

4.2 Dem Leben lauschen: *Shuga* und *You Me... Now!*

Nicht nur die Realität gestaltet Leben, sondern auch die Fiktion. Damit Rezipient_innen einen Bestand von Denk-, Orientierungs-, und Handlungsmustern mit den fiktiven Figuren teilen, entwickeln und reflektieren können, müssen sie sich auf einer Ebene angesprochen fühlen, die Identifikationspotenzial bietet. So stellt sich nun die Frage nach den chronotopischen Koordinaten und Weltbildern, die mit *Shuga* und *You Me... Now!* transportiert werden. Welches Welten- und Lebenswissen wird wie dargestellt und wer ist in dieses Beziehungsgeflecht zwischen *Realia* und *possible world* ein- bzw. ausgeschlossen.

4.2.1 »Dreams, challenges and triumphs«: zum Chronotopos der Held_innenreise

Die Held_innenreise stellt eine archetypische Grundstruktur dar, die anhand von Mythen und Märchen erforscht wurde und vor allem populäre Erzählungen bis heute prägt und formt. Der amerikanische Mythenforscher Joseph Campbell beobachtete, dass alle Naturvölker, die er besuchte, eine Gemeinsamkeit hatten: Sie erzählten sich Geschichten, um voneinander zu lernen. Campbell fiel auf, dass diese Geschichten eine immer wiederkehrende Situationsabfolge bedienten und ähnliche Charaktere auftraten. Er extrahierte in *The Hero with a Thousand Faces* das Grundmuster dieser Erzählungen und legte damit die Held_innenreise frei: einen Bestand an Denk-, Orientierungs-, und Handlungsmustern von Geschichten, die Menschen verstehen und aus denen sie lernen können.

Christopher Vogler nutzte als einer der ersten die Relevanz der Held_innenreise für erfolgreiches Entertainment und transformierte die deskriptive Analyse in eine präskriptive Anleitung. Er verwendete den Topos in seiner Arbeit als Story Consultant bedeutender Sender und Studios und verteilte es als Memo an Kolleg_innen. Das Memo landete in den Händen von Jeffrey Katzenberg, der Filmproduzent bei Disney war, woraufhin beispielsweise *Der König der Löwen* entstand, eine der populärsten Held_innenreisen der letzten Jahrzehnte. Die chronotopischen Stationen einer idealtypischen Held_innenreise stellen sich nach Vogler wie folgt dar:

- »1. Ausgangspunkt ist die gewohnte, langweilige oder unzureichende Welt des Helden.

2. Der Held wird zum Abenteuer gerufen.
3. Diesem Ruf verweigert er sich zunächst.
4. Ein Mentor überredet ihn daraufhin, die Reise anzutreten, und das Abenteuer beginnt.
5. Der Held überschreitet die erste Schwelle, nach der es kein Zurück mehr gibt.
6. Der Held wird vor erste Bewährungsproben gestellt und trifft dabei auf Verbündete und Feinde.
7. Nun dringt er bis zum gefährlichsten Punkt vor und trifft dabei auf den Gegner.
8. Hier findet die entscheidende Prüfung statt: Konfrontation und Überwindung des Gegners.
9. Der Held kann nun das Begehrte (konkret: einen Gegenstand oder abstrakt: besonderes, neues Wissen) an sich nehmen.
10. Er tritt den Rückweg an, währenddessen es zu seiner Auferstehung aus der Todesnähe kommt.
11. Der Feind ist besiegt, das Begehrte befindet sich in der Hand des Helden. Er ist durch das Abenteuer zu einer neuen Persönlichkeit gereift.
12. Das Ende der Reise: Der Rückkehrer wird zu Hause mit Anerkennung belohnt.« (159f.)

Dieses klassische Modell der Held_innenreise, das sich auf alle Arten von Plotstrukturen vom mittelalterlichen *aventure*-Schema bis zum Hollywood-Filmdrehbuch applizieren lässt, wird zumeist als Erzählung von einem männlichen Helden verstanden. Der Status des Helden als Ernährer oder Beschützer der Gemeinschaft gerät in Gefahr und er zieht in die Welt, um durch das Absolvieren von Prüfungen und das Abwenden von Bedrohungen seine Männlichkeit (zurück-)zu erlangen und sich erfolgreich in der (Geschlechter-)Ordnung zu etablieren (vgl. Schwanebeck). Im Zuge der Ausdifferenzierung literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit der Differenzkategorie Gender wird dieser Zugriff im Folgenden sowohl auf analytischer Ebene als auch im Korpus der Radio Soap Operas selbst aufgebrochen. *You Me... Now!* und *Shuga* schneiden der Held_innenreise ein spezifisches chronotopisches Gewand, das aus zeitgenössischen Träumen, Herausforderungen und Triumphen gewebt ist.

Die Reisesymbolik wird in beiden Serien über eine Land-Stadt-Bewegung aufgegriffen. Es wird der Eindruck vermittelt, dass aktives und ereignisreiches Leben vorwiegend in städtischen Strukturen stattfindet und die Gestal-

tungsoptionen vielfältiger und erstrebenswerter sind. Die Stadt ist ein Begegnungsraum, in den sich jedoch auch Gefahren und Verlust einschreiben. Sowohl in *Shuga* als auch in *You Me... Now!* verlässt eine der jungen Figuren die ländliche Umgebung, die mit der Lebenswelt und den Werten der Eltern verbunden ist, um den eigenen Weg zu finden.

In *Shuga* handelt es sich um die Hauptfigur Sophia. Das Land wird als konkreter Schauplatz im elektroakustisch erfahrbaren Raum nicht erlebbar. Es ist lediglich als Innenraum des elterlichen Hauses präsent. Geschirrrklappen und Wasserplätschern, die Abwaschen als illustrierende Geräuschkulisse symbolisieren, übernehmen als Soundmarker die Funktion, Wohnlichkeit, Alltag und Normalität zu erzeugen (vgl. SH Ep. 1 00:33-00:55). Diese Häuslichkeit vermittelt zum einen Schutz, zum anderen aber auch Enge. Versinnbildlicht wird dieses Eingesperrtsein in der von Sophia als unzureichend empfundenen ländlichen Welt durch das Zufallen einer Tür, die den Worten des Vaters »I and my house shall follow the Lord« folgt (ebd. 02:05-02:09).

Zu Beginn der Erzählung wird der Chronotopos der Held_innenreise verdichtet. Sophia selbst ist es, die das Abenteuer sucht und trotz der ihr gestellten Hindernisse in Form elterlicher Warnungen und Sorgen aufbricht¹⁴. Schon der nächste Erzählmoment verlässt den ländlichen Raum. Im Bus, dem Transit zwischen Land und Stadt, trifft Sophia eine ältere Frau, die in der Rolle der Mentorin auftritt. Sie summt »Amazing Grace«, ein mit historischem Wissen zur Unterdrückung durch Sklaverei aufgeladenes Lied, und spricht mit einer langsamen, klaren und eindringlichen Stimme, die Sophia nicht ermuntert, sondern ebenfalls vor der Reise warnt. Die unbekannte Frau erzählt von ihrer Tochter, die viel zu früh mit 21 Jahren gestorben ist (vgl. ebd. 02:20-4:29). In dieser Übergangssituation, in der Bewegung, wird proleptisch Lebenswissen eingeflochten, das im Dazwischen, dem Bus als Transitraum, zurückbleibt. Die Soundscape des städtischen Lebens überschreitet die leisen und sanften Töne.

So wird die Stadt Kisumu kontrastiv dann auch vor allem über Außenplätze und öffentliche Räume mit einer konstanten Geräuschkulisse als Lebensraum auditiv wahrnehmbar. Die Räume der Stadt sind laut mit Verkehrslärm und Stimmengewirr, Telefonklingeln und Musik gefüllt. Die Szenen spielen

14 In diesem Kontext organisiert sich die Held_innenreise entlang des Subgenres einer Entwicklungserzählung. Noch spezifischer kann hier von einer Coming-of-Age-Erzählung gesprochen werden, deren jugendliche Held_innen von grundlegend menschlichen Fragen bewegt werden.

an einer Busstation, auf dem Markt oder der Straße. Fally arbeitet in einem Truck Stop, das Boda boda und das Auto von Karis können als eigene mobile Schauplätze gezählt werden und diverse Cafés und Bars, in denen Fally Konzerte gibt, präsentieren sich als Spielfläche¹⁵. Die Verbindung zum ländlichen Raum ist für Sophia nur noch über medientechnische Vermittlung möglich. Sie benutzt stets ein öffentliches Telefon, um mit ihrer Mutter zu kommunizieren. In diesem Zwischenraum vermischen sich illustrierende Straßengeräusche wie Verkehr und Stimmengewirr und die elektroakustisch manipulierte Stimme der Mutter (vgl. u.a. SH Ep. 2 06:18-07:32). Die damit einhergehende stimm-körperliche Verfremdung steht auch für die Distanz zum Herkunftsort. In den Vordergrund drängen die nicht elektroakustisch manipulierten städtischen Geräusche als Soundmarker, die zeigen, dass Sophia nun von der Stadt eingenommen ist und ihre Reise zu einer Grenzüberschreitung führte, die eine Umkehr verhindert.

Sophia kommt gegen dieses städtische Umfeld kaum an, kann sich kein Gehör verschaffen und muss sich verschiedenen Bewährungsproben stellen. So schafft sie es zwar, sich zunächst den sexuellen Übergriffen ihres Vorgesetzten zu entziehen, doch als sie in der – topologisch gesprochen – tiefsten Höhle, im Keller des Hotels, ankommt, schnappt die Falle zu. Das Hotel ist stets von sie überschreibenden, schreienden Frauenstimmen und tiefen, dröhnenden Männerstimmen gezeichnet. Allen voran ist ihr Vorgesetzter lauter abgemischt als Sophia und dominiert den elektroakustisch erlebbaren Raum. Außerdem wird der Szenenwechsel ins Hotel über das Geräusch zufallender Türen eingeleitet. Sophia sitzt genauso fest, wie sie sich im ländlichen Raum gefangen fühlte, nur dass sie diesmal in großer Gefahr schwebt (vgl. SH Ep. 7 03:35-03:40).

Ab diesem Moment dehnt die Radio Soap Opera den Chronotopos der Held_innenreise, denn die Überwindung des Gegners erfolgt nicht in einem punktuellen Moment, sondern als Prozess. So ist der Hotelchef, der sie vergewaltigt, zwar ihr Feind, aber der bleibende Gegner, den sie überwinden muss, stellen das Trauma und die Depression im Anschluss an die Vergewaltigung dar. Der Innenraum von Sophias, Fallys und Aminos Wohnung etabliert sich als Rückzugsort. Dieser eröffnet einen Raum von Stille. Die Absenz von illustrierenden Geräuschen lässt die Stimmen weiter in den Vordergrund rücken

15 Boda bodas sind Fahrrad- oder Motorradtaxi, die vor allem in Ostafrika genutzt werden.

und damit die ausgestellte Intimität an Bedeutung gewinnen. Der gefährlichste Punkt von Sophias Reise befindet sich genau in diesem Rückzugsort. Die Stille des Hauses symbolisiert Sophias Nähe zum Tod.

Shuga blickt anschließend auf das schwerwiegendste Ereignis der Handlungskette – die Vergewaltigung Sophias – mehrfach zurück. Damit entsteht über die Rückblende ein repetitiver Erzählmoment, der das Trauma ausdrückt, das sie von diesem Moment an durch ihr Leben begleitet und mit dem sie umgehen lernen muss, wenn sie überleben will. So erzählt sie mehrmals in den gleichen Formulierungen Fally, Amina, Karis und ihrer Kollegin von der Vergewaltigung:

»He got me in the end. My boss got me and he raped me. He planed it and he did it.« (SH Ep. 8 07:25-07:34)

»He still got me in the end. He really got me.« (SH Ep. 10 05:20-05:22)

Der Moment von Macht und Gewalt scheint Sophia als Heldin aus ihrer eigenen Perspektive zunächst zu dekonstruieren. Sie drückt das Entsetzen auch darüber aus, dass sie gedacht hatte, ihr würde das nicht passieren, sie würde dem Hotelmanager und der sexuellen Erniedrigung entgehen können. Repetition lässt das Erlebte zu einem Mantra werden, das sich durch das Wechselspiel mit den proleptischen Momenten der Erzählung stärkt. Die Begegnung mit der unbekannten Frau im Bus, die ihre Tochter aufgrund von sexueller Gewalt zu früh verloren hat, ist so als eine Art Prophezeiung und Prolepse für die Gesamterzählung deutbar. Das Damoklesschwert der Vergewaltigung inklusive Ansteckungspotenzial mit AIDS und der Gefahr einer ungewollten Schwangerschaft schwebt bereits ab der ersten Episode über Sophia, verstärkt durch Cliffhanger, die sich über mehrere Episoden erstrecken und auf das Ereignis hinsteuern. So steigern sich die gewaltvollen Einforderungen des Hotelmanagers, der Sophia immer wieder bedrängt, bis er den Geschlechtsakt schließlich gegen ihren Willen vollzieht, von Episode zu Episode.

Diese zeitbezogenen Erzählstrategien eröffnen das Spannungsfeld, das sich aus einem Ahnen und Mehrwissen auf Seite der Rezipient_innen und einer Ahnungslosigkeit oder bewussten Ausblendung der Figuren auf der anderen Seite ergibt. Es ist kaum die Frage, ob der Faden des Damoklesschwertes reißt, sondern wann und wie die Figur damit umgehen wird. Es ist eine Held_innenreise, bei der die Hauptfigur ins offene Messer läuft, sich selbst dekonstruiert, um anschließend noch einmal ganz von vorne zu beginnen. Was sie erwirbt, sind Denk-, Orientierungs- und Handlungsmus-

ter, die sich aus Körperwissen und -erfahrungen ergeben und nachhaltig die Reise beeinflussen. Der Triumph besteht darin, die Herausforderung eines dramatisch veränderten Lebens anzunehmen und innerhalb dieser Koordinaten neue Wünsche zu entwickeln. Anerkennung erhält sie für ihre schließlich neu gewonnene Stärke, indem sie nicht die Rückreise antreten muss, sondern das Zuhause – in Gestalt der Mutter – zu ihr kommt und sie beim Aufbau eines neuen Lebens in der Stadt unterstützt (vgl. SH Ep. 12 05:00-08:00). Sophias Geschichte kann erneut beginnen, das Potenzial einer weiteren Staffel ist gegeben. Die Held_innenreise wird im seriellen Modus der Radio Soap Opera nicht zu einem einmaligen Abenteuer, sondern zu einem sich immer wieder erneuernden Prozess des lebenslangen Lernens mit vielen Träumen, Herausforderungen und Triumphen.

Auch für Johnno, männliche Hauptfigur der ersten Staffeln von *You Me... Now!*, scheint der Umzug vom Land in die Stadt zunächst eine perspektivenreiche und freudvolle Zukunft zu bieten. Die räumliche Trennung von den Eltern ist Teil eines wichtigen Loslösungsprozesses, den die Figur auf der Suche nach eigenen Identifikationsmöglichkeiten durchläuft. Das Land wird repräsentiert durch die Farm der Eltern und die Eltern selbst. Johnnos Held_innenreise verläuft jedoch nicht linear, vielmehr vernetzen verschiedene Bewegungsrichtungen Stadt- und Landleben in einem identitätsstiftenden Zusammenhang. Hier zeigt sich aufgrund der Länge der Erzählzeit das Potenzial, den Held_innenreisetopos im seriellen Modus der Radio Soap Operas viellogisch auszugestalten.

So greift der ländliche Raum zu Beginn über die finanziellen Abhängigkeiten der Eltern in einer kapitalistischen Lebenswelt in den städtischen Raum über. Johnno muss das Gemüse seines Vaters bei Magnus auf dem Markt verkaufen. Diese Strukturierung des Alltags passt nicht in die Lebenswelt, wie Johnno sie sich wünscht und so scheitert er mehrfach dabei, um fünf Uhr morgens pünktlich zur Arbeit zu erscheinen. Als erste Bewährungsprobe auf dem Weg in die Eigenständigkeit kündigt Johnno den Job, was jedoch die Andersons, Johnnos Eltern, dazu veranlasst, die Wohngemeinschaft ihres Sohnes aufzusuchen. Bei diesem Treffen prallen unterschiedlichste Lebensanschauungen, Wertvorstellungen und Weltbilder aufeinander, die über die Kontrastierung von Land und Stadt als Stillstand und Bewegung definiert werden. Die Differenzen werden im elektroakustischen Raum darüber geschaffen, dass Johnnos Eltern als einzige einen ländlichen neuseeländischen Dialekt sprechen und sich durch eine verlangsamte Artikulation und Intonation aus festgelegter Schallquellenpositionierung ausdrücken. In der

WG dagegen wird viel und schnell geredet, die Figuren sind aktiv und beständig in Bewegung, was über verschiedene Schallquellenpositionierungen und Lautstärkeabmischungen verdeutlicht wird. Die Eltern bleiben auf der Schwelle und treten schließlich den Rückzug an (vgl. YMN Ep. 7 00:18-03:31).

Nachdem jedoch die Beziehung mit Alice zunächst gescheitert scheint, Johno die Universität so sehr vernachlässigte, dass eine Teilnahme an den Prüfungen keine Möglichkeit mehr darstellt, und er sich auf eine gefährliche Beziehung mit der älteren Katherine Pattinson einließ, die ihn mit einer Schein-Schwangerschaft dauerhaft an sich binden will, wird das Land zu einem Fluchtort für Johno.

Die Bewährungsproben der städtischen Lebenswelt, die auch in *You Me... Now!* durch eine Vielzahl an öffentlichen und privaten Schauplätzen dargestellt wird, überforderten den Helden zunächst. Der jugendlichen Figur wird ein Mangel an Überlebenswissen und Mentorat in den Intrigen des Großstadtdschungels vor Augen geführt, der die Vergangenheit auf dem Land zu einem idyllischen und behüteten Ort stilisiert. Auf ihrer Dachterrasse sitzend, zeigt Johno seinen Mitbewohnern die Farm in der Ferne. Alle sonst üblichen lauten Stadtgeräusche wie Verkehrslärm, Musik, Stimmen und Handys werden ausgeblendet und nur das Rauschen des Windes und wenige kommentierende extradiegetische Gitarrenklänge bilden eine emotionalisierende Soundscape. Johno erklärt, dass er zurückkehren wird (vgl. YMN Ep. 18 03:14-04:57). Die Held_innenreise bewegt sich in Zirkeln und erst die Rückkehr bringt das Mentorat in Form des eigenen Vaters, der unterstützt, dass sein Sohn andere Wege geht, auch wenn die Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster dahinter verworren scheinen (vgl. YMN Ep. 19 05:31-07:26). Johno zieht es daraufhin zurück in die Stadt. Er beendet die Beziehung mit Katherine Pattinson, die sich als seine persönliche Gegnerin präsentiert, und verändert die Reiserichtung. So ist es nicht der Weg über die Universität, sondern das erfolgreiche Musikmachen, das er begehrt.

Das Potenzial kreativer Lebenswege ist in beiden Serien im städtischen Raum verortet. Der Traum, erfolgreicher Musiker zu werden, ist ein bekannter Topos in Coming-of-Age-Erzählungen. Neben Johno, der über verschiedene Begegnungen im Nachtleben einen Plattenvertrag für seine Band erreicht, feiert auch Fally als Musiker in *Shuga* Triumphe. Die Relevanz des städtischen Umfeldes zeigt sich hierbei in besonderem Maße. Die Optionen steigen mit der Dichte, Größe und Wertigkeit einer Stadt. In *Shuga* ist der städtische, kreative Lebensraum allerdings nach Geschlechterstrukturen hierarchisiert. Der Chronotopos der Held_innenreise beschränkt sich auf das alltäg-

liche Überleben an einem Ort, in einer Zeit, in einer von männlicher sexueller Gewalt dominierten Welt. Sophias Kreativität wird nicht nur von ihrer finanziellen Lage beschränkt, sondern auch von mächtigen und gewaltvollen Strukturen durch die sie umgebenden Männer. Fally dagegen wird von all seinen männlichen Kollegen gefördert und er hat als Verbündeten allen voran seinen Freund Feruz, der ihn darin unterstützt, seinen Musikertraum zu leben. In *You Me... Now!* ist auch eine künstlerische Heldinnenreise möglich. Der chronotopische Raum ist nicht anhand von Geschlechterkoordinaten ausgerichtet. So erhält Alice am Ende ein Schreibstipendium und geht nach New York. Durch die Möglichkeit des Weiterreisens eröffnet sich in der Serie auch der Erzählraum für potenzielle Fortsetzungen.

Held_innenreisen als beständiger Prozess werden in den Radio Soap Operas möglich, da die Held_innenreisestruktur in einen seriellen Fortsetzungsmodus übersetzt wird, der sich zudem an der täglichen Lebenswelt der Protagonist_innen ausrichtet. Das Held_innenkostüm ist der Alltagslook dieses Erzählgewandes. Der Chronotopos der Held_innenreise in *Shuga* und *You Me... Now!* stellt spezifische Erfahrungsräume junger Großstädter_innen dar und zeigt die verschiedenen Herausforderungen, Wünsche und Triumphe, die eine solche Reise mit sich bringt. Dabei wird vor allem eines in Frage gestellt und das ist Geradlinigkeit. Held_innen, wie sie das alltägliche Leben hervorbringt, laufen nicht geradeaus, sondern in Schleifen, Zirkeln, Umwegen, Rückschritten und ab und an in großen Sprüngen. Immer im Gepäck: die Macht- und Möglichkeitsstrukturen der sie umgebenden Lebenswelten.

4.2.2 Liebe und »other misunderstandings«: im Geflecht von Gefühlen und Gewalt

Laut dem Psychologen Joachim Bauer ist das menschliche Gehirn auf Zuneigung ausgerichtet, ein entscheidender Überlebensvorteil der Gattung Mensch (vgl. 23). Was das Phänomen Liebe tatsächlich ist, steht jedoch immer wieder zur Debatte. »Was meinen wir, wenn wir von Liebe sprechen? Welche inneren und äußeren Zustände und gesellschaftlichen Normen sind mit diesem Begriff verknüpft? Woher wissen wir überhaupt, was Liebe ist?« fragt die Medienwissenschaftlerin Ingrid Brück und konstatiert:

»Es ist Ihnen gesagt worden«, lautet die kategorische Antwort des Soziologen Peter Fuchs (1999). Es ist Ihnen auch gezeigt worden, möchte ich als Medienwissenschaftlerin hinzufügen. Liebesgeschichten – ob gedruckt, ver-

tont, ins Bild gesetzt – bestimmen unsere Vorstellungen von Liebe ganz entscheidend mit. Die mediale Darstellung von Liebe findet ihren Niederschlag wiederum in den soziokulturellen Übereinkünften und so fort: ein permanenter Rückkopplungsprozess, bei dem unentscheidbar bleibt, was zuerst da war, die Liebe oder die Liebesgeschichte.« (95)

Liebesgeschichten in allen medialen Umsetzungen verweisen auf die gesellschaftliche Relevanz des Themas. Gerade die Untersuchung der fiktionalen Darstellung von romantisierter und sexualisierter Liebe kann eine Antwort auf die Frage geben, ob wir zwar die Liebe nicht verstehen, dafür aber deren Geschichten. Liebe formt eines der zentralen Konzepte für Handlungsmotivationen und ist damit ein wichtiger Bestandteil von Zusammenleben und zugleich Wissen über dieses Zusammenleben.

Radio Soap Operas leben praktisch vom Erzählen über die Liebe. »Soap People do very often love unwisely« (Edmondson und Rounds 91), verfolgen jedoch hartnäckig ihr Ziel, Liebe zu finden und Liebe zu leben. *Shuga* und *You Me... Now!* verknüpfen Liebesgeschichten mit Machtkonstellationen als Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster vor allem über die Kategorie Gender. Aus diesen Netzen von Gefühlen und Gewalt wird im Folgenden der darunterliegende Bestand von (nicht-)reproduziertem Erfahrungs- und Erlebenswissen im Zusammenhang mit Liebeskonzepten freigelegt.

You Me... Now! startet mit einem Erzählstrang, der im Genre einer klassischen Romantic-Comedy angelegt ist. Eingebettet in Geschlechterstereotype und heteronormative Liebeskonzepte reproduziert die Ereigniskette um Alice und Johno zunächst ein Verständnis von romantischer Liebe, das auf Märchenstrukturen basiert: Der Prinz rettet und erobert die kapriziöse Prinzessin. Die Beziehungen zwischen Lucille und Jarrod sowie Celeste und Magnus folgen analogen Dynamiken. Diese Liebesgeschichten formulieren Genderpositionen, die über erlernte und »gezeigte« kulturelle Verhaltensmuster definiert werden, was sich an der Darstellung von Heiratsanträgen veranschaulichen lässt.

Nachdem Johno und Alice durch ein Jahr voller Fehler gegangen sind, führt Johno Alice noch einmal zurück nach Foreverland. Auf dem Weg finden sie als Markierungen Teile seines zerrissenen T-Shirts, die Johno bei seinem ersten Besuch nach Alices Autounfall dort platzierte. Durch diese Fundstücke rufen sie noch einmal ihr Kennenlernen und ihre bisherige Geschichte wach. Alice betont, wie sehr sie ihn liebt und dass sie mit ihm für immer zusammen sein möchte, und auch Johno spricht davon, wie kurz das Leben sein kann

und wie viel Zeit sie mit Missverständnissen vergeudet haben. Dadurch wird bereits über den Text eine ernste und emotionale Stimmung erzeugt. Während Alice spricht, wird durch den Einsatz von illustrierenden Wellengeräuschen das szenische Setting untermalt. Als Johnno beginnt, seine Gefühle auszudrücken, löst sich die Szenerie im elektroakustisch erfahrbaren Raum auf. Die Hintergrundgeräusche verschwinden und extradiegetische Musik übernimmt die Gestaltung der Soundscape (vgl. YMN Ep. 38 02:57-06:30). Dieser musikalische Einsatz ist im Gesamtzusammenhang der Serie von besonderer Bedeutung, da es sich um den ersten Erzählmoment handelt, der auf diese Strategie zurückgreift. Johnnos Emotionalität und Bindungsbereitschaft in deren Konsequenz er den Heiratsantrag formuliert, wird besonders hervorgehoben. Alice fungiert für Rezipient_innen als Mauerschauerin, da sie die Bildlichkeit der Szenerie beschreibt und erwähnt, dass Johnno vor ihr auf die Knie gegangen ist. Die Zeichensysteme formulieren zusammen einen Eindruck von Abschluss der Handlungskette. Ein Lebensziel ist erreicht, das beide in ihren Geschlechterrollen durch das Erfüllen einer heterosexuellen Norm festigt.

Jarrods Antrag an Lucille bedient ebenfalls dieses romantisierte Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster. Nach einer größeren Krise in der Beziehung, aus der er lernt, wie bedeutend Lucille für sein Leben ist, richtet er die Tanzfläche der Dagobah her und überrascht sie mit einem Candle-Light-Dinner. Lucille fungiert ebenfalls als Kommentatorin und ermöglicht die Imaginierung des auf die Knie fallenden Jarrods. Der affizierende Moment wird vor allem über tränenerstickte Stimmen und den intradiegetisch laufenden Popsong evoziert (vgl. YMN Ep. 123 05:07-08:23). Nach einem ähnlichen Muster macht auch Magnus Celeste einen Heiratsantrag, indem er sie mit einem Candle-Light-Dinner unerwartet im Alltag überrascht. Celeste beschreibt ebenfalls ein Bild von Magnus, wobei mit Situationskomik gespielt wird, da Magnus aufgrund seines Alters den Kniefall nicht mehr der Konvention entsprechend ausführen kann (vgl. YMN Ep. 48 04:30-06:41).

Das Brechen männlicher Stimmen aufgrund von Emotionalität ist an diese in den jeweiligen Handlungssträngen einmaligen Ereignisse gebunden und wird nur für die Heiratsanträge erzählstrategisch eingesetzt. Die Heiratsanträge symbolisieren so einen wichtigen Moment vor allem für die männlichen Figuren. Es findet eine Grenzüberschreitung in eine sich öffnende Emotionalität statt. Das Stottern und Brechen der Stimme signalisiert das Risikoempfinden außerhalb eines sonst sicheren Terrains. Die weiblichen Figuren geben mit ihrem Ja einen Rückhalt, der dann wiederum in produktive Energien au-

ßerhalb der Paarbeziehung übersetzt wird. So startet beispielsweise Magnus relativ kurz nach der Hochzeit seine Karriere als Politiker, die Celeste in den Hintergrund rücken lässt.

Kulturelle und konventionelle Rituale im Bereich der Liebe werden zunächst vor allem reproduziert und zeigen die Sicherheits- und Machtverhältnisse, die aus klaren Rollenverteilungen entstehen können. Der serielle Modus und das beständige Fortlaufen des Lebens in den Radio Soap Operas ermöglichen und fordern in *You Me... Now!* jedoch, diese Liebesgeschichten weiterzuerzählen und um weitere Perspektiven zu ergänzen. Die Verdeckung der Wiederholung durch eine Variation an der Oberfläche, wie beispielsweise anderen Figuren, die aber einem gleichen Handlungsschema folgen, reicht nicht mehr aus, um dem Leben und einem seriellen Modus gerecht zu werden. Die Serie lernt also, sich selbst im Laufe des Erzählens neu auszurichten und über das Ziel einer traditionellen Romantic-Comedy bzw. Dramedy hinauszulaufen. Es findet eine Verschiebung durch neue oder übergelagerte semantische Bedeutungen statt.

So wird das »happily ever after« kontinuierlich dekonstruiert. John und Alice entscheiden sich zunächst gegen die tatsächliche Umsetzung ihrer Hochzeit, die von einem Traum zu einem aufwändigen und organisatorischen Albtraum mutiert. Das Liebeskonzept und die Paarbeziehung haben dessen ungeachtet Bestand. Als John jedoch stirbt, verliert Alice einen Teil ihrer identitären Verankerung als Partnerin und künftige Frau von John in einer zweigeschlechtlichen heteronormativen Lebensverbindung. Sie versucht, diesen Verlust zu kompensieren, indem sie auch in den nachfolgenden Beziehungen zu Rhys und Joel einem etablierten Frauenbild folgt, das sie als hilflose Prinzessin positioniert. Der Prinz muss sie retten und ihr Halt geben. Rhys will ihre Seele beruhigen und Joel rettet sie in einer gewagten Aktion mit seinem Motorrad aus dessen Fängen (vgl. YMN Ep. 76 04:26-07:11).

Für Alice gibt es zunächst keine andere Perspektive, als ihr Lebensglück immer wieder entlang heteronormativer Geschlechtermuster und Liebeskonzepte zu suchen. Ein mehrfaches Scheitern bricht schließlich das Modell auf. In der homosexuellen Beziehung zu Wendy übernimmt Alice den aktiven Part und versucht, die Bindung zu intensivieren:

»**Alice:** I like you and I wanna be with you.

Wendy: But I am going to leave. We have enough time left to have some fun together. I don't want us to waste it worrying about the future. I'm not here to fix you Alice. You know that, right?

Alice: Yeah, I know. Let's just go back to yours, okay? I just wanna be close to you.« (YMN Ep. 116 02:10-02:35)

Wendy betont mehrfach ihren Eindruck, dass Alice sie nur als sexuelles Abenteuer nutzt, um eine neue Selbstdefinition als Frau ohne männlichen Gegenpart zu finden. Der Handlungsstrang um Alice dekonstruiert schließlich Liebe als Lebensziel auf allen Geschlechterebenen, als sie alle Beziehungen hinter sich lässt und allein mit ihrem Schreibstipendium nach New York geht.

Auch Jarrod und Lucille reformulieren das »happily ever after«, indem sie von einer persönlichen Ebene abstrahieren und Liebeskonzepte im politischen Diskurs positionieren. So wird die Abstimmung über die gleichgeschlechtliche Ehe im neuseeländischen Parlament in die Handlungskette eingepflegt. Als das Gesetz in der Fiktion scheitert, entscheiden sich Jarrod und Lucille aus Solidarität gegen die Ehe und für eine Civil Union. Die Serie bezieht über das Erzählen verschiedener homosexueller Beziehungen und das Darstellen queerer Personen, wie Gavin sich selbst bezeichnet (YMN Ep. 152 03:05-03:10), Position für eine Beweglichkeit in Bezug auf Liebeskonzepte und Liebeswissen. Und auch hier lernt die Serie aus den eigenen Erzählstrategien, die eine sukzessive Steigerung der Ereignishaftigkeit in Hinblick auf verschiedene thematische Ausrichtungen erfordert und damit zur Perspektiverweiterung beiträgt. Dazu gehört auch die Darstellung homosexueller Liebe.

Mit Gavins Figur beginnt die Darstellung von homosexuellen Männern zunächst sehr stereotyp. Es wird eine Aussprache bedient, die im elektroakustisch erfahrbaren Raum aufgrund etablierter Klischees Hinweise auf eine mögliche homosexuelle Orientierung liefert (vgl. YMN Ep. 5 01:39-04:23). So erforschen, vom Wortschatz abgesehen, Soziolinguist_innen auch immer wieder die Aussprache homosexueller Männer:

»Dabei wollen sie festgestellt haben, dass etwa die Laute ›p‹, ›t‹, ›k‹ und ›n‹ überdurchschnittlich behaucht werden, so als würde man dem Buchstaben noch einen kleinen Luftstoß am Ende nachschieben. Dadurch wirkt die Sprache geschwollen und leicht näselnd. Ebenso würden Schwule das ›s‹ länger und höher aussprechen. Damit ähnelt ihre Aussprache der von Frauen. Das Problematische an diesen Untersuchungen: Häufig wurden Testpersonen gewählt, die dem schwulen Klischee entsprachen, damit überhaupt Auffälligkeiten in der Aussprache feststellbar waren. Außerdem dienten oft Frauen als Vergleichstypen statt heterosexueller Männer. Schwule sprechen genauso wenig schwul wie Heterosexuelle heterosexuell sprechen. Alle anderen Feststellungen bergen nur die Gefahr, Unterschiede zwischen homo- und he-

terosexuellen Menschen zu konstruieren und sie als Grund für Diskriminierung zu missbrauchen.« (Steinborn)

Gavin spricht mit dieser gepressten und verstellten Stimme durch die Nase. Dass der Sprecher explizit seine Stimme verstellt, wird deutlich, da er auch weitere Nebenrollen übernimmt, wie zum Beispiel die Figur des Guy, eines Politik-Kollegen von Magnus, und in dieser Rolle ohne besondere Intonation auftritt (vgl. YMN Ep. 60 01:00-02:30)¹⁶. Gavins Themen sind zunächst vor allem Kleidungsstile und Celebrities; darüber hinaus schreibt er sich in kulturell-konventionell weibliche Rollen ein. So ernennt er sich beispielsweise zur *head bridesmaid* und organisiert Lucilles und Jarrods Civil Union (vgl. YMN Ep. 142 01:02-03:02). Auch die Gruppenkonstellation positioniert ihn als Teil des weiblichen Raums, der damit jedoch zugleich subversiv aufgebrochen wird. Johnno, Jarrod und Terry stehen Alice, Lucille und Gavin gegenüber. Da Alice und Johnno sowie Lucille und Jarrod ein Paar werden, wird durch Gavins Gender- und sexuelle Positionierung eine weitere heteronormative Beziehung unterlaufen.

Die klischeehafte Darstellung homosexueller Figuren wird im Laufe der Serie schließlich auch aufgebrochen und thematisiert, als Gavins Partner Max eingeführt wird, der weder stimmlich noch thematisch als offensichtlich homosexuell konstruiert wird. Ebenso ist Chris als Ex-Partner von Max durch keinerlei Stimmverstellung markiert. Über diese Beziehung ändert auch Gavin seine zunächst von heteronormativen Gesellschaftsbildern geprägte Perspektive, was erneut am Konzept der Ehe und des Heiratsantrages verdeutlicht werden kann. Gavin, der als der stereotyp weibliche Part der Liebesbeziehung inszeniert ist, macht Max einen Antrag.

Auf Motuwero-Insel in einer Höhle wird ein romantisches Setting etabliert und zugleich als heteronormative Hollywood Romantic-Comedy umgeschrieben. Gavin greift in seinem Antrag auf genau diese Erzählformate zurück und konstatiert, dass nicht Alice und Johnno oder Alice und Joel oder Lucille und Jarrod die große Liebe aus Filmen und Fernsehen leben, sondern er und Max (vgl. YMN Ep. 168 06:04-07:48). Dass dies aber ein kontinuierliches Anarbeiten gegen einen hartnäckigen Bestand von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmustern bedeutet, zeigt sich an den Referenzen auf kulturelle Er-

16 Diese Form der Stimmverstellung könnte analog zum Racevoicing als Gendervoicing beschrieben werden.

zählnormen und an den Auswirkungen von Gavins und Max Liebesbeziehung auf das Leben von Anya.

Mit der Trennung zerbricht nicht nur Anyas idealisierte Lebenswelt, sondern auch ihre Persönlichkeit, da sie sich ihrer Identität als Frau beraubt fühlt und sich, nach Orientierung und Halt sehndend, einem religiösen Kult anschließt. Sie definiert sich vor allem über ihre Rolle als Mutter und so wird der Kampf um das Sorgerecht zu einem Kampf um ihr Frausein. Für Max und Gavins Beziehung, deren sexuelle Orientierung und damit ihre Repräsentation von Männlichkeit und Liebe empfindet sie körperlichen Ekel, von dem sie sich mit Hilfe des religiösen Kultes reinigt. Anyas Trauma wird in der Figur einer Hysterikerin inszeniert¹⁷. Ihre Stimme ist stets in sich steigendem Aufruhr zu hören bis zur Eskalation, als sie im Krankenhaus liegt und mit tiefer, brüchiger Stimme schreit.

»**Anya:** I am thinking straight. I am fasting. I am fresh, cleansed. I can see the light. Light shine on me!

Max: Look, there is something I came to talk to you about, but I am not sure if this is the right time.

Anya: If you got something to say Max, just say it.

Max: Fine. Gavin and I are going to take care of Sam.

Anya: What?

Max: From now on, he lives with us. When you're better, you can contact me.

Dumpfe Hintergrundmusik setzt ein.

Anya (schreiend und stöhnend): He is my son. He is mine and I make the decisions for him. You can't throw your laywerness around here. You can't.

Max: Hey, calm down. Doc, what have I done to her?

Anya: I am cleansed. I can see the light. He is my son, you're not going to take him away from me. Get him out, out, out. I can see the light shine on me.«

(YMN Ep. 79 01:30-02:19)

Anyas elektroakustischer Ausdrucksraum wird kontrastiert von Max und dem betreuenden Arzt, beide sprechen betont leise und formell. Anyas Zustand spielt für sie kaum eine Rolle, vielmehr wird die Gefahr, die sie für ihre Umwelt und Sam darstellt, betont. Männlich repräsentierte Rationalität über-

17 Die Hysterie galt noch Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur als allgegenwärtige Krankheit, sondern mehr noch, als die Frauenkrankheit schlechthin, die natürlich auch in die zeitgenössische Literatur Eingang fand und dabei einen Rollentypus schuf, der bis heute nachwirkt (vgl. Löchel).

schreibt die an die weibliche Figur gebundene Emotionalität. Die Nichtbeachtung ihrer traumatisierenden Erfahrung durch die Dekonstruktion eines nachhaltig wirkenden Liebeskonzepts führt schließlich dazu, dass Anya, in ihrer Situation gefangen, einen Mord begeht.

Genderpositionen werden insgesamt vor allem über sexuelle Beziehungen und sexuelle Orientierungen verhandelt. *You Me... Now!* stellt im Lernen aus den eigenen Erzählverfahren durch den fortlaufenden Modus der Serialität eine Metanarrativität und Selbstreflexivität dar, um zu viellogischen Ereignissen zu gelangen. Daraus entsteht eine differenzierte Gesellschaft mit unterschiedlichen Sichtweisen und Lebensmodellen. Aus den persönlichen Lebenserfahrungen der Figuren lässt sich ein Bestand an Wissensstrukturen abstrahieren, der auf eine politische Ebene transferiert werden kann. Institutionelle Veränderungen werden erleichtert durch einen medial breit aufgestellten Diskurs. Dazu gehört das Erzählen vielschichtiger Liebeskonzepte, denn es zeigt sich, dass Lieben auf gesellschaftlicher Ebene immer noch am einfachsten ist, wenn den kulturell gelernten heteronormativen Mustern gefolgt wird. Deren Aufbrechen ist mit Kraftaufwand und identitären Krisen für die Figuren verbunden. Dass Weltbilder nur zu verändern sind, wenn transgenerationell zusammengearbeitet wird, zeigt sich auch an diesem Diskurs. So ist Magnus als Vertreter einer älteren und traditionell ausgerichteten Generation, der auf politischer Ebene Entscheidungsträger und Machtperson ist, auf das Lebenswissen und die Erfahrungen von Max und Gavin angewiesen, um seine eigene Perspektive überhaupt als nur eine von vielen Perspektiven zu verorten und zu verstehen. Fiktionale Liebesgeschichten können Politik und Gesellschaft zeigen, was Liebe sein kann, und damit in einen Dialog über Konventionen und Veränderungen treten.

Eine Herausforderung, der sich auch *Shuga* gegenüberstellt. Heterosexualität ist bislang die einzig repräsentierte Norm:

»Maybe the trickiest sexual issue remains homosexuality. ›Gay‹ is still a term of abuse in Kenya and is punishable by law. Kenyan president Kibaki was probably taking a relatively mild stance when he once said about gays: ›Every village has a village fool‹. In other words: ignore them. Ndeda advocates more liberal values: ›Don't neglect gays. There are many more of them in Nairobi than some of us would like to know.« (theafricanists.info/shuga-may-shock/)

So zeigen sich im Rahmen politischer Grenzen auch die Grenzen der fiktionalen Freiheit. Der revolutionäre Erzählstil *Shugas* muss seine Sprengkraft ge-

zielt und nachhaltig einsetzen, um nicht der Zensur zum Opfer zu fallen. Das Beziehungsgeflecht von männlichen und weiblichen Figuren ist in einem dichotomischen Verhältnis von produktiver und destruktiver Polarisierung eingeschrieben.

Sophia kommt als Protagonistin voller Lebenserwartungen in die Stadt. Die destruktiven Energien, die in *Shuga* an das männliche Figurenpersonal gebunden sind, zerstören jedoch ihr Liebeskonzept und damit ihr Weltbild. So bildet das Machtsystem einer gewaltvollen und kriminellen Parallelwelt das Koordinatensystem für die meisten männlichen Figuren. Sowohl Sophias als auch Fallys Vorgesetzte gewinnen als Figuren kaum Kontur – Fallys Chef ist sogar immer nur Objekt der Aurikularisierung und tritt als Person selbst gar nicht auf – und haben doch die Schicksalsfäden und Ereignisketten in der Hand. Beide werden als korrupt und gewalttätig charakterisiert und interessieren sich weder für Vergangenheit noch Zukunft, fungieren so weder als Wissensvermittler noch als Archiv. Es sind Figuren, die Liebe, Gefühle und das Leben ersticken. Fally droht durch das Netz an Korruption, das in seinem Arbeitsumfeld dominiert, das Gefängnis, und Sophia wird vergewaltigt. Sophias Vorgesetzter wird im elektroakustischen Raum nur als ein von Trieben gesteuerter Egoist erfahrbar, dessen stimmliche Repräsentation animalische Elemente aufgreift. Er wird von der tiefsten Männerstimme gesprochen, in einer monotonen und langsamen Dynamik. Ein eher geringer Redeanteil ohne wichtige Aussagen wird paraverbalen Elementen untergeordnet. So schwingt stets ein drohender Beiklang mit, der durch eine deutliche Abmischung ohne verwischende Hintergrundgeräusche betont wird. Die nonverbalen Elemente wie dumpfes Lachen und Stöhnen lassen einer intellektuellen Reflexionsfähigkeit, die an Sprache gebunden ist, keinen Raum (vgl. SH Ep. 3 01:16–03:40).

Liebe ist als Konzept für Handlungsmotivationen nicht vorhanden und wird Sexualität und eben auch gewaltvoller Sexualität untergeordnet. Es entstehen keine Beziehungen zwischen diesen Figuren, sondern nur kurze markierende Kontakte.

Dass die Figuren kaum ausformuliert werden, sondern eher als machtvoll Konturen im Hintergrund erscheinen, ist bezeichnend dafür, dass es sich weniger um Individuen als um Konzepte von Männlichkeit und Macht handelt. Für Sophia gibt es keinen Grund zu feiern, als sie von ihrer Kollegin Sharon erfährt, dass der Hotelmanager nach der Vergewaltigung ins Gefängnis musste, denn der nächste Manager mit den gleichen Eigenschaften und Lebensvorstellungen wartet schon auf den Posten. Auch die Gerichtsver-

handlung bekommt keinen szenischen Anteil an der Diegese, sondern wird nur beiläufig erwähnt. Das Wegsperrern eines einzelnen Individuums, so das fatale Ergebnis, hat keine Auswirkungen auf die strukturell untergeordnete Lebenswelt der Frauen, deren persönliches Leben und Lieben nachhaltig beeinflusst bleibt:

»**Sharon:** Hey Sophia, you should be pleased. You took a stand. Come on, it's a victory for you, for us, for women.

Sophia: Good.

Sharon: Why so down?

Sophia: He still got me in the end. He really got me.« (SH Ep. 10 05:05-05:22)

Psychische Verletzungen werden indes nicht vertieft behandelt, denn es gibt kaum Kapazitäten, diese als Krankheit anzuerkennen. Die Vergewaltigung von Sophia, das daraus resultierende Trauma und die Zerstörung ihrer Liebes- und Lebensfähigkeit zeigen sich in ihrer Apathie. Die Stimme ist leise und niedergeschlagen, nimmt kaum noch den elektroakustisch erfahrbaren Raum ein und hat jegliche Moduswechsel verloren. Einsilbige Antworten in derselben Intonation fokussieren das Zerbrochene und die Scherben ihres Weltbildes. Diese werden jedoch nicht anerkannt, sondern als ein Aspekt des Lebens angesehen, mit dem umgegangen und der überwunden werden muss. Auch Aminos Ratschläge gehen vor allem dahin, dass Sophia stark sein muss und dass »a baby always good news« ist, egal ob es aus einer Vergewaltigung oder dem Liebesakt mit Fally stammt (SH Ep. 10 02:28-02:32). Auch die anderen Frauen wie Sharon haben wenig Mitleid mit Sophia, da dergleichen geschlechtliche Unterdrückung zu ihrem eigenen Alltag gehört und die damit einhergehenden psychischen Probleme und Schädigungen nicht als erwähnenswert gelten. Sophia, die sich beschmutzt und markiert fühlt, wird von den anderen Figuren als unmarkiert im Bereich des Differenzkriteriums Health wahrgenommen. Hieran zeigt sich ein Weltbild, das von einer gewaltvollen Perspektive auf Frauen und Sexualität geprägt ist.

Frauenfiguren, die an dieser Lebenswelt partizipieren, werden nur als sexuelle Partnerinnen beziehungsweise Objekte inszeniert. Sex und Geschlecht ist geschäftlich und verkäuflich. Dies zeigt sich zum Beispiel an einer sogenannten Sugar Mummy und ihrer Tochter, die beide ein Verhältnis mit Karris haben, bei dem es eigentlich nur um sexuelle Machtspiele und Geld geht. Oder Sharon, die mit Sophia im Hotel arbeitet und es genauso wie viele andere Frauen dort akzeptiert, ihren Körper für ihren Job und für materielle Dinge wie Handys und Computer herzugeben. Sharon empfindet Sophia zunächst

auch als Bedrohung, weil sie nicht widerstandslos in diesem etablierten System mitmachen will und andere moralische Vorstellungen von einem guten Leben und der Liebe hat. Wissen, das in diesem Kontext weitergegeben wird, ist Überlebenswissen, wie beispielsweise die schlichte Anweisung, immer ein Kondom zu benutzen (vgl. SH Ep. 3 05:14-05:43). Diese Frauenfiguren sind den dominanten gewalttätigen Männerwelten angepasst und leben dieses System weiter. So hat auch Sharon sich eine gewaltvolle Kommunikation angewöhnt und spricht in einem ähnlich herrischen Tonfall mit Sophia und den anderen ihr unterstellten Frauen. Auch sie ist weder vergangenheits- noch zukunftsorientiert, sondern einem gegenwärtigen Materialismus verhaftet, der durch die Regeln einer männlich dominierten Welt bestimmt wird. Männer als Regelmacher werden auch durch Sophias Vater repräsentiert. Er wird als Oberhaupt der Familie gesehen und hat Entscheidungsmacht über die Lebenswege seiner Tochter. Als Sophia sich ihm trotzdem entzieht, lässt er sie allein, und nur die Mutter versucht, die Verbindung zu ihrer Tochter über Telefon und Briefe aufrecht zu erhalten.

Fally ist die einzige Männerfigur in dieser Erzählwelt, die aus dem Muster fällt. Er wird vor allem von den Frauen in der Konsequenz stets als »good man« bezeichnet (vgl. u.a. SH Ep. 4 06:58-08:13, Ep. 10 01:00-02:18). Fally bleibt auch durch seine Berufswahl als Musiker stets in einem Dazwischen und wird von Feruz weitestgehend vor der Korruption geschützt. So leitet er seine produktiven Energien in Kreativität um. Seine Figur ist mit den besten Voraussetzungen für ein gutes Leben und Lieben versehen. Er ist als Mann frei von sexueller Unterdrückung, da diese hier nur heterosexuell von männlich auf weiblich verläuft, und kann sich so als einzige Figur ausleben und seinem Traum und seiner Idealvorstellung hingeben. Obwohl also Männlichkeit mit Destruktivität konnotiert ist, ist es am Ende doch auch wiederum nur der männlichen Figur möglich, das destruktive Moment subversiv zu unterlaufen und es in kreatives Potenzial zu verwandeln.

Sophia konstatiert dies und stellt fest: »In fact, you make me sick, Fally. In fact, nobody is ever going to hate you and wants to hurt you like that man did to me« (SH Ep. 11 02:40-02:57). Nur eine kurze Phase des Glücks ist Fally und Sophia vergönnt. So wird beispielsweise erzählt, wie sie sich auf HIV testen lassen, um in ihrer Partnerschaft ungeschützten Geschlechtsverkehr haben zu können. Fally und Sophia befinden sich im Gesundheitszentrum, haben sich testen lassen und warten auf das Ergebnis (vgl. SH Ep. 5 05:52-08:09). Die Wartezeit wird ausgestellt und nicht wie häufig üblich durch extradiegetische Musik oder harte Schnitte übergangen. So entsteht Raum, beide Ergebnis-

möglichkeiten durchzuspielen und ihre Gefühle für einander zum Ausdruck zu bringen. Es ist eine sehr intime Szene, die durch das elektroakustische Moment der puren Stimmen als Soundmarker ohne Hintergrundgeräusche erzeugt wird. Die flüsternden Stimmen der beiden im Warteraum sind nah am Mikrofon und so abgemischt, dass der Eindruck des Belauschens entsteht. Als die Krankenschwester kommt und mitteilt, dass sie die Testergebnisse hat, bricht die Erzählung ab. Damit wird ein klassischer, gefahrensituativer Cliffhangermoment inszeniert. Gesundheit und Krankheit eröffnen sich als dichotomische Pole, die über Sinn und Nicht-Sinn ihrer Liebe entscheiden. So feiern Fally und Sophia als Auflösung zu Beginn der nächsten Folge ihren Status als HIV-negativ mit ungeschütztem Geschlechtsverkehr, dem Liebesakt, der überhaupt erst Leben ermöglicht (vgl. SH Ep. 6 00:45-02:13).

Doch die Unmöglichkeit zusammen zu bleiben, bricht sich bald Bahn. Das Ungleichgewicht in der Lebensrealität zwischen Männern und Frauen ist so groß, dass kaum eine Liebesgeschichte erzählt werden kann, und es stellt sich die Frage, ob *Shuga* überhaupt von der Liebe erzählt oder ob hier nicht eine Welt ausgestellt wird, in der die Liebe sagt: es ist Unsinn, Unglück, Schmerz, aussichtslos, lächerlich, leichtsinnig und unmöglich (vgl. Fried).

4.2.3 Freundschaft: von Peer Groups und Peer Pressure

Freundschaft ist nicht nur eine bis heute omnipräsente soziale Bindungsform und damit ein Reservoir an Wissen über Zusammenleben, sie inspiriert auch als »Steckenpferd der Romanschreiber« (Kant 334). So ist Freundschaft ein zentrales und nahezu unerschöpfliches Thema in der Welt der Fiktion und aufgrund seiner Vieldeutigkeit auf keinen gemeinsamen Nenner zu bringen: In der klassischen, kanonisierten Literatur reicht der moralische und dramaturgische Spannungsbogen von höchster sittlicher Vollkommenheit über eitle Selbstsucht bis hin zum tödlichen Verrat am Freund oder der Freundin. Diese traditionsreichen Repräsentationen eröffnen Formen und Funktionen von Freundschaft, die in der Welt der vielen Modernen nicht mehr ohne weiteres aktualisierbar sind (vgl. Vedder). Es braucht immer wieder kontextspezifische Vorstellungen von jener Praxis, die so viele Menschen als eines der höchsten Güter und eine der schönsten Erfahrungen des Lebens bezeichnen.

Gerade für Menschen in Schwellenphasen, wie sie der Übergang zwischen Kindheit und Erwachsenenalter darstellt, formen sich aus Freundschaften Bestände von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmustern, die Weltbilder nachhaltig prägen. Dazu gehört die existentielle und essenzielle Frage,

wer gehört dazu und wer nicht? Peer Groups umfassen ein spezifisches Sozialgefüge und basieren auf der Beobachtung, dass besonders im Jugendalter die Orientierung der Individuen an Gruppenstandards stärker an Menschen ähnlichen Alters und aus einer ähnlichen sozialen Szene ausgerichtet ist als an den eigenen Eltern und dass die Perspektiven eines Menschen häufig von den Menschen der unmittelbaren Umgebung geprägt werden. Diese Ausrichtung kann in Formen von Peer Pressure münden, eine Anpassung an Verhaltensnormen aufgrund von Konformitätsdruck, ausgelöst durch den Wunsch nach Gruppenzugehörigkeit (vgl. Noack). In *You Me... Now!* und *Shuga* stellen Freundschaften die Basis der Beziehungsgeflechte dar. Die Frage nach Ein- und Ausschluss wird jedoch entlang zweier grundsätzlich verschiedener Differenzkategorien beantwortet. So schiebt sich bei *You Me... Now!* als Markierung *Race* in den Vordergrund während es *Health* in *Shuga* ist.

Race als Differenzkategorie etabliert sich in einem Spannungsfeld zwischen den elektroakustischen Erzählanteilen und den audiovisuellen Elementen der transmedialen Storyworlds. So kann allein über die Darstellung eines kenianischen oder neuseeländisch akzentuierten Englisch im auditiven Modus keine definitive Aussage über eine Positionierung getroffen werden. Dass es sich bei *Shuga* um eine Darstellung schwarzer Lebenserfahrungen und bei *You Me... Now!* um die Perspektiven aus einer weißen neuseeländischen Mehrheitsgesellschaft handelt, wird erst über die Visualisierung der Figuren, beispielsweise in den Vlogeinträgen, verdeutlicht. Im Falle von *Shuga* werden zwar in der TV-Serie nicht dieselben Figuren aufgerufen, die auch in der Radio Soap Opera aktiv sind, aber es handelt sich um eine geteilte Lebenswelt. Die Merkmale, die sich über den elektroakustischen Anteil von Stimme und Sprache im Sinne einer implizit-figuralen Charakterisierung durch Soziolekt, Idiolekt und Dialekt ausdrücken, unterstützen dabei die Etablierung von weitestgehend homogenen Peer Groups. In *You Me... Now!* treten lediglich zwei Nebenfiguren auf, die nicht der neuseeländischen weißen Mehrheitsgesellschaft zugeordnet werden. Zum einen ist dies der Verleger von PukaPukaBooks, Widamu, der sich der Maori-Gesellschaft zugehörig sieht, und zum anderen Katarzyna, die Terry über das Internet kennenlernt und aus Russland stammt.

Im Falle von Katarzyna kommt die ausgearbeitete Strategie des Racevoicings zum Einsatz. Gepaart mit weiteren Erzählverfahren, wird sie zu einer Fremden und kulturell Anderen stilisiert, die aus der Peer Group ausgeschlossen wird, dem Peer Pressure nicht Stand hält und schließlich verletzt das Land wieder verlässt. Da Katarzynas Sprecherin noch in weiteren kleineren Neben-

rollen, unter anderem einer Krankenschwester (vgl. YMN Ep. 58 01:07-01:26), auftritt und hierbei im Soziolekt mit den anderen Figuren übereinstimmt, wird explizit für Katarzynas Figur mit stimmlicher Verfremdung gearbeitet. Als Katarzyna spricht sie ein gebrochenes Englisch mit einer abweichenden Grammatik und einem harten Akzent. Hinzu kommt, dass sie zunächst von der Gruppe nur als stereotypisierte Russin wahrgenommen wird, die über einen Mann mit Geld den Weg in den Westen sucht. Sie wird zu einer fremd-definierten Figur, was auch daran deutlich wird, dass Terry beschließt, sie Kat zu nennen, da er ihren Namen nicht aussprechen kann (vgl. YMN Ep. 29 07:32-08:38). Gleichzeitig wird mit ihr trainiert, Aotearoa zu artikulieren, den Maori-Namen für Neuseeland, damit sie sich auf den Besuch bei Terry vorbereiten kann. Terry übt so lange mit Katarzyna, bis sie das ihr fremde Wort beherrscht (vgl. YMN Ep. 35 03:18-06:24). Das Machtgefälle zwischen »the West and the Rest« wird über diese Aushandlung von Normativität und Anpassung in der persönlichen Welt der Peers erneut fortgeschrieben.

Das Zusammentreffen in einem Restaurant zwischen Katarzyna und Terrys Freund_innen ist als *Clash of Cultures* inszeniert (vgl. Huntington), in dem ein wechselseitiger Perspektivwechsel nicht stattfindet und die Bestände von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmustern ohne Empathie und Reflexion aneinander abprallen. Gavin und Lucille stellen die Strategie des *Racevoicings* intradiegetisch aus, indem sie Katarzynas Sprechweise nachäffen und sich über sie lustig machen. Johnno und Alice bemühen eine oberflächliche Neutralität mit der Metapher, dass man nicht jedes Buch nach seinem Cover beurteilen kann, und dem eher unspezifischen Erwähnen von einem »cultural thing« (vgl. YMN Ep. 39 03:43-06:12). Bereits der Episodentitel »Russian Corvetteski« provoziert ein Wortspiel, das auf übergeordneter Erzählebene wertend ist und ein Machtgefälle etabliert, da Katarzyna mit einem schnellen und »heißen« Auto verglichen und damit objektiviert wird. Katarzyna ist die einzige Figur, die in der Diegese aktiv nationale und ethnische Grenzen überschreitet und der Peer Group Kontakt zu weiteren kulturellen Lebenskontexten ermöglicht. Sie wird jedoch zu einer Projektionsfläche des Othering, auf der sich die Peer Group erneut in ihrer Homogenität stärkt und ihre Lebensnormen festigt. Katarzyna selbst erhält darüber hinaus kaum Ausdrucksmöglichkeiten. So kommt es nur zu einem Moment der versuchten Annäherung als Katarzyna Lucille helfen möchte, die die Fehlgeburt nicht verarbeiten kann. Katarzyna öffnet sich, um Lucilles Perspektive durch andere Lebenserfahrungen zu erweitern:

»**Katarzyna:** Lucille, wait!

Lucille: Oh, what is it, Kat?

Katarzyna: Don't snap that to me.

Lucille: Sorry?

Katarzyna: I come see if you are okay. But you push and push

Lucille: Ah.

Katarzyna: Do you think you are only persons who have hard times? You are not first person to lose child. But you lucky you have friends who want to help and who can. Life not been easy for me too. Men have hurt me and abused me and then I meet sweet silly Terry and I happy again. You have good friends Lucille, don't turn you back.

Lucille: Kat, I'm sorry that happend to you. I really, really am and maybe I am being selfish, but I can't deal with their way of helping right now. What will help me is just to be left alone.

Katarzyna: Lucille...« (YMN Ep. 43 07:10-08:17)

Lucille lässt sie stehen und verschließt damit die Tür zur Gruppe endgültig, die Katarzyna durch ein Preisgeben ihrer Geschichte öffnen wollte. Katarzyna wird zwar bemitleidet, aber Lucilles eigene Lebenswelt bleibt im Vordergrund. Traumatische Erfahrungen werden in der Peer Group nur aufgearbeitet, wenn sie aus dem geteilten Lebenskontext kommen.

So öffnen sich für Joel alle Türen als seine Drogensucht und seine Depressionen, die er aufgrund des frühen Krebstodes der Mutter hat, sowohl durch Entzugshilfe als auch durch ein gesichertes Beziehungsgeflecht der Peer Group begleitet werden. Statt mit Stigmatisierung und Ausschluss endet diese Handlungskette mit einer etablierten Figur, die vom Hintergrund in den Vordergrund der Erzählstränge wechselt, was sich auch daran zeigt, dass Joel neben Alice zu einer der Hauptvlogpersonen wird (ab YMN Ep. 89). Dies ermöglicht ihm, seine Perspektiven transmedial zu verstärken und seiner Sicht der Dinge Gewicht zu verleihen. Race wird also aufgrund stark ausgebildeter Peer Group Strukturen, die auf Homogenität basieren, erst zu einer markierenden Differenzkategorie, wenn Mobilität, Bewegung und Grenzüberschreitungen dies überhaupt einfordern. Kulturelle Heterogenität stellt für die Freundesgruppe eine Herausforderung dar, der sie vor allem mit Peer Pressure begegnen. Das Zusammenleben und ein Austausch von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmustern auf dieser Ebene scheitern.

Shuga arbeitet sich an gesellschaftlichen Markierungsdiskursen durch HIV und AIDS ab und entwirft, bereits auf der Produktionsebene intendiert,

eine Möglichkeit des freundschaftlichen Einschlusses. Denkmuster sollen so erweitert werden, dass sich Peer Groups aus HIV-positiven und -negativen Menschen formieren können und das Verbergen des serologischen Status nicht aufgrund von Peer Pressure zur Norm wird. »The series tells a story about choices, dreams, friendships, challenges and triumphs in a country where HIV and AIDS are an ever-present threat« (Jenkins et al. 6).

Die Freundschaft zwischen Karis und Amina zeigt zwei konträre Perspektiven auf AIDS, die sich aneinander reiben und in diesem Prozess Wissen produzieren. Karis und Amina sind beide HIV-positiv, aber ihr Ein- und Auschlussgefühl in gesellschaftlichen Prozessen unterscheidet sich aufgrund der Selbstwahrnehmung als markiert oder nicht markiert. Amina besteht vehement darauf, dass Karis sich testen lässt und dieser gibt schließlich nach. Das Ergebnis besprechen sie im Anschluss:

»Im Hintergrund Bargeräusche und leichte Popmusik

Karis: I'm in shock. You're right. It was easy to go. They were kind, they were professional. But, but they aren't supposed to say that.

Amina: Say what?

Karis: I, I can't say it.

Amina: Say it.

Karis: Ah okay, but it's not true. It can't be. I have just tested... positive for HIV. I have to change my life. No, I'm in some bad movie. This can't be true. What kind of future is there for someone like me: HIV-positive?

Pause

Amina: My kind of future. One way you can have friends to enjoy and dreams to aspire, too. I was born positive and I'm not going to keep it a secret anymore.« (SH Ep. 9 07:20-08:07)

Die beiden befinden sich in einer Bar, der gewohnten Alltagsumgebung von Karis, einem Ort des fröhlichen Lebens, des Alkohols und der kurzfristigen Freudenmomente, einem Fluchtraum vor der Alltagsrealität des Geldverdienens und Zukunftsplanens. Genau dort wird ihm sein Weltbild bewusst. In seinen Vorstellungen können Menschen, die feiern und ihrem leichten Leben nachgehen, in keinem Fall krank sein. Sie bilden nach Außen die unmarkierte Norm der Gesellschaft. Er repräsentiert damit eine Perspektive, die AIDS aus der gesellschaftlichen Realität verbannt.

Diese Sicht wird durch das Coming-Out Aminas subversiv unterlaufen. Es wird deutlich, dass HIV-positiv oder -negativ zu sein, ähnlichen gesellschaftlichen Verdeckungsmechanismen folgt, wie sie beispielsweise auch für

Homosexualität je nach Kontext galten oder immer noch gelten. Amina lebte lange mit diesem Geheimnis und trifft die Entscheidung, dass HIV-positiv kein Differenzkriterium sein sollte, sondern akzeptiert werden muss, vor allem in einer Gesellschaft, in der nicht wenige davon betroffen sind. Die Erzählstrategie der Serie bezieht eine diese Werte unterstützende Position, da sie die Diversität von Menschen zeigt, die mit HIV infiziert sind, und hervorhebt, dass Personen mit unterschiedlichstem Lebenswandel und Moralvorstellungen betroffen sind.

Amina ist Teil der Peer Group und ein Mitglied, das durch ihre Stimme, ihre langsame und gewählte Sprechweise und ihre Wertvorstellungen als asexualisiertes, unschuldiges Mädchen inszeniert wurde. Die Nachricht, dass diese Figur HIV-positiv ist, produziert für Hörer_innen einen analogen Schockmoment zum dem, den Karis intradiegetisch erlebt. Die Dramaturgie baut darauf, dass Karis Status vorhersehbar ist, und steuert über Aminos Coming-Out eine unerwartete Klimax an. Die Emotionalität, die mit diesem Schockmoment einhergeht, hat die Kraft, Peer-Pressure-Strukturen aufzubrechen. Aminos Aussage bekommt in ihrer Affizierung eine besonders nachhaltige Wirkung, die im elektroakustisch erfahrbaren Raum dadurch verstärkt wird, dass nach ihrem Redebeitrag ein kurzer Moment der Stille inszeniert wird, bevor das Outro von *Shuga* mit seiner fröhlichen Popmusik einen einschneidenden Bruch erzeugt. Dieser Cliffhanger spielt nicht im Spannungsfeld eines zu erwartenden Diagnosemoments, sondern hebt das Differenzkriterium Health aus und eröffnet einen Reflexionsraum, der Beziehungsgeflechte über Krankheit und Gesundheit hinweg spannt und einen erweiterten Bestand von Handlungsmustern zulässt.

Es ist darüber hinaus anzumerken, dass HIV die Dichotomie zwischen körperlicher und geistiger Krankheit bzw. Gesundheit unterläuft. Keine der Figuren leidet in der Erzählung unter körperlichen Beschwerden durch AIDS, aber in den Köpfen der Protagonist_innen ist es als Schreckgespenst des körperlichen Todes präsent und lähmt damit den Geist und die Vorstellung eines produktiven Lebens mit HIV. Amina trägt das Virus seit ihrer Geburt in sich und damit auch die Notwendigkeit einer vertieften Reflexion und gesundheitlichen Praxis. Für sie ist das Virus kein Fremdkörper, der ihren Körper abstempelt, sondern ein Teil ihres Selbst, das ihre Wertvorstellungen und Achtsamkeiten in Bezug auf Ernährung und Lebenswandel prägt und sie in einem umgekehrten Verhältnis gesund hält.

Aminos Freundschaft ist es, die Karis aus der Depression und Drogensucht führt, in die er im Anschluss an die Diagnose rutscht. Sie zeigt ihm,

dass sie eine Lebenswelt teilen, aber dass sie die gleiche Lebenswelt mit vielen unmarkierten anderen Peers teilen können, ohne Druck, als Gruppe. Mit Hilfe ihrer Freund_innen kommen die Figuren nicht nur besser zurecht, sondern können sich eine Basis aufbauen, die ihr Leben in eine positive Richtung dreht.

4.2.4 Beruf und Karriere: zur Liminalität von Weltbildern und Lebensphasen

Individuelle Identitäten setzen sich aus den unterschiedlichsten Komponenten zusammen. Dazu gehören die personale, soziale, berufliche, öffentliche, politische, kulturelle oder ethnische Positionierung einer Person. Aus diesen Komponenten wird »jene Einheit oder Ganzheit, als die sich ein nämliches Subjekt unter wechselnden raum-zeitlichen Umständen versteht, empfindet und präsentiert« geformt (Straub 283). Individualität, Konsistenz, Kontinuität und Wirksamkeit sind vier Merkmale, anhand derer sich Identität erfassen lässt (vgl. die Arbeit von Fuhrer und Josephs). Identität formt einen Wissensinhalt im Gedächtnis, der auf einem Schema mit hierarchischer Struktur basiert. Diese Hierarchien in der Vorherrschaft der Komponenten weisen konstante und dynamisch-variable Elemente auf, da Identität sich verändert und damit ein Produkt von Identifikation, Reflexion und Anpassung ist (vgl. die Arbeit von Neuenschwander). Das Jugendalter ist eine entscheidende Phase der Identitätskonstruktion aufgrund der Liminalität, die durch physische, psychische und soziale Veränderungen gegeben ist.

Identitätsentwicklung ist zwar ein lebenslanger Prozess, aber besonders junge Erwachsene sind mit neuen Rollenmustern und den dazugehörigen Reaktionen konfrontiert. Die kognitiven Ressourcen zur identitätsrelevanten Reflexion bilden sich aus und reagieren auf den Druck, der durch veränderte Anforderungen der sozialen Umwelt entstehen kann. Dazu gehören in ganz entscheidender Weise die Fragen nach der Berufswahl, -ausbildung und -tätigkeit. Diese sind zentral für die Identitätskonstruktion, da produktive Selbstverwirklichung, soziale Anerkennung und gesellschaftliche Teilhabe ermöglicht oder verweigert werden (vgl. Zoelch 4).

Die Protagonist_innen in *You Me... Now!* und *Shuga* befinden sich in beruflichen Schwellenphasen, die sowohl von Gefahren als auch von Hoffnungen begleitet werden und nachhaltigen Einfluss als Identitätskomponente ausüben. Die Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster, an denen sich die Figuren ausrichten, unterscheiden sich aufgrund der gesamtgesellschaftlichen

Situation grundsätzlich voneinander. Während in *You Me... Now!* symbolisch gesprochen Belohnungen vom Himmel fallen, müssen in *Shuga* zunächst gefährvolle Klippen umschifft werden. Die Berufswahl fordert kontextspezifisches Wissen, um zum einen zu überleben und zum anderen eine selbstwirksame berufliche Identität aufbauen zu können.

In *Shuga* sind die zentralen Figuren in der Unterschicht der kenianischen Gesellschaft verortet¹⁸. Damit erfordert die Finanzierung des Alltags viele Kapazitäten, lässt sich jedoch gleichzeitig so bewältigen, dass Karrierewünsche entstehen können. Diese Wünsche formieren sich als Träume, die aus einer nicht direkt greifbaren Realität an die jungen Menschen herangetragen werden. Beruflich erfolgreiche Vorbildfiguren sind nicht Teil der konkreten Lebenswelt, sondern nur medial vermittelt präsent. Dazu gehören der Sänger Angelo, dessen angesehene Lieder über das Radio gehört werden, ebenso wie Karis Bruder, der nur über das Telefon Kontakt aufnimmt (vgl. SH Ep. 10 02:28-03:07). Dieser ist als Kontrastfigur zu Karis konzipiert. Er geht einer geregelten Arbeit nach und hat regelmäßige Einkünfte, die es ihm ermöglichen, auch Karis aus der Ferne zu unterstützen. Die Lücke, die sich in dieser Distanz und aus dieser Abwesenheit ergibt, wird von Figuren ausgefüllt, die im Bereich beruflicher Identifikation korrupte, gewalttätige und lasterhafte Verhaltensweisen vorleben – mit destruktiven Folgen für die gesamte Gemeinschaft.

So hat beispielsweise Karis eine kurze Affäre mit einer sogenannten Sugar Mummy, die ihn für seine sexuellen Leistungen bezahlt, bis er sich unwissentlich gleichzeitig mit ihrer Tochter einlässt und dann von beiden fallen gelassen wird (vgl. SH Ep. 8 03:30-05:01). Woher der Reichtum der beiden Frauen stammt, wird nicht aufgeklärt, aber sie nutzen ihn nicht, um die Entwicklung der Gesellschaft voranzubringen, sondern streben vor allem nach der Erfüllung ihrer sexuellen Wünsche. Das Ineinandergreifen von finanzieller Abhängigkeit und sexueller Ausbeutung wird mit Perspektiven auf beide Geschlechter dargestellt, der Unterschied liegt in der Wahrnehmung von Selbstwirksamkeit. Neben Karis erwirtschaften auch Sharon und die anderen jun-

18 Kenia ist mit einem jährlichen Wirtschaftswachstum von mehr als fünf Prozent eine treibende ökonomische Kraft in Ostafrika und auch politisch bedeutend für die Stabilität in der Region. Doch das Land steht vor erheblichen Herausforderungen: Die soziale, wirtschaftliche und regionale Ungleichheit ist ausgeprägt, mehr als ein Drittel der Bevölkerung lebt unterhalb der nationalen Armutsgrenze (vgl. www.bmz.de/de/laender_regionen/subsahara/kenia/index.jsp)

gen Frauen im Hotel über Sex ein zusätzliches Einkommen. Die gesellschaftliche und individuelle Gewalterfahrung, die damit als Gefahr einhergeht, ist in Geschlechterhierarchien eingeordnet. Während die Frauen zu Lustobjekten degradiert werden, wird Karis für seine Erfolge gefeiert und betrachtet diese als selbstermächtigende Erfahrung seiner beruflichen Männlichkeit.

Als er mit dem Auto seiner »lioness« auf dem Marktplatz vorfährt, gibt er an und betont, dass er nun sehr viel Fleisch essen muss, um seine »Dame« befriedigen zu können (vgl. SH Ep. 7 01:00-03:30). Aus seiner Perspektive ist dieses Abhängigkeitsverhältnis ein doppelter Gewinn, der ihn sowohl aus geschlechtlicher als auch aus sozialer Perspektive aufwertet. Somit ist der Fall, nachdem die Frauen ihn verlassen, ebenfalls ein zweifacher. Hieran zeigt sich, dass ein solcher beruflicher Aufstieg der Willkür einzelner Individuen überlassen ist und nicht zu gesellschaftlich abgesicherten sozialen Strukturen führt. Damit befindet sich Karis, der sein Motorradtaxi im Angesicht seines plötzlichen Wohlstandes bereits verkaufte, auf dem Weg in eine Abwärtsspirale aus Arbeitslosigkeit und Obdachlosigkeit, aus der ihn Amina nur mit Hilfe des Bruders zurückholen kann.

Die Identifikationsmöglichkeiten der in beruflichen Kontexten sexuell missbrauchten Frauen basieren dagegen auf den durch die Gefahren zertrümmerten Träumen von produktiver Selbstverwirklichung, sozialer Anerkennung und gesellschaftlicher Teilhabe. Im Gegensatz zu Karis fühlt Sophia sich als beschmutzte, unwürdige und wertlose Frau, die nicht Besitzerin einer individuellen Identität ist, sondern besessenes Objekt: »He still got me in the end. He really got me« (SH Ep. 10 05:20-05:22). Für Sophia führt diese sexuelle Destruktivität ebenfalls in eine berufliche, finanzielle und in der Konsequenz auch soziale Abwärtsspirale. So kann sie nicht mit Fally und Amina wie geplant in eine größere und schönere Wohnung in einem besseren Viertel ziehen, weil sie sich das nicht mehr leisten kann. Gegen Ende beschließt sie zwar, ihr Leben erneut selbst in die Hand zu nehmen und wieder einen Job im Hotel anzutreten, aber ohne Ausbildung, eventuell mit einem Kind und einem psychischen Trauma haben sich ihr bereits viele Steine und Herausforderungen vor ihre Identifikationsmöglichkeiten und -potenziale gelegt.

Auch für Sharon und die anderen Mitarbeiterinnen im Hotel ist in diesem Narrativ kein weiterer sozialer Aufstieg vorgesehen. Ihre sexuellen Dienstleistungen ermöglichen ihnen temporär ein finanzielles Auskommen, das jedoch der Willkür männlicher Vorgesetzter unterliegt. Dieser Weg endet für die meisten jungen Frauen in einer beruflichen und identitären Sackgasse, da

sie nur bis zu einem bestimmten Alter in diesen Jobs arbeiten können. Aus der Verknüpfung von sexueller Macht und finanzieller Abhängigkeit formt sich eine Erzählung, die vor allem die gesellschaftlichen Gefahren, die auf die Identitätsfindung junger Erwachsener in dieser Schwellenphase zukommen, ausstellt. Der Bestand an Denk-, Orientierungs- und Handlungsmustern, der produziert wird, fokussiert ein Überlebenswissen, das die destruktiven gesellschaftlichen Kräfte als Herausforderungen ungeschminkt zeigt. Gleichzeitig verbleibt über die Konzeption eines offenen Endes für die gesamte Serie eine in der gesamtgesellschaftlichen Situation fast »dreiste Hoffnung« (Smith, Adam), dass die Figuren mit dem erlangten Wissen die Schritte zur selbstwirksamen Produktivität und gesellschaftlicher Wirksamkeit schaffen. Kein Karriereweg wird auserzählt, alle bleiben in der Schwebe.

So überwindet Karis sein ungesundes Abhängigkeitsverhältnis als Lebemann und arbeitet als Handlanger auf dem Markt. Sophia möchte in der Stadt bleiben und sich dort als alleinerziehende Mutter mit einem Job im Hotel durchschlagen. Amina träumt von einer Tätigkeit als Gesundheitsberaterin und Fally zieht nach Nairobi, um Musiker zu werden. Über das Gelingen oder Scheitern ist hierzu noch nichts gesagt, nur Möglichkeiten stehen im Raum. Blickt man auf die Lebensrealitäten und beruflichen Identifikationen der älteren Generation, scheint es allerdings unwahrscheinlich, dass eine große Mobilität und Auswahl im Bereich beruflicher Anerkennung bereitstehen. Die Hoffnungen der Jugend zerschellen an den statisch angelegten Figuren der älteren Generation, deren Fatalismus und Korruption Veränderungen kaum möglich macht.

Vermittelt wird dieser Eindruck durch das Konzept des Rechthabens der älteren Figuren. So ist Sophia zu Beginn voll Hoffnung und Offenheit für das Ausprobieren verschiedener beruflicher Identifikationsprozesse. Sowohl ihre Eltern als auch die prophetisch sprechende Frau aus dem Bus begegnen ihrem Mut mit Fatalismus, Ablehnung und Warnungen, die sich aus ihrem Erfahrungswissen ergeben. Dass Sophia dann tatsächlich vergewaltigt wird, schwanger ist, sowie arbeitslos und traumatisiert, bestätigt das Wissen der älteren Generation und dessen Relevanz für das Zusammenleben. Über diese Aussage wird die Möglichkeit einer Neuerzählung von Leben, Identität und Veränderung eingeschränkt. Es ist ein hierarchisch angelegter Wissensfluss, der berücksichtigt oder unbeachtet bleiben kann. Beide Wege werden vorgelebt.

Amina hat die meisten beruflichen Teilhabemöglichkeiten in dieser Schwellenphase ihres Lebens, da sie sich an die erzählten Vorsichtsmaß-

nahmen hält. Sophia dagegen bekommt die Gefahr durch die männlich dominierte Gesellschaft körperlich eingeschrieben und muss fortan mit dieser Erfahrung leben. Berufliche Selbstverwirklichung als identifikationsstiftende Komponente zeigt sich vor allem in den Kategorien Konsistenz und Kontinuität als ein fragiler Aspekt, der gerade junge Menschen nachhaltig erschüttern kann. Die Machtstrukturen und gesellschaftlichen Gefahren fordern eine Haltung voll unerschütterlichem Optimismus als wichtigstes Denk-, Orientierungs- und Verhaltensmuster, dessen markanteste Repräsentantin Amina darstellt.

Zurecht optimistisch können dagegen die meisten Protagonist_innen in *You Me... Now!* sein, denn es werden ihnen wesentlich weniger Steine in den Weg gelegt als vielmehr Belohnungen und Optionen mitgegeben, so dass sich die Figuren in einem steten sozialen Aufstieg befinden, der ihnen Identifikationsprozesse mit einem hohen Faktor an Selbstwirksamkeit ermöglicht. Figuren beginnen immer wieder sich in neue Erfahrungsbereiche hineinzugeben, da ihnen eine weitere gesellschaftliche Teilhabe über berufliche Weiterentwicklung ermöglicht wurde. So startet das Gros der Figuren aus der neuseeländischen Mittelschicht mit Karrierepotenzialen, die Aufstieg verheißen.

Terry ist beispielsweise eine Figur, die zunächst vor allem eine Unterhaltungsfunktion in der Gesamtkonzeption einnimmt. Er bringt Witz und Situationskomik in die Szenerie und scheint zunächst weder in privater noch in beruflicher Hinsicht ambitioniert. Als Computerexperte hat er jedoch hin und wieder kleinere Dienstleistungen für die Universität geleistet. Eine große Computerfirma wird auf seine Arbeit aufmerksam und bietet ihm eine äußerst gut bezahlte Stelle als Softwareentwickler an (vgl. YMN Ep. 35 03:18-06:24). Das Angebot operiert in der Ereigniskette als *Deus ex Machina*, als eine plötzliche Belohnung für ehrenamtliche Arbeit, die auch Terry zunächst nicht fassen kann. Er nimmt das Gespräch nicht ernst und geht davon aus, dass es Jarrod ist, der sich einen Scherz mit ihm erlaubt. Als er schließlich die Tatsache akzeptiert und den Posten antritt, verdient Terry so viel Geld in seinem neuen Beruf, dass er über seinen Bedarf hinaus Luxusgüter zur reinen Unterhaltung erstecht. Schließlich ermöglicht ihm seine Kreditsicherheit, dass er die ehemalige Soul Bar kaufen kann und sie in die Dagobah umbaut (vgl. YMN Ep. 106 04:36-05:50). Die Bar floriert und so erweitert Terry gegen Ende der Serie sein Unternehmertum mit der Idee, auch das verlassene Hausboot Endeavour in eine Bar zu verwandeln (vgl. YMN Ep. 169 04:22-06:15). Im Windschatten von Terrys beruflichen, konsistenten und kontinuier-

lichen gesellschaftlichen Gestaltungsmöglichkeiten erfahren auch Gavin und Jarrod berufliche Anerkennung und Selbstwirksamkeit. Gavin, der zunächst eher unglücklich in seiner Tätigkeit am Empfang einer Zeitung war, kündigt und wird Manager und Raumdesigner der Dagobah und Jarrod wird Chefkoch, der ein eigenständiges Küchenkonzept entwirft.

Berufliche Identifikationsprozesse sind in *You Me... Now!* transgenerational in Bewegung, was Selbstwirksamkeit und Neufindung als lebenslangen Prozess fokussiert. So ist es auch für die ältere Generation ein entscheidender Motivationsfaktor im Leben, sich in neue Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster hineinzuarbeiten. Celeste und Magnus erfinden sich beruflich noch einmal neu, was ihnen auch gesellschaftliche Teilhabe ermöglicht. Als der Markt, auf dem beide gearbeitet haben, geschlossen werden muss, eröffnet Celeste ein Café, das in seiner Fokussierung auf Esoterik und Biolebensmittel viele Kund_innen anzieht. Celeste geht dort ihrer Berufung als Tarotkartenleserin nach. Magnus verankert sich neu mit einer beruflichen Selbstwirksamkeit, die nicht nur gesellschaftliche Teilhabe ermöglicht, sondern die Macht hat, Gesellschaft zu gestalten. So wird er als ein klassischer Do-it-yourself-Mann inszeniert, dessen Name für sich spricht. Seine politischen Erfolge werden in der Episode mit dem Titel »Mighty Magnus« gefeiert (YMN Ep. 75). Magnus repräsentiert damit die Riege einer Generation älterer weißer Männer, deren Worte in der Politik Gewicht haben. Er wird in diesem Sinne auch als starke männliche Figur inszeniert. Seine Stimme ist die tiefste des gesamten Figurenpersonals und entspricht damit der Funktion des Basses in der Oper. Als Politiker hält er häufig Reden, wird mikrofoniert und damit über die anderen Figuren hinaus verstärkt abgemischt. Er gibt Ratschläge und seinem Redeanteil wird viel Gewicht beigemessen. Damit übernimmt er die Rolle der Vaterfigur sowohl auf politischer als auch persönlicher Ebene.

Magnus Schritt in die Politik und seine väterliche Haltung wird so auch zu einer Option für Joel. Joel ist als Drogenabhängiger und Drogendealer in die Figurenkonstellation eingeführt worden. Das dichte Sicherheitsnetz von persönlichen Beziehungen und staatlichen Strukturen bringt ihn jedoch erfolgreich durch die Zeit der Rehabilitation, so dass er Magnus erfolgreicher Personal Assistant wird, der schließlich sogar die Aufmerksamkeit von Headhuntern auf sich zieht und eine Stelle in Auckland angeboten bekommt.

Weitere Belohnungen in Form von gesellschaftlicher Teilhabe, Anerkennung und Selbstwirksamkeit kommen aus dem Kreativbereich. Als Johnos Band in der Soul Bar spielt, ist zufällig ein Plattenproduzent vor Ort, der den Bandmitgliedern schließlich einen Vertrag zusichert. Alice, die sich eigent-

lich nur auf eine Stelle in einem Verlag bewirbt, wird dort als Schriftstellerin entdeckt, die ihr erstes eigenes Buch schreiben darf. Dieses wird prämiert mit einem Schreibstipendium in New York. Lucille setzt sich darüber hinaus dafür ein, dass sie als mehr als nur Mutter wahrgenommen wird und tritt Celestes Nachfolge als Cafébetreiberin an.

Figuren mit Schwierigkeiten, im beruflichen Umfeld produktive Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster zu leben, erscheinen nur in der Peripherie der Gesamtkonstellation. Dazu gehören Lucilles Mutter Chontelle und ihr alkohol- und spielsüchtiger Partner Wayne sowie Alices Vater, der nur hin und wieder als Seemann tätig war und auch als alkoholkrank bezeichnet wird und Katherine Pattinson, die sich in mafiöse Drogengeschäfte verstrickt; letztere sterben aufgrund ihres ungesunden Lebenswandels, der in direkter Verbindung zu ihrer beruflichen Identität steht. Wayne wird von Jarrod aus ihrem Lebenskontext vertrieben und Chontelle trennt sich von ihm.

Es ist immer wieder das Sicherheitsnetz zwischen Figuren, das diejenigen auffängt, die verknüpft sind. Die losen Enden dagegen fallen aus dem Gefüge. Neben den Deus-ex-Machina-Momenten wird dieses Netz zur gegenseitigen Unterstützung konsequent genutzt, was sich auch darin zeigt, dass berufliche Identifikationsprozesse ein entscheidender Teil der Handlungsketten sind und zum Serienende viele Aufstiegsbewegungen stattgefunden haben. Nicht das Überleben steht im Vordergrund, sondern das Erleben und Ausgestalten von individuellen Identifikationsprozessen. Geld spielt eine untergeordnete Rolle, weil es gesamtgesellschaftlich ausreichend vorhanden ist¹⁹. Nicht die von Adam Smith beschworenen Gefahren zeigen sich in diesen Schwellenphasen, sondern die dreisten Hoffnungen. Diese werden darüber hinaus ihrer Dreistigkeit entkleidet, weil sie sich erfüllen. Des Weiteren sind Schwellenphasen nicht nur an junge Menschen gebunden, sondern berufliche Veränderungen, Neuausrichtungen und Neuidentifikationen sind existentieller und essenzieller Bestandteil im Leben aller Generationen.

Es ist unüberhörbar, dass beide Serien aus unterschiedlichen Lebenswelten stammen, die in das globale Machtgefälle einer kapitalistischen Weltordnung eingebunden sind. (Unsichtbare) Privilegien und Geschenke stehen Her-

19 Die neuseeländische Wirtschaft ist im Exportsektor stark landwirtschaftlich geprägt. Der Tourismus ist der zweitwichtigste Wirtschaftszweig. Das Wirtschaftswachstum lag 2017 bei durchschnittlich 2,9 %. Die Arbeitslosenquote lag 2017 bei ca. 4,5 %. (vgl. www.auswaertiges-amt.de/de/ausenpolitik/laender/neuseeland-node/wirtschaft/220148)

ausforderungen und Steinen gegenüber, und doch sind die Wünsche nach beruflichen Identifikationsprozessen, die Selbstwirksamkeit, gesellschaftliche Teilhabe und Anerkennung formulieren, aus den gleichen Fasern gewebt. Welches Design das Erzählgewand am Ende trägt, hängt ganz entscheidend von einem kontextspezifischen Wissen ab. Es sind die Fakten, die die Liminalität der Fiktion prägen. Es ist die Liminalität eines transmedialen Erzählens, das die fiktiven Erfahrungen und Identifikationsprozesse zum Bestandteil der Lebensrealität der Rezipient_innen werden lässt und vielleicht Orientierung in Form von Welten- und Lebenswissen bietet.

