

3 Hörspielserien in postkolonialen Kontexten

Der erste zu analysierende Verdichtungsknoten des Mappings fokussiert Hörspielserien in postkolonialen Kontexten sowie das darunter liegende rhizomatische Netz von transnationalen und -medialen Querverbindungen.

Hörkulturen in postkolonialen Zusammenhängen formen sich vor allem unter dem Ziel, Wissen zu vermitteln, über spezifische Sachverhalte zu informieren und Lebenslagen zu verbessern. Hörspielserien werden aus der Überzeugung von »useful entertainment« produziert (Njogu 1)¹. Unterhaltung und Erziehung bilden so unter dem Schlagwort *Edutainment* die Grundlage für eine spezifische Erzählweise, die Rezipient_innen aktivieren soll, Wissen aus fiktionalen Medientexten zu ziehen und in ihre Lebensrealitäten einfließen zu lassen:

»Entertainment is an important way of engaging people at the emotional level in order to achieve certain goals. In the past, entertainment has not been taken seriously. It has, in fact been associated with sin, laziness, misleading the public, false consciousness, escapism and gratification through fantasy. However, it is becoming quite evident that popular culture can play a pivotal role in increasing levels of knowledge, changing attitudes and influencing behavior change by getting communities to participate in dialogue and to act together in order to change their condition. Popular culture can ignite critical and responsible consciousness.« (ebd. 3)

Hörspiele und deren auditive Aneignungspraktiken im Rahmen von *Edu-tainment*projekten und -programmen sind Teil einer populärkulturellen

1 Unterhaltung und Nutzen zu verbinden, hat als Konzept weitverzweigte Wurzeln. So findet es sich bereits als ein von der Rhetorik ausgehender Grundsatz, der westliche Poetiken bis weit ins 18. Jahrhundert bestimmt. Die Trias *docere, delectare, movere*, zu Deutsch: belehren, erfreuen, bewegen, umfasst seit Cicero die drei Aufgaben des Redners.

und institutionell geförderten Bewegung, die auf Vernetzungen vor allem im Rahmen eines ökonomischen Transnationalismus beruht. So fließen Ansätze, vorwiegend aus dem deutschsprachigen Raum und der US-amerikanischen und britischen Anglophonie, als ein aus dem Westen kommender Auftrag von sogenannter kultureller Entwicklungshilfe in dieses Konzept ein.

3.1 Kultur- und mediengeschichtliche Bewegungen

Eine der ersten Einrichtungen, die Hörspiele als Entwicklungshilfekonzert in postkoloniale Kontexte bis ins Jahr 2002 einbrachte, war die *Deutsche Welle Akademie*. Da Rundfunkanstalten in vormals kolonisierten Ländern als Erbe der Kolonialgeschichte aufgefasst wurden, entstand in den westlichen Industrieländern nach und nach das Bewusstsein dafür, dass ein verantwortungsvoller Umgang mit diesem Erbe geschaffen werden musste. Für die *Deutsche Welle* bestand dieser Schritt im Aufbau und der Umsetzung einer kulturellen Entwicklungshilfe speziell für den Rundfunk. Diese Medienförderung war von entwicklungs- und außenpolitischen Fragen und damit auch den Interessen der Bundesrepublik Deutschland bestimmt, denn das BMZ (*Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung*) finanzierte die Kooperationen zwischen dem *Deutsche Welle Ausbildungszentrum* (DWAZ, Vorläufer der Akademie), dem *Television Training Center* des Senders *Freies Berlin* und dem *Internationalen Institut für Journalismus*.

Im Jahr 1964 fanden erste Kurse zur Rundfunkarbeit in den sogenannten Entwicklungsländern statt. Die geografische Bewegungsrichtung ging dabei von Europa nach Afrika und Asien, gefolgt von der arabischen Welt. Gearbeitet wurde in sechs Sprachen: Englisch, Französisch, Portugiesisch, Spanisch, Indonesisch und Arabisch. Viele der vom DWAZ geschulten Mitarbeiter_innen erhielten im Anschluss Führungspositionen in den Rundfunkanstalten ihrer Herkunftsländer.

Große Herausforderungen und Problemstellungen dieser frühen Jahre der kulturellen Entwicklungshilfe entstanden durch ein Defizit an Sensibilisierung für Machtgefälle und der Reflexion der eigenen Perspektive und Position, denn zunächst wurde »der entwicklungsbezogene Mensch« kaum in Entscheidungen einbezogen (Jannusch 9), weshalb auch nicht von einem kreativen Transnationalismus gesprochen werden soll. Es fand von Europa in die ehemaligen Kolonialgebiete ein zweiter, vornehmlich auf kultureller Ebene wirkender Kolonisierungsprozess statt, der Werte einer spezifischen

auditiven Medienkultur in einen anderen geografischen Raum transportierte. Diese ersten Kurse des DWAZ waren Langzeitprogramme, die in Deutschland durchgeführt wurden. Die Teilnehmenden wurden für acht Monate nach Köln gebracht und dort zu »Allroundjournalisten« ausgebildet. Seit 1985 haben sich daraus kürzere Fachseminare kondensiert, die dann auch »sur-Place«, das heißt in den ehemals kolonisierten Ländern, ausgeführt wurden (ebd. 139).

Hörspielproduktionen waren bereits Teil der Langzeitkurse, wurden aber verstärkt in den späteren Kurzseminaren durchgeführt bzw. angestoßen, denn es war das Ziel dieser Kurse, dass Projekte im Anschluss selbstständig fort- und sinnvoll in die Gesamtprogrammgestaltung eingesetzt werden konnten.

»Als Sendeform wird in den letzten Jahren verstärkt das Hörspiel als Entwicklungsmedium einbezogen. Es soll als unterhaltende Programmvariante gestiegenen Anforderungen des Publikums gerecht werden und durch möglichst authentische Darstellung von Personen und Problemstellungen den Identifikationsgrad mit den Rollenträgern erhöhen, um die Auseinandersetzung über die behandelten Themenkomplexe zu intensivieren. In diesem Zusammenhang wurde damit begonnen, in interessierten Ländern Teams aus Technikern, Produzern, Regisseuren, Schauspielern und Autoren gemeinsam fortzubilden. In diesen Workshops werden Modelle für Serienproduktionen entwickelt und die Auftaktsendungen gemeinsam produziert. Die Hörspielreihe wird dann von den Teams selbstständig weitergeführt.« (Jannusch 140)

Die Kursinhalte setzten sich aus folgenden Themenschwerpunkten zusammen (vgl. ebd. 159):

- Hörspiele und orale Traditionen;
- Hörspiele und ihre funktionalen Möglichkeiten (Gattungsbestimmung);
- Hörspiele als Message-Träger;
- Dramaturgie, Funktion des Erzählens, Dialog, Monolog, innerer Monolog;
- Techniken: Blende, Wort-Geräusch-Musik, Improvisation, Innen- und Außenakustik, Mischung, Mikrofontechnik, Schnitt, Montage.

Hier zeigt sich deutlich, dass ein Export von Erzählverfahren und ästhetischen Vorstellungen stattfand, die sich nach Ansichten der DWA in die au-

ditiven Kulturen und deren akustische Gemeinschaften vor Ort sinnvoll einfügen ließen und somit als kulturelle Entwicklungshilfe besonders geeignet schienen:

»Denn die wegweisende Rolle des Hörspiels, das als Programmform noch immer der oralen Tradition der Entwicklungsländer am nächsten steht, als Sensibilisierungs-, Motivations- und Aktivationsfaktor wird zunehmend auch in der Dritten Welt erkannt. Besonders deshalb, weil diese Sendungen in all ihren Varianten und Spielarten den höchst möglichen Grad an Mitdenken, Mitempfinden, Miterleben, ja Identifizierung des Hörers mit den durch die verschiedenen Rollen vermittelten Inhalten ermöglicht und somit am ehesten geeignet ist, durch Rollen- und Problemlösungsidentifikationen den ›Botschafts-Empfänger‹ zum Nachdenken und zur Verhaltensänderung, einem wesentlichen Beweggrund jedweder Entwicklung, zu führen.« (ebd. 160)

Koloniale Verhaltensweisen halten sich hartnäckig in der postkolonialen Ära, indem auditive Medienkulturen von außen geformt werden, auch oder gerade wenn sie intendieren, sich auf lokale Traditionen zu stützen, wie der Bezug zur mündlichen Erzähltradition zeigt.

Wolfram Frommlet war von 1986 bis 2001 einer der Dozenten des DWAZ und der späteren DWA, der die Hörspielkurse aufbaute und vor Ort Hörspielprojekte anleitete. Er ist Herausgeber der beiden Bände *African Radio Plays* (1991) und *African Radio Narrations and Plays* (1992), in denen sich Skripte zu Hörspielproduktionen finden. In der Einführung zu *African Radio Narrations and Plays* stellt er die Ideen und Gründe für den Hörspiel-Export nach Subsahara-Afrika dar (3f.). So befand sich nach seiner Einschätzung Subsahara-Afrika in den 1980ern und 1990ern in einer Kulturkrise, die durch den westlichen »cultural imperialism« ausgelöst wurde. Der gesamte Kontinent schien ihm auf der Suche nach der Befriedigung seiner eigenen Bedürfnisse. Die meisten Massenmedienprogramme waren seinem Wissen nach von elitären Experten (nur Männer) gesteuert, unauthentisch und hatten keinen Bezug zur lokalen Bevölkerung. Dies traf auch auf viele Radioprogramme zu, die die Hörer_innen nicht ansprachen. Für ihn bot das Hörspiel eine Möglichkeit der Veränderung in den Massenmedien, denn Hörspiele knüpfen seiner Ansicht nach an das reale Leben an, an mündliche Erzähltraditionen und an die Kultur des »Palaver«. Hörspiele zeigen, wie er betont, Dialog und Meinungsvielfalt, verwandeln das alltägliche Leben in Kunst und bringen es dadurch auf andere moralische Ebenen. Hörspiele

bieten Identifikationspotenziale, weil sie authentisch wirken, ohne sich der Realität bedienen zu müssen wie beispielsweise das Feature. Außerdem führt er an, dass Hörspiele Geschichte neu erzählen und durch persönliche Figuren verlebendigen können. Dabei scheint ihm vor allem der Umgang mit kolonialen Sprachen von besonderer Bedeutung. Anders als in Schriftstücken können indigene und lokale Varietäten von Kolonialsprachen gesprochen und gehört werden. Frommlet zieht das Fazit, dass orale Erzählungen und das »Palaver« es eigentlich verdienen, als kulturelle orale und auditive Praktiken in das mediale Zeitalter verlängert zu werden. Dass dies jedoch ein idealisiertes, westliches Bild ist, zeigt dann die persönliche Erfahrung in der Umsetzung der Hörspielkurse, die er in einer E-Mail zur transnationalen Hörspielforschung als sehr mühsam schildert. So musste er feststellen, dass der Großteil der Teilnehmer_innen kaum mehr Bezüge zur oral culture hatte und auch die Symboliken und Parabeln durch die Fremdherrschaft überschrieben waren.

Verstrickt im kolonialen und postkolonialen Paradox wird der Versuch unternommen, von außen an präkoloniale orale Traditionen mit ihren auditiven Kulturen anzuschließen und damit verbundene Erzählverfahren in einer medientechnisch veränderten Zeit wiederaufleben zu lassen. Dies soll den Riss, der durch die Kolonialherrschaft geschaffen wurde, nahtlos schließen, was jedoch zu einem weiteren Modus der Kolonisierung führt. Der Kontext, aus dem Frommlet diese Erzählverfahren zieht, ist das Deutschland der 1980er und 1990er Jahre, in dem gerade die erste Generation der Kassettenkinder die Hörkultur aktualisiert und das Geschichtenhören zu einem populärkulturellen Erlebnis werden lässt. In einem Telefongespräch unterstreicht Frommlet dann auch, dass es für ihn ein widerständiges »gegen-das-oral-literature-für-rückständig-halten« Anarbeiten war und dass ihm seine Position als »weißer Mann« stets vor Augen geführt wurde. Barrieren und Fremdheitsmomente ließen ihn sich fragen, wo er mit seinem System eigentlich herkam und wo er hinwolle. Der gesamte Arbeitsmodus macht eine Diskussion um westlichen Wertetransfer unvermeidlich und hatte ab Mitte der 1990er Jahre schließlich Einfluss auf die Ausbildungsplanung. So wurde Wert daraufgelegt, sich an Regionalismen anzupassen und lokale Philosophien zu tragen. Das Ziel war also, einen Impuls zu geben, der dann in den jeweiligen Produktionskontexten verselbstständigt wurde.