem Wegbrechen sozialer Treffpunkte und Austauschmomente (vgl. EoC Ep. 127 00:30-07:07).

Dies bedeutet nicht, dass sich Rituale nur durch einen Kontexttransfer sinnentleeren, sondern, wie Betty betont, hat bereits eine Veränderung von Traditionen auf dem Land stattgefunden, die bestimmte Bräuche zu abgenutzten, ja sogar manipulierten Ritualen degradieren. Als Beispiel ist der sogenannte Brautpreis anzuführen. Das Thema des Brautpreises zieht sich als Erzähls pur durch alle drei Erzählstränge von *Echoes of Change* und wird auch in *Vivra Verra* angesprochen. Der daraus ableitbare übergeordnete Diskurs ist dahingehend zu interpretieren, dass die Auslegung und Deutung des Brautpreisrituales sich verändert hat. Dieses lebenszyklische Ritual regelte einst als Kommunikationsmittel die Wertschätzung der Familie des Mannes gegenüber der Familie der Braut. Es wurden Essensgüter übermittle t, um die Ehre der familiären Verbindung zu unterstreichen. Diese Deutung wird von Betty und Amahs Mutter als ursprüngliches Verhaltensmuster diskutiert, das in der Gegenwart vor allem von Männern ambivalent, ja sogar widersprüchlich ausgelegt wird. Die gegenwartsspezifische Normalität weicht von der ursprünglichen Normativität ab und wandelt damit die Wissensstrukturen der Gesellschaft. Der Brautpreis wird missbraucht als ein Denk- und Verhaltensmuster des Besitzes. Die Essensgüter wurden durch Geld ersetzt und damit der Eindruck vermittelt, dass die Braut verkauft wird.

»**Amahs Mutter:** Some women are good, some are bad. And bride prices are a waste, because they are not that productive. You know what I mean?

**Betty:** It's true, but you know what? There was a big argument during the payment.

**Amah:** About what?

**Betty:** The woman's people said that the amount was not enough. She has four kids, all of them boys.

**Amah:** True, you just accept what was given.

**Betty:** One thing I don't like about this bride price system is that people are abusing it. In my understanding, in the past it was for a good cause.

**Amahs Mutter:** You are right, Betty. The idea of a bride price is to show appreciation to the women's families and also it is a symbol of bringing the two families together.

**Betty:** But in this time and age men seem to take it as a price to take on their wife. They think that they own her now and they can do as they wish.

**Amah:** Come on Betty, not all men are like that. It's only some who are doing it.

**Betty:** Not some, Amah. The majority of men is doing it, even the highly educated ones. They think that once the bride price is paid, they own her.

**Amahs Mutter:** Yes, in the past it was all for a good cause, like you said earlier. Money was not so much used, but things like pigs and foodstuff were used.

**Betty:** Today, the idea of bride price is abused, especially by men.

**Amah:** We can go on and on about it. There is nothing we can do about it. And it's not only men and his people. There are women's people too. They see it as a chance to get money.

**Betty:** Yeah, but it's most of the men abusing it.

**Amah (sehr scharf):** Betty! I am talking about reality here.

**Betty:** And am I talking about some made up things here?

**Amahs Mutter:** Okay, enough, both of you. Look at your kids there. They are happy to see each other. We should all be like them. « (EoC Ep. 75 16:20-18:20)

Genau die von Betty kritisierte männliche Haltung wird von Figuren wie Baya in den anderen Ereignisketten verkörpert, womit sich die Erzählstränge auf übergeordneter Ebene miteinander verbinden und die Deutung und den Missbrauch dieses Rituals konkretisieren.

Die Polizei erscheint bei Baya aufgrund einer Meldung der Nachbarn. Er ist betrunken und schlägt seine Frau Hilda. Im Gespräch mit den Beamten muss Baya darüber aufgeklärt werden, dass sein Verhalten ein Verbrechen darstellt. Baya argumentiert mit dem Brautpreis, den er bezahlt und damit das Recht erworben hat, Hilda zu schlagen. Da Baya sich nicht kooperativ zeigt, wird er in Gewahrsam genommen (vgl. EoC Ep. 89 14:30-19:30). Baya vertritt seine Ansicht mit großer emotionaler Vehemenz und beruft sich dabei auf die Tradition. Ihm zufolge könne und solle man nichts verändern, was sich über tausend Jahre bewährt hat. Dass diese Tradition bereits eine Veränderung der ursprünglichen Tradition von Wertschätzung ist, wird aus seinen Wissensstrukturen und entgegen jeglicher rationaler Argumentation ausgeblendet.

In dieser Retrospektive zeigt sich, dass das Brautpreisritual wie eine »uto-pische Zielprojektion« erscheint, die schon immer im Machtgefälle der Geschlechter verloren ist (Dücker 630). Damit wird deutlich, dass die Persistenz von traditionalistisch ausgelegten Ritualen sich vor allem aus der Angst vor Haltlosigkeit und Machtverlust ergibt und von den Gruppierungen geprägt wird, die sich gesamtgesellschaftlich Gehör verschaffen können.

In *Vivra Verra* wird dieser Anker auch von Mato genutzt, um seine eigene Position und Identität zu stärken. Als die Heiratsverhandlungen um die schwangere Sinke beginnen, verdeutlicht der auditive Modus die Normativitätsansprüche des Brautpreissystems. Beide Frauen verstummen und sind ohne Stimme ihrer Präsenz beraubt. Nur Mbata und Mato haben noch Sprechanteile. Aus der heterogenen Gruppenszene wird ein männlicher Monolog, der von Matos finanziellen Wünschen für seine Nichte Sinke bestimmt ist (vgl. VV Ep. 98 00:30-04:02).

Auch Amah nutzt die veränderte Tradition schließlich entgegen seiner einstigen Auffassung und kauft sich Betty nach seinem Ehebruch einfach zurück. Er zahlt Bettys Vater erneut eine hohe Summe und Betty muss wieder mit ihm leben (vgl. EoC Ep. 134 01:00-05:25). Die Objektivierung der Frau sinnentleert dieses Ritual als ein gemeinschaftliches Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster und überführt eine hochaufgeladene, krisenhafte Situation zwar in routinierte Abläufe, jedoch in solche, die die Krise weiterhin in sich tragen.

Edutainment sieht sich als ein Aspekt von Krisenprävention und Krisenbewältigung. Wie gezeigt wurde, gehen die inhaltlich intendierte und die erzählstrukturell dargestellte Ebene jedoch nicht immer Hand in Hand. Kulturelle Interventionen in gesellschaftliche Zusammenhänge stehen also vor großen Herausforderungen, wenn sie Weltbilder modellieren wollen, weshalb im Folgenden der Fokus noch einmal spezifisch auf die Reflexionspotenziale gelegt werden soll.

### 3.5     Weltbilder modellieren: Lernprozesse und Reflexionspotenziale

Wie lassen sich Gesellschaften und ihre Weltbilder in fiktionalen Medientexten adäquat darstellen, analysieren und modellieren? Diese Frage beschäftigte schon die wissenschaftlichen und literarischen Milieus des 19. Jahrhunderts. Nicht zuletzt in Frankreich avancierte das Problem der