

der Analyse von Sprech- bzw. Erzählsituation sowie Discours und die erzählte Geschichte im Zusammenhang der Analyse der Histoire.

7.1 Erzählsituation

Narrative Texte jeglicher medialen Fassung sind dadurch besonders gekennzeichnet, dass sie mit ihren Geschichten Modelle einer Wirklichkeit erzeugen, das heißt, von Personen, Gegenständen, Räumen, Situationen und Geschehnissen berichten, die eine unmittelbare oder mittelbare Beziehung zur außertextuellen Realität aufweisen, sodass das Geschilderte als schematisches Abbild der oder Kommentar zur Realität aufgefasst werden kann, was nach der Analyse vor allem in der Interpretation herausgearbeitet wird. Der so von einem Text geschilderte Gesamtzusammenhang einer dargestellten Welt wird in der Erzähltheorie auch mit dem Konzept der *möglichen Erzählwelt* gefasst, was es unter anderem ermöglicht, das Dargestellte in vergleichenden interpretativen Zusammenhang mit der außertextuellen Realität zu bringen, um bspw. signifikante Abweichungen der dargestellten Welt von, aber auch auffällige Annäherungen derselben an Realia, Normen- und Wertesysteme oder Naturgesetzmäßigkeiten der außertextuellen Wirklichkeit in die Textanalyse mit einzubeziehen.

Im Rahmen dieses Modellbildungscharakters adaptieren narrative Texte auch die kommunikativen Rahmenstrukturen der außertextuellen Realität, sprich: die Kommunikation einer Mitteilung eines Sprechers oder einer Sprecherin an einen Empfänger oder eine Empfängerin bzw. – im engeren Sinne – eines Textautors oder einer Textautorin an die Rezipierenden. Diese textexterne autorielle Kommunikation wird innerhalb des Textes in Form der Vermittlung der Geschichte durch die Erzählinstanz an den jeweiligen Adressaten bzw. die Adressatin nachgebildet und kann als textinterne Kommunikationssituation bezeichnet werden. Denkbar ist dabei einerseits die mehr oder minder ausführliche Konzeption einer Erzählfigur, die individuelle personale Züge trägt, in Kommentaren zum Geschehen ihre Meinung kundtut, in einen neben der Geschehensvermittlung laufenden Austausch mit den Rezipierenden zu treten versucht etc.; oder andererseits die Verwendung einer abstrakten Erzählinstanz, deren Präsenz und Wirken im Text sich auf die zeitliche Strukturierung der Geschehensmomente, die Wahl der Perspektive, die Mitteilung von sonst verborgenem Figurenwissen etc. beschränkt. Gleichgültig, ob auf eine plastisch ausgestaltete Erzählfigur oder eine rein funktional gehaltene, abstrakte Erzählinstanz zurückgegriffen wird, ist in jedem Fall eine Entität der Enunziation der Geschichte nachweisbar. Die textinterne Kommunikationssituation ist dabei von den pragmatischen Rahmenbedingungen der Kommunikation unabhängig, da es sich bei ihr um ein eigenes, in sich verschlossenes, textinternes, fiktives Konstrukt handelt. Bei den Aspekten der textinternen Kommunikationssituation

differenziert man weiter zwischen der Sprechsituation, der Erzählsituation sowie der erzählten bzw. besprochenen Situation.

Sprechsituation ist ein umfassender Begriff für einen allgemeinen Kontext, in dem Äußerungen zu Sachverhalten der Welt bzw. einer dargestellten Welt erfolgen. Die Sprechsituation ist dabei der kommunikative Kontext, in dem sich der konkrete textuelle Äußerungsakt ereignet, wobei dieser oft nicht expliziert wird, sondern sich nur anhand von impliziten »Spuren« des (fingierten/textinternen) Produktionsprozesses rekonstruieren lässt. Bezugspunkt der Sprechsituation kann insofern sowohl eine Figur innerhalb eines Hörspiels sein, die einen Äußerungsakt durchführt und insofern in gewissem Umfang die Funktion einer intradiegetischen Erzählinstanz annimmt, als auch eine extradiegetische figurale Erzählfigur oder eine abstrakte Erzählinstanz. Zum Erhalt begrifflich-systematischer Klarheit scheint es angeraten, den Begriff jedoch nur auf nicht-narrative Äußerungszusammenhänge anzuwenden, sprich: wenn eine Äußerungsinstanz Beschreibungen, Bewertungen, Gefühlsäußerungen oder dergleichen liefert, ohne einen eigentlichen intradiegetischen Erzählinhalt zu produzieren. Der Begriff hat in diesem Verständnis dann besondere Anwendbarkeit bei der Beschreibung simultan erzählender Hörspiele bzw. Hörspielpartien und besonders auch bei der kontextuellen Untersuchung von Bewusstseinsströmen.

In der Folge kann davon die *Erzählsituation* als besondere Sprechsituation abgesetzt werden, um den speziellen Äußerungskontext von narrativen Texten zu bezeichnen, deren Aussagen zu Sachverhalten einer dargestellten Welt in eine Erzählstruktur eingebettet sind. Wann immer eine Geschichte, d.h. eine ereignishaft Folge von Geschehensmomenten, präsentiert wird, ist eine Erzählinstanz zumindest rudimentär nachweisbar. Daher ist zwischen einer expliziten und einer impliziten Erzählsituation zu differenzieren, deren Unterscheidungskriterium im Modus der Darstellung besteht.

Ist eine *explizite Erzählsituation* gegeben, ist immer auch eine konkrete, figural ausgestaltete Erzählinstanz vorhanden, deren Äußerungskontext bei der Analyse der Erzählsituation auf Basis der vorhandenen Textdaten rekonstruiert wird. Eine explizite Erzählsituation weist also einen Erzähler oder eine Erzählerin auf, der bzw. die sich im Text unter anderem durch die Verwendung der 1. Person (Singular/Plural) selbst präsentiert, eventuell namentlich vorstellt, die Geschichte seines bzw. ihres Lebens erzählt, die eigene Weltsicht darlegt etc. Jegliche Art von »Einmischungen« der Erzählfigur in das von ihr präsentierte Geschehen – also abschweifende Reflexionen, Kommentare oder Generalisierungen, die auto- bzw. metareflexiv auf die erzählte Geschichte, den Akt des Erzählens oder die eigene Person bezogen sind – liefern damit Hinweise zur Konstitution des Zusammenhangs, in dem sich die Erzählfigur befindet. Der Begriff als solcher hat insofern besondere Anwendbarkeit bei der Beschreibung von retrospektiv erzählenden Hörspielen mit figuralem Narrator, wie das bspw. bei den beiden bereits genannten Hörspielen DER GEWISSENLO-

SE MÖRDER HASSE KARLSSON und MORD IM PFARRHAUS der Fall ist. Die Analyse der entsprechenden Erzählsituation erfasst sämtliche im Text verfügbaren Daten zur Erzählfigur selbst, zum Kontext, in dem sie sich befindet und äußert, sowie zum Kreis der von dieser angesprochenen Adressierten.

Hinsichtlich der *Erzählfigur* betrifft das alle Aspekte, in Gestalt derer sich diese als Vermittlungsinstanz des Hörspiels im Hörspiel selbst sprachlich manifestieren, also sowohl implizite Merkmale, wie vor allem jene der Stimme, der Sprechweise und der von ihr gepflegten Sprache, als auch alle expliziten autoreferenziellen Angaben, etwa zur eigenen gegenwärtigen körperlichen oder emotionalen Verfassung, zum Alter, zum Aufenthaltsort etc.

Das sogenannte deiktische System liefert Informationen zum *Äußerungskontext*. Es besteht in der konzertierten Verwendung von impliziten wie expliziten Hinweisen auf die personale, räumliche und zeitliche Situierung der Erzählfigur, also von Angaben zum Ich, Jetzt und Hier der Erzählfigur, und differenziert die Personen-Raum-Zeit-Struktur der Äußerungssituation aus. Die Zuhörer können sich dank dieser Hinweise im Raum-Zeit-Gefüge der dargestellten Welt orientieren, entsprechende raum-zeitliche Beziehungen zwischen Erzählfigur und Erzähltem erkennen und Geschehenszusammenhänge rekonstruieren. Die deiktischen Indices sind vor allem Personalpronomen (»ich«, »er« etc.), Demonstrativpronomen (»dies«, »jenes« etc.), Adverbialformen (»hier«, »dort«, »jetzt«, »damals«, »gestern«, »kurz zuvor/danach« etc.) und Verbaltempora. Selbst wenn die deiktischen Indikatoren vom Hörspiel nicht spezifiziert werden, bleiben sie doch strukturell als relationale Bezugsgrößen relevant, über die das Publikum bspw. ein Vorher in einem Geschehensverlauf zu einem dazugehörigen Nachher koordiniert, Sprünge von einem ersten zu einem anderen Ort registriert und Figurenbezüge auseinanderhält.

Gleichzeitig schlägt sich in der Art und Weise, wie sich eine Erzählfigur äußert, immer auch eine gewisse Vorstellung nieder, wie sich die Erzählfigur die von ihren Äußerungen *Adressierten* vorstellt. Auch das kann explizit ausgestaltet sein, wenn sich die Erzählfigur direkt und ausdrücklich an die Zuhörenden wendet, diese anspricht und ihnen durch Benennung und kommunikative Behandlung eine bestimmte rezeptionspragmatische Rolle und Gestalt zuschreibt. Im Versuch einer nachdrücklichen Publikumsaktivierung finden sich etwa im Hörspiel *SENDUNG* von Konrad Wünsche ausgedehnte Passagen einer direkten Publikumsansprache mit Fragen, Befehlen und Unterstellungen wie den folgenden:

Drehen Sie jetzt den Kopf zum Fenster. Sollten Sie die Vorhänge nicht geschlossen haben und das Fensterglas spiegelt nicht: Wie weit sehen Sie? Wie weit können Sie bei geöffneten Vorhängen eventuell sehen? Schätzen Sie. [Pause] Sie haben eine Entfernung zwischen 5 Metern und einem Kilometer geschätzt.

Die Adressierten können jedoch auch, wie in *DER GEWISSENLOSE MÖRDER HASSE KARLSSON*, primär nur implizite Bezugsgröße der Erzählfigur bleiben, die sich – analog zum sogenannten Musterleser der Literatur – lediglich als ideale Rezeptionsinstanz entsprechend der von der Erzählfigur gewählten sprachlichen Stilhöhe, der Voraussetzung bestimmten (Allgemein-)Wissens oder einer empathischen Affektionsbereitschaft konturiert. Die Erzählfigur richtet ihre Worte dann nicht an ein konkretes, direkt angesprochenes Gegenüber, dem es – oft schmeichlerisch – bestimmte Eigenschaften zuweist, sondern äußert sich ungerichtet, wobei aber die Art und Weise ihrer Aussprache Indizien dafür liefert, wie eine Rezeptionsinstanz (eben die idealen Rezipierenden) sein muss, um das Gesagte vollständig und richtig zu verstehen.

Explizite und implizite Adressierung sind keine einander ausschließenden Verfahren, sondern können auch interagierend verwendet werden. So adressiert die Erzählfigur Miss Marple zu Beginn des Hörspiels »MORD IM PFARRHAUS etwa die Zuhörenden folgendermaßen:

Meine Herrschaften, meine Herrschaften! Ich weiß, ich weiß, warum Sie in unser Dorf gekommen sind. Ich habe das Geheimnis ja schließlich auch gelöst. Ach, bitte entschuldigen Sie mich einen Moment. Ich stelle nur rasch den Gartenschlauch ab. Der Rasen hat nun genug bekommen. Einen Augenblick bitte. – So, da wären wir wieder. Mein Name ist Marple, Jane Marple. Ich wohne in unserm Dorf seit 30 Jahren. Da drüben ist unser Pfarrhaus. Dort ist das Schreckliche passiert. Von hier aus können Sie direkt in den Hintergarten hineinsehen und auf die Terrasse, die ins Wohnzimmer führt. Dort, äh, zwischen den Obstbäumen – das ist das Atelier, dieser Schuppen mit dem äh großen Dachfenster, das der Maler Lawrence Redding gemietet hatte, weil sein eigenes Häuschen zum Malen zu dunkel war und wo auch allerhand passiert ist. Können Sie's gut sehn? Hier, nehmen Sie doch bitte meinen Feldstecher. Da können Sie alles haarscharf erkennen. Ich habe diesen Feldstecher natürlich nur, um den Flug der Vögel verfolgen zu können. Ich bin ja schließlich nicht wie Frau Price Ridley, die auf der andern Seite des Pfarrhauses wohnt und von ihrem Fenster aus alles wie eine Hyäne bewacht.

Die Art und Weise, wie die Erzählfigur hier sowohl die Adressierten sprachlich behandelt (neugierige Dorfbesucher) als auch in eine eigene Rolle schlüpft (Fremdenführerin), gleichzeitig aber auch gleichsam unwillkürlich Charakterzüge von sich preisgibt (neugierige Nachbarin, Tratschtante) und zugleich durch die Präsentationsweise einer herannahenden Wahrnehmungsinstanz die Zuhörenden de facto zu Besuchern des »Tatorts« und von Miss Marple gemacht werden, führt auf impliziter wie expliziter Ebene zu einem differenzierten Spiel mit der Rolle der Zuhörenden. Das Publikum wird so durch eine einführende Raublende aus dem Umland hin zum Dorf und direkt vor Miss Marples Haus geführt, wodurch es – diese Bewegung rezeptiv nachvollziehend – den Charakter von auswärtigen Schaulustigen

bekommt, ein rezeptionsästhetischer Gestus, der dann explizit in den Begrüßungsworten Miss Marples noch einmal unterstrichen wird.

Bei der *impliziten Erzählsituation* ist dagegen keine figurale, sondern lediglich eine abstrakte Erzählinstanz gegeben, die sich nur in Gestalt kommunikativer Spuren und indizialer Zeichen im Textzusammenhang greifen lässt. Selbst bei einem scheinbar völligen Fehlen jeder Vermittlung einer Hörspielgeschichte lässt sich doch allein durch die formale Anlage und Wiedergabe derselben eine strukturierende Intention nachweisen, die auf die abstrakte Erzählinstanz zurückzuführen ist. Als entsprechende Aspekte hat Wolf Schmid vor allem die Auswahl von Geschehensmomenten (Personen, Situationen, Handlungen, Rede-, Gedanken- und Bewusstseins-handlungen) erkannt, die im Text tatsächlich dargestellt oder zumindest erwähnt werden, sowie deren Strukturierung in Form der Komposition des Hörspieltextes, worunter besonders die Anordnung und Zusammenstellung der ausgewählten Momente in einer bestimmten Ordnung fallen. Daneben stellen auch die jeweilige Konkretisierung und der Detailgrad der ausgewählten Geschehensmomente durch bestimmte, selektiv erwähnte Eigenschaften das Ergebnis von Wahlentscheidungen dar, die (auf höchster diegetischer Ebene) auf eine abstrakte Erzählinstanz und ihre Intention bei der Steuerung von Aufmerksamkeit, Konzentration, Emotionalität etc. der Rezipierenden zurückgeführt werden muss – genauso wie auch die jeweilige Perspektivierung, unter der ein bestimmter (szenischer) Geschehenszusammenhang in einem Hörspiel präsentiert wird.

Die *besprochene bzw. erzählte Situation* umfasst all das, worüber in der Sprech- bzw. Erzählsituation geredet, was erzählt und vermittelt wird. Es ist damit alles durch eine Figur explizit Mitgeteilte, sei es nun dezidiert durch eine intradiegetische Figur oder aber durch eine Erzählfigur. Im speziellen Fall, dass eine Erzählfigur eine Situation und Handlung schildert, die zugleich eigentlicher Gegenstand der Geschichte ist, wird die Gesamtheit aller Aspekte der erzählten Situation auch als »dargestellte Welt« bzw. »Diegese« bezeichnet.

Zum Konzept der sekundären modellbildenden Systeme siehe Lotman 1972a, 19–43, und 1972b, 19–50, sowie Lotman et al. 1986, 105–111. Siehe auch die Aktualisierung durch Krah 2013a, 27–32. Zum Konzept der möglichen Erzählwelt siehe Volli, 113f., zur Enunziation ebd. S. 148–160; und die dort angeführten Referenzen. Zur Differenzierung der verschiedenen Formen der textexternen und -internen Kommunikation siehe vor allem Schmid 2005, 47–112; siehe auch Martínez/Scheffel 2016, 71–99, und Krah 2006, 41–50 und 183–194. Speziell zur Betrachtung der Erzählinstanzen im Hörspiel siehe Wicke 2022. Zu den Aspekten des idealen Rezipierenden siehe die bereits im Kap. 4 angeführten Literaturempfehlungen.