

Wolf Schmid

Abstrakter Autor und abstrakter Leser

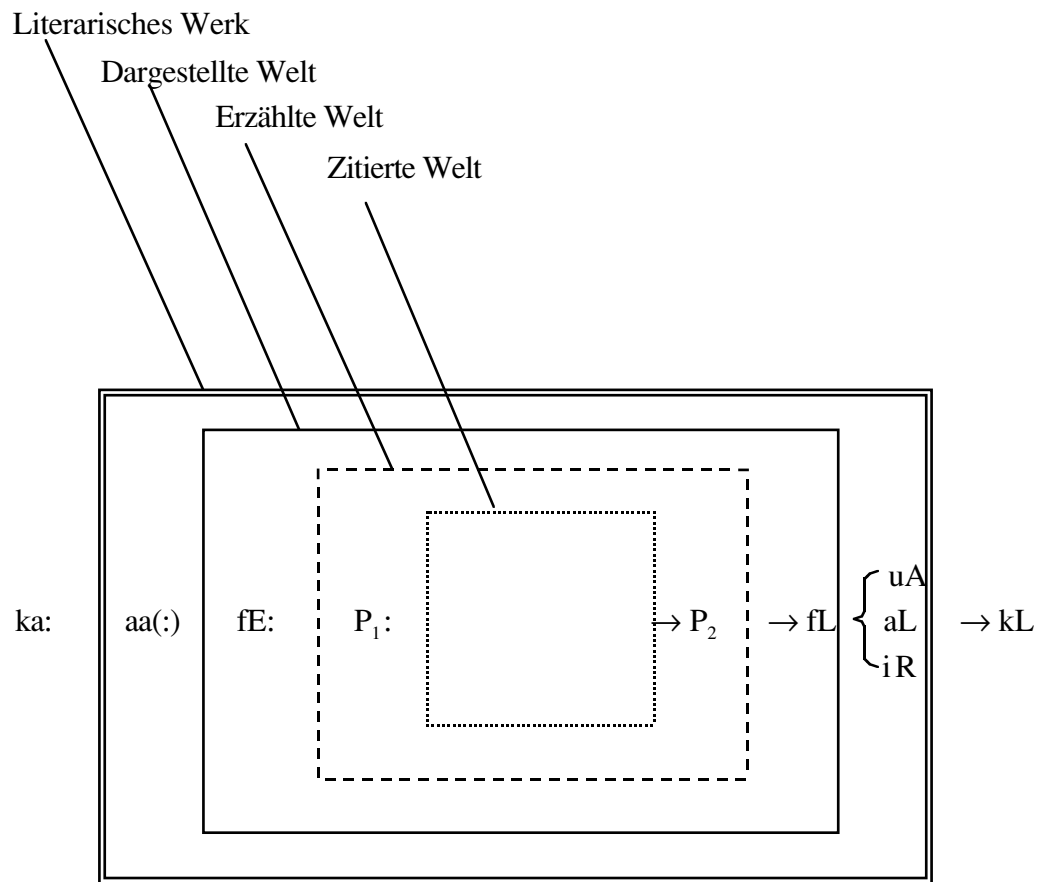
1. Modell der Kommunikationsebenen

Das Erzählwerk, das nicht selbst erzählt, sondern ein Erzählen darstellt, umfaßt zumindest zwei Ebenen der Kommunikation: Autorkommunikation und Erzählkommunikation. Zu diesen beiden für das Erzählwerk konstitutiven Ebenen kann eine dritte, fakultative hinzutreten, die Personenkommunikation. Das ist dann der Fall, wenn eine der erzählten Personen ihrerseits als Erzählinstanz, als sekundärer Erzähler auftritt.

Auf jeder dieser drei Ebenen unterscheiden wir eine Sender- und Empfängerseite. Für den Begriff des Empfängers ist allerdings eine nicht unwesentliche Zwiespältigkeit zu beachten, die von den einschlägigen Kommunikationsmodellen oft vernachlässigt wird. Der Empfänger zerfällt nämlich in zwei Instanzen, die funktional oder intensional zu scheiden sind, auch wenn sie material oder extensional zusammenfallen, *Adressat* und *Rezipient*. Der Adressat ist der vom Sender unterstellte oder intendierte Empfänger, derjenige, an den der Sender seine Nachricht schickt, den er beim Verfassen als vorausgesetzte oder gewünschte Instanz im Auge hatte, der Rezipient ist der faktische Empfänger, von dem der Sender möglicherweise – und im Fall der Literatur: in der Regel – nichts weiß. Die Notwendigkeit einer solchen Scheidung liegt auf der Hand: Wenn ein Brief nicht vom Adressaten gelesen wird, sondern von dem, in dessen Hände er zufällig gerät, können Unannehmlichkeiten entstehen.

Die Kommunikationsebenen und die Instanzen des Erzählwerks sind seit Anfang der siebziger Jahre in unterschiedlichen Modellen skizziert worden. Ich greife hier mein eigenes Modell auf (Schmid 1973, 20-30; 1974a), das in der Folge zahlreichen Textanalysen zugrundegelegt und in theoretischen Arbeiten besprochen, modifiziert und ausgebaut wurde (z. B. in Link 1976, 25; Kahrman/Reiß/Schluchter 1977, 40; Hoek 1981, 257 f.; Lintvelt 1979, 1981; Díaz Arenas 1986, 25, 44; Weststeijn 1991, Paschen 1991, 14-22). Zeitgleich mit meinem Modell erschien das Modell von Dieter Janik (1973), das ich damals nicht berücksichtigen konnte (vgl. dann die Rezension Schmid 1974a und die Replik Janiks 1985, 79-73). Als ich mein Modell konzipierte, waren auch wichtige Arbeiten polnischer Erzähltheoretiker noch nicht zugänglich, insbesondere Okopień-Sławińska 1971 und Bartoszyński 1971 (vgl. die Systematisierung und Weiterentwicklung der polnischen Modelle bei Fieguth 1973, 186; 1975, 16; 1996, 59). Ich präsentiere mein Modell natürlich in modifizierter Form, in der die veröffentlichte Kritik (vgl. meine „Antwort an die Kritiker“: Schmid 1986) berücksichtigt wird.

Modell der Kommunikationsebenen



Legende:

kA konkreter Autor

: schafft

aA abstrakter Autor

fE fiktiver Erzähler

P₁, P₂ Personen

→ gerichtet an

fL fiktiver Leser

aL abstrakter Leser

uA Unterstellter Adressat des Werks

iL idealer Leser

kL konkreter Leser

2. Der abstrakte Autor

a. Konkrete und abstrakte Instanzen

Beginnen wir mit jener Ebene und jenen Instanzen, die für das Erzählwerk zwar konstitutiv, aber nicht spezifisch sind, der Autorkommunikation zwischen Autor und Leser. In jeder sprachlichen Mitteilung treten die beiden Instanzen in zwei Modi auf, als konkrete und als abstrakte Instanzen.

Der *konkrete Autor*, die reale historische Persönlichkeit, der Urheber des Werks, gehört nicht zu diesem, sondern existiert unabhängig von ihm. Lev Tolstoj hätte existiert, auch wenn er keine Zeile geschrieben hätte. Der *konkrete Leser*, der Rezipient existiert ebenfalls außerhalb und unabhängig vom Werk. Genau genommen, ist das nicht ein Leser, sondern die unendliche Menge aller Menschen, die an einem irgendeinem Ort zu irgendeiner Zeit Rezipienten des jeweiligen Werks gewesen sind oder noch werden (vgl. das Modell der äußeren Kommunikation in Schmid 1973, 22).

Obwohl Autor und Leser in ihrem konkreten Modus nicht zum Bestand des Werks gehören, sind sie in ihm dennoch irgendwie präsent. Jede beliebige sprachliche Äußerung enthält ein implizites Bild ihres Urhebers und Adressaten. Machen wir dazu ein kleinen Gedankenexperiment. Wir stellen uns vor, wir säßen in einem Hörsaal der Universität und hörten vor der Tür einen uns unbekanntem Menschen zu jemandem sprechen. Ohne daß wir Sprecher und Hörer sehen, werden wir uns auf der Grundlage des Gehörten unwillkürlich eine Vorstellung vom Sprechenden machen, von seinem Geschlecht, seinem Alter, seiner Stimmung, seiner Funktion in der Universität, vielleicht auch, wenn die Rede lang genug ist und entsprechende Themen berührt, von seiner Denkweise, seiner Philosophie. Und auch von seinem Gegenüber werden wir uns eine Vorstellung machen, selbst wenn es während der gesamten Rede stumm bleibt, genau genommen — nicht vom Gegenüber selbst, sondern von dem Bild, das sich der Sprecher von ihm macht, d.h. vom vorausgesetzten Adressaten. Aus der Rede des Sprechers versuchen wir herauszuhören, wen er vor sich hat, einen Mann oder eine Frau, einen Studenten oder einen Lehrenden, einen Bekannten oder Unbekannten, welches Wissen er bei ihm voraussetzt, welche persönliche Beziehung er zu ihm hat oder aufzunehmen beabsichtigt.

b. Vorgeschichte des abstrakten Autors

Das Bild des Senders, das in jeder Mitteilung enthalten ist, gründet auf jener Sprachfunktion, die Karl Bühler in seinem „Organonmodell“ der Sprache zunächst (1918/20) *Kundgabe*, später (1934) *Ausdruck* genannt hat.¹ Damit ist der unwillkürliche, nicht-intendierte Selbstaussdruck des Sprechenden gemeint, der in jedem Sprechakt stattfindet. Das Wort als Zeichen fungiert hier nicht als „Symbol“, das die „Darstellung“ von Gegenständen und Sachverhalte vermittelt, sondern als „Symptom, Anzeichen, Indicium“ (Bühler 1934, 28). Im weiteren werden wir den Terminus „indizielle Zeichen“ benutzen oder den auf Charles S. Peirce (1931—58) zurückgehenden Begriff des „Index“, um diesen indirekten Modus der Darstellung mit unwillkürlichen, nicht beabsichtigten, nicht-arbiträren, natürlichen Zeichen zu benennen.

Was für jede beliebige sprachliche Äußerung gilt, kann auch auf das literarische Werk als ganzes bezogen werden. In ihm drückt sich mit Hilfe von Symptomen, indizialen Zeichen der Autor aus. Das Ergebnis dieses semiotischen Aktes ist allerdings nicht der konkrete Autor, sondern das Bild des Urhebers, wie es sich in seinen schöpferischen Akten zeigt. Ich nenne dieses im Werk enthaltene Bild den *abstrakten Autor*.

Bevor wir diese Instanz näher bestimmen, wollen wir einen kurzen Blick auf die Vorgeschichte des Konzepts werfen. Als erster hat den entsprechenden Begriff des „Autorbilds“ (*obraz avtora*) systematisch Viktor Vinogradov in seinen Arbeiten seit dem Buch zur künstlerischen Prosa (1930) entwickelt.² Im Jahr 1927, als er den Begriff „Autorbild“, zunächst unter der Bezeichnung „Bild des Schriftstellers“ (*obraz pisatelja*) entwickelte, schrieb Vinogradov an seine Frau:

Ich bin in meinen Gedanken ganz vom Bild des Schriftstellers eingenommen. Er scheint im Kunstwerk immer durch. Im Gewebe der Wörter, in den Verfahren der Darstellung spürt man seine Gestalt. Das ist nicht die Person des „realen“, lebensweltlichen Tolstoj, Dostoevskij, Gogol'. Das ist eine eigentümliche Schauspielergestalt des Schriftstellers.

¹ Darstellung und Modifizierung der Theorie Buhlers bei Kainz 1941. Überblick über verschiedene Ansätze zur Theorie der Sprachfunktionen in Schmid 1974b, 384-386.

² Zur Entstehung der Theorie des Autors im Westen und in Rußland vgl. Rymar'/Skobelev 1994, 11-59. Über die Herausbildung des Begriffs „Autorbild“ bei Vinogradov: Čudakov 1992, 237-243. Über die verschiedenen Inhalte, die Vinogradov dem Begriff gibt: Lichačev 1971; Ivančikova 1985. Über Konvergenzen und Differenzen Vinogradovs und Bachtins in der Frage des „Autorbilds“ vgl. Bol'sakova 1998. Der Autorin unterläuft allerdings der gravierende Fehler, daß sie ein Zitat aus Vinogradov 1971 Bachtin zuweist und für diesen damit eine zu eindeutige und zu freundliche Haltung zu dem Konzept konstruiert.

In jeder markanten Individualität nimmt das Bild des Schriftstellers individuelle Züge an, und dennoch bestimmt sich seine Struktur nicht nach der psychologischen Eigenart des Schriftstellers, sondern nach seinen ästhetisch-metaphysischen Anschauungen. Sie können durchaus unbewußt bleiben, wenn der Schriftsteller keine große intellektuelle und künstlerische Kultur hat, aber müssen unbedingt sein, d. h. existieren. Die ganze Frage besteht darin, wie man dieses Bild des Schriftstellers auf der Grundlage seiner Werke rekonstruieren soll. Die Hilfe aller biographischen Informationen schlage ich entschieden aus. (Zit. nach Čudakov 1992, 239)

In einer späten Arbeit, die erst postum erschien, definierte Vinogradov (1971, 118) das Autorbild auf folgende Weise:

Das Autorbild ist nicht das einfache Subjekt der Rede. Meistens ist es in der Struktur des Kunstwerks gar nicht genannt. Es ist die konzentrierte Verkörperung des Wesens des Werks, die das ganze System der sprachlichen Strukturen der Personen in ihrer Korrelation mit dem Erzähler oder den Erzählern vereinigt und durch sie das ideell-stilistische Zentrum, der Fokus des Ganzen ist.

Wenn Vinogradov dann hinzufügt, daß in den Formen des *skaz*, der stark charakterologisch stilisierten Erzählung einer individuell konstituierten Instanz, das „Autorbild gewöhnlich mit dem [persönlichen] Erzähler nicht zusammenfällt“, räumt er allerdings indirekt ein, daß mit einem neutralen Erzähler das Autorbild durchaus zusammenfallen kann. Diese nicht ganz konsequente Scheidung von abstraktem Autor und Erzähler ist charakteristisch für das gesamte Werk Vinogradovs.

Als sich am Ende der fünfziger Jahre in Rußland die Literaturwissenschaft zu regenerieren begann, wurde die Idee des textimmanenten Autors in den Arbeiten Boris Kormans aufgegriffen und weiterentwickelt (vgl. Ry-mar'/Skobelev 1994, 60-102). Im Rekurs auf Vinogradovs Konzept des „Autorbilds“ und gestützt auf Bachtins Theorie der dialogischen Kollision unterschiedlicher „Sinnpositionen“ im Werk, entwickelte Korman eine von ihm „systemhaft-subjektbezogen“ genannte Methode, in deren Mittelpunkt die Erforschung des Autors als des „Bewußtseins des Werks“ (*soznanie proizvedenija*) steht. Von der Theorie seiner Vorgänger unterscheidet sich dieser Ansatz in zwei wesentlichen Aspekten. Anders als Vinogradov, in dessen Arbeiten das „Autorbild“ vor allem stilistisch spezifiziert wird, als Ergebnis der Korrelation der vom Autor benutzten Stilschichten, interessiert sich Korman in erster Linie für das Wechselverhältnis der unterschiedlichen Bewußtseine im Werk. Während Bachtin, dessen Präferenzen hier ihre Spuren hinterlassen, sich für das Problem des Autorbild hauptsächlich in philosophisch-ästhetischer Hinsicht interessierte, dominiert bei Korman der Aspekt der Poetik (vgl. Ry-mar'/Skobelev 1994, 62 f., 72 f.). Für Korman

realisiert sich der werkimmanente Autor, den er „konzipierten Autor“ (*konceptirovannyj avtor*) nennt, „in der Korrelation aller Textteile, die das jeweilige Werke konstituieren, mit den Subjekten der Rede, d. h. jenen Subjekten, denen der Text zugeschrieben wird, und den Subjekten des Bewußtseins, jenen Subjekten, deren Bewußtsein im Text ausgedrückt ist“ (Korman 1977, 508).

Wichtige Ideen trug zur Theorie des werkimmanenten Autors der tschechische Strukturalismus bei. Jan Mukařovský (1937, 314) sprach von einem „abstrakten Subjekt, das, in der Struktur des Werks enthalten, nur ein Punkt ist, von dem aus man das ganze Werk mit einem Blick überschauen kann“. In jedem Werk, fügt Mukařovský hinzu, sogar im allergewöhnlichsten, lassen sich Anzeichen finden, die auf die Präsenz dieses Subjekts hinweisen, das niemals in einer konkreten Persönlichkeit aufgeht, sei dieses der Autor oder Rezipient des jeweiligen Werks. „In seiner Abstraktheit stellt es nur die Möglichkeit für die Projektion dieser Persönlichkeiten in die innere Werkstruktur zur Verfügung“ (ebd.).

Von der Konzeption seines Lehrers ausgehend, erklärt Miroslav Červenka (1969, 135-137), der tschechische Strukturalist der zweiten Generation, die „Persönlichkeit“ (*osobnost*) oder das „Werksubjekt“ (*subjekt díla*), d. h. jene Instanz, die Mukařovský „abstraktes Subjekt“ genannt hatte, zum „Signifié“, zum „ästhetischen Objekt“ des im Sinne Peirces als Index aufgefaßten literarischen Werks. Die so verstandene „Persönlichkeit“ verkörpert für Červenka das Prinzip der dynamischen Vereinigung aller semantischer Ebenen des Werks, ohne seinen inneren Reichtum und die auf den konkreten Autor verweisende persönliche Färbung zu unterdrücken (vgl. auch Stempel 1978, 49-53).

Am Anfang der polnischen Forschung zum Werksubjekt stehen die Arbeiten Janusz Slawińskis (1966, 1967), in denen die Konzeptionen sowohl Vinogradovs als auch Mukařovskýs vermittelt werden. Slawiński selbst nennt Vinogradovs „Autorbild“ „Subjekt der Schaffensakte“ (*podmiot czynności twórczych*) oder „Urheber der Sprechregeln“ (*nadawca regul mówienia*). Edward Balcerzan (1968) verwendet den Terminus „innerer Autor“ (*autor wewnętrzny*). Eine besondere Bedeutung hat die Arbeit Alexandra Okopień-Sławińskas zu den „persönlichen Relationen“ (1971). In ihrem fünf Ebenen umfassenden Schema der Rollen in der literarischen Kommunikation figurieren zwei außertextliche Senderinstanzen: 1. der „Autor“ (in der ergänzenden Definition R. Fieguths [1975, 16]: „der Autor in allen seinen Lebensrollen“), 2. „der Sender des Werks (der Disponent der Regeln, das Subjekt

der schöpferischen Akte)“ (bei Fieguth: „Disponent der literarischen Regeln, aus denen die Regeln dieses Einzelwerks ausgewählt und kombiniert werden; der Autor in der Rolle des Produzenten von Literatur“).³ Diesen beiden außertextlichen Hypostasen des Autors steht eine werkimmanente Instanz gegenüber, die Okopień-Sławińska „Subjekt des Werks“ (*podmiot utworu*) nennt und die Fieguth definiert als „Subjekt der Regeln des Sprechens im Werkganzen; Subjekt der Verwendung literarischer Regeln für dieses Werk“. Die Unterscheidung zweier außertextlicher Kommunikationsebenen ist jedoch unter systematischem Aspekt problematisch, besonders insofern sich Komplikationen bei der Zuordnung der Rollen des konkreten Autors zu den Instanzen der Rezeptionsseite ergeben, und sie ist unter pragmatischem Aspekt wenig hilfreich.

In der westlichen Narratologie ist weit das Konzept des *implied author* verbreitet, wie es der amerikanische Literaturwissenschaftler und Mitglied der *Chicago School* Wayne C. Booth (1961) entwickelt hat (zum Kontext des Begriffs vgl. Kindt/Müller 1999). Entgegen der seit Flaubert vom Autor geforderten Objektivität, d. h. Neutralität, Leidenschaftslosigkeit und *impassibilité*, unterstreicht Booth die unausweichliche Subjektivität des Autors:

As he writes, [the real author] creates not simply an ideal, impersonal ‘man in general’ but an implied version of ‘himself’ that is different from the implied authors we meet in other men’s works [...] the picture the reader gets of his presence is one of the author’s most important effects. However impersonal he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the [author] who writes in this manner [...] (Booth 1961, 70 f.)

c. Kritik des Autors

In der westlichen Theoriediskussion sind die Begriffe „abstrakter“ oder „impliziter“ Autor, obwohl sie in der Analysepraxis weithin verwendet werden, nicht nur auf Zustimmung gestoßen. Die Ablehnung der Konzeption einer im Werk enthaltenen Autorinstanz entwickelte sich unter dem Vorzeichen eines generellen Mißtrauens gegenüber dem Autor, das sich in der westlichen Literaturwissenschaft seit den vierziger Jahren beobachten läßt (vgl. die Übersicht über die „Angriffe“ auf den Autor bei Jannidis u. a. 1999, 11-15).

³ In einer späteren Arbeit unterscheidet Fieguth (1996, 59) am Beispiel des Romans sogar drei werktranszendente Manifestationen des Senders: 1. den Autor als historische Person, 2. den Autor als Romancier, 3. den Autor als Verfasser eines konkreten Romans.

Ein einflußreicher Faktor dieser Entwicklung war die Kritik der sog. *intentional fallacy*, die von den New Critics William Wimsatt und Monroe Beardsley (1946) formuliert worden war.⁴ Der „Trugschluß“ besteht nach Ansicht der Kritiker im Glauben an die Relevanz von Absichtserklärungen des Autors und biographischen Informationen zur Werkgeschichte für die Interpretation. Nicht die Autorintention soll Gegenstand der Interpretation sein, sondern der literarische Text, der sich schon in seiner Entstehung vom Autor verselbständigt hat und ihm nicht mehr gehört. Deshalb sind für die Interpretation keinerlei außertextliche Fakten relevant; es gilt ausschließlich das Prinzip der *internal evidence*. Booth, der damals offensichtlich die Kritik der *intentional fallacy* im Grunde teilte, überwand mit Hilfe des Konzepts des *implied author* den rigiden Immanentismus und die autonomistische Doktrin des New Criticism, der – wie Booth (1968, 84 f.) klagte – unter dem Vorzeichen des Kampfes gegen allerlei Trugschlüsse und Häresien nicht nur den Autor, sondern auch das Publikum, die „Welt der Ideen und Überzeugungen“, ja das „narrative Interesse“ eliminierte. Der vermittelnde Begriff der werkimmanenten Autorschaft bot die Möglichkeit, über den Sinn und die Absicht eines Werks zu sprechen, ohne der berüchtigten *intentional fallacy* anheimzufallen.⁵

Eine noch heute außerordentlich einflußreiche Kritik des Autors als Gegenstand der Literaturwissenschaft ist unter der Losung „Tod des Autors“ im französischen Poststrukturalismus formuliert worden.⁶ Julia Kristeva (1967), die auf Michail Bachtins Begriff der „Dialogizität“ rekurrierte, den sie als „Intertextualität“ interpretierte (womit sie den Begriff in die Literaturwissenschaft einführte), ersetzte den Autor als generierendes Prinzip des Werks durch die Vorstellung eines aktiven Textes, der sich in der Reaktion auf fremde Texte, die er absorbiert und transformiert, selbst hervorbringt. Ein Jahr später verkündete Roland Barthes (1968) „La mort de l’auteur“. Während der Autor bei Kristeva nur noch als das *enchaînement* der Diskurse figuriert, reduziert Barthes seine Funktion auf die Mischung der Diskurse:

⁴ Einen Überblick über die Diskussionen zur *intentional fallacy* geben Danneberg/Müller 1983; vgl. auch Danneberg 1999.

⁵ Gerade dieser Kompromißcharakter des *implied author*-Konzepts, das den strengen Autonomismus des New Criticism mit der Akzeptanz einer auktorialen Gegenwart im Werk verband, wurde in der Folge zum Gegenstand der Kritik; vgl. Juhl 1980, 203; Lanser 1981, 50; Poletta 1984, 111; Nünning 1993, 16 f.; Kindt/Müller 1999, 279 f.

⁶ Zur Kritik an der Ablehnung autorbezogener Kategorien vgl. die Sammelbände *Autor i tekst* (Markovič/Šmid [Hgg.] 1996) und *Rückkehr des Autors* (Jannidis u. a. [Hgg.] 1999).

[...] le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture. [...] l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; son seul pouvoir est de mêler les écritures (Barthes 1968, 494).

Nach Barthes spricht im Kunstwerk nicht der Autor, sondern die Sprache, der Text, der nach den Regeln der kulturellen Kodes einer Zeit organisiert ist.

Die Idee der Autorschaft wurde schließlich in Michel Foucaults Aufsatz *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) diskreditiert. Der Autor, so postuliert Foucault, sei ein historisches, in der Moderne überlebtes Konzept, das lediglich der Regulierung und Disziplinierung des Umgang mit der Literatur gedient habe.

Die „Anti-Autor-Philippiken“ (Il'in 1996b) der Poststrukturalisten fanden in Rußland nur begrenzten Widerhall. Das mag damit zusammenhängen, daß in der klassischen russischen Literatur, die immer noch die kulturelle Mentalität prägt, ein praktischer Ethizismus dominierte, der der Persönlichkeit und der Autorschaft höchsten Wert beimaß. Diese ethische Tendenz zeigt sich auch im ästhetischen Denken Michail Bachtins. Nicht von ungefähr setzte der junge Philosoph in seiner ersten Veröffentlichung in einer verborgenen Polemik mit dem Formalismus der Opojaz-Losung *Kunst als Verfahren* seine eigene Formel *Kunst und Verantwortung* entgegen (Bachtin 1919; vgl. Todorov 1997).⁷

d. Für und wider den abstrakten Autor

Gegen die Eingliederung des abstrakten oder impliziten Autors in ein Modell der Kommunikationsebenen ist eine Reihe von Argumenten vorgebracht worden:

1. Im Gegensatz zum Erzähler ist der abstrakte oder implizite Autor keine pragmatische Instanz des Erzählwerks, sondern eine semantische Größe des Textes (Nünning 1989, 33; 1993, 9).
2. Insofern er kein strukturelles, sondern ein semantisches Phänomen bezeichnet, gehört der Begriff des abstrakten oder impliziten Autors nicht zur Poetik der Narration, sondern zur Poetik der Interpretation (Diengott 1993, 189).

⁷ Zu Bachtins Konzeption von Autorschaft und Verantwortung vgl. Freise 1993, 177-220.

3. Der abstrakte oder implizite Autor ist nicht Teilnehmer einer Kommunikation (Rimmon-Kenan 1983, 88), als den ihn, trotz aller Warnungen vor zu anthropomorphem Verständnis, Seymour Chatman (1990, 151) modelliert (Nünning 1993, 7 f.).

4. Der abstrakte oder implizite Autor ist nichts anderes als ein vom Leser gebildetes Konstrukt (Toolan 1988, 78), das nicht personifiziert werden sollte (Nünning 1989, 31 f.).

Die genannten Argumente sind durchaus überzeugend, liefern indes keine hinreichende Begründung für den Ausschluß des abstrakten Autors aus der Narratologie. Nicht von ungefähr bedienen sich viele Kritiker trotz aller Einwände dieses Konzepts. Offensichtlich deshalb, weil kein Begriff gefunden werden kann, der die Eigenart der Präsenz des Autorelements im Werk besser ausdrückte. Einerseits bezeichnet der Begriff das semantische Zentrum des Werks, das unabhängig von allen Deklarationen des Autors existiert, jenen Punkt, in dem alle schöpferischen Linien des Werks zusammenlaufen. Andererseits weist der Begriff hinter dem abstrakten Prinzip der semantischen Vereinigung aller Elemente auf eine kreative Instanz, deren – bewußte oder unbewußte – Intention sich im Werk verwirklicht.

Bezeichnend ist auch, daß jene Kritiker, die für einen Verzicht auf die Kategorie des abstrakten Autors plädierten, bislang nur wenig überzeugende Alternativen angeboten haben. So schlägt Nünning vor, den „terminologisch unpräzisen“, „theoretisch inadäquaten“ und in der Praxis unbrauchbaren Begriff durch das „Gesamt aller formalen und strukturalen Relationen eines Textes“ zu ersetzen (Nünning 1989, 36). Chatman (1990, 74-89), der, obwohl er fünf Schlüsseldefinitionen Booths aus der Warte des Anti-intentionalismus kritisiert, entsprechend seiner Kapitelüberschrift *In Defense of the Implied Author* argumentiert, schlägt Lesern, die sich bei dem Begriff *implied author* unwohl fühlen, eine Reihe von Surrogaten zur Auswahl vor: *text implication*, *text instance*, *text design* oder einfach *text intent*. Und Kindt/Müller (1999, 285 f.) kommen zu dem Schluß, daß es sinnvoll wäre, den Begriff „impliziter Autor“ einfach durch den Begriff „Autor“ zu ersetzen, was allerdings die bekannten Einwände der Anti-Intentionalisten hervorriefe, oder, wenn an einer nicht-intentionalistischen Bedeutungskonzeption festgehalten werden sollte, von „Textintention“ zu sprechen.

Das Problem des abstrakten Autors beleuchtet auf eine aufschlußreiche Weise Gérard Genette. Der Theoretiker, der im *Discours du récit* (1972) ganz ohne den abstrakten Autor auszukommen glaubte, was berechnete Kri-

tik hervorrief⁸, widmet der übergangenen Instanz im *Nouveau discours du récit* ein ganzes Kapitel (1983, 93-107). Die aufwendige Argumentation gegen das *tableau „complet“* der Instanzen – Genette bezieht sich hier auf Chatman (1978, 151), Bronzwaer (1978, 10), Schmid (1973, 20-30), Hoek (1981, 257 f.) und Lintvelt (1981, 13-33) – führt zu einem für den abstrakten Autor gar nicht ungünstigen Befund. Genette konstatiert zunächst, daß der *auteur impliqué*, da nicht spezifisch für den *récit*, keinen Gegenstand der Narratologie bilde. Die Frage aber, „l’auteur impliqué est-il une instance nécessaire et (donc) valide entre le narrateur et l’auteur réel“ (96), beantwortet er immerhin ambivalent: als *instance effective* „évidemment non“, als *instance idéale* „maintenant“. Er akzeptiert den abstrakten Autor durchaus als *l’idée de l’auteur*, welchen Ausdruck er für angemessener hält als *l’image de l’auteur*: „L’auteur impliqué, c’est tout ce que le texte nous donne à connaître de l’auteur“ (102). Aber man sollte nicht, so die finale Warnung Genettes, aus der Vorstellung vom Autor eine *instance narrative* machen. Damit ist Genette gar nicht so weit von den Vertretern des *tableau complet* entfernt, von denen keiner beabsichtigte, den abstrakten Autor in eine narrative Instanz zu verwandeln.

e. Zwei Versuche einer Aufspaltung des abstrakten Autors

Als erbitterte Gegnerin von Booths *implied author* und meines abstrakten Autors tritt die niederländische Narratologin Mieke Bal auf. Diese „überflüssigen“ Begriffe (Bal 1981a, 208 f.) sind nicht nur für die weitverbreitete „verschwommen psychologisierende“ Behandlung des Perspektivproblems verantwortlich („De grote schuldige is volgens mij het concept ‚abstracte auteur‘“, Bal 1978, 123), sondern auch für die falsche Isolierung des Autors von der Ideologie seines Werks: der trügerische Begriff habe es möglich machen sollen (aber nicht können), einen Text zu verurteilen, ohne seinen Autor zu verdammen, und umgekehrt – „a very attractive proposition to the autonomists of the ‘60s“ (Bal 1981b, 42). Angesichts dieser Schelte muß es verwundern, daß Bal in der niederländischen Fassung ihrer Narratologie (1978, 125) sogar eine Aufspaltung dieser zwischen konkretem Autor und Erzähler zu lokalisierenden Instanz vorschlägt. Sie unterscheidet hier zwi-

⁸ Vgl. z. B. Rimmon 1976, 58: „Without the implied author it is difficult to analyze the ‚norms‘ of the text, especially when they differ from those of the narrator“; Bronzwaer 1978, 3: „The scope of narrative theory excludes the writer but includes the implied author. [...] It is therefore at the implied author that a theory of narrative can, and must, begin“.

schen *implicite auteur* und *abstracte auteur* und separiert sie schematisch auf folgende Weise:

implicite auteur ⇒ TEKST ⇒ *abstracte auteur*

Während die erste Hypostase des Autors – gemäß dem angeblich weiteren Begriff Bronzwaers 1978 – als die „technische, überwölbende Instanz“ verstanden wird, „die alle andern Instanzen ins Leben ruft und für den Aufbau des gesamten narrativen Textes verantwortlich ist“, wird die zweite Autorinstanz entsprechend den Definitionen Booths und Schmidts als Verkörperung der „totalen Bedeutungsstruktur“ des Textes begriffen, allerdings nicht als „Produzent der Bedeutungen“, sondern als „Resultat der semantischen Textanalyse“ (Bal 1978, 124 f.). Beide Figuren bleiben für Bal außerhalb des Terrains der Narratologie.

Einer Aufspaltung unserer abstrakten Instanz redet auch der Amsterdamer Slavist Willem Weststeijn (1984) das Wort. Nur geschieht das bei ihm etwas anders als bei Bal. Er unterscheidet zwischen *implied author* und *author in the text*. Ersterer wird als das den Text „regierende Bewußtsein“ (*governing consciousness*) begriffen, als „something ‚complete‘ (a set of implicit norms, the technical instance responsible for the entire structure of the text)“. Letzterer ist etwas „Fragmentarisches“, das nur in einzelnen lexikalischen Merkmalen oder in den von Personen ausgesprochenen Ideen aufscheint. Während der „implizite Autor“ sich von Text zu Text ändert, bleibt der „Autor im Text“ mehr oder weniger konstant (Weststeijn 1984, 562).

Keine der beiden Aufspaltungen scheint sinnvoll zu sein. Die beiden Autorfiguren, die Bal unterscheidet, erweisen sich bei näherem Hinsehen nur als zwei Seiten ein und derselben Instanz. Die Begriffsintensionen „Produzent“ und „Resultat“ definieren diese Instanz, die extensional identisch bleibt, lediglich aus unterschiedlicher Perspektive. Als „Produzent“ der Textbedeutungen (es müßte eigentlich heißen: als textimmanentes Bild des „Produzenten“) erscheint der abstrakte Autor in produktionsästhetischer Sicht, „Resultat“ eben dieser Textbedeutungen ist er dagegen in rezeptionsästhetischer Perspektive. Mit andern Worten: Der abstrakte Autor ist das Bild, das sich der konkrete Leser bei der Vereinigung aller Bedeutungen des Werks vom Autor macht. Das Bild selbst ist „Resultat“ der semantischen Tätigkeit des Lesers, sein Inhalt aber, das, was es darstellt, ist der „Produzent“ sowohl im „technischen“ als auch im „ideologischen“ Sinne Bals. Das Diagramm der Kritikerin, das dem Text den *implicite auteur* als „Produzenten“ vorschaltet

und den *abstracte auteur* als „Resultat“ nachordnet, modelliert also nicht zwei unterschiedliche Instanzen, sondern lediglich einen Wechsel der Perspektive.

Weststeijns Dichotomie gibt insofern Probleme auf, als sein *implied author* nichts anderes ist als der – wohlverstandene – Autor im Text, d. h. der Autor im ganzen Text und nicht lediglich die an einzelnen Stellen, in einzelnen Sätzen durchklingende Autorstimme. Was Weststeijn dagegen *author in the text* nennt, ist ein Konstrukt biographischer Spekulation.

Zweifellos können literarische Werke lexikalische oder ideologische ‚Stellen‘ enthalten, in denen wir unmittelbar die Stimme des Autors zu hören vermeinen. Aber solche Zuschreibungen hängen wesentlich vom individuellen Stereotyp des Autors ab und von der subjektiven Lektüre des Textes. Außerdem ist zu bedenken, daß die Worte, Ideen und Figuren, die den Autor zu repräsentieren scheinen, kraft ihrer Fiktivität, ihres Dargestelltseins unausweichlich einer Objektivierung und Relativierung ausgesetzt sind. Man denke nur an die Sprecher in Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* („Aufzeichnungen aus dem Kellerloch“) oder an Pozdnyšev, den erzählenden Helden in Tolstojs *Krejcerova sonata* („Die Kreuzersonate“), zweifellos Sprachrohre ihres Autors, die ihre und ihres Autors Ideologie durch ihre Geschichten kompromittieren. Das sind gewiß zwei extreme Fälle, aber sie illustrieren das Prinzip: Der fragmentarische *author in the text*, wie ihn Weststeijn versteht, ist nichts anderes als eine fiktive mit Zügen des Autors ausgestattete Figur, die der Konkurrenz mit andern Figuren und ihren Sinnpositionen ausgesetzt wird. In solchen Fällen gestaltet der Autor sich selbst oder – wahrscheinlicher – einen Teil seiner Persönlichkeit, seines Denkens in einer fiktiven Person und macht aus seinen ideologischen, charakterologischen oder psychischen Spannungen und Konflikten ein narratives Sujet.

Die Objektivierung des Autors in den fiktiven Figuren seines Werks ist kein seltenes Phänomen. Lermontovs Pečorin aus *Geroj našego vremeni* („Ein Held unserer Zeit“), dessen autobiographischer Zuschnitt so auf der Hand liegt, daß der Erzähler, genauer: der fiktive Autor des Vorworts zum Roman, es für erforderlich hält, sich von ihm ironisch zu distanzieren, ist nur das offensichtlichste Beispiel einer Selbstobjektivierung des Autors. Die Verwicklung des zum Helden gewordenen Autors in ein Sujet, das, nach seiner eigenen strengen Logik ablaufend, den Helden objektiviert, ist natürlich nicht frei von lebensweltlicher Rückbezüglichkeit. Man denke etwa an Tolstojs späte Erzählungen *D'javol* („Der Teufel“) oder *Otec Sergij*

(„Vater Sergius“), deren Helden offensichtlich mit den Schwächen des Autors kämpfen.

Nicht selten stellen Autoren ein Experiment mit sich selbst an, indem sie eine fiktive Figur mit ihren eigenen Zügen ausstatten. In der russischen Literatur gibt es nicht wenige Helden, die ihren Autoren als Werkzeug der Selbsterkenntnis und auch als Mittel im Kampf mit sich selbst dienen. Alle diese Feststellungen bleiben natürlich im Rahmen der biographischen Spekulation. Aber warum sollte diese untersagt sein, kann doch der Leser am Kampf mancher Autoren mit sich selbst nicht geringes Interesse entwickeln und in ihm nicht unerhebliche Anregungen für die Verständigung mit sich selbst finden.

f. Skizze einer systematischen Definition

Unternehmen wir nun den Versuch einer systematischen Definition unseres abstrakten Autors. Der abstrakte Autor ist das semantische Korrelat aller indizialen Zeichen des Textes, die auf den Sender verweisen. „Abstrakt“ heißt nicht „fiktiv“. Der abstrakte Autor ist keine dargestellte Instanz, keine intendierte Schöpfung des konkreten Autors. Deshalb muß man die Frage, die Bachtin (1992, 296) zu Vinogradovs „Autorbild“ stellt – „Wann und in welchem Maße gehört es zur Intention des Autors (zu seinem künstlerischen Willen), ein *Autorbild* zu schaffen?“ – als Versuch interpretieren, diesen Begriff, zu dem Bachtin ein gespaltenes Verhältnis hatte⁹, ad absurdum zu führen.

Insofern der abstrakte Autor keine dargestellte Instanz ist, kann man ihm kein einziges einzelnes Wort im Erzähltext zuschreiben. Er ist nicht identisch mit dem Erzähler (obwohl Vinogradovs Umgang mit ihm ihn manchmal in gefährliche Nähe zum Erzähler bringt), sondern repräsentiert das Prinzip des Fingierens eines Erzählers (vgl. Chatman 1978, 148) und der gesamten dargestellten Welt. Er hat keine eigene Stimme, keinen Text. Sein Wort ist der ganze Text in allen seinen Ebenen, das ganze Werk in seiner Ge-

⁹ Daß Bachtin grundsätzlich von der Existenz einer textimmanenten Autorinstanz ausging, belegt folgendes Bekenntnis: „Jede Aussage [...] hat ihren Autor, den wir in der Aussage selbst als ihren Urheber hören. Vom realen Autor, wie er außerhalb der Aussage existiert, brauchen wir dabei überhaupt nichts zu wissen“ (Bachtin 1963, 314).

machtheit. Der abstrakte Autor ist nur die anthropomorphe Hypostase aller schöpferischen Akte, die personifizierte Werkintention.¹⁰

Der abstrakte Autor ist real, aber nicht konkret. Er existiert im Werk nur implizit, virtuell, angezeigt durch die Spuren, die die schöpferischen Akte im Werk hinterlassen haben, und bedarf der Konkretisation durch den Leser. Deshalb hat er eine zweifache Existenz: einerseits ist im Text objektiv gegeben, als virtuelles Schema der Symptome, andererseits hängt er in seiner Ausstattung von den ihn aktualisierenden subjektiven Akten des Lesens, Verstehens und Deutens ab. Mit andern Worten: Der abstrakte Autor ist ein Konstrukt des Lesers auf der Grundlage seiner Lektüre des Werks. Die Betonung ist nicht allein auf „Konstrukt“ zu legen, wozu einige Vertreter der Rezeptionstheorie tendieren. Das Konstruieren muß sich ja, soll es sich nicht im bloßen Erfüllen von Sinnwünschen erschöpfen, auf die im Text enthaltenen Symptome richten, deren Objektivität die Freiheit des Interpreten grundsätzlich begrenzt. Deshalb sollte man statt von „Konstrukt“ lieber von „Rekonstrukt“ sprechen.

Als Symptome kommen alle schöpferischen Akte in Frage, die das Werk hervorbringen: das Erfinden einer Geschichte mit Situationen, Helden und Handlungen, das Ersinnen einer bestimmten Handlungslogik mit einer mehr oder weniger ausgeprägten Philosophie, die Einschaltung eines Erzählers, die Transformation der Geschichte in eine Erzählung mit Hilfe bestimmter Verfahren wie der Linearisierung des Gleichzeitigen und der Umstellung der Teile gegen die historische Reihenfolge und schließlich die Präsentation der Erzählung in bestimmten sprachlichen Formen.

¹⁰ Michail Bachtin scheint mein Konzept des abstrakten Autors nicht in diesem Sinne verstanden zu haben. In seinem im wesentlichen in deutscher Sprache gehaltenen Exzerpt meiner Rezension zu B. A. Uspenskij's *Poëtika kompozicii* (Schmid 1971), das jetzt veröffentlicht wurde (Bachtin 2002a), stellt er zu den mit unterschiedlichen dargestellten Instanzen korrespondierenden Benennungen Dmitrij Karamazovs im Roman Dostoevskijs („Dmitrij Karamazov“, „Dmitrij Fedorovič“, „Mitja“, „Miten'ka“, „Bruder Dmitrij“) in russischer Sprache die Frage: „Aber wie wird der Name in der Sprache des ‚abstrakten Autors‘ lauten (vielleicht ganz offiziell wie in der Geburtsurkunde ‚Dmitrij Fedorovič Karamazov‘?). Hat der ‚abstrakte Autor‘ eine eigene Sprache (einen Code)?“ (Bachtin 2002a, 418). Der Kommentator der Bachtinschen Arbeitshefte L. A. Gogotišvili (2002, 661) weist darauf hin, daß Bachtin, auch wenn er hier die Existenz eines eigenen Worts des Autors „weich“ problematisiere, in den weiteren Fragmenten der Arbeitshefte prinzipiell die These vertrete, daß der Autor kein eigenes Wort habe. Genau das war aber schon in der Uspenskij-Rezension meine Position.

Der abstrakte Autor ist unablösbar an das Werk gebunden, dessen individuelles Signifié er bildet. Jedes Werk hat seinen eigenen abstrakten Autor. Natürlich fallen die abstrakten Autoren unterschiedlicher Werke eines konkreten Autors, z. B. Tolstojs, in bestimmten Zügen zusammen und bilden so etwas wie einen abstrakten Œuvre-Autor, ein Stereotyp, in diesem Fall den „typischen Tolstoj“, jenes Konstrukt, das Jurij Tynjanov (1927, 279) „literarische Persönlichkeit“ (*literaturnaja ličnost'*) nannte (vgl. dazu Rymar'/Skobelev 1994, 39-42) und Booth (1979, 270) *career author* (vgl. Chatman 1990, 87-89). Es gibt auch allgemeinere Stereotypen des Autors, die sich nicht auf das Werk eines konkreten Autors beziehen, sondern auf literarische Schulen, Stilrichtungen, Epochen, Gattungen. Aber das hebt nicht die grundsätzliche Bindung des abstrakten Autors an das einzelne Werk auf. Insofern Konkretisationen bei verschiedenen Lesern unterschiedlich ausfallen werden und sogar bei ein und demselben Leser von einer Lektüre zur andern variieren können, entspricht nicht nur jedem Leser, sondern sogar jedem Leseakt ein eigener abstrakter Autor.

Den abstrakten Autor kann man von zwei Seiten her bestimmen, unter dem Aspekt des Werks und unter dem Aspekt des werktranszendenten konkreten Autors. In der ersten Perspektive ist der abstrakte Autor die Hypostasierung des das Werk prägenden Konstruktionsprinzips. In der zweiten Sichtweise ist er die Spur des konkreten Autors im Werk, sein werkimmanenter Repräsentant.

Das Verhältnis von abstraktem und konkretem Autor sollte man allerdings nicht in Kategorien der Spiegelung oder Abbildung denken, wozu der Terminus „Autorbild“ verführt. Den werkimmanenten Repräsentanten kann man auch nicht als Sprachrohr des konkreten Autors modellieren, was der Terminus „impliziter Autor“ nahelegt.

Wie wir gesehen haben, nehmen Autoren in ihren Werken nicht selten Experimente mit ihren Anschauungen vor und stellen ihre eigenen Überzeugungen auf die Probe. So verwirklicht mancher Autor im Werk Möglichkeiten, die im Lebenskontext unrealisiert bleiben müssen, und nimmt zu bestimmten Erscheinungen eine radikale Position ein, die er im außerkünstlerischen Kontext aus verschiedenen Gründen nie verträte. Dann kann der abstrakte Autor unter dem ideologischen Aspekt wesentlich radikaler und einseitiger sein, als es der konkrete Autor in der Wirklichkeit je wäre oder – vorsichtiger formuliert – als wir uns ihn nach den historischen Zeugnissen vorstellen.

Eine solche Radikalisierung des abstrakten Autors ist typisch für das Spätwerk Tolstojs. Wie uns aus der Biographie bekannt ist, war der späte Tolstoj von manchen seiner Ideen viel weniger überzeugt, als es seine abstrakten Autoren waren, die nur eine Dimension des Tolstojschen Denkens verkörperten und sie übertrieben.

Auch das umgekehrte Verhältnis kommt vor: der abstrakte Autor kann in seinem geistigen Horizont den ideologisch mehr oder weniger begrenzten konkreten Autor deutlich übersteigen. Ein Beispiel dafür ist Dostoevskij, der in seinen späten Romanen ein erstaunliches Verständnis für verschiedene Ideologien entwickelt, die er als Publizist auf das schärfste bekämpfte. Hier nimmt möglicherweise Bachtins paradoxe These vom „polyphonen Roman“ ihren Ursprung, nach der die Stimme des Autors gleichberechtigt mit den Stimmen der Helden erklingt.

Dostoevskijs letzter Roman zeigt noch ein anderes Phänomen, die Zwiespältigkeit des abstrakten Autors. Auf der ideologischen Ebene verfolgt der abstrakte Autor der *Brat'ja Karamazovy* („Die Brüder Karamazov“) das Ziel der Theodizee. Zur gleichen Zeit verwirklicht sich im Roman ein Gegensinn, der in der Theodizee eine Selbstvergewaltigung des Autors aufdeckt. So spielt sich ein Kampf zwischen zwei ideologischen Positionen ab, ein Schwanken zwischen Pro und Contra. Der abstrakte Autor erscheint in doppelter Gestalt: als affirmierender und als zweifelnder.

Der abstrakte Autor ist natürlich keine Senderinstanz. Deshalb ist in dem Schema der Doppelpunkt, der den Schaffensakt symbolisiert, eingeklammert. Es stellt sich nun freilich die Frage, warum man eine Instanz, die weder Teilnehmer der Kommunikation noch ein spezifisches Moment des Erzählwerks ist, überhaupt in einem Modell der Kommunikationsebenen vorsehen soll. Sollte man sich nicht mit Autor und Erzähler begnügen, wozu Narratologen raten?

Die Existenz dieser Instanz, die nicht zur dargestellten Welt, aber zum Werk gehört, wirft einen Objektschatten auf den Erzähler, der oft als Herr der Lage dargestellt ist, der frei über den semantischen Haushalt des Werks zu verfügen scheint. Die Präsenz des abstrakten Autors im Modell der epischen Kommunikation verdeutlicht das Dargestelltsein des Erzählers, seines Textes und der in ihm ausgedrückten Bedeutungen. Diese Bedeutungen erhalten ihre für das Werk finale Sinnintention erst auf dem Niveau des abstrakten Autors.

Der Vollzug der Bedeutungsverleihung durch den Autor entspricht den im Schema der Kommunikationsebenen angedeuteten hierarchischen Fundie-

rungsverhältnissen: In der Hervorbringung der Personenreden durch den Erzähler gehen die personalen Zeichen und Bedeutungen in die komplexeren Zeichen des übergeordneten Erzählerkontextes als Signifikanten ein und helfen der Bedeutungsintention des Erzählers sich zu verwirklichen. Ein vergleichbares Verhältnis herrscht zwischen Erzähler- und Autorebene. Die Zeichen, die sich im Erzählen – unter anderem auch durch die Integration der personalen Zeichen – aufbauen, werden wiederum vom abstrakten Autor zum Ausdruck seiner Bedeutungsintention benutzt. Alle Artikulationen der Personen und des Erzählers drücken personen- bzw. erzählerbezogene Inhalte aus und tragen dadurch dazu bei, die Bedeutungsintentionen des abstrakten (!) Autors auszudrücken. Das der Schachtelstruktur der epischen Kommunikation analoge Verhältnis der bedeutungsschaffenden Aktivitäten von Personen, Erzähler und abstraktem Autor könnte man folgendermaßen schematisch darstellen:

$$\begin{array}{l}
 \text{P: } S_{\text{P}} \Leftrightarrow S_{\text{E}_{\text{P}}} \\
 \quad \quad \quad 1 \ 2 \ 3 \\
 \\
 \text{E: } S_{\text{P}} \in S_{\text{A}_{\text{E}}} \Leftrightarrow S_{\text{E}_{\text{E}}} \\
 \quad \quad \quad \quad \quad 1 \ 2 \ 3 \\
 \\
 \text{A: } S_{\text{E}} \in S_{\text{A}_{\text{A}}} \Leftrightarrow S_{\text{E}_{\text{A}}}
 \end{array}$$

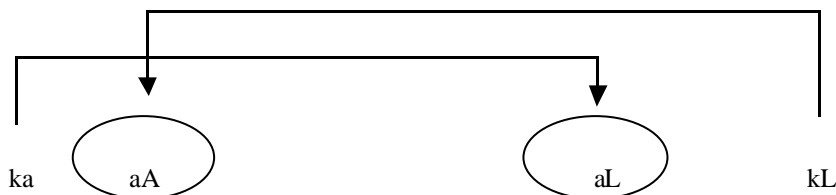
Das Schema ist wie folgt zu lesen: die Zeichen (S , *signes*), die in der Interdependenz (\Leftrightarrow) der Signifikanten (S_{a} , *signifiants*) und Signifikate (S_{e} , *signifiés*) auf der Ebene der Personen (P) gebildet werden (S_{P}), gehören (\in) zur Menge der Signifikanten auf der Ebene des Erzählers ($S_{\text{A}_{\text{E}}}$), die ihrerseits in einer Interdependenz (\Leftrightarrow) mit den Signifikaten dieser Ebene ($S_{\text{E}_{\text{E}}}$) stehen. Entsprechendes gilt für die Beziehung zwischen der Ebene des Erzählers und der Ebene des abstrakten Autors (A). Die Zeichen, die sich auf der Ebene des Erzählers konstituieren (S_{E}), unter anderem durch die Integration der Zeichen auf der Ebene der Personen, gehen in die Menge der Signifikanten ($S_{\text{A}_{\text{A}}}$) ein, die die Autorbedeutungen ($S_{\text{E}_{\text{A}}}$) ausdrücken. Somit fungieren die Zeichen auf einer Ebene, die die Interdependenz von Signifikanten und Signifikaten auf der tieferen Ebene umfassen, als Signifikanten auf der nächsthöheren Ebene.

3. Der abstrakte Leser

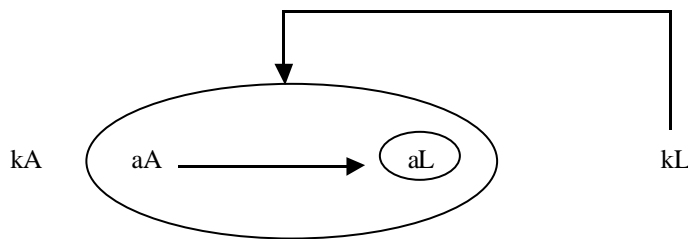
a. Der abstrakte Leser als Attribut des abstrakten Autors

Auf der Empfängerseite unseres Schemas der epischen Kommunikation ist gegenüber dem abstrakten Autor der abstrakte Leser eingezeichnet. Es gibt natürlich keinerlei Kontakt zwischen diesen abstrakten Größen, die ja nicht pragmatische Instanzen, sondern semantische Rekonstrukte sind. Der abstrakte Leser ist die werkinhärente Hypostase der Vorstellung des konkreten Autors von seinem Leser.

Es liegt hier eine verführerische Symmetrie nahe: Wenn der abstrakte Autor ein vom konkreten Leser gebildetes Konstrukt des konkreten Autors ist, dann ist, so könnte man versucht sein zu schließen, der abstrakte Leser sei das vom konkreten Autor vorgestellte Bild des konkreten Lesers. Diese Konstellation könnte man in folgendem Schema darstellen, in die Pfeile die Rekonstruktionsakte und die Ovale die Rekonstrukte symbolisieren:



Das Verhältnis der Bilder ist in Wirklichkeit freilich komplizierter. Nicht der konkrete Autor, über dessen Intentionen wir wenig wissen, sondern das von ihm geschaffene Werk oder sein abstrakter Autor ist der Ausgangspunkt für die Projektion des abstrakten Lesers. Die Vorstellung vom Gegenüber ist eine der Eigenschaften des vom konkreten Leser rekonstruierten abstrakten Autors. Wie auch die übrigen Qualitäten des abstrakten Autors ist die Vorstellung vom Empfänger im Text nur implizit in der Faktur des Textes gegeben. Folglich hängt der abstrakte Leser von der individuellen Explikation, d. h. von der Lektüre und dem Verständnis des Textes durch den konkreten Leser genauso ab wie der abstrakte Autor. Deshalb müssen wir das Schema auf folgende Weise korrigieren:



b. Vorgeschichte des abstrakten Lesers

Zum abstrakten Leser gibt es eine Reihe von Konzeptionen. Schon bei Booth (1961) figurierte als Pendant des *implied author* der *implied reader*. Wolfgang Iser (1972, 1976) definierte den „impliziten Leser“ dann als eine „den Texten eingezeichnete Struktur“:

[...] der implizite Leser [besitzt] keine reale Existenz; denn er verkörpert die Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet. Folglich ist der implizite Leser nicht in einem empirischen Substrat verankert, sondern in der Struktur der Text selbst fundiert. (Iser 1976, 60)

Der polnische Literaturwissenschaftler Michal Glowinski (1967) schlug den Begriff des „virtuellen Rezipienten“ (*wirtualny odbiorca*) vor und unterschied für ihn zwei Grundtypen, deren Differenzierung er mit der verschiedenartigen Darbietung des Werksinns begründet: den „passiven Leser“ (*czytelnik bierny*), der den im Werk offensichtlichen Sinn lediglich aufzunehmen braucht, und den „aktiven Leser“ (*czytelnik czynny*), der den in bestimmten Verfahren verschlüsselten Sinn rekonstruieren muß.

Miroslav Cervenka (1969, 138 f.) charakterisiert die „Persönlichkeit des Adressaten“ (*osobnost adresata*), womit der abstrakte Leser gemeint ist, auf folgende Weise:

Wenn das Subjekt des Werks das Korrelat der Gesamtheit der Akte der schöpferischen Wahl war, so ist die Bedeutungstotalität des Angesprochenen die Gesamtheit der geforderten Verstehensfähigkeiten: der Fähigkeiten, dieselben Kodes zu benutzen und ihren Bestand analog zum Schaffen des Sprechenden zu entwickeln, der Fähigkeit, die Potentialität des Werks in ein ästhetisches Objekt zu verwandeln.

Nachdem Erwin Wolff (1971) den Begriff des „intendierten Lesers“ in die Diskussion eingeführt hatte, unterschied Gunter Grimm (1977, 38 f.) diese Instanz vom „imaginierten“ und „konzeptionellen“ (oder „konzipier-

ten“) Leser. Umberto Eco schrieb in seinem Buch *Lector in fabula* (1979) vom „Modell-Leser“ (*lettore modello*). In Rußland verwandten Rymar’/Skobelev (1994, 119-121) in der Nachfolge Boris Kormans den Begriff des „konzipierten Lesers“ (*koncepirovannyj čitatel’*). Korman selbst hatte dem „Autor als Träger der Werkkonzeption“ die entsprechende Instanz des „Lesers als postulierter Adressat, ideales Rezeptionsprinzip“ (*čitatel’ kak postuliruemyj adresat, ideal’noe vosprinimajuščee načalo*) gegenübergestellt:

Die Andersheit [des Autors als Träger der Werkkonzeption] ist das gesamte künstlerische Phänomen, das einen idealen, konzipierten Leser voraussetzt. Der Rezeptionsvorgang ist der Prozeß der Verwandlung des realen Lesers in den konzipierten Leser [Korman 1977, 127].

c. Definition des abstrakten Lesers

Obwohl sich alle diese Begriffe auf das im Text enthaltene Bild des Lesers beziehen, aktiviert ihre praktische Anwendung durchaus unterschiedliche Facetten und Funktionen des abstrakten Lesers. In vielen Fällen bleibt der ontologische und strukturelle Status der bezeichneten Instanz ziemlich unklar. Nicht selten schwankt der Begriff zwischen der Bezeichnung des Adressaten des Autors und des Adressaten Erzählers. Deshalb scheint es sinnvoll, den Inhalt des Begriffs und seinen Verwendungsbereich zu präzisieren.

Zunächst ist zu betonen, daß der abstrakte Leser grundsätzlich niemals mit dem fiktiven Leser, dem *narrataire*, d. h. dem Adressaten des Erzählers, zusammenfällt. Ein solcher Zusammenfall wird von Genette (1972, 266) und Rimmon (1976, 55, 58) angenommen, die den *narrataire extradiégétique*, d. h. den Adressaten, an den sich ein unpersönlicher allwissender und ubiquitärer Erzähler wendet, der – nach Genette – nicht zur fiktiven Welt gehört, mit dem *lecteur virtuel* oder *impliqué* identifizieren. Genette, begrüßt diese Koinzidenz im *Nouveau discours du récit* (1983, 95) als eine kleine Einsparungsmaßnahme, über die sich Ockham sehr gefreut hätte. Aber die Ökonomie ist nur auf der Grundlage des Genette-Systems möglich, wo der *narrateur extradiégétique* nicht als fiktive Instanz figuriert und den Ort des fehlenden abstrakten Autors einnimmt. Genette (1983, 92) formuliert ja:

[...] le narrateur extradiégétique se confond totalement avec l’auteur – je ne dirai pas, comme on le fait trop, „implicite“, mais bel et bien explicite et proclamé.

Natürlich, je näher der fiktive Erzähler dem abstrakten Autor steht, desto schwieriger wird es, die ideologischen Positionen von fiktivem und

abstraktem Leser deutlich zu scheiden. Gleichwohl bleibt ihre Differenz grundsätzlich in Kraft. Die Grenze zwischen der fiktiven Welt, zu der jeder Erzähler gehört, wie neutral, objektiv oder „olympisch“ er auch konstituiert sein mag, und der Wirklichkeit, zu der bei all seiner Virtualität der abstrakte Leser gehört, läßt sich nicht überschreiten – oder nur in einer narrativen Paradoxie.

Unter dem abstrakte Leser soll hier der Inhalt jenes Bildes vom Empfänger verstanden werden, das der Autor beim Schreiben vor sich hatte oder – genauer – der Inhalt jener Vorstellung des Autors vom Empfänger, die im Text durch bestimmte indiziale Zeichen fixiert ist.

Ein im Text nicht fixierter „intendierter Leser“ (nach der Terminologie Links [1976, 28] oder Grimms [1977, 38 f.]), der lediglich in der Vorstellung des konkreten Autors existiert und den man ausschließlich nach den Aussagen des letzteren oder nach außertextlichen Informationen rekonstruieren kann, ist nicht Teil des Werks. Ein solcher Leser gehört ausschließlich zur Sphäre des konkreten Autors, in dessen Intention er figuriert. Ein schönes Beispiel für das Nicht-Gelingen der Autorintention vom Leser, d. h. für das Auseinanderfallen des vom Autor intendierten und des vom Werk tatsächlich entworfenen Lesers nennt Hannelore Link (1976, 28): viele Flugblätter, die marxistisch gestimmte Studenten Ende der sechziger Jahre verfaßten, waren an den Fabrikarbeiter gerichtet und sollten ihm seine wahren Interessen bewußt machen. Die Kodierung dieser Botschaften war indes nicht auf den intendierten Leser, den Arbeiter, abgestellt, sondern entsprach in Wortwahl und Ideologie viel eher dem Horizont der Sender, der marxistischen Studenten.

d. Unterstellter Adressat und idealer Rezipient

Nach den Funktionen, in denen sich der abstrakte Autor sein Gegenüber vorstellt, muß man zwei Hypostasen dieser unterstellten Instanz unterscheiden (vgl. schon Schmid 1974a, 497 und danach Lintvelt 1981, 18; Il'in 1996c).

Erstens erscheint der abstrakte Leser als *unterstellter, postulierter Adressat*, an den das Werk gerichtet ist, dessen sprachliche Codes, ideologische Normen und ästhetische Vorstellungen so berücksichtigt werden, daß das Werk verstehbar wird. In dieser Funktion ist der abstrakte Leser Träger der beim Publikum vermuteten faktischen Codes und Normen.

Zweitens fungiert der abstrakte Leser als Bild des *idealen Rezipienten*, der das Werk auf eine der Faktur optimal entsprechenden Weise versteht und

jene Sinnposition einnimmt, die das Werk ihm nahelegt. Das Verhalten des idealen Lesers, sein Verhältnis zu den Normen und Werten der fiktiven Instanzen ist also völlig durch das Werk vorgegeben, wohlgemerkt nicht durch die Willensakte des konkreten Autors, sondern durch die im Werk objektivierten und im abstrakten Autor verkörperten Schaffensakte. Wenn in einem Werk einander widerstreitende Sinnpositionen sich in einer Hierarchie befinden, so identifiziert sich der ideale Rezipient mit jener Instanz, die in dieser Hierarchie die höchste Stelle einnimmt. Wenn die Position der die Hierarchie anführenden Instanz unter dem Aspekt des abstrakten Autors relativiert wird, identifiziert sich der ideale Leser mit ihr nur insoweit, wie das vom Gesamtsinn des Werks zugelassen wird. Die Position des idealen Rezipienten ist also durch das Werk völlig prädestiniert; der Grad der ideologischen Konkretheit dieser Prädestination ist aber von Autor zu Autor unterschiedlich. Während Werke von Autoren mit einer Botschaft eine ganz bestimmte Sinnantwort fordern, wird bei experimentierenden und fragenden Autoren die Bandbreite der vom Werk zugelassenen Lektüren eher breit sein. Bei Tolstoj ist das Spektrum der vom Werk zugelassenen Positionen zweifellos enger als z. B. bei Cechov.

Der Unterschied zwischen den beiden Hypostasen des abstrakten Lesers, dem unterstellten Adressaten und dem idealen Rezipienten, ist um so relevanter, je spezifischer die Ideologie des Werks ist, je mehr es zur Annahme nicht allgemein anerkannten Denkens auffordert. Im Spätwerk Tolstoj's ist der ideale Leser ganz offensichtlich weit vom vorausgesetzten Adressaten entfernt. Während letzterer nur mit ganz allgemeinen Zügen entworfen wird wie dem Beherrschen der russischen Sprache, der Kenntnis der gesellschaftlichen Normen des späten 19. Jahrhunderts und der Fähigkeit, ein literarisches Werk zu lesen, so zeichnet sich ersterer durch eine Reihe von spezifischen Idiosynkrasien und die Sinnposition des Tolstojanertums aus.

Die Differenz zwischen abstraktem und fiktivem Leser ist kategorial, selbst wenn ersterer von letzterem in einzelnen Werken ideologisch nicht deutlich differenziert sein mag. Der fiktive Leser figuriert in der Regel nur als Instanz, deren Horizont vor allem unter lebensweltlichen und ethischen Parametern definiert ist. Der abstrakte Leser dagegen beschränkt sich nicht auf ethische Reaktionen, mögen diese auch durchaus zulässig und geradezu vorgesehen sein. Als idealer Rezipient ist er aufgerufen, eine ästhetische Haltung zum Werk einzunehmen und die ethischen, kognitiven und praktischen Reaktionen der ästhetischen Einstellung unterzuordnen.

e. Kritik des idealen Rezipienten

Die hier dargelegte Konzeption des abstrakten Lesers (wie sie in Schmid 1973; 1974 vorgetragen worden war) ist in der Forschung auf Einwände gestoßen. Nicht jedoch die Aufspaltung der Instanz in unterstellten Adressaten und idealen Rezipienten hat Kritik hervorgerufen, sondern die vermeintliche Verpflichtung des konkreten Lesers auf die im abstrakten Leser – als dem Vollstrecker der intendierten Rezeption – vorgezeichnete Lektüre. So hält mir Jaap Lintvelt (1981, 18) vor, meine Definitionen entmündigten den konkreten Leser:

Ces définitions de Schmid impliquent qu'un „texte est censé programmer sa propre lecture“. Dans une telle conception, la lecture se limiterait à „une opération (subjective) d'enregistrement d'une organisation de sens qui préexiste à la lecture elle-même [...]“ Schmid néglige donc de signaler que le lecteur concret [...] peut pratiquer aussi d'autres lectures qui ne correspondent pas forcément avec la réception, supposé idéale, par le lecteur abstrait.

Auch Jan van der Eng (1984, 126 f.) plädiert dafür, dem konkreten Leser mehr Freiheit und schöpferische Teilhabe an der Bedeutungsbildung zuzugestehen, als es mein Konzept des abstrakten Lesers vorsehe. Der einzelne Rezipient habe – so argumentiert van der Eng – nicht nur die Freiheit, die sinnlichen, emotionalen und kognitiven Inhalte des Werks auf je eigene Weise zu konkretisieren und zu vertiefen, er bringe durch die Projektion dieser Inhalte auf jeweils neue Wirklichkeiten, auf philosophische, religiöse und psychologische Ansichten auch Bedeutungsaspekte ans Licht, die im Werk weder manifest noch gar intendiert waren.

In seinen Arbeitsheften der sechziger und siebziger Jahre hat sich Michail Bachtin kritisch zu dem in der Literaturwissenschaft dieser Zeit geprägten Konzept des idealen Rezipienten geäußert:

Das ist natürlich nicht der empirische Zuhörer und nicht die psychologische Vorstellung, das Bild des Zuhörers in der Seele des Autors. Das ist vielmehr eine abstrakte ideale Bildung. Ihr steht der genauso abstrakte ideale Autor gegenüber. Bei einem solchen Verständnis ist der ideale Zuhörer eine spiegelbildliche Entsprechung des Autors, die diesen verdoppelt. (Bachtin 2002b, 427)

In diesen Worten vermutet der Kommentator der Arbeitshefte Bachtins L. A. Gogotišvili (2002, 674) eine kritische Allusion auf meine Rezension zu B. A. Uspenkijs *Poetik der Komposition*, die Bachtin (2002a) exzerpiert hat. In der Rezension war davon die Rede gewesen, daß der abstrakte Leser als idealer Rezipient eine Dynamik der Autorposition durchaus mitvollziehe und nicht, wie Uspenskij für den Leser generell postuliert hatte, in einer

Inertia verharre (Schmid 1971, 132). Bachtin führt gegen das Konzept ins Feld, daß der so konzipierte ideale Rezipient nichts Eigenes, nichts Neues in das ideal verstandene Werk einführe und daß es ihm an der „Alterität“ (*drugost'*) mangle, die Voraussetzung für den „Überschuß“ (*izbytok*) des Autors sei (Bachtin 2002b, 427 f.).

Die Konzeption des abstrakten Lesers als idealer Rezipient postuliert natürlich nicht die Obligatorik eines im Werk vorgegebenen idealen Sinns, den der konkrete Leser nur noch richtig zu erfassen hat. Es soll keineswegs bezweifelt werden, daß die mitschöpferische Tätigkeit des Rezipienten ein Maß annehmen und eine Richtung einschlagen kann, die im Werk nicht angelegt sind, ja daß Lektüren, die eine im Werk eingezeichnete Rezeption verfehlen oder gar bewußt verweigern, durchaus den Sinngehalt des Werks steigern können. Es sollte aber darauf aufmerksam gemacht werden, daß sich in jedem Werk in mehr oder weniger eindeutiger Form Hinweise auf seine ideale Lektüre finden. Diese ideale Lektüre besteht nur in selten Fällen in einer inhaltlich konkreten Sinnggebung. In der Regel bildet die ideale Rezeption vielmehr ein mehr oder weniger breites Spektrum funktionaler Einstellungen, individueller Konkretisationen und subjektiver Sinnzuweisungen. Im Extremfall kann die ideale Lektüre gerade im Widerspruch gegen eine bereitgehaltene Einstellung und einen exponierten Sinn bestehen. Auch ein im Bachtinschen Sinne „dialogisches“ Verhältnis kann im Werk als ideale Reaktion vorgesehen sein.

Für die so zu verstehende ideale Rezeption ist ein Subjekt zu hypostasieren, eben der abstrakte Leser als idealer Rezipient. Ihn als ein im Werk mehr oder weniger deutlich impliziertes Bild zu postulieren, heißt noch nicht, die Freiheit des konkreten Lesers einzuschränken oder irgendwelche Vorentscheidungen über die Legitimität seiner tatsächlichen Sinnzuweisungen zu treffen.

LITERATUR

Bachtin, Michail M.

- 1919 Iskusstvo i otvetstvennost'. In: M. M. B., *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva 1986, S. 3 f.
- 1963 *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, 3. Aufl., Moskva 1972.
- 1992 Jazyk v chudožestvennoj literature. In: M. M. Bachtin, *Sobranie sočinenij v 7 t.*, Bd. 5, Moskva 1996, S. 287-297.
- 2002a [Exzerpt von Schmid 1971]. In: M. M. Bachtin, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Bd. 6, Moskva 2002, S. 416-418.
- 2002b Rabočie zapisi 60-ch—načala 70-ch godov. In: M. M. Bachtin, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Bd. 6, Moskva 2002, S. 371-439.

- Bal, Mieke
1978 *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*, 2. Aufl. Muiderberg 1980.
1981a The Laughing Mice, or: on Focalisation. In: *Poetics Today*, Bd. 2 (1981), S. 202-210.
1981b Notes on Narrative Embedding. In: *Poetics Today*, Bd. 2 (1981), S. 41-59.
- Balcerzan, Edward
1968 Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. In: *Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław 1968, S. 14-16.
- Barthes, Roland
1968 La mort de l'auteur. In: R. B., *Œuvres complètes*, tome II: 1966-1973, Paris 1994, S. 491-495.
- Bartoszyński, Kazimierz
1971 Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych. In: J. Sławiński (Hg.), *Problemy sociologii literatury*, Wrocław etc. 1971. Dt.: Das Problem der literarischen Kommunikation in narrativen Werken, in: R. Fieguth (Hg.), *Literarische Kommunikation*, Kronberg/Ts. 1975, S. 127-147.
- Bol'šakova, A. Ju.
1998 Teorija avtora v sovremennom literaturovedenii. In: *Izvestija AN. Serija literatury i jazyka*, Bd. 57 (1998), № 5, S. 15-24.
- Booth, Wayne C.
1961 *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.
1968 „The Rhetoric of Fiction“ and the Poetics of Fictions. In: M. Spilka (Hg.), *Towards a Poetic of Fiction*, Bloomington, London 1977, S. 77-89.
1979 *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago 1979.
- Bronzwaer, W. J. M.
1978 Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader: Gérard Genette's narratological model and the reading version of "Great Expectations". In: *Neophilologus*, Jg. 1978, S. 1-18.
- Bühler, Karl
1918/20 Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes. In: *Indogermanisches Jahrbuch*, Bd. 4, Berlin 1918-1920, S. 1-20.
1934 *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena 1934, Frankfurt a. M. 1978.
- Červenka, Miroslav
1969 Literární dílo jako znak. In: M. Č., *Významová výstavba literárního díla*, Praha 1992, S. 131-144. Dt.: Das literarische Werk als Zeichen. In: M. Č., *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*, hg. v. F. Boldt & W.-D. Stempel, München 1978, S. 163-183.
- Chatman, Seymour
1978 *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London 1978, 3. Aufl. 1986.
1990 *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca 1990.

- Čudakov, A. P.
1992 V.V. Vinogradov i ego teorija poëtiki. In: A. P. Č., Slovo – vešč – mir. Ot Puškina do Tolstogo. Očerki poëtiki russkich klassikov, Moskva 1992, S. 219-264.
- Danneberg, Lutz
1999 Zum Autorkonstrukt und zu einem methodologischen Konzept der Autorintention In: Jannidis u. a. (Hgg.), Rückkehr des Autors. Beiträge zur Rechtfertigung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen 1999, S. 77—105.
- Danneberg, Lutz; Müller, Hans-Harald
1999 Der „intentionale Fehlschluß“ – ein Dogma? Systematischer Forschungsbericht zur Kontroverse um eine intentionalistische Konzeption in den Textwissenschaften. In: Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie, Bd. 14 (1983), S. 103-137 und 376-411.
- Diengott, Nilli
1993 Implied Author, Motivation and Theme and Their Problematic Status. In: Orbis Litterarum, Bd. 48 (1993), S. 181-193.
- Díaz Arenas, Angel
1986 Introduccion y Metodología de la Instancia del Autor/Lector y del Autor/Lector abstracto-implícito, Kassel 1986.
- Eco, Umberto
1979 Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten [Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi], München 1987, 1990.
- Fieguth Rolf
1973 Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken. In: Sprache im technischen Zeitalter, H. 47 (1973), S. 186-201.
1975 Einleitung. In: R. Fieguth (Hg.), Literarische Kommunikation, Kronberg 1975, S. 9-22.
1996 Avtor i dramatičeskij tekst. In: V. M. Markovič, V. Šmid (Hgg.), Avtor i tekst. Sbornik statej, Sankt-Peterburg 1996, S. 53-83.
- Foucault, Michel
1969 Qu'est-ce qu'un auteur? In: M. F., Dits et écrits 1954-1988. Tome I: 1954-1969, Paris 1994. S. 789-821.
- Freise, Matthias
1993 Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur, Frankfurt a. M. 1993.
1996 Posle izgnanija avtora: literaturovedenie v tupike? In: V. M. Markovič; V. Šmid (Hgg.), Avtor i tekst. Sbornik statej, Sankt-Peterburg 1996, S. 25-24.
- Genette, Gérard
1972 Discours du récit. In: G. G., Figures III. Paris 1972, S. 67-282.
1983 Nouveau discours du récit. Paris 1983.
- Głowiński, Michał
1967 Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego. In: Studia z teorii i historii poezji. Seria pierwsza, Wrocław u. a. 1967, S. 7-32. Dt.: Der virtuelle Empfänger in der Struktur des poetischen Werkes, in: R. Fieguth (Hg.), Literarische Kommunikation, Kronbg./Ts. 1975, S. 93-126.

- Gogotišvili, L. A.
2002 [Kommentar zum M. Bachtins Arbeitsheften]. In: M. M. Bachtin, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Bd. 6, Moskva 2002, S. 533-701.
- Grimm, Gunter
1977 *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*. Mit Analysen und Bibliographie, München 1977.
- Harweg, Roland
1979 *Inhaltsentwurf, Erzählung, Inhaltswiedergabe. Zum fiktionstheoretischen Doppelstatus fiktionaler Erzählungen*. In: W. Frier u. G. Labrousse (Hgg.), *Grundfragen der Textwissenschaft*, Amsterdam 1979, S. 111-130.
- Hoek, Leo H.
1981 *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d' une pratique textuelle*, La Haye 1981.
- Il'in, I. P.
1996b *Depersonalizacija*. In: I. P. Il'in, E. A. Curganova (Hgg.), *Sovremennoe zarubežnoe literaturovedenie (strany Zapadnoj Evropy i SŠA): koncepcii, školy, terminy*. Ėnciklopedičeskij spravočnik, Moskva 1996, S. 207-211.
1996c *Implicitnyj čitateľ*. Ebd., S. 53 f.
- Iser, Wolfgang
1972 *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972.
1976 *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.
- Ivančikova E. A.
1985 *Kategorija „obraza avtora“ v naučnom tvorčestve V. V. Vinogradova*. In: *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka*, Bd. 44 (1985), N^o ?, S. 123-134.
- Janik, Dieter
1973 *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell*, Bebenhausen 1973
1985 *Literatursemiotik als Methode. Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks und der Zeichenwert literarischer Strukturen*, Tübingen 1985.
- Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone (Hgg.)
1999 *Rückkehr des Autors. Beiträge zur Rechtfertigung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.
- Juhl, Peter D.
1980 *Life, Literature, and the Implied Author*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 54 (1980), S. 177-203.
- Kahrman, Cordula; Reiß, Gunter; Schluchter, Manfred
1977 *Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren*. 2 Bde. Kronberg 1977.
- Kainz, Friedrich
1941 *Psychologie der Sprache*, Bd. 1, Stuttgart 1941, 3. Aufl. 1962.
- Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald
1999 *Der implizite Autor. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs*. In: F. Jannidis u.a. (Hgg.), *Rückkehr des Autors. Beiträge zur Rechtfertigung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999, S. 273-287.

- Korman, Boris Osipovič
1972 *Izučenie teksta chudožestvennogo proizvedenija*, Moskva 1972.
1977 O celostnosti literaturnogo proizvedenija. In: *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka*, Bd. 37 (1977).
- Kristeva, Julia
1967 Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. In: J. K., *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1978, S. 82-112.
- Lanser, Susan S.
1981 *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton 1981.
- Lichačev, D. S.
1971 O teme dannoj knigi. In: V. V. Vinogradov, *O teorii chudožestvennoj reči*, Moskva 1971, S. 212-232.
- Link, Hannelore
1976 *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart 1976.
- Lintvelt, Jaap
1979 Les instances du texte narratif littéraire. In: Ch. Grivel (Hg.), *Écriture de la religion, écriture du roman*. Melanges d'histoire de la littérature et de critique offerts à Joseph Tans, Lille 1979, S. 157-174.
1981 *Essai de typologie narrative. Le „point de vue“*. *Théorie et analyse*, Paris 1981.
- Markovič, Vladimir; Šmid, Vol'f [Schmid, Wolf] (Hgg.)
1996 *Avtor i tekst*. Sbornik statej, Sankt-Peterburg 1996.
- Mukařovský, Jan
1937 Individuum v umění [L'individu dans l'art] // Mukařovský J. *Studie z estetiky*. Praha, 1966. Str. 311—315.
- Nünning, Ansgar
1989 *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots*, Trier 1989.
1993 Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des „implied author“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 67 (1993), S. 1-25.
- Okopień-Sławińska, Alexandra
1971 Relacie osobowe w literackiej komunikacji. In: J. Sławiński (Hg.), *Problemy socjologii literatury*, Wrocław 1971, S. 109-125. Dt.: Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation. In: R. Fieguth (Hg.), *Literarische Kommunikation*, Kronberg/Ts. 1975, S. 127-147.
- Paschen, Hans
1991 *Narrative Technik im Romanwerk von Gustavo Alvarez Gardeazabál*, Frankfurt a.M. 1991.
- Poletta, Gregory T.
1984 The Author's Place in Contemporary Narratology. In: A. Mortimer (Hg.), *Contemporary Approaches to Narrative*, Tübingen 1984, S. 109-123.

- Rimmon(-Kenan), Shlomith
 1976 A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's Figures III and the Structuralist Study of Fiction. In: *PTL. A Journal for Poetics and Theory of Literature*, Bd. 1 (1976), S. 33-62.
 1983 *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London 1983.
- Rymar', Nikolaj; Skobelev, Vladislav
 1994 *Teorija avtora i problema chudožestvennoj dejatel'nosti*, Voronež 1994.
- Schmid, Wolf
 1971 Rez. zu Uspenskij 1970. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 4 (1971), S. 124-134.
 1973 *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München 1973. Zweite Auflage mit einem Nachwort („Eine Antwort an die Kritiker“): Amsterdam 1986.
 1974a Rez. zu Janik 1973. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 6 (1974), S. 404-415.
 1974b Zur Semantik und Ästhetik des dialogischen Erzählmonologs bei Dostoevskij. In: *Canadian-American Slavic Studies*, Bd. 8 (1974), S. 381-397.
 1986 Eine Antwort an die Kritiker. Nachwort zu: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, 2. Auflage: Amsterdam 1986, S. 299-318.
- Sławiński, Janusz
 1966 O kategorii podmiotu lirycznego. Tezy referatu. In: Jan Trzynadlowski (Hg.), *Wiersz i poezja*, Wrocław 1966, S. 55-62.
- Stempel, Wolf-Dieter
 1978 Zur literarischen Semiotik Miroslav Červenkas. In: M. Červenka, *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*, München 1978, S. VII-LIII.
- Todorov, Tzvetan
 1997 Pourquoi Jakobson et Bakhtine ne se sont jamais rencontrés. In: *Esprit*, Jg. 2 (1997), S. 5-30.
- Toolan, Michael J.
 1988 *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*, London/New York 1988.
- Tynjanov, Jurij. N.
 1927 O literaturnoj évoljucii. In: Ju. N. Tynjanov, *Poëtika. Teorija literatury. Kino*, Moskva 1977, S. 270-281.
- Uspenskij B. A.
 1970 *Poëtika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*, Moskva 1970.
- Vinogradov, Viktor V.
 1930 O chudožestvennoj proze. In: V. V. V., *O jazyke chudožestvennoj prozy*, Moskva 1980, S. 56-175.
 1971 Problema obraza avtora v chudožestvennoj literature. In: V. V. V., *O teorii chudožestvennoj reči*, Moskva 1971, S. 105-211.
- Weststeijn, Willem G.
 1984 Author and Implied Author. Some Notes on the Author in the Text. In: J. J. van Baak (Hg.), *Signs of Friendship. To Honour A. G. F. van Holk*, Slavist, Linguist, Semiotician, Amsterdam 1984, S. 553-568.

-
- 1991 The Structure of Lyric Communication. In: *Essays in Poetics*, Bd. 16 (1991), Nr. 1, S. 49-69.
- Wimsatt, William K.; Beardsley, Monroe C.
- 1946 The Intentional Fallacy. Dann in: D. Newton-de Molina (Hg.), *On Literary Intention*, Edinburgh 1976, S. 1-13.
- Wolff, Erwin
- 1971 Der intendierte Leser. Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 4 (1971), S. 141-166.