

1.3 Serielles Erzählen

»Die serielle Narration ist das ungeliebte Kind der Erzählkunst«, um das sich die Philologien seit einiger Zeit jedoch besonders bemühen – müssen (Fröhlich 47)⁹. Transmediales Erzählen in Serie dominiert die aktuelle Populärkultur und bricht etablierte philologische Kategorien auf. Dazu zählt allen voran der Werkbegriff. Serien verhalten sich nicht als abgeschlossene Werke und die Rezeption von Einzelementen ergibt selten Sinn (vgl. Kelleter 15). Serialität ist jedoch keineswegs ein Signum der Moderne¹⁰. Als Werke kanonisierte Texte wie die *Illias* und die *Odyssee* sind zunächst in Form rhapsodischer Gesänge entstanden, ebenso wie die arabische Erzählkunst mit den Märchen aus *1001 Nacht* der seriellen Erzählform einer immer wieder unterbrochenen, mündlichen Vermittlung entsprang. Diese Tatsache lenkt die Perspektive auf die Distributionsebene und das Potenzial serielle Ursprünge zu verschleiern:

»Serielle Narration beschreibt zunächst einmal nur eine Veröffentlichungsform: Statt eine Erzählung beziehungsweise auf irgendeine Art verbundene Teilerzählungen als ein geschlossenes Ganzes zu veröffentlichen, wird sie in verschiedenen, voneinander getrennten Teilen publiziert.« (Fröhlich 57)

Vor diesem Hintergrund wird die Unterscheidung interessant, ob die Narration auf der Produktionsebene seriell konzipiert war, auf der Publikationsebene seriell veröffentlicht beziehungsweise seriell distribuiert wurde oder textimmanent eine serielle Struktur vorweist. Je nach Augenmerk ist serielles Erzählen dann schon wesentlich länger Bestandteil philologischer Forschung als diese es sich bewusst macht. Die dezidierte Zuwendung zur Serialität in den Philologien ist auf Erzählformate zurückzuführen, die Serialität auf allen

9 So fand beispielsweise 2016 der deutsche Italianistentag unter dem Titel *Serialität – Reihen, Fortsetzungen, Folgen* statt und auch der Anglistentag wartete mit einer Sektion zu *Force Fields of Serial Narration* auf. Ebenso wurde 2017 in der Frankoromanistik als längst überfällig eine Journée d'étude mit dem Titel *Panoramas, mosaïques et séries: formes collectives ou sérielles du portrait de la société* ausgerufen.

10 Die Verknüpfung von Serialität mit industrieller Massenproduktion und Wiederholung in der Moderne führte zunächst zu negativen Konnotationen aufgrund dessen, dass serielles Erzählen selten einer einzelnen geniehaften Autorschaft zugeschrieben werden kann (vgl. Eco). Dazu kommt die häufige Gleichsetzung mit Fernsehserien, welche aufgrund ihrer Popularität und Qualität lange keinen Einzug in philologische Studien fanden und auch in der Philosophie durch Adornos Schriften, wie *Eingriffe: Neun kritische Modelle*, einen Stempel des Makels und Mangels bekommen haben.

drei Ebenen in sich tragen und unter dem Schlagwort *Quality TV* verhandelt werden (vgl. Schultz-Pernice 42). Das Stigma der wertlosen Massenproduktion scheint damit für serielles Erzählen überwunden und Serialität in der Forschung angekommen. Gleichzeitig muss immer wieder betont werden, dass Serien nicht gleichzusetzen sind mit Fernsehserien, sondern dass Serialität einen wesentlich weiteren transmedialen Erzählmodus darstellt, der losgelöst von einzelnen Medienangeboten und -techniken zu definieren ist.

Fokussiert man die narrative Ebene von Serialität kann serielles Erzählen »als eine Menge sukzessiv geordneter narrativer Einzeltexte bestimmt werden, die aufgrund von Wiederholungsstrukturen einen Gesamttext ergeben« (Krah 433). Es handelt sich somit um eine »ästhetische Äußerungsform, die durch Wiederholung von Elementen auf Ebene der dramaturgischen Struktur, der Figuren oder relevanter Isotopien einen narrativen Fortsetzungszusammenhang generiert« (ebd.). Den Textbegriff aufgreifend lässt sich folgern:

»Seriellles Erzählen besteht immer aus Teilen und dem Ganzen, das die einzelnen Teile zusammen ergeben. Die Grundmerkmale des linguistischen Textbegriffs Kohäsion (v.a. syntaktischer Zusammenhang, Verknüpfung) und Kohärenz (v.a. inhaltlicher Zusammenhang) sind also bei seriellen Texten nur begrenzt gültig.« (Fröhlich 60)

Das Konzept von Mikrotext, hierunter sind einzelne Folgen zu verstehen, und Makrotext, die Gesamtserie (vgl. ebd. 60), bringt eine mediale Offenheit mit sich und ermöglicht über den linguistischen engen Textbegriff hinaus das Erfassen der »doppelten Formstruktur« (Hickethier »Serie« 397). Unter dieser wird die wechselseitige Abhängigkeit von Mikro- und Makrotexten verstanden. Daraus ergeben sich Fragen nach Ähnlichkeit, Konstanz, Schemakonstitution und Differenz, Variation und Schemaabweichung von Mikrotext zu Mikrotext zu Makrotext, wobei sich eine gewisse Kohärenz als unerlässlich darstellt, damit Mikrotexte überhaupt als zusammengehörig begriffen werden können (vgl. Schultz-Pernice 44f.). Diese Kohärenz kann unter anderem über das narrative Moment des Ereignisses hergestellt werden. Ein Ereignis in einem narrativen Zusammenhang konstituiert sich durch die Verletzung einer Ordnung und hat eine graduierbare Komponente. Es wird von Ereignishaftigkeit gesprochen, wenn dieses relevant für das dargestellte Weltmodell ist. Je unvorhersehbarer, unwahrscheinlicher, folgenreicher, unumkehrbarer und unwiederholbarer das Ereignis ist, desto größer ist die Ereignishaftigkeit. In der Konsequenz müssen serielle Narrationen immer neue Formen von Ereignishaftigkeit hervorbringen, wenn darauf die Kohärenz der Narra-

tion basiert. Wird der Prozess zur Norm, überschlägt sich das Prinzip selbst. Häufig angewendete serielle Erzählstrategien im Verhältnis von Mikrotexen zu Makrotext bestehen dann in (vgl. ebd.):

- Verdeckung der Wiederholung durch eine Variation an der Oberfläche, z.B. andere Räumlichkeiten, aber gleiches Handlungsschema;
- Sukzessive Steigerung der Ereignishaftigkeit in Hinblick auf die einzelnen Faktoren, Zutreiben auf die finale Eskalation im gesamtseriellen Zusammenhang;
- Expansion: Einführung neuer Figuren;
- Verschiebung durch neue oder übergelagerte semantische Bedeutungen;
- Metanarrativität und Selbstreflexivität, um zu neuen Ereignissen zu gelangen.

Im Einsatz dieser Mittel stellen Serien ihre spezifischen Erzählverfahren häufig deutlich in den Vordergrund, sodass diese selbst Träger von Bedeutung werden. Dies geschieht durch das Verhältnis von Innovation und Wiederholung, Redundanz und Einzigartigkeit.

Dazu nutzt serielles Erzählen unterschiedliche Strategien, je nachdem, ob es sich um eine Episodenserie oder um eine Fortsetzungsserie handelt. In der englischsprachigen Wissenschaft wird dies als *series* und *serials* konzipiert. »Während das *serial* auf das Moment der *Fortsetzung* setzt und eine offene, noch nicht geschriebene Zukunft impliziert, garantiert die *series* die fortdauernde *Wiederkehr* des immer gleichen Schemas und propagiert damit gerade keine offene, sondern eine erwartbare Zukunft« (Ruchatz 81), oder anders formuliert:

»Eine typologische Basisdifferenz auf diesem Feld ist die Unterscheidung zwischen ›series‹ und ›serials‹, d.h. Erzählungen mit abgeschlossenen und im Extremfall austauschbaren Folgen auf der einen Seite und, auf der anderen Seite, Erzählungen, die Handlungsbögen über mehrere Folgen spannen.« (Kelleter 25)

Es ist davon auszugehen, dass es sich bei den genannten Polen jeweils um Extreme handelt und Mikro- und Makrotexen sich auf allen Zwischenstufen der Skala verorten können. Zum dramaturgischen Aufbau lässt sich beobachten, dass Episodenserien in ihrer Spannungskurve dem Modell von Freytags Dramenpyramide ähneln, Fortsetzungsserien dagegen genau umgekehrt oder phasenverschoben gegliedert sind. Sie befinden sich in der Konsequenz

permanent in einem Schwebezustand, da die Spannung niemals den Nullpunkt erreicht (vgl. Fröhlich 76)¹¹. Der Erhalt der Spannung über den Unterbrechungsmoment zwischen einzelnen Mikrotextrn hinweg ist eine etablierte Strategie von Fortsetzungsserien. So ist es das Unterbrechungsmoment, das zwei erzählerische Grundimpulse zusammenführt: die Befriedigung durch einen Abschluss und den Reiz der Erneuerung. Beide werden durch Spannungsverläufe ausbalanciert (vgl. Kelleter 13). Eine besondere Form der Unterbrechung stellt der Cliffhanger dar, da dieser die Befriedigung durch Abschluss an eine andere Stelle verschiebt. Der Cliffhanger steht konträr zum Geschlossenheitskonzept einer Episodenserie und ist abzugrenzen vom Konzept eines offenen Endes in Werken¹². Cliffhanger spielen geradezu mit der Aufrechterhaltung und der Auflösung der Spannung und erweitern das Konzept von *l'art pour l'art* um *la narration pour la narration*. Es lassen sich verschiedene Strukturtypen von Cliffhangern unterscheiden: auf der Discoursebene der Minicliff (innerhalb einer Episode), der Binnencliff (innerhalb einer Episode mit Spannungsauflösung in späterem Mikrotextrn), der klassische Cliffhanger (betonte Spannungsposition am Ende eines Mikrotextrns mit Auflösung im direkt folgenden Mikrotextrn) und der Finalcliff (zum Staffelende). Auf der Histoire-Ebene haben diese entweder eine gefahrenssituative, enthüllende oder vorausdeutende Erzählfunktion (vgl. Fröhlich 582f.). Cliffhanger kommen besonders in Erzählformen populärer Serialität vor:

»Unter dem Titel ›Populäre Serialität‹ geht es um einen Erzähltypus, dessen Frühformen sich zwar historisch weit zurückverfolgen lassen, der aber erst seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einem auffälligen, in

11 Die Frage nach dem Spannungskonzept zeigt die Unterschiede zwischen Kinder- und Jugend- sowie Erwachsenen-narrativen auf. Ute Dettmar betont, dass Kinder- und Jugendserien nicht der gleichen seriellen Selbstabnutzung gerade im Bereich der Episodenserien unterliegen, weil das Publikum sich beständig erneuert. Eine neue Generation von Rezipient_innen entdeckt die Storyworlds wieder neu und von Anfang an. Damit finden sich wesentlich mehr Episodenserien mit einem beständigen Status Quo im Bereich der Kinder- und Jugendnarrative, wie beispielsweise die populären deutschsprachigen Hörspielserien *Bibi Blocksberg* und *Die drei ???*. Serielle Narrationen für Erwachsene bedienen sich eher des Modus der Fortsetzungsnarrative, sind also als *serials* angelegt (vgl. 115f.).

12 Ein offenes Ende wird verstanden »als zur Kategorie Erzähl-Ende gehörendes Finale, unter das alle Schlussgebungen zusammengefasst werden, bei denen wesentliche Konflikte beziehungsweise Fragestellungen der Erzählung nicht geklärt sind und die so dem Rezipienten keine vollständige Spannungsauflösung erlauben« (Fröhlich 79).

bestimmten Zusammenhängen sogar vorherrschenden Merkmal kultureller Praxis wird. Es geht um Fortsetzungsgeschichten mit Figurenkonstanz, die produktionsökonomisch standardisiert, d.h. in der Regel arbeitsteilig und mit industriellen Mitteln, sowie narrativ hochgradig schematisiert für ein Massenpublikum hergestellt werden.« (Kelleter 18)

Populäre Serialität entsteht aus einer konstanten Feedbackschleife zur Rezeption. Serien sind eben keine zerstückelten Werke, sondern stehen im ständigen Bemühen, sich selbst interessant zu halten. Interaktion und Partizipation der Rezipient_innen ermöglichen eine »intensive Rückkoppelung zwischen Diegese und Alltag« (Kelleter 24). So gibt es aktive und Gemeinschaft stiftende Fankulturen wesentlich häufiger im Bereich serieller Erzählungen. Diese partizipieren unter anderem über Social-Media-Kanäle an den Erzählwelten der Serien und erweitern sie in eine Transmedialität, falls diese nicht bereits zuvor gegeben war.

So ist es sinnvoll, die typologische Grundunterscheidung von Episoden- und Fortsetzungsserien um die Begrifflichkeiten der syntagmatischen bzw. horizontalen Serialität, der paradigmatischen bzw. vertikalen Serialität und der rhizomatischen Serialität zu ergänzen. Die transmedialen Beziehungen zwischen einzelnen Teilen eines Makrotextes, sowie Sequels und Prequels, Fanfiction, Fortsetzungen und Adaptionen in ihren diversen Erzähluniversen fallen in die Kategorie der syntagmatischen Serialität. Die paradigmatische Serialität bezieht sich auf Wiederholungen oder Variationen von Schemata, die einen Zusammenhang zwischen verschiedenen Serien, also zwischen unterschiedlichen Makrotexten konstituieren. Damit schreibt sich paradigmatische Serialität auf einer übergeordneten Ebene in eine genrebildende Wirkung über nationale Räume hinweg ein (vgl. Schlachter 102f.). Rhizomatische Serialität konzeptualisiert darüber hinaus die Tatsache, dass gerade in transmedialen Erzählszusammenhängen davon auszugehen ist, dass jegliche Form von Fortsetzung, ob als *serial* oder *series*, sich nicht mehr automatisch linear-hierarchisch ausdehnen muss, sondern auch in ein weitverzweigtes Netz von Narrativen münden kann (vgl. ebd. 110).

Um ein solches Netz von Narrativen geht es auch in dieser Arbeit. Die Hörspielserien in ihrem Fortsetzungszusammenhang stehen zwar im Zentrum, doch die Verzweigungen der Narrationen in die Transmedialität über die Interaktion und Partizipation der Rezipient_innen im Bereich der Social-Media-Kanäle und auch das Weiter- und Überführen des auditiven Modus in audiovisuelle Kontexte wie *YouTube* zeigen das Rhizomatische dieser Ge-

genstände an. Radio Soap Operas – das in dieser Arbeit fokussierte Genre – praktizieren Serialität außerdem in ihrer radikalsten Form. Sie bieten nur vorläufige, partielle und niemals finale Auflösungen, leben von fehlgeleiteter oder misslungener Kommunikation, Geheimnissen, Enthüllungen und dem zwischenmenschlichen Miteinander. Dies führt dazu, dass sie von Rezipient_innen besonders aktiv im Alltag diskutiert und weitergesponnen werden können. Soap Operas werden deshalb häufig als serielle Strukturen par excellence gesehen, da mit ihnen der Topos der »never-ending« Storys verknüpft ist (Simon 11). In diesem Sinne spiegeln und kreieren sie das Leben selbst in verdichteter Form. Auf einem Chronotopos aufbauend, der realen Lebenswelten gleicht, werden Beziehungsgeflechte geschaffen, die eine schier unüberschaubare Menge an Ereignissen und Weltbildern zulassen. Sie werden so zu Wissensspeichern, -trägern und -vermittlern über das erzählte Leben.

1.4 Medientexte und Wissen

Medientexte wissen also etwas – und zwar nicht wenig. So ist das Verhältnis von Wissen und Medientexten stets »mehrfach dimensioniert« (Klausnitzer 7). Der Versuch wissensbezogene Leistungen von Medientexten zu ordnen, kann nur in einer offenen Liste münden (vgl. Köppe 6):

- Medientexte ergänzen/erweitern Wissen;
- Medientexte vermitteln Wissen;
- Medientexte veranschaulichen Wissen;
- Medientexte popularisieren Wissen;
- Medientexte problematisieren Wissen;
- Medientexte antizipieren Wissen;
- Medientexte partizipieren an der Konzeptualisierung eines Wirklichkeitsbereichs (und strukturieren den Bereich des Wissbaren);
- Medientexte setzen (für ein angemessenes Verständnis) Wissen voraus;
- Medientexte enthalten Wissen;
- Medientexte sind (eine Form von) Wissen.

Unter Wissen wird dabei die

»Gesamtheit von *begründeten* (bzw. begründbaren) *Kenntnissen* verstanden, die *innerhalb kultureller Systeme* durch *Beobachtung und Mitteilung*, also durch