

Kindersoldaten im Medienwechsel: Uzodinma Iwealas Roman *Beasts of No Nation* in der Filmadaption und Hörspielfassung

Charlott Schönwetter und Marlene Schneider

Abstract

Im Jahr 2005 erschien der Roman *Beasts of No Nation* von Uzodinma Iweala, in welchem die Geschichte von Agu erzählt wird, einem Jungen in einem nicht benannten afrikanischen Land, der zum Kindersoldaten gemacht wird. Im Jahr 2009 wurde der Stoff unter dem Titel *LITTLE ENEMYz* (Eberhard Petschinka) als Hörspiel für ein deutschsprachiges Publikum adaptiert und weitere sechs Jahre später für ein internationales Publikum als Film (*Beasts of No Nation*, Cary Joji Fukunaga). Dieser Aufsatz analysiert die drei Werke unter Berücksichtigung des Medienwechsels und der unterschiedlichen angesprochenen Publika. Anhand der Auseinandersetzung mit der Erzählstimme, der Herstellung des Settings und der inhaltlichen Gestaltung der jeweiligen Enden, stellt der Aufsatz heraus wie mit den semiotischen Verschiebungen auch semantische einhergehen.

Einleitung

Uzodinma Iwealas Debutroman *Beasts of No Nation* (2005) setzt in medias res ein mit einer Flut an Sinneseindrücken: ein Jucken, ein Kribbeln, ein Niesreiz und Geräusche von kleinen Insekten, von Wind und von Trucks:

“It is starting like this. I am feeling itch like insect is crawling on my skin, and then my head is just starting to tingle right between my eye, and then I am wanting to sneeze because my nose is itching, and then air is just blowing into my ear and I am hearing so many thing: the clicking of insect, the sound of truck grumbling like one kind of animal, and then the sound 'of somebody shouting, TAKE YOUR POSITION RIGHT NOW! QUICK! QUICK QUICK! MOVE WITH SPEED! MOVE FAST OH! in voice that is just touching my body like knife.” (Iweala 2005: 1)

Bereits in diesen ersten Zeilen fällt die markante Erzählstimme mit ihren ganz eigenen Wendungen und grammatikalischen Eigenheiten auf. *Beasts of No Nation* erzählt die Geschichte des etwa 10-jährigen Agu, der von einer Rebbellengruppe aufgegriffen und zum Kindersoldaten gemacht wird. Der Roman folgt Agu, wie er – zwischen dem Erleben und Ausüben von Gewalt – versucht, an seiner Menschlichkeit festzuhalten. Agu, der zu Beginn noch Soldaten idealisiert, distanziert sich immer mehr von den militärischen Anforderungen an ihn, bis er es schafft, seine Waffe zurückzulassen und zu fliehen. Im letzten Teil des Romans wird deutlich, dass er sich in einem Rehabilitationslager befindet und die gesamte Erzählung auch als ein Versuch einer rückblickenden Aufarbeitung gelesen werden kann.

Beasts of No Nation erschien zu Beginn einer Dekade, die einen umfangreichen Korpus an Romanen, Novellen und Kurzgeschichten von afrikanischen und diasporischen Autor_innen über afrikanische Kindersoldat_innen hervorbrachte¹. Von Delia Jarret-Macauleys *Moses, Citizen & Me* (2005) zu Saah Millimonos *Boy, Interrupted* (2015), von Chris Abanis *Song For Night* (2007) zu Wilfried N’Sondés *Le Silence des Esprits* (2010) hat sich eine Vielzahl von Werken der Kindersoldat_in-Figur gewidmet. Bereits 2007 beschrieb Patrice Nganang Kindersoldat_innen-Romane als eine Unterkategorie des „genre du roman des détritius“ (Nganang 2007: 273). Die literarischen Verarbeitungen können als Reaktion auf das tatsächliche Phänomen von Kindersoldat_innen verstanden werden. Gleichermäßen ist aber auch auffällig, dass, obwohl Kindersoldat_innen weder ein historisch neues noch ein lokal einzigartiges Phänomen sind, sie in erster Linie – auch literarisch und künstlerisch – mit Afrika in Bezug gesetzt werden. Die prominentesten Werke wurden zudem von US-amerikanischen, britischen oder französischen Verlagen publiziert und richten sich somit zunächst an ein westliches Publikum.

Auch in dieser Hinsicht ist *Beasts of No Nation* eines der herausragenden Beispiele. Der Roman, der aus der Abschlussarbeit Iwealas² entstand, wurde positiv rezipiert und mehrfach übersetzt. Der US-amerikanische international agierende Streamingdienst Netflix wählte den Roman als Vorlage für seine erste Film-Eigenproduktion. Der Film mit demselben Titel

¹ Zudem erschienen im gleichen Zeitraum eine ganze Reihe von Memoiren ehemaliger Kindersoldat_innen, am prominentesten Ishmael Beahs *A Long Way Gone*, welches in den USA von Starbucks promotet wurde, sowie Filme.

² Iweala studierte kreatives Schreiben und Literatur an der Harvard Universität. Die Abschlussarbeit wurde von der Schriftstellerin Jamaica Kincaid betreut und erhielt den Dorothy Hicks Lee Prize der Harvard Universität für eine herausragende Abschlussarbeit.

wie der Roman erschien im Jahr 2015. Regie führte der Kanadier Cary Fukunaga. Der Film zeigt Agu zunächst als Kind mit seiner Familie und seinen Freunden. Die Kinder spielen und sind vergnügt, auch wenn durch Blauhelme und im Ort ankommende Geflüchtete immer deutlicher wird, dass der Krieg näher rückt. Kurz darauf überfallen Rebellen Agus Heimatort, töten viele Menschen und kidnappen einige der Kinder, die dann gezwungen werden, als Kindersoldaten zu kämpfen. Die Verfilmung hält sich im Narrativ relativ eng an die Romanvorlage und endet ebenfalls mit Agu im Rehabilitationslager.

Der Film jedoch war nicht die erste Adaption von Iwealas Stoff. Bereits im Jahr 2009 adaptierte Eberhard Petschinka den Roman für den Mitteldeutschen und Österreichischen Rundfunk. Petschinka wirkte als Regisseur und Autor des Hörspiels, welches den Namen *LITTLE ENEMY* trägt. Iwealas Text hat er nur teilweise übernommen; auch endet das Hörspiel nicht wie die beiden anderen Werke mit Szenen im Rehabilitationslager, sondern mit Agu als Kindersoldaten, der sich noch im direkten Kriegsgeschehen befindet.

Diese dreifache Bearbeitung der Geschichte ermöglicht es, vergleichend die spezifischen Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung eines afrikanischen Kindersoldaten in unterschiedlichen Medien und deren Effekte herauszuarbeiten und zugleich die Ansprache verschiedener Zielpublika in den Blick zu nehmen. Uns geht es dabei weniger darum, eine „Werktreue“ der Adaptionen zu überprüfen, als vielmehr zu betrachten, ob mit den semiotischen Verschiebungen auch semantische einhergehen.

Wir sind interessiert an dem Prozess des Medienwechsels. Beim Medienwechsel wird ein literarischer Stoff oder eine Handlung von einem Medium in ein anderes übertragen. Die Transformation literarischer Texte definiert Michael Schaudig (1992: 25) als „eine nach spezifischen medientechnologischen Konditionen vorgenommene Übertragung von deskriptiven, narrativen und argumentativen Elementen eines Zeichensystems (Ausgangstext) in ein anderes Zeichensystem (Zieltext)“. Beim Medienwechsel sind weniger Kontinuitäten von Bedeutung als vielmehr die Veränderungen des Ausgangstextes im neuen Medium mit seinen spezifischen Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen. Das neue Medium ist nicht nur Übertragungsmittel eines Textes. Mit seinen spezifischen medialen Zeichen beeinflusst es auch den Text strukturell und inhaltlich. Im Ausgangstext (hier der Roman *Beasts of No Nation*) geht Bedeutung aus einem sprachlichen Zeichensystem hervor; die Sprache wird

durch sprachliche Zeichen, dem Schrifttext beziehungsweise Worte, erzeugt. Die beiden Zieltexte (das Hörspiel *LITTLE ENEMYz* und der Film *Beasts of No Nation*) bestehen sowohl aus sprachlichen Zeichen als auch aus einer Reihe anderer Zeichen, die akustisch oder – im Fall des Films – visuell wirken, wie etwa Schnitt, Musik oder Geräusche.

Um der Frage nach potenziellen semantischen Verschiebungen nachzugehen, fokussieren wir uns auf drei Aspekte, die wir vergleichend behandeln: Wie und mit welchem Effekt wird die Erzählinstanz konstruiert und wie werden Sprache(n) verwendet? Wie wird das Setting hergestellt und wie verhalten sich ausschließlich textuelle Marker im Vergleich zu zusätzlichen auditiven und/ oder visuellen Elementen? Wie und mit welchen narrativen Strategien wird die Geschichte inhaltlich variiert? Und führen insbesondere die drei Enden zu unterschiedlichen Aussagen? Der Fokus auf diese Elemente erlaubt es, die Besonderheiten der einzelnen Werke herauszuarbeiten, deren Bezüge und Eigenheiten zu erkennen.

Erzählstimme/ Erzählinstanz

Wie bereits im eingangs zitierten ersten Absatz von Uzodinma Iwealas *Beasts of No Nation* deutlich wird, ist der Roman durch einen Fokus auf verschiedene Sinneseindrücke, Vergleiche und eine distinkte Sprachverwendung charakterisiert. Der Roman reflektiert auf inhaltlicher sowie sprachlicher Ebene, wie sich Trauma in der Psyche und im Ausdrucksvermögen eines Kindersoldaten niederschlägt. Die autodiegetische Erzählstimme erlaubt es, durchgehend nah am Erleben des Protagonisten Agu zu bleiben: Alle Geschehnisse und Äußerungen der Figuren werden aus seiner Perspektive wiedergegeben. Redebeiträge in direkter Rede sind im Schriftbild schwer erkennbar, weil Anführungszeichen durchwegs fehlen. Lediglich Inquit-Formeln („he is saying“, „he is asking“, „Commandant is shouting“) und eine Interpunktion, wie Komma oder Ausrufezeichen, grenzen eine direkte Rede von Agus Rede ab. Manchmal fehlt auch eine Inquit-Formel, sodass unklar ist, wer spricht.

Töne gibt die Erzählstimme oft über großgeschriebene Onomatopöien wieder, sodass sich Lautstärke auch über das Schriftbild abbildet. Doch mit am auffallendsten ist die Häufung von Verlaufsformen im Text, wenn Agu beispielsweise lamentiert: „Driving, driving and walking, walking and driving, driving and walking, walking and fighting and soldiering [...] that

is all we are doing“ (Beah 2005: 101). Die Verlaufsformen vermitteln eine Direktheit und Schnelligkeit des Geschehens. Die Präsensform erweckt zudem den Eindruck, die Geschehnisse würden permanent weitergehen. Wie im Zitat deutlich, sind auch Wiederholungen charakteristisch für Agus Erzählen. Die Doppelungen von Substantiven, Adverbien oder Verben betonen, wie endlos Agus Situation ist. Wie stark dieses Gefühl mit Agus Trauma verbunden ist, wird besonders in einer Szene im Rehabilitationscamp deutlich, in der Agus sich ein Innehalten und Stillstand wünscht:

“I am wanting to lie down on the warm ground with my eye closed and the smell of mud in my nose, just like Strika. I am wanting to feel how the ground is wet all around my body so that if I am sweating, I am feeling like it is the ground sweating through me. And I am wanting to stay in this same place forever, never moving for anything, just waiting waiting until dust is piling on me and grasses is covering me and insect is making their home in the space between my teeth.” (Iweala 2005: 114)

Insgesamt drücken die sprachlichen Verfremdungseffekte auch Agus verwirrten Zustand aus, der sich selbst und seine Umwelt als entfremdet wahrnimmt. Indem die Sprache versucht, die Gewalteindrücke und das Trauma Agus zu artikulieren, weicht sie von der Norm der ehemaligen Kolonialsprache Englisch ab und wirkt dadurch verstörend: „Die im Monolog des Kindersoldaten entworfene Sprache übt in Zeiten der Gewalt selbst textuelle Gewalt aus“ (Gehrmann 2011: 7). Doch lässt sich die Sprache nicht nur als Abbild des inneren Zustands Agus lesen, sondern auch als lokale Verankerung. Die Sprachverwendung wird in der Sekundärliteratur vielfach in Bezug zu Ken Saro-Wiwas 1985 erschienen Roman *Sozaboy* gesetzt, welcher als ein Gründungswerk des Kindersoldat_innenliteratur-Korpus gilt (vgl. Coundouriotis 2010 und Lambert 2011). Beiden Romanen ist gemein, dass sie Elemente des Pidgin-Englisch verwenden, jedoch auf sehr unterschiedliche Weise. In Iwealas Roman sind es vorwiegend die grammatikalischen Formen, die an Pidgin erinnern. In der Lexik aber finden sich keine Wörter einer afrikanischen Sprache. Agus Idiolekt ist eine Kunstsprache. Diese Sprache, die Iweala für seinen Protagonisten erschaffen hat, wurde nicht nur positiv aufgenommen. Kritiker_innen bemängelten gerade, dass es eben kein „richtiges Pidgin“ sei (und keine konkrete Form nigerianischen Englischs abbilde), aber als ein solches von einem westlichen Publikum missverstanden werden könnte. Sie sahen darin eine

Verkindlichung der Sprache und dass diese an rassistische Afrikadiskurse anschließt, die Afrikaner_innen – egal welchen Alters – als kindlich imaginiert. In jedem Fall aber ist es die Sprache, die *Beasts of No Nation* von anderen Romanen mit ähnlichem Sujet abhebt. Die verschiedenen Bedeutungsebenen der Sprachverwendung machen den Roman interessant, das durch die Sprache vorgegebene Tempo reißt die Leser_innen mit und der Fokus auf Sinneswahrnehmungen erlaubt den Leser_innen, die Geschichte nachzuspüren.

In beiden Adaptionen bleibt Agu die zentrale Figur aus deren Perspektive sich die Geschichte entfaltet. Aufgrund des Medienwechsels aber wird diese Perspektive durch unterschiedliche narrative Strategien hergestellt. Während es im Roman die Engführung auf eine einzige Stimme gibt, finden sich in der Filmadaption eine Reihe von Charakteren, die zu Wort kommen. Direkte Rede findet sich in Dialogen wieder und wird nicht durchgängig durch die Erzählung Agus mediiert. Jedoch wird wiederholt ein Voiceover eingesetzt, in dem Agu die Erzählung aufnimmt. Der Film beginnt mit Kinderstimmen und dem Geräusch eines hüpfenden Balls über die Einblendung der Produktionsfirmennamen. Dann beginnt ein Junge im Off zu rappen. Nach dem Erscheinen des Filmtitels wird zur ersten Szene geschnitten: Kinder spielen Fußball auf einem Feld. Ein Voiceover, welches von Agu gesprochen wird, setzt ein: „It is starting like this“. An dieser Stelle übernimmt die Filmadaption somit direkt den ersten Satz aus dem Roman. Danach aber divergiert der Text von dem im Roman: Es werden das Setting und die aktuelle Situation eingeführt, die sich etwas vom Roman unterscheiden. Das Voiceover setzt dann nochmals bei Minute 17:20 ein: In dieser Szene verlassen Agus Mutter und seine jüngeren Geschwister den Heimatort, um vor der näherrückenden Gewaltzone zu fliehen. Agu muss bei seinem Vater zurückbleiben und sagt: „This is how it is starting [...]“. Der Satz ist dieses Mal kein direktes Zitat, sondern ein Echo des Einstiegssatzes.

Die Methode des Voiceovers wird einerseits bei Szenen massiver Gewalt eingesetzt – zum Beispiel in einer Szene, in der Agu gezwungen wird, einen Mann zu töten oder in einer anderen Szene, in der er eine Vergewaltigung beobachtet. Andererseits dient sie auch als Rahmung des gesamten Narrativs. Dabei sind die gesprochenen Stücke teils Zitate aus dem Roman, teils neu formulierte Passagen. Der Sprachstil Agus aus dem Roman wird in den Voiceovers imitiert, allerdings werden weniger Verfremdungseffekte eingesetzt und vor allem auf den Einsatz der Verlaufsform gesetzt.

Nicht nur die Voiceover-Monologe sind teils direkt aus dem Roman adaptiert, auch eine Reihe von Dialogen sind direkte semiotische Übernahmen aus Iwealas Text. Gleichzeitig aber findet sich im Film auch eine Darstellung von Mehrsprachigkeit, wie sie im Buch nicht anzutreffen ist. In den ersten Szenen, die in Agus Heimatort spielen, wechseln die Figuren zwischen Twi³ und Englisch, wobei sie aber hauptsächlich Twi sprechen. Agu spricht also einerseits Twi mit seinen Freunden und seiner Familie, andererseits Englisch (im spezifischen Stil) im Voiceover. Die Rebellen, die Agu später aufgreifen, sprechen wiederum Englisch. Welche Sprache die Figuren sprechen, ist nicht immer inhaltlich zu begründen. Dass Agu sich im Voiceover in Englisch an die Zuschauenden wendet und nicht etwa in Twi, ist vielmehr ein Zeichen für das Ansprechen eines internationalen, englischsprachigen Publikums als die Abbildung dessen, wie eine Figur wie Agu, die im Alltag vor allem Twi spricht, sprechen würde.

Neben dem Einsatz des Voiceovers wird auch mit anderen filmischen Mitteln deutlich gemacht, dass Agus Perspektive zentral für den Film ist: In einer Schlüsselszene beispielweise, in der Agu einen Mann töten muss, wird insbesondere über den Ton Agus traumatisches Erleben abgebildet. Der Ton wird zunehmend leise, als würden Stimmen und andere Geräusche aus Agus Perspektive in den Hintergrund gedrängt; insbesondere die Stimme des Kommandanten ist nur noch entfernt hörbar. Dann setzt Agus Voiceover ein. Auch über die Kameraführung wird immer wieder Agus Zentralität hergestellt, entweder indem die Kamera eng bei ihm bleibt oder aus seiner Perspektive filmt.

Die Hörspieladaption von Petschinka wurde zwar im deutschsprachigen Rundfunk ausgestrahlt, setzt aber ebenfalls – wenn auch in ganz anderer Umsetzung – auf einen Sprachmix. Das Hörspiel ist in Monologform gehalten, bei der Agu aus der Ich-Perspektive von den Vorgängen berichtet. Da im Hörspiel alle Figuren stimmlich präsent sind, wechseln sich Agus Monolog und Dialoge zwischen den Figuren oder zwischen Agu und den Figuren ab. Die Redebeiträge sind extrem kurz. Die Nebenfiguren – gesprochen von afrikanischen, in Wien lebenden Laiendarstellern und einer Schauspielerin aus Simbabwe – sind auf Englisch zu hören, das sich durch verschiedene afrikanische Akzente auszeichnet. Nur die Hauptfigur Agu äußert sich in einer Mischung aus Deutsch und Englisch. Agu hat den

³Twi ist eine in Ghana weitverbreitete Sprache. Auf die Bedeutung der Sprache bei der Herstellung des Settings gehen wir im Verlauf des Aufsatzes ein.

meisten Redeanteil und oft gibt er, wie im Roman, Äußerungen anderer Figuren in direkter Rede wieder. Mithilfe der Stereophonie wird im Hörspiel die Unterscheidung Agus in das erzählende und erlebende Ich erkennbar. Deutlich abgegrenzt vom erzählenden Ich ist das erlebende Ich, wenn es in Dialog mit anderen Figuren tritt. Dies geschieht aber nur wenige Male. Dann ist Agu in der Schallquellenpositionierung links oder rechts und weiter entfernt vom Mikrofon zu hören. Die meiste Zeit ist Agu stereophon mittig positioniert, und zwar immer dann, wenn er als erzählendes Ich seine Gedanken mitteilt oder das Geschehen beschreibt.

Auch der Umstand, dass Agu als einzige Figur im Hörspiel Deutsch spricht, hilft der deutschsprachigen Hörer_innenschaft, mit dem Jungen zu empfinden. Agus Ideolekt ist auch bei der Adaption als Kunstsprache zu bezeichnen, die der Regisseur Eberhard Petschinka für das Hörspiel, ähnlich wie Iweala für seinen Roman, erfunden hat. Die deutsche Übersetzung von *Beasts of No Nation, Du sollst Bestie sein!* (2008), verwendete Petschinka nicht als Vorlage für die Hörspielbearbeitung, da er sie als

„Frechheit“ empfindet (Petschinka 2015). In einigen deutschsprachigen Rezensionen zu *Beasts of No Nation* ist auf die Unübersetzbarkeit der Sprache hingewiesen worden (Funck 2008; Grill 2007; Krekeler 2008).

Tatsächlich lässt sich beispielsweise die englische Verlaufsform, das Present Progressive, schlecht ins Deutsche übersetzen, da eine Entsprechung dazu im Deutschen fehlt. In *Du sollst Bestie sein!* wurde das einfache Präsens verwendet, teilweise mit Adverbien, die einen gegenwärtigen Zeitpunkt betonen sollen. Aus dem Satz „Commandant is shouting“ (Iweala 2005: 22) ist zum Beispiel „Commandant brüllt jetzt“ (Iwala 2008: 27) geworden. Die Aussage eines Opfers „We are not doing anything“ (Iweala 2005: 23), die sich sowohl auf die Vergangenheit als auch die Gegenwart beziehen kann, wird in der deutschen Übersetzung mit dem Satz „Wir haben nichts getan“ (Iweala 2008: 28) auf das Perfekt festgelegt. Weiterhin verwendet Agu in der deutschen Fassung Plural- und Singularendungen grammatikalisch richtig und gebraucht Artikel, die im Original meist fehlen. Die meisten Onomatopöien wurden in der Übersetzung abgeändert; einzig das Verb „kill“ wurde unverändert aus dem Original übernommen. Insofern ist die bewusste Zweideutigkeit im englischen Original in der deutschen Übersetzung an vielen Stellen vereindeutigt worden.

Die deutsche Romanfassung vermag die Permanenz und Unmittelbarkeit des Geschehens nicht auszudrücken. Die Erzählung des Jungen klingt wie ein Bericht. Agu wirkt nüchtern anstatt verwirrt oder traumatisiert, da

sprachliche Verfremdungseffekte fehlen. Agus Deutsch im Hörspiel zeichnet sich wie auch in der deutschen Romanfassung durch die einfache Präsensform aus. Allerdings fehlen oft Konjunktionen. Die einfachen Sätze haben an einigen Stellen keine Pronomen oder Verben, sodass seine Sprache einsilbig wirkt und abgehackt klingt. Substantive stehen wie im englischen Originaltext gelegentlich ohne Artikel. Auch der repetitive Stil – das Wiederholen von Verben und Adverbien – ist aus der Vorlage übernommen worden. Innerhalb seiner Redebeiträge wechselt Agu zwischen Deutsch und Englisch, wobei die deutsche Sprache überwiegt. Einige englische Äußerungen wurden wortwörtlich aus der Vorlage übertragen. Andere Sätze aus der Vorlage sind gekürzt oder in ihrer Wortreihenfolge modifiziert. Im Dialog mit anderen Figuren verwendet Agu immer Englisch, also dann, wenn das erlebende Ich auftritt. Die Redebeiträge der Nebenfiguren gleichen meist wortwörtlich dem englischen Ausgangstext. Auf welche Art auch immer der Medienwechsel stattfindet: Agu ist im Film und Hörspiel – wie schon im Roman – eindeutig die Hauptfigur und seine Perspektive wird ins Zentrum gerückt. Dazu werden den Medien eigene Methoden verwendet: vom Einsatz einer autodiegetischen Erzählinstanz im Roman, über Voiceover und Kameraführung im Film, zu Positionierung zum Mikrofon und Redeanteilen im Hörspiel. Die Sprache aber, in der Agu sich äußert, ist einem größeren semiotischen und semantischen Wandel unterzogen. Die Verfremdungseffekte, die den Roman im englischsprachigen Original ausmachen, klingen in der Filmadaption nur leicht an. Im Hörspiel wurde zwar ebenfalls eine auf Deutsch basierende Kunstsprache eingeführt, jedoch sind die Abwandlungen vom Standarddeutsch weniger stark. In beiden Adaptionen spielt Mehrsprachigkeit hingegen eine herausragende Rolle, allerdings mit unterschiedlicher Semantik. Hinsichtlich des Hörspiels ist die Mehrsprachigkeit zum Teil mit dem Ansprechen eines deutschsprachigen Publikums verbunden. Bei der Filmadaption hingegen ist sie Teil einer Setting-Einführung.

Setting: Irgendwo in Afrika

Wie bisher gezeigt, verbindet die drei Werke ein spezifischer Umgang mit Sprache, der die jeweiligen Werke in einem afrikanischen, wenn auch unterschiedlich gelagerten, Kontext verorten lässt. Roman, Hörspiel und Film ist ebenfalls gemein, dass sie an keiner Stelle einen konkreten Ort nennen und somit das Setting offenlassen. Diese Offenheit jedoch wird jeweils mit anderen Zeichen hergestellt, gerade hinsichtlich der Tatsache,

dass im Roman ausschließlich die Textebene zur Verfügung steht, im Hörspiel auditive Zeichen und im Film dazu noch zusätzlich visuelle Zeichen hinzukommen.

Uzodinma Iweala's Roman *Beasts of No Nation* nennt zwar keinen Ort, ist aber gespickt mit Anspielungen. Der Titel, mit seiner Allusion auf den gleichnamigen Song des nigerianischen Sängers Fela Kuti, der Name des Protagonisten (Agu, der auf Igbo⁴ Leopard bedeutet) und die im Narrativ eingebaute Fabel von Ochse und Leopard ermöglichen eine regionale Einordnung und lassen ein Lesen des Textes im Kontext des Biafrakriegs zu. Dadurch, dass diese Anspielungen aber sehr subtil bleiben, sodass sie nur von Leser_innen mit entsprechendem Kontextwissen erkannt und entziffert werden können, und nie ein konkretes Setting oder ein bestimmter Konflikt benannt werden, kann der Roman auch als Text gelesen werden, der nicht über ein konkretes historisches Ereignis spricht. Da der Roman kein oder mit Sicherheit nicht ausschließlich ein konkreter Biafra-(oder aber auch Sierra Leone/ Liberia-)Text sein möchte und somit nicht den Anspruch hat, genau zu diesen Konflikten Zeugnis abzulegen, kann er – losgelöst von den historischen Verpflichtungen – das Leid von Kindersoldat_innen (in Afrika) fokussieren. So schreibt Gehrman in *Geschichtsbewältigung und Sprachexperimente. Small Soldiers in afrikanischen Literaturen*: „Dabei geht es in dem Roman gerade nicht um die Rekonstruktion einer bestimmten historischen Situation, sondern um eine metonymische Repräsentation der Gewalterfahrung von Kindern im Krieg.“ (Gehrman 2011: 18) Diese Offenheit wiederum eröffnet auch den Raum für Meta-Diskussionen, die die Un-Möglichkeiten des Sprechens über solche Gewalt, Trauma und auch konkret das Erleben von Kindersoldat_innen thematisieren.

In Petschinkas Hörspieladaption von *Beasts of No Nation* stimmen Erzähler, Figuren und das unbenannte Setting mit der Vorlage überein. Die Verortung über den Namen des Protagonisten bleibt, die Anspielung über den Namen des Werkes ist aber nicht mehr gegeben. An die Stelle des Fela Kuti-Zitats tritt der neue Titel *LITTLE ENEMY*. Der Titel erfasst den Kontrast von Kind und Krieg in zwei Worten und bildet ihn mit der widersprüchlichen Buchstabengestaltung ab⁵. Er suggeriert, dass von Kindern Gefahr ausgeht. Sie sind – analog zu den Bestien in der Romanvorlage – im Krieg zu Feinden für andere Menschen geworden.

⁴Igbo wird in erster Linie im Süden und Südosten Nigerias gesprochen, also genau in jenem Teil, der sich als Biafra im Vorlauf zum Biafrakrieg unabhängig erklärte.

⁵Der Titel ist auch ein Echo auf die bereits im Begriff „Kindersoldat“ angelegte Spannung.

Die lokale Verortung in einen afrikanischen Kontext bleibt aus – jedoch ist der englische Titel für ein teilweise deutschsprachiges Hörspiel ein Zeichen, dass die Handlung außerhalb eines deutschsprachigen Regionalkontexts stattfinden könnte. Auch die Verortung über die Sprache(n) insgesamt wird deutlich komplexer. Wie im vorhergehenden Abschnitt analysiert, wird im Hörspiel auf Deutsch und Englisch zurückgegriffen, wobei das Deutsch wiederum in Anlehnung an das Englisch im Roman stilisiert ist. Die verschiedenen Akzente der Sprecher_innen verweisen wiederum auf ein sehr undifferenziert dargestelltes Afrika. Akzente verschiedener Regionen werden nebeneinandergestellt, ohne dass über unterschiedliche Herkünfte der Charaktere beispielsweise dies inhaltlich aufgegriffen wird. Eine im Hörspiel *LITTLE ENEMY* neu hinzugekommene Figur ist ein Kinderchor, der in einer südafrikanischen Sprache singt. Gleichzeitig wird aber auch die Musik des US-amerikanischen Heavy Metal Künstlers Marilyn Manson das Hörspiel hindurch eingesetzt⁶. Über die verschiedenen auditiven Zeichen wird ein diffuses Afrikabild erzeugt. Die Zuhörer_innen werden nicht dazu aufgefordert oder angeleitet, zu differenzieren, beziehungsweise wird davon ausgegangen, dass sie das Stück Afrika zuordnen, aber eben nicht konkreter vorgehen. Hierbei kann das Hörspiel an geläufige Afrikadiskurse anknüpfen, die einerseits Afrika als eine Entität ohne markante regionale Differenz darstellen, und andererseits die Figur des_der Kindersoldat_in insgesamt mit Afrika verbinden. Letzteres ruft wiederum das Bild eines inhärent gewaltvollen Kontinents auf, wenn eben nicht politische, soziale, historische und ökonomische Kontexte dezidiert mit in den Blick genommen werden. Dem Roman ließe sich aber aufgrund seiner hier bereits diskutierten Offenheit Analoges attestieren – auch in diesem werden die Kontexte, die überhaupt die Existenz der Kindersoldat_innen bedingen, nicht explizit dargestellt.

Ähnlich verhält es sich auch bei der Netflix-Produktion, die sich an ein internationales Publikum richtet. Auch bei dieser bleibt das Setting unbenannt, die Anspielungen auf den Namen des Protagonisten und den Filmtitel sind aber vorhanden. Gleichzeitig tauchen zu Beginn des Films Blauhelmsoldaten auf, die als Nigerianer identifiziert werden – was

⁶ Die Funktion ist dabei natürlich nicht ausschließlich die Herstellung des Settings. Vielmehr vermag es die Musik, die Erzählung emotional mitzugestalten. Die Heavy Metal-Musik wird beispielsweise mit den angsteinflößenden Auftritten des Rebellenführers in Verbindung gebracht und immer dann eingeblendet, wenn Gefahr droht oder Agu tötet. In der Folge assoziieren die Hörenden im Laufe der Geschichte mit der Musik Bedrohung oder den Tötungsakt.

inhaltlich im Gegensatz zum Roman ein Setting in Nigeria ausschließt. Im Film findet wie im Hörspiel über Mehrsprachigkeit eine lokale Einordnung statt, die aber eindeutiger ist als in der Hörspielproduktion: Agu und andere Personen sprechen nicht nur Englisch, sondern auch Twi. Zudem wurde in Ghana gedreht und über die visuelle Abbildung geographischer und kultureller Gegebenheiten kann eine regionale Einordnung stattfinden. Viele der Schauspieler_innen kommen außerdem aus Ghana, so etwa der Hauptdarsteller Abraham Nii Attah, oder sie haben Elternteile, die aus Ghana stammen, wie etwa Idris Elba, der den Kommandanten verkörpert. Die Einlesung des Settings als Ghana funktioniert aber nur für ein Publikum, das entweder mit Ghana vertraut ist und zum Beispiel Twi als Sprache (er)kennt⁷, oder aber über Hintergrundwissen zur Produktion des Films verfügt. Die erstere Gruppe wäre es aber auch, die wahrscheinlich über das Wissen verfügt, dass gerade Ghana in seiner jüngeren Geschichte keinen kriegerischen Konflikt mit Kindersoldateneinsatz hatte. Insgesamt kann also auch für den Film festgestellt werden, dass dieser ein nicht näher spezifiziertes Afrika als Lokalität herstellt. Jedoch sind die lokalen Marker, die im Film auf visueller, auditiver, und kontextueller Ebene zu finden sind, konsistent in ihrer Verankerung in Westafrika.

An allen drei Werken lässt sich diskutieren, wie der Wunsch nach Übertragbarkeit und Universalität der Erzählung im Zusammenhang – und teils im starken Konflikt – mit der Reproduktion eines undifferenzierten Afrikabilds steht. Gemein ist auch den verschiedenen Iterationen, dass die vorhandenen Hinweise auf ein konkretes Setting nur mit detailreichem Kontextwissen entschlüsselt werden können. Die Entschlüsselung wiederum führt zu unterschiedlichen Ergebnissen: Im Roman sprechen alle kulturellen Marker für eine Einordnung des Texts in die Biafra-Literatur. Die Marker des Films bleiben bei einer Einordnung in einen westafrikanischen Kontext, ergeben in ihrer Gesamtheit aber keine konkrete Zuordnung zu einem historischen oder rezenten Konflikt, in dem tatsächlich auch Kinder am Kriegsgeschehen als Soldat_innen teilgenommen haben. Die Melange an Markern im Hörspiel lässt abgesehen von ‚Afrika‘ keine konkretere Lesart zu. Auch wenn alle Werke für ein internationales Publikum produziert wurden, zeigt sich so doch, wie je nach

⁷ In den englischsprachigen Untertiteln wird Twi nicht einmal konkret als Sprache benannt, stattdessen heißt es „speaking native language“. Dies verstärkt den Eindruck, dass Twi etwas willkürlich gewählt wurde.

spezifisch anvisiertem Publikum die Werke unterschiedlich differenziert mit der Darstellung ‚Afrikas‘ umgehen.

Drei Werke, drei Enden

Im letzten Kapitel von Uzodinma Iwealas Roman *Beasts of No Nation* wird deutlich, dass Agu durch andere Personen zum Sprechen ermuntert wird. Er befindet sich in einem Reintegrations-Camp für ehemalige Kindersoldat_innen und wird durch die Amerikanerin Amy, die in dem Camp arbeitet, und Father Festus zum Reden aufgefordert. Agu erlebt also ein religiöses und ein eher psychotherapeutisches Angebot zur Aufarbeitung seiner Erlebnisse – wobei beide nicht reibungslos funktionieren. Die Szenen im Rehabilitations-Camp erlauben es, die vorangegangenen Kapitel als mögliches Zeugnis zu lesen, das aus eben dieser spezifischen Sprechsituation heraus entstanden ist; als eine „therapeutische Stimmwerdung“ (Gehrmann 2011: 19)⁸. Auf sprachlicher wie auf inhaltlicher Ebene verhandelt der Roman *Beasts of No Nation*, ob und wie ein Sprechen über erfahrene und ausgeübte, traumatische Gewalt möglich ist. Dabei bietet der Roman keine abschließenden, einfachen Lösungen an, sondern hinterfragt zum einen mögliche Rahmen, in denen erzählt werden kann, und reflektiert sprachlich ein durch Gewalterfahrungen geprägtes Erzählen.

Auch Sprachlosigkeit ist ein Motiv, welches sich durch den gesamten Roman zieht. Oft ist es Agu in Momenten von Gewalterleben und Angst nicht möglich, zu sprechen. Ebenfalls zeichnet sich Agus Erzählung durch signifikante Ellipsen aus. Besonders deutlich wird die Bedeutung von Schweigen in der Figur von Agus Freund Strika, der, seitdem er sah, wie seine Eltern ermordet wurden, nicht mehr verbal kommuniziert.⁹

⁸ Wenn man die Kapitel vor dem letzten als Zeugnistext versteht, der aus diesem Erzählimpetus heraus entstanden ist, dann spiegelt sich besonders die Aufforderung „tell me what you are feeling“ (Iweala 2005: 140) sehr stark im Gesamttext wieder, in dem sämtliche Sinneswahrnehmungen (Geräusche, Visuelles, Gerüche) intensiv, nachfühlbar beschrieben werden.

⁹ Allison Mackey bemerkt in ihrem Aufsatz „Troubling Humanitarian Consumption. Reframing Relationality in African Child Soldier Narratives“ dazu: „Strika and Agu both suffer a complete failure of language in the face of trauma and the reader is forced to read indirectly, paying attention to what is *not* being said.“ (Mackey 2013: 109) Madeleine Hron verweist in „Ora Na-Azu Nwa‘. The Figure of the Child in Third-Generation Nigerian Novels“ darauf, dass auch andere Figuren vom Schweigen eingenommen sind: „Agu's inability to speak is reflected by his community and other oppressed people around him.“

Schweigen verweist im Roman also zum einen auf traumatische Erlebnisse, zum anderen ist es aber auch eine konkrete Strategie, die Agu einsetzt, wenn er für seine Erzählung keinen passenden Raum und/oder keine passenden Adressat_innen sieht. Denn er weiß auch um die Konsequenzen seines ehrlichen Sprechens:

“When I am saying all of this, [Amy] is just looking at me and I am seeing water in her eye. So I am saying to her, if I am telling this to you it will be making you to think that I am some sort of beast or devil. Amy is never saying anything when I am saying this, but the water is just shining in her eye. And I am saying to her, fine. I am all of this thing. I am all of this thing, but I am also having mother once, and she is loving me.” (141-142)

In diesen letzten Zeilen des Romans wird zunächst noch einmal Amys Unfähigkeit zur Intervention beschrieben. Sie sitzt nur da und ihr kommen die Tränen (welche Agu als „Wasser in den Augen“ bezeichnet).

Der Roman wurde zunächst in den USA publiziert. Die Figur von Amy, die eindeutig als US-Amerikanerin bezeichnet wird (im Kontrast zu sonst nie genannten Ländernamen), kann auch – wie von Brenna Munro in ihrem Aufsatz „Locating ‚Queer‘ in Contemporary Writing of Love and War in Nigeria“ vorgeschlagen – als Adressierung einer imaginierten Leser_innenschaft verstanden werden:

“The (humanitarian) white woman is the imagined reader of the text, the person to whom, it appears, the novel was all narrated. Africa is being positioned here for readers from the Global North as an abused child in need of mothering and in need of saving from the hideous embrace of a black father.” (Munro 2016: 132)

Munro verweist hier einerseits auf die Positionierung der Kindersoldat_innen-Figur in einem rassistischen Afrika-Diskurs und andererseits auch auf die spezifische Vergeschlechtlichung der Situation. In ihrer Analyse übergeht Munro jedoch, dass die Situation von Agu und Amy keineswegs als konfliktfrei oder gar als mögliches glückliches Ende dargestellt wird. Wenn also Amy einsteht für eine (westliche) Leser_innenschaft, dann werden hier Leser_innen aufgezeigt, die eine tragische Geschichte konsumieren und emotional reagieren, aber handlungsunfähig sind/ bleiben (obwohl sie eventuell glauben, dass sie

His parents similarly ‘keep quiet’ when the war comes (62), and the soldiers in Agu's guerilla group are initially so silent that Agu wonders if they even know how to speak (8).“ (Hron 2008: 40)

helfen könnten). Mackey sieht die Leser_innen von *Beasts of No Nation* durch die emotionale Macht der Sprache des Texts mit diesem verbunden – „the reader cannot help but enter Agu’s vivid emotional landscape“ (Mackey 2013: 108). Gehrman vergleicht *Beasts of No Nations* Strategie mit der von *Allah n’est pas obligé*, einem Roman über einen Kindersoldaten des ivoirischen Schriftstellers Ahmadou Kourouma:

„Iweala setzt hier mit der emotional und körperlich hautnah dargestellten Vermittlung von Trauer, Angst, Hunger, Schmerz, Rausch und Überlebenswille ganz im Gegensatz zu Kouroumas ironisch-satirischem Ansatz auf ein gewisses Pathos, um seine Leser zu erschüttern.“ (Gehrman 2011: 18)

Einerseits werden also Leser_innen emotional angesprochen, gefesselt und erschüttert, andererseits aber wird deren emotionale Reaktion auch durch die Figur Amy gespiegelt und problematisiert. Amy fordert im Roman zwar ein Sprechen von Agu ein, sie ist aber auch für ein Scheitern (mit)verantwortlich.

In dem Camp wird suggeriert, dass Zeugnisablegen (ob nun als „confession“ in einem christlichen Kontext oder als Therapiegespräch) wichtig ist für ein Weitermachen und eine eventuelle Reintegration. Durch die Stimmwerdung in allen Kapiteln und dann explizit auf inhaltlicher Ebene im letzten Kapitel werden jedoch die Fallstricke des Zeugnisablegens deutlich. Agus Erzählen ist geprägt durch seine traumatischen Erlebnisse, aber auch das Gefühl, nicht sprechen zu können, da es ihm an einer Person fehlt, die der Geschichte angemessen zuhören kann. Father Festus versteht Agu nicht und Agu kann nur noch wenig mit den christlichen Bezügen anfangen, aber die Barriere zu Amy scheint – gerade auch durch ihre emotionale Reaktion – noch größer. Amy könnte dabei auch metonymisch stehen für eine westlich konnotierte Psychotherapie und insbesondere Traumatherapie, die hier als scheiternd porträtiert wird.

Diese Ebene sticht besonders deutlich im Vergleich zum Ende der Verfilmung von *Beasts of No Nation* (2015) heraus. Die Adaption übernimmt einerseits im Monolog und Dialog Elemente aus dem Roman und greift viele sprachliche Bilder visuell auf, setzt aber eine subtil vom Roman divergierende Bedeutung am Ende. Wie im Roman so befindet sich Agu auch im Film im letzten Abschnitt in einem Camp für ehemalige Kindersoldat_innen. Dorthin ist er gelangt, nachdem er sich gemeinsam mit allen anderen Kindersoldat_innen seiner Gruppe ergeben hat, anstatt wie im Roman allein zu fliehen. In einigen Einstellungen wird Agu als außenstehend dargestellt, er sitzt abseits und beteiligt sich nicht am Spielen.

Im Roman werden Agu kaum Brücken gebaut, in dem die erwachsenen Gesprächspartner signalisieren, dass sie seine Umstände nachvollziehen können. Im Film hingegen spricht die Person, die Father Festus entspricht, aber nicht in religiös signifikanter Kleidung auftritt¹⁰, Agu direkt an und sagt: „Remember I have been there, I understand.“ Agu wird signalisiert, dass es Menschen gibt, die das Kriegsgeschehen verstehen, denen er sich anvertrauen kann und die mit ihm reden. Agu schweigt zwar, aber als andere Kindersoldaten beschließen, das Camp wieder zu verlassen, um weiter zu kämpfen, entscheidet sich Agu, im Camp zu bleiben und versucht sogar, die anderen ebenfalls davon zu überzeugen.

Auch Amy ist im Film weniger passiv. Sie ist keine weiße US-Amerikanerin, sondern eine Schwarze Frau, gespielt von Gifty Norbet, die aus dem gleichen Land wie Agu stammen könnte – es wird jedoch nicht explizit gemacht. Während ihres (Therapie- oder Beratungs-)Gesprächs mit Agu gibt es keine Tränen. Gleich bleibt, dass diese Zeugnissituation von Frauen geschaffen wird, der Unterschied liegt aber in der weiteren Positionierung. In der konkreten Gesprächssituation macht dies erst einmal kaum einen Unterschied. Der Text entspricht – mit kleineren Anpassungen, zum Beispiel als direkte Rede – dem Roman. Agu spricht darüber, dass er aufgrund der konkreten Erfahrungsunterschiede sich selbst als alten Mann wahrnimmt und Amy als kleines Mädchen. Er möchte verhindern, dass sie traurig wird oder ein schlechtes Bild von ihm hat. Da aber Amy nicht durch hilfloses Weinen reagiert, wirkt Agus Einschätzung abgeschwächt im Vergleich zum Roman.

Die Szene endet ähnlich wie der Roman, doch ist dieses Gespräch nicht die letzte Szene des Films. In der tatsächlichen letzten Szene gibt es zunächst eine Weitwinkelaufnahme auf den Strand und das Meer, in welchem die Kinder spielen. Agu tritt dann in dieses Bild, die spielenden Kinder sind im Bildhintergrund und Agu – von hinten gefilmt – im Bildvordergrund. Er läuft zu den anderen Kindern, rennt ins Wasser, wird Teil der gesamten Gruppe, taucht unter. Gleichzeitig jubiliert die Musik. Dann folgt ein Schnitt zu einem schwarzen Bild und nur noch die Musik läuft. Dieses Ende erlaubt eine weitaus positivere Interpretation als der Roman. Der Film, der mit einer Szene mit spielenden Kindern beginnt, endet mit einem Kreisschluss

¹⁰ Der Charakter wird als Father Friday geführt. Visuell wird diese Figur durch die Kulisse in einen christlichen Kontext gesetzt. Er unterhält sich mit Agu in einem Klassenraum und es wechseln sich Headshots der beiden Charaktere ab. Hinter Agus Kopf ist zunächst ein Poster zu sehen, auf dem Jesus geschrieben steht, hinter dem Kopf von Father Friday hängt ein Kreuz mit Jesusfigur.

und suggeriert damit, dass Agu – trotz seiner traumatischen Erfahrungen – wieder in eine glückliche Kindheit zurückkehren kann. Dies scheint auch möglich, da die Erwachsenen, die zu helfen versuchen, ihm mit mehr Verständnis gegenüberzutreten als im Buch. Mit dieser sich unterscheidenden Darstellung, wird aber auch die Implikation eines westlichen Publikums und seinem Konsum tragischer Geschichten vom afrikanischen Kontinent ausgelassen.¹¹

Das Ende des Hörspiels ist hingegen vollkommen offengehalten: Die letzte Szene bildet der Marsch der Truppe weg von der Front. Dadurch, dass die Schlusszene des Romans im Hörspiel fehlt, erscheint das Ende der Geschichte im Hörspiel tragischer, denn es bleibt ungewiss, ob der Krieg für Agu weitergeht. Es handelt sich bei Agus Erzählen im Hörspiel nicht um einen Rückblick wie im Roman (oder auch im Film). Die Erzählung spielt hingegen unmittelbar in der Gegenwart. Wie in Hörspielen üblich, stimmen Erzählzeit und erzählte Zeit überein (Mahne 2007: 105). Dadurch ist die Geschichte stärker im Jetzt verankert. Das im Hörspiel gewählte Ende führt dazu, dass für die Hörer_innen offenbleibt, ob Agus Kindersoldatensein ein Ende hat. Dies steht in starkem Kontrast zur Filmadaption. Hier wird weder ein nahezu glückliches Ende angedeutet, wie im Film, noch zumindest die Hauptfigur an einem verhältnismäßig sicheren Ort gezeigt wie im Buch. Wie im Film aber fehlt durch diese inhaltliche Änderung die direkte Implikation der Hörenden und eine kritische Spiegelung ihrer Position.

Fazit

Die Geschichte des Jungen Agu, der von Soldaten aufgegriffen und zum Kindersoldaten gemacht wird, wird in Roman, Filmadaption und Hörspiel auf unterschiedliche Weise erzählt. In Iweala's Roman werden auf komplexe Art und Weise über den Idiolekt des Protagonisten/ Erzählers Gewalterfahrung, Sprachlosigkeit oder veränderte Sprache aufgrund von Trauma, sowie eine lokale Verankerung verhandelt. Das unbenannte Setting erlaubt es, die ersten beiden genannten Aspekte auch losgelöst von einem spezifischen Kontext zu verstehen. Gleichzeitig erlauben die Anspielungen in Titel und Text eine Einordnung in die Literatur um den Biafrakrieg und

¹¹ Über den Verlauf des Films werden aber zumindest einige Verweise darauf eingearbeitet, dass der Konflikt, in den Agu involviert ist, nicht vollkommen kontextfrei stattfindet. So verweisen Wandbilder im Hintergrund auf die Geschichte von Sklaverei und bei einem Termin des Kommandanten mit ihm vorgesetzten Personen ist kurz vor dem Zusammentreffen auch ein Mann im Anzug zu sehen, der an wirtschaftliche Interessen am Konflikt erinnert.

somit die Reflexion eines spezifischen Kriegs, in dem auch Kinder kämpften. Diese Einordnung ist aber nur möglich für Leser_innen mit einem entsprechenden Kontextwissen. Mit der Einführung der Figur von Amy und ihrer Rolle im Rehabilitations-Camp vermag *Beasts of No Nation* auch eine Kritik an dem westlichen Konsum von Kindersoldat_innen-Narrativen anzubieten – obwohl der Roman zugleich ein solches Narrativ darstellt.

Diese im Roman angelegte Ambivalenz geht in der Filmadaption weitestgehend verloren. Durch die Mischung von Elementen aus dem Roman (wie dem Namen des Protagonisten und dem Titel) und Ebenen, die die Verfilmung mit sich bringt (konkrete Schauspieler_innen, Drehort) oder bewusst eingesetzt wurden (Mehrsprachigkeit, veränderte Ausgangslage), spielt der Film noch mehr einem undifferenzierten Afrikabild zu – dem Kindersoldat_innen fast zwangsläufig angehören. Jedoch wird durch das veränderte Ende eine mögliche positive Wendung impliziert, wie sie der Vorstellung eines an sich gewaltvollen Orts widersprechen.

Die Hörspieladaption hat sich inhaltlich noch weiter von der Romanvorlage wegbewegt. Ein veränderter Titel und der Wegfall des Endes im Rehabilitations-Camp entwerfen ein weitaus pessimistischeres Narrativ als Film oder Roman. Gleichzeitig ist die lokale Verankerung, unter anderem durch die Mehrsprachigkeit sowie die unterschiedlichen repräsentierten Akzente, im Hörspiel am diffusesten. Wo der Roman Leser_innen eventuell zur Reflexion ihres eigenen Verhältnisses zur Thematik afrikanischer Kindersoldat_innen anregt, bietet das Hörspiel ein Unterhaltungsprogramm für ein deutschsprachiges Publikum, welches weder die eigene Position hinterfragen muss, noch die einfache Gleichsetzung von Kindersoldat_innen mit ‚Afrika‘. Insgesamt zeigt der Medienwechsel vom Schrifttext zur Film- und Hörspieladaption, wie über vermeintlich leicht veränderte Zeichen divergierende Aussagen entstehen.

Bibliografie

- Abani, Chris (2007): *Song for Night*. New York: Akashik Books.
- Beah, Ishmael (2007): *A Long Way Gone: Memoirs of a Boy Soldier*. New York: Sarah Crichton Books/Farrar, Straus and Giroux.
- Beasts of No Nation* (2015) Regie: Cary Fukunaga (Ghana/USA).
- Coundouriotis, Eleni (2010): The Child Soldier Narrative and the Problem of Arrested Historicization. In: *Journal of Human Rights* 9/2, 191-206.
- Funck, Gisa (2008): Du sollst töten. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2008/101, 42.

- Gehrmann, Susanne (2011): *Geschichtsbewältigung und Sprachexperimente. Small Soldiers in afrikanischen Literaturen: Öffentlicher Vortrag am Institut für Asien- und Afrikawissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin am 02.09.2010.* Berlin: Humboldt-Universität.
- Grill, Bartholomäus (2007): *Soldier, soldier, kill, kill!* In: *Die Zeit* 2007/ 33, 37.
- Hron, Madelaine (2008): ‚Ora Na-Azu Nwa‘. The Figure of the Child in Third-Generation Nigerian Novels. In: *Research in African Literatures* 39/2, 27–48.
- Iweala, Uzodinma (2005): *Beasts of No Nation.* New York: HarperCollins.
- Iweala, Uzodinma (2008): *Du sollst Bestie sein!* Zürich: Amman.
- Jarrett-Macauley, Delia (2005): *Moses, Citizen & Me.* London: Granta Books.
- Kourouma, Ahmadou (2000): *Allah n'est pas oblige.* Paris: Éd. Du Seuil.
- Krekeler, Elmar (09.02.2008): *Für Kindersoldaten ist der Tod wie die Liebe,* <http://www.welt.de/kultur/article1650134/Fuer-Kindersoldaten-ist-der-Tod-wiedie-Liebe.html> (20.05.2019).
- Lambert, Iain (2011): Chris Abani's *Graceland* and Uzodinma Iweala's *Beasts of No Nation*: Nonstandard English, intertextuality and Ken Saro-Wiwa's *Sozaboy*. In: *Language and Literature* 20/4, 283–294.
- Mackey, Allison (2013): *Troubling Humanitarian Consumption. Reframing Relationality in African Child Soldier Narratives.* In: *Research in African Literatures* 44/4, 99–122.
- Mahne, Nicole (2007): *Transmediale Erzähltheorie: Eine Einführung.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Millimono, Saah (2015): *Boy, Interrupted.* Nairobi: Kwani.
- Munro, Brenna (2016): *Locating ‚Queer‘ in Contemporary Writing of Love and War in Nigeria.* In: *Research in African Literatures* 47/2, 121–138.
- Nganang, Patrice (2007): *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive.* Paris: Homnisphères.
- N'Sondé, Wilfried (2010): *Le Silence des Esprits.* Paris: Actes Sud.
- Petschinka, Eberhard (2009): *LITTLE ENEMYz. A Radioplay by krok&petschinka.* Hörspielmanuskript, <http://www.krok.cc/index.php/works/radio/129-Littleenemyz> (20.01.2014).
- Petschinka, Eberhard (2009): *LITTLE ENEMYz.* Regie: krok&petschinka. Produktion: ORF/MDR. Erstsendung: O1, 27.10.2009.
- Petschinka, Eberhard (2015) Abschlussarbeit zu „LITTLE ENEMYz“, persönliche EMail, 04.01.2015.
- Saro-Wiwa, Ken (1985): *Sozaboy: A Novel in Rotten English.* Cape Town: Longman African Writers.
- Schaudig, Michael (1992): *Literatur im Medienwechsel. Gerhard Hauptmanns Tragikomödie Die Ratten und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik.* München: Verlegergemeinschaft Schaudig, Bauer, Ledig.