

Hasse) an ein Ereignis aus seiner Jugend (= junger Hasse) erinnert wird, das dann szenisch dargeboten wird, indem von der Jetzt-Zeit des alten Hasse weg der Blick zurück in dessen Vergangenheit als junger Hasse gerichtet wird. Mit der Stimme von »alter Hasse« wird dann die wie ein aktuelles Geschehen dargebotene Handlung überlagert und auf diese Weise deutlich gemacht, dass es sich hierbei lediglich um die Erinnerungen des alten Hasse Karlsson handelt. Damit ist der zeitlogische Widerspruch aufgelöst. Ein anderer Widerspruch bleibt jedoch erhalten und besteht in dem Mehrwissen des alten Hasse Karlsson gegenüber dem Wissen des jungen: Die ältere Figureninstanz, die zugleich als Erzähler der Geschichte fungiert, weiß nämlich, wie die Handlung sich entwickeln wird, was die junge Instanz nicht weiß – und gerade aus diesem Widerspruch entspringt ein Großteil der Spannung, die das Hörspiel trägt, denn die ältere Figureninstanz von Hasse kann als Erzähler aufgrund ihres Mehrwissens bspw. Vorausdeutungen machen. Tatsächlich tut sie das auch in der oben angeführten Szene, indem sie antizipativ Phrasen wie »Mein ganzer Stolz...« oder »Ist sie nicht schön, mein kleiner Dreimaster.« quasi über die Szene spricht, noch bevor diese von den Figuren, die sie eigentlich zeitlich zuerst gesprochen haben, geäußert werden.

## 4.2 Redundanz, Dominanz, Korrelation, Homologie

Zur adäquaten Beschreibung dieser Verhältnisse müssen weitere Relationen eingeführt werden. Einerseits die Relation der *Redundanz*: Redundant sind in erster Linie Aussagen und zwar dann, wenn zwei oder mehrere von ihnen dieselbe Information liefern. Das ist exakt der Fall bei den antizipativen Äußerungen des alten Hasse Karlsson, die zu einer Dopplung mit den Aussagen von Frau Karlsson führen. Redundanzen können ganz verschiedene Funktionen haben, bspw. können sie im Hörspiel dazu eingesetzt sein, das Verständnis der Zuhörenden zu sichern. Ein wiederholt in gleicher Weise dargebotener Inhalt kann jedoch auch die Bedeutsamkeit dieses so besonders hervorgehobenen Inhalts für die Zuhörenden markieren. Oder es kann auf dieselbe Weise absichtlich Langeweile erzeugt werden, was in extremer Form bzw. bei einer spezifischen Strukturierung in Gestalt des sogenannten Running Gags auch komische Effekte hervorrufen kann. Im gegebenen Hörspiel hat die Wiederholung dagegen vor allem zwei Funktionen: einerseits die Aufmerksamkeit der Zuhörenden auf das Schiffsmodell zu lenken, in dessen Bauch – wie sich später herausstellen wird – ein kleines Vermögen versteckt ist, und andererseits immer wieder punktuell deutlich zu machen, dass es sich bei der szenisch dargebotenen Handlung um die Erinnerung der von seiner Vergangenheit zeitlebens verfolgten Figur des alten Hasse Karlsson handelt.

Dieser zweite Aspekt spielt mit einer weiteren Form der Relation zusammen, nämlich mit dem *Dominanz-* bzw. *Hierarchieverhältnis*. Verschiedene Elemente in

einem Text stehen in aller Regel in ganz spezifischen Hierarchieverhältnissen zueinander – in rein strukturanalytischer Hinsicht war das bereits bei dem schrittweisen Verfahren zur semantischen Klärung von kleinen, größeren und großen Texteinheiten angedeutet worden, demgemäß das Gesamtverständnis eines Textes quasi hierarchisch von dem Grundverständnis seiner jeweiligen Abschnitte abhängt. Gleichzeitig lässt sich analytisch auch eine Hierarchie für die Entfaltung einer Geschichte aufstellen, bspw. auf der Figurenebene, wenn sämtliche Figuren eines Hörspiels hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Entfaltung des dargebotenen Geschehens hierarchisiert werden, indem Hauptfiguren aufgrund ihres häufigen sowie handlungsbestimmenden Auftretens von entsprechend unterrepräsentierten Nebenfiguren und beide Gruppen wiederum von lediglich implizit erwähnten Figuren abgegrenzt werden. Oder es lässt sich erzähltheoretisch die Schichtung der verschiedenen Erzählebenen bestimmen und – in Bezug auf das Mankell-Hörspiel – feststellen, dass die Figureninstanz des alten Hasse Karlsson aufgrund ihrer Erzählerfunktion auf der obersten Erzählebene rangiert, sich darunter u.a. die Figuren des jungen Hasse Karlsson sowie seiner Mutter befinden, denn diese erscheinen nur, weil sie der alte Hasse Karlsson sich an sie erinnernd vor die Zuhörenden projiziert, darunter wiederum Figuren wie der »Vater« situiert sind, von dem im angeführten Hörspielausschnitt etwa die Mutter spricht und der daher an dieser Stelle nur als Redehalt der Mutter in Erscheinung tritt etc.

Als Drittes muss die Relation der *Korrelation* erwähnt werden. Eine Korrelation ist die Existenzsetzung einer Beziehung zwischen zwei oder mehreren Elementen. Sind zwei Elemente miteinander korreliert, stehen sie also in irgendeiner expliziten Beziehung zueinander, die kausal, temporal, syntagmatisch oder sonst irgendwie sein kann. Korrelationen sind im Hörspiel immer Ergebnis bestimmter Textverfahren und führen dazu, dass die davon betroffenen Elemente in bestimmter Weise miteinander verknüpft erscheinen. Deshalb ist eine Korrelation im Grunde auch die elementarste Form einer Relation und bedarf häufig einer weitergehenden Präzisierung, um – nach ihrer generellen Feststellung – für die Analyse weitergehend produktiv sein zu können. So sind alle bereits genannten Relationen, also Äquivalenz, Opposition, Dominanz und Redundanz, auf elementarster Ebene immer auch Korrelationen, aber eben mit einer weitergehenden Spezifizierung. Als Textoperation können sich Korrelationen auf alle Aspekte eines Hörspiels beziehen. In der oben zitierten Passage wird die träumerische Aussage der Mutter Karlsson ab den Worten »Mein ganzer Stolz...« bspw. von einem dezenten, sehr sphärischen Klang-Cluster mit Flöten- und Celesta-Anteilen begleitet, der abrupt abreißt, sobald die Figur »Nimm die Katze weg!« ruft. Durch diese Korrelation von Musik und Figurenaussagen wird einerseits der betreffende Abschnitt syntaktisch aus dem übrigen Gespräch zwischen Hasse und seiner Mutter herausgehoben und andererseits dem dabei Gesagten eine in Bezug zu den sonstigen Gesprächsinhalten vor allem stimmungsmäßig besondere Aura verliehen. Instrumentale und

musikalische Eigenschaften binden so an sprachliche Einheiten an und das Gesagte erhält insgesamt einen stark träumerischen, verklärten und irrealen Zug. Dieser erste Eindruck, der durch die beschriebene Korrelation erzeugt wird, erfährt im weiteren Verlauf des Hörspiels explizit eine Bestätigung, wenn nämlich das im Schiffsmodell versteckte Geld geraubt wurde und offenbar wird, dass die Mutter ihr Vermögen dort sammelte, um irgendwann mit ihrer Familie auf einem tatsächlichen Schiff nach Rotterdam dem freudlosen Leben ihrer jetzigen Heimat zu entfliehen. Dadurch, aber auch durch andere Verfahren wird das Schiffsmodell in ganz spezifischer Weise symbolisch aufgeladen. Wiederkehrend werden dafür Korrelationen als Textoperationen verwendet – und das geschieht bereits ausgiebig in der oben zitierten Passage: So wird das Schiffsmodell mit dem Namen »Celestine«, der ja »Himmlische« bedeutet, korreliert, außerdem mit Wörtern wie »mein ganzer Stolz« oder »schön«, wodurch die Semantik des Objekts auf eine ganz bestimmte Art konturiert wird. Der abstrakte, neutrale und emotionslose Begriff »Schiffsmodell« wird so für den Kontext des Hörspiels zu einem ganz konkreten, individuellen sowie emotional und bedeutungsbezogen ausgezeichneten Objekt. Dass dieses Prinzip grundsätzliche Relevanz besitzt für die Strukturierung der Bedeutungen in einem Hörspiel sollte damit einsichtig sein. Das gilt im Übrigen natürlich auch in Bezug auf die verschiedenen narrativen Elemente eines Hörspiels, bspw. für die Figurenkorrelation, denn indem Mutter Karlsson das Schiffsmodell ihren »ganzen Stolz« nennt, sagt das sowohl etwas über ihr Verhältnis zu dem betreffenden Schiffsmodell aus, aber auch über ihr Verhältnis zu ihrem Sohn Hasse, den sie eben nicht ihren ganzen Stolz nennt, sondern »Hasseemann«, was dieser, wie er seinerseits angibt, nicht leiden kann.

Die letzte wichtige Zeichenrelation ist die der *Homologie*. Dabei handelt es sich um eine Spezialform der Relation, nämlich um eine Beziehung zwischen Beziehungen. Es wird also nicht das Verhältnis zwischen Einzelzeichen untereinander in den Blick genommen und bezeichnet, sondern die Beziehung der Ähnlichkeit, die zwischen dem Verhältnis von Einzelzeichen einer Art und dem Verhältnis anderer Einzelzeichen besteht. Was zunächst kompliziert klingt, lässt sich leicht einsichtig machen, wenn man das Prinzip der Homologie als abstrakte Struktur von  $a:b :: c:d$  darstellt: Die Elemente  $a$  und  $b$  stehen zueinander in einem ähnlichen Verhältnis wie die Elemente  $c$  und  $d$ . Zieht man noch einmal den bereits angeführten Figurendialog zwischen Brigitte und Niklas aus dem Hörspiel PINBALL heran, ließe sich an diesem Beispiel sagen, dass die Artikulationsweisen von »leise« ( $a$ ) und »laut« ( $b$ ) der Figuren sich zueinander gleich verhalten wie der Wahrheitsgehalt der so getätigten Figurenaussagen von »aufrichtig« ( $c$ ) und »verstellt« ( $d$ ). Auf einfache Negationen reduziert wäre die hier anzutreffende Homologierelation also die von  $\text{leise:nicht-leise} :: \text{aufrichtig:nicht-aufrichtig}$ . Ein Sonderfall der Homologie ist die *Analogie*, bei der vom Verhältnis eines Elements zu einem zweiten auf das Verhältnis desselben Elements zu einem dritten geschlossen wird. Die Analogie besitzt somit die einfachere

abstrakte Struktur von  $a:b :: b:c$ . Am Beispiel der Nutzung einer Synthesizermelodie zur »Be-Stimmung« der Vogelfiguren in *VOM SCHNEEMANN, DER EINEN SPATZ UNTER DEM HUT HATTE* ließe sich sagen, dass die relevanten Elemente zueinander im Verhältnis von Spatz: Synthesizermelodie :: Synthesizermelodie:Star stehen. So wird jetzt auch klar, auf Basis welcher logischen Struktur die Symbolisierung des Stars mittels Synthesizermelodie durchgeführt wurde: Da das Prinzip, dass eine Vogelfigur durch eine Synthesizermelodie repräsentiert werden kann, anhand der Figur des Spatzen (infolge einer Äquivalenz zwischen Metrik und Tonhöhenverlauf) bereits etabliert wurde, kann dieses Prinzip auf Basis einer Analogie auf die Figur des Spatzen übertragen werden.

Durch die vorherigen Absätze sollte deutlich geworden sein, dass es im Wesentlichen die Relationen zwischen den Einzelzeichen sind, die für die Entstehung eines bestimmten Textes sowie besonders auch für dessen spezifische Semantik ausschlaggebend sind. Zugleich dürfte klar geworden sein, dass die verschiedenen Relationen von Äquivalenz, Opposition, Dominanz, Redundanz, Korrelation und Homologie auf den unterschiedlichsten Ebenen eines Textes wesentlich für die Strukturierung und Entfaltung von Bedeutung sind, sei es allein auf der syntaktischen Ebene, auf der Figurenebene, bei der Koordination der Erzählebenen oder bei der reinen Ausstattung von Figuren oder Objekten in einer Geschichte mit bestimmten Eigenschaften oder Merkmalen. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass unter Anwendung der betreffenden Begrifflichkeiten die verschiedenen Ebenen und Aspekte eines Hörspiels wissenschaftlich präzise erfasst, zergliedert, untersucht und bezeichnet werden können und damit im Verständnis der semiotischen Elementarkategorien von Zeichen und Zeichenrelationen der Schlüssel für die kompetente Hörspielanalyse liegt.

Da, wie in Kapitel 3.4 gesehen, allgemein die Zeichenarten und der Zeichenvorrat eines Mediums von dessen jeweiligen medialen Grundstrukturen abhängen und dabei insbesondere von der Organisation der verfügbaren Kanäle, besitzt auch die Gestaltung der Relationierung der verwendbaren Zeichen eine je spezifische Ausprägung. Beim Mediensystem der Schriftsprache, das im Grunde ein reines Augenmedium und essenziell räumlich strukturiert ist, sind etwa die in den produzierten Texten genutzten Buchstaben- bzw. Wortzeichen immer linear auf einer Trägerfläche (Papierblatt, Display etc.) organisiert, müssen nacheinander rezipiert, entschlüsselt und verstanden werden, ehe zu einem anschließenden Textabschnitt vorangeschritten werden kann. Dabei ist den Lesenden volle Entscheidungsfreiheit überlassen, mit welcher Geschwindigkeit die Rezeption vorstattengehen soll. Beim Hörspiel dagegen, das ein Ohrenmedium und essenziell zeitlich strukturiert ist, sind die akustischen Zeichen sowohl linear als auch simultan organisiert, indem zwar progressiv ein Schallereignis nach dem anderen wahrgenommen werden muss – das liegt schon in der Natur des Hörspiels als Zeitkunst –, zugleich aber mehrere Schallereignisse auch gleichzeitig stattfinden können, wenn bspw. eine

Figurenäußerung mit einer Melodie unterlegt wird. Das Medium des Hörspiels legt im Übrigen eine definitive Wahrnehmungsgeschwindigkeit fest, wodurch jeder Eingriff in dieser Beziehung eine Art Störung verursacht (Beschleunigungen oder Verlangsamungen verändern die Gestalt der Töne, indem sie deren »natürliche« Periodendauer unnatürlich stauchen bzw. strecken; Pausierungen eines Hörspiels unterbrechen dessen gesamte Raumakustik und zerstören damit die oft als »Atem« des Hörspiels bezeichnete Klangatmosphäre etc.). Insbesondere die Möglichkeit der synchronen Interrelationierung von akustischen Zeichen ist etwas, das sich direkt aus der Produktionsweise des Hörspielmediums ergibt.

Da das Verständnis davon, wie ein Hörspiel hergestellt wird, es stark erleichtert, das Hörspiel als synthetisches Gebilde, akustischen Text und semiotisches Gewebe zu begreifen und einen wissenschaftlich strukturierten, analytischen Zugang zu ihm zu finden, wird im Folgenden genauer auf die Prozesse der Hörspielproduktion eingegangen. Mit den Herstellungsabschnitten und ihren semantisch wirksamen Akteuren und Instanzen geraten dabei bereits die wesentlichen Zeichensysteme des Hörspiels in den Blick und zwar in jener organischen Interaktivität, die bei der anschließenden separaten Betrachtung der einzelnen Zeichensysteme zugunsten größtmöglicher Konzision und Pointiertheit unterbleiben muss. Zugleich gewinnt so das Bild des akustischen Gewebes, das jeder Hörspieltext darstellt, größere Plausibilität.

Das Prinzip der Semantisierung auf Basis der besprochenen Zeichenrelationen beschreiben u.a. Titzmann 1977, 358–367, und 2003, 3054f., sowie Krah 2006, 77–85, und 2013b. Siehe in denselben Publikationen zur textanalytischen Interpretation der verschiedenen Zeichenrelationen und deren Beschreibung. Allgemein zu den zeichentheoretischen Prinzipien der Interpretation siehe u.a. Volli 2002. Zum Konzept des idealen Rezipienten bzw. Musterlesers siehe ebd. und Eco 1987a; siehe auch Schmid 2005, 65–71. Einen Überblick zur Methodik und den Anwendungsfeldern der Hermeneutik, allerdings ohne Berücksichtigung des Hörspiels, bieten Franzmann et al. 2023. Zum erwähnten frühen narrativen Strukturmodell siehe Propp 1972.

Schmedes 2002, 92–95, unterscheidet zwischen semantischen und strukturellen Zeichenrelationen im Hörspiel, was sowohl terminologisch als auch definitorisch problematisch ist (strukturelle Bezüge als »auf die interne Organisation der Zeichen« bezogen; semantische Bezüge auf »die interne Struktur«). Dabei räumt er ein, dass eine »eindeutige Trennung zwischen beiden Ebenen [...] nicht möglich« ist. Als konkrete Relationen spricht er explizit nur Korrelation und Hierarchie an.