

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« Stories 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

*Erfahrungen und Lernprozesse* erworben sowie weitergegeben werden und einen *reproduzierbaren Bestand von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmöglichkeiten* bereitstellen. Wissen ist jedoch mehr als die (sich stetig verändernde) Summe gespeicherter und wieder abrufbarer *Erkenntnisse*, sondern zugleich auch immer ein *Prozess*, in dem sich Identitäten bilden und abgrenzen sowie unterschiedliche Erkenntnisssysteme entwickeln und ausdifferenzieren – und zwar in synchronem Nebeneinander wie im diachronen Nacheinander«. (Klausnitzer 13)

Ein solches Wissen zählt »zu demjenigen *Stoff*, der durch mediale Kommunikation vermittelt« werden kann (Knoblauch 101). Eine besondere Rolle nehmen in diesem Zusammenhang fiktionale Erzählungen und ihr Zugang zu Wissen ein, denn sie »haben einen *Wirklichkeitseffekt*, der eine *Naturalisierung* des medial Dargestellten bewirkt« (ebd. 105). Genau um einen solchen Wirklichkeitseffekt geht es im Folgenden, wenn der Fokus auf ein fikionalisiertes Wissen gelegt wird, das in Wechselwirkung zum realen Leben der Rezipient\_innen steht. Eine der Grundfragen, der in der Konsequenz nachgegangen wird, lautet: Welche Wissensbestände werden erzählt und dargestellt sowie (re-)produziert und wie können diese analysiert, hinterfragt und zugänglich gemacht werden?

Wissen ist kein Selbstzweck, sondern Kommunikation und soziale Praxis. Es ist vom Kontext der Zeit geprägt und auf die Gestaltung der Zukunft ausgerichtet. Diese wird mehr denn je geprägt sein vom Zusammenleben verschiedenster Kulturen wie sie in einer transnational verfassten Welt beschleunigt entstehen und schon immer entstanden sind. Dies bedeutet auch, dass Lebenswissen mit seinen Beständen an Denk-, Orientierungs- und Handlungsmustern je nach Kontext spezifisch strukturiert und geprägt ist. Die Dynamiken und Prozesse der verschiedenen Erfahrungen sind darüber hinaus beständig in Bewegung, erneuern und verändern sich. Verschiedenes Wissen steht miteinander im Dialog. Erfahrungen werden nicht nur aus konkreten, »echten« Lebenssituationen geschöpft, sondern in nicht geringem Maße anhand der Produktion und Rezeption symbolischer Güter, wie sie die Medientexte dieser Welt darstellen, erweitert.

Es ist der Ansatz dieser Arbeit, die in den Hörspielserien enthaltenen Wissensbestände herauszuarbeiten, Polylogik und Polysemie einzuüben (vgl. hierzu die Forschung Ottmar Ettes), ohne dabei die Komplexität und die Autonomie der Erzähltexte in ihrer spezifischen Medialität zurückzusetzen oder einzuschränken, sondern sich deren ästhetischer und formaler Faktoren be-

wusst zu sein. Anhand der Koordinaten *Chronotopoi*, *Beziehungsgeflechte* und *Weltbilder* lässt sich ein Analyseraster erstellen, das Wissen als existentiellen Bestandteil von Welt und Leben in Medientexten kategorisierbar macht.

So situiert sich Leben in einem *raum-zeitlichen Bewegungsfeld* und dies gilt ebenso für die Darstellung von Leben in Medientexten. Dass Raum und Zeit ontologisch und epistemologisch untrennbar und wechselseitig aufeinander bezogen sind, haben in der Folge Bachtins nicht wenige für die literaturwissenschaftlichen Analysen herausgearbeitet (u.a. Wegner; Spörl). In diesem Sinne sind die einschlägigen Schlüsselbegriffe Raum und Zeit nicht nur Koordinaten des Lebens. Narrative Medientexte sind geradezu auf ihre wie auch immer geartete Ausgestaltung angewiesen. Man kann von einem »obligate[n] Element« jeglicher Erzählung sprechen (Wegner 1361). Raum und Zeit bilden als Chronotopos eine »Form-Inhalt-Kategorie« (Bachtin »Formen der Zeit« 7), die sich besonders gut dazu eignet, Genres zu erfassen, die vor allem durch ihren Inhalt bestimmt werden – wie es sich für die Hörspielserien dieser Arbeit ergibt. Die Organisation von Raum und Zeit im Chronotopos definiert sich wie folgt:

»Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt an Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.« (Bachtin »Chronotopos« 7)

Als Strukturelemente erzählender Medientexte haben Raum und Zeit die Möglichkeit, den Kontext der Gesellschaft, aus der sie stammen, zu verarbeiten und zu prägen und damit einen Verweisungszusammenhang zu schaffen. Der Chronotopos im Text verweist also in Folge eines Aneignungsprozesses auf eine »reale Wirklichkeit« (ebd. 180) – ein Aspekt, der in den Analysen der Hörspielserien besonders zum Tragen kommt. Dies gilt sowohl für bestimmte Gattungen, die einen ähnlichen Chronotopos aufweisen, womit der Chronotopos auch zu einem Gattungsindikator wird, als auch für die weiteren textindividuellen Chronotopoi, die sich alle aufeinander beziehen und innerhalb des Textes miteinander interagieren. Der Gattungschronotopos ist stets der dominantere, wird aber durch die textspezifischen Chronotopoi ausgestaltet (vgl. Wilhelms 50). In der weiteren Auseinandersetzung mit dem Chronotopos ist gerade der Raumaspekt in den letzten Jahren in den

Kultur- und Literaturwissenschaften viel bearbeitet worden. So lässt sich feststellen, dass »nicht wenige Raumtheorien auf den Zusammenhang von Raum und Gesellschaft hinweisen, meist unter den Vorzeichen von sozialer Ordnung und individuellem Handeln« (ebd. 38)<sup>13</sup>. So geht es stets um das Verhältnis von übergeordneten Strukturen gegenüber dem Einzelnen und seinen persönlichen Aushandlungen von und Zugängen zu Zeit und Raum als Denk-, Orientierungs- und Handlungsmuster bestimmende Determinanten.

Entlang dieser chronotopischen Achsen entfalten sich die in den Medientexten dargestellten Lebenswelten und Wissensstrukturen. Dazu gehören die *Beziehungsgeflechte* zwischen den Figuren. Eine Unterscheidung zwischen faktischem und emotionalem Beziehungsgeflecht scheint hilfreich, um Spannungsfelder erfassen und ausloten zu können. Faktisch bezieht sich auf die Subjektpositionen einzelner Figuren entlang von Differenzmerkmalen und emotional auf das Verhältnis zu diesen ebenso wie zu anderen Figuren und deren Subjektpositionen. Es lässt sich kein allgemeingültiges Raster von Differenzmerkmalen anlegen, denn Kategorien wie Geschlecht, soziale Schicht, Ethnizität, Religion, Sexualität, Machtverhältnisse, Alter etc. treten in der Regel nicht als isolierte Differenzmerkmale auf, sondern in verschiedenen sowie wechselnden Kombinationen (vgl. Klein und Schnicke). Welche intersektionalen Kombinationen spezifisch in den Blick rücken, verdeutlichen die einzelnen Medientexte. Aus dem Verhältnis und den Bewegungen zwischen diesen zwei Ebenen lässt sich viel über ein funktionierendes oder scheiterndes Zusammenleben der Figuren aussagen. Zum einen wird das Augenmerk auf die Figurengestaltung, ihre Beschaffenheit, gelenkt und zum anderen die Figuren in einem Denk-, Orientierungs- und Handlungsgefüge gesehen, das wiederum von ihrer Darstellung geprägt ist. In diesem Bereich spielen beispielsweise Fremd- und Eigenpositionierung und -wahrnehmung und damit verbundene Hierarchisierungen eine wichtige Rolle für das Gelingen oder Missglücken eines Zusammenlebens. So können Zuordnungen allein aufgrund von Äußerlichkeiten gravierend anders aus einer Innen- und einer Außenperspektive beschrieben werden und damit verbundene Emotionen und Herange-

---

13     Wilhelms verweist auf Foucaults *Andere Räume* und Michel de Certeaus Unterscheidung von Ort und Raum. De Certeaus Gegenüberstellung, in der der Ort einen festgelegten, kartographierten Punkt markiert und der Raum charakterisiert ist als Ort, »mit dem man etwas macht« (218), deckt sich, in Bezug auf das Chronotopos-Konzept, mit der Zeitkritik Sennetts. Dabei stehen sich gesellschaftliche Zeitentwürfe und individuelle Zeitbedürfnisse gegenüber und müssen sich miteinander arrangieren.

hensweisen das Aufeinandertreffen von Figuren bedeutsam markieren. Gerade die emotionale Ebene hat großes Potenzial, Momente von Friktionalität zu schaffen und Rezipient\_innen mit Blick auf ihr reales Leben und Wissen zu bewegen. Diese Facetten aus den Hörspielen der Welt heraus zu hören mit Blick auf Figuren und Ereignisse des Viellogischen, bei dem divergentes Wissen, sowohl innerhalb eines Medientextes, aber auch in Rezeption und Analyse nebeneinanderstehen können, ist ein Ziel dieser Schrift.

Aus Chronotopoi und Beziehungsgeflechten lassen sich, als eine umfassende Koordinate für Wissensstrukturen, die dargestellten *Weltbilder* erfassen. Sucht man nach einer knappen Definition, so wird man in der Brockhaus-Enzyklopädie fündig. Dort heißt es unter dem Lemma »Weltbild«:

»Für den einzelnen meint W. einerseits eine in sich zusammenhängende, relativ geschlossene und umfassende Vorstellung von der erfahrbaren Wirklichkeit, wobei die Umwelt in ihren phys., sozialen und kulturell-histor. Grundzügen den Grundzügen eines W. gemäß einheitlich gedeutet wird, sowie andererseits die Gesamtheit der subjektiven Erfahrungen, Kenntnisse und Auffassungen, die ein Mensch von mehr oder weniger großen Bereichen der Wirklichkeit hat (z.B. das W. des Kolumbus). Während eine Weltanschauung die Wirklichkeit eher ideologisch als Totalität auffasst, ist das W. mehr realitätsbezogen und versucht eine möglichst umfassende Darstellung der einzelnen Erfahrungsbereiche; oft werden die Begriffe aber auch synonym verwendet.« (21)

Hinzugefügt wird dem, dass Weltbilder »kulturell bedingt« sind und »sich im Laufe der Geschichte wandeln« (ebd.). Weltbilder prägen damit zum einen die Perspektiven von Figuren, stecken Rahmen ab, in denen Figuren überhaupt Zusammenleben denken und praktizieren können und sind zum anderen zugleich Ergebnis eines Wissens, das in den spezifischen Narrativen geschaffen wird. Weltbilder können beengen oder befreien, sich verändern, verschieben, zerfallen und neu zusammensetzen und gerade für das Erproben dieser Ansichten eignen sich fiktionale Erzählungen als verdichtende Kunstform. Weltbilder in ihrem Ist-Zustand oder im Moment einer Transformation sind immer Orientierungspunkte in einem Koordinatensystem des Lebens und greifen so auf vielen Ebenen der Existenz von Figuren. Sie sind zumeist emotional besetzt, was Konflikte, aber auch Kooperativität erklären kann. Sowohl mentale Weltbilder im Sinne von politischen, ideologischen, religiösen oder moralischen Überzeugungen spielen eine entscheidende Rolle, aber auch phy-

sikalische Weltbilder sind Teil dieses Wissens. Das Kompositum Welt-Bilder reicht für letztgenannten Zusammenhang kaum mehr aus, stattdessen müsste gar von Universums-Bildern gesprochen werden – solange das Universum eine der großen Grenzbastionen menschlicher Vorstellung formiert. Die Beziehung zur menschlichen Umwelt kann sich in vielen Fällen ganz entscheidend auf ein Zusammenleben auswirken, das nicht nur zwischenmenschlich, sondern auch zwischen Mensch und Tier und Mensch und Planet(en) gedacht wird. All diese Weltbilder beziehen sich auf wissensbezogene Aspekte der Erzählungen, auf transportierte Messages, auf Handlungsgefüge und in einem besonders fruchtbaren Moment von Friktionalität auch auf Handlungsnotwendigkeiten der real lebenden Menschen. Diese Wirkungspotenziale offen zu legen, ist das Ziel, wenn dem Leben in den Hörspielserien aus transnationalen und transmedialer Perspektive gelauscht wird.