

**Reinhard Ibler,
Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität**

aus:

Analysieren als Deuten

Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A.
Hansen-Löve

S. 67-84

Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-9808985-6-3 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Inhalt

Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis	11
Schmid'sche Äquivalenzen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid	19
15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis <i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i>	
Critique of Voice	31
The Open Score of Her Face <i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>	
Towards a Cognitive Theory of Character	53
<i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>	
Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität	67
<i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>	
«Теснота стихового ряда»	85
Семантика и синтаксис <i>Michail Gasparov (Moskau)</i>	
О принципах русского стиха	97
<i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>	
Эстетика тождества и «железный занавес» первого Московского царства	111
<i>Marija Virolajnen (St. Petersburg)</i>	
Семантический ореол «локуса»	135
Выбор места действия в художественном тексте <i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>	

Из истории сонета в русской поэзии XVIII века	151
Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета <i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>	
Фантазия versus мимезис	167
О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории <i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>	
„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“	187
Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779) <i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>	
Zur Poetik von Schota Rustaweli	219
<i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>	
Литература по ту сторону жанров?	231
<i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>	
О поэтике первых переживаний	259
<i>Jost van Baak (Groningen)</i>	
Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение	277
<i>Aleksandr Ćudakov (Moskau)</i>	
Поэзия как проза	299
Нарратор в пушкинской «Полтаве» <i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>	
Poetry and Prose	337
Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin" <i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i>	
«Не бось, не бось»	353
О народном шиболете в «Капитанской дочке» <i>Natalija Mazur (Moskau)</i>	

Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde	365
Einige Thesen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
Где и когда?	407
Из комментариев к «Мертвым душам» <i>Jurij Mann (Moskau)</i>	
Сатирический дискурс Гоголя	417
<i>Valerij Tjupa (Moskau)</i>	
Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers	429
F. M. Dostoevskijs „Belye noči“ <i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>	
“Les jeux sont faits”	449
Money and Roulette as a Literary Communicative Device in “The Gambler” <i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>	
Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»	461
<i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>	
От «говорили» к «как-как-фонии»	483
Отчуждение языка в «Даме с собачкой» <i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>	
Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“	499
<i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>	
Narration als Inquisition	513
Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytko. Očerk novejšej inkvizicii“ <i>Erika Greber (München)</i>	
Рождение стиха из духа прозы	541
«Комаровские кроки» Анны Ахматовой <i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>	

Кубовый цвет	563
Из комментария к словарю Набокова <i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>	
Подводное золото	575
Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова <i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>	
Zur Kohärenz modernistischer Texte	591
Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“ <i>Robert Hodel (Hamburg)</i>	
«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого	617
К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии <i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>	
„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens	631
Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung <i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i>	
Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского андеграунда»	665
<i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>	
Das ABC der russischen Katastrophen	689
Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“ <i>Christine Gölz (Hamburg)</i>	
Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid	719
Autorinnen und Autoren	735

Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität

Reinhard Ibler

Wolf Schmid's Dostoevskij-Monographie¹ ist nicht nur als bedeutsamer Beitrag zum erzählerischen Schaffen des großen russischen Schriftstellers bekannt geworden, sondern auch wegen des darin entworfenen semiotisch-strukturalen Analysemodells narrativer Texte. Dieses – problemlos auf die anderen Gattungen übertragbare – Modell, das in der Folge weit über den slavistischen Kontext hinaus intensiv rezipiert wurde, stellt die verschiedenen kommunikativen Instanzen innerhalb und außerhalb des literarischen Werks und ihre wechselseitigen Beziehungen gegenüber. Die unter anderem von Erkenntnissen des Prager Strukturalismus (Mukařovský, Červenka) inspirierte Unterscheidung von textexternen Produktions- beziehungsweise Rezeptionsinstanzen („konkreter Autor“, „konkreter Leser“) und den textinternen Positionen von „abstraktem Autor“ und „abstraktem Leser“ als „[...] Personifikationen der Gesamtstruktur des Werks beziehungsweise der idealen Rezeption dieser Gesamtstruktur“² bietet eine gute Voraussetzung für ein umfassendes Verständnis des literarischen Prozesses. Mit der zunehmenden Dominanz so genannter poststrukturalistischer Theorien geriet das Interesse für Autor und Leser sowie deren Sinn schaffende und strukturierende Funktionen vorübergehend in den Hintergrund. Spätestens seit Beginn der 90er-Jahre ist allerdings wieder ein deutlich

¹ Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. München, 1973.

² Schmid W. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 23.

gegenläufiger Trend zu erkennen.³ Viele der vormaligen Konzepte werden dabei erneut aufgegriffen und einer kritischen Überprüfung unterzogen. Gerade die Frage nach Sinn und Zweck einer Differenzierung zwischen konkretem und abstraktem Autor / Leser wird intensiv diskutiert. In diese Debatten hat sich fast drei Jahrzehnte nach dem erstmaligen Erscheinen seines Dostoevskij-Buchs auch Schmid eingebracht, und zwar mit einem russischsprachigen Aufsatz über die Kategorie des abstrakten Autors.⁴ Darin gibt der Verfasser zunächst einen kurzen Überblick über die Entstehung der Konzeption des abstrakten Autors, stellt kritische und befürwortende Stimmen gegenüber und nennt abschließend Argumente, die auch aus heutiger Sicht für eine Verwendung dieser Konzeption sprechen. Schmid verortet den abstrakten Autor in der Sphäre der strukturellen und semantischen Relationen eines literarischen Werks, spricht ihm aber eine kommunikative Rolle (vergleichbar der des fiktiven Erzählers) ab: „Абстрактный автор является только антропоморфной ипостасью всех творческих актов, олицетворением интенциональности произведения.“⁵ Der abstrakte Autor stehe im Schnittfeld zweier grundlegender literarischer Bezüge, einerseits zum Werk und andererseits zum konkreten Autor:

В первом аспекте абстрактный автор является олицетворением конструктивного принципа произведения. Во втором

³ Dies findet schon nach außen hin durch Titel wie *La figure de l'auteur* (Couturier), *Avtor i tekst* (*Autor und Text*; Markovič / Schmid), *Rückkehr des Autors* (Jannidis u. a.) oder – auf der anderen Seite – *Lesen in der Mediengesellschaft* (Fritz), *Literatura z pohledu čtenáře* (*Literatur aus der Sicht des Lesers*; Haman) seinen sichtbaren Ausdruck. – Die Übersetzung slavischsprachiger Titel und Zitate hier und im Folgenden von R.I. (Couturier M. *La figure de l'auteur*. Paris, 1995; *Avtor i tekst*. Sbornik statej / Pod red. V. M. Markoviča, V. Šmida. S.-Peterburg, 1996; *Rückkehr des Autors*. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs / Hrsg. von F. Jannidis, G. Lauer, M. Martinez, S. Winko. Tübingen, 1999; *Fritz A. Lesen in der Mediengesellschaft*. Standortbeschreibung einer Kulturtechnik. Wien, 1989; *Haman A. Literatura z pohledu čtenáře*. Praha, 1991).

⁴ *Schmid W. Abstraktnyj avtor // Polonica – Rossica – Cyclica*. Professoru Rol'fu Figutu k 60-letiju / Sost. I. Kubanov, J. Zelinski, D. Chenzeler, A. M. Dobrynyn. Moskva, 2001. S. 115-132.

⁵ *Schmid W. Abstraktnyj avtor*. S. 129. „Der abstrakte Autor ist nur eine anthropomorphe Hypostase aller schöpferischen Akte, eine Personifizierung der Intentionalität eines Werks.“

аспекте он предстает как след конкретного автора в произведении, как его внутритекстовый представитель.⁶

Unter dem ersten Gesichtspunkt ist der abstrakte Autor eine Personifizierung des konstruktiven Prinzips des Werks. Unter dem zweiten Gesichtspunkt erscheint er als Spur des konkreten Autors im Werk, als dessen innertextueller Repräsentant.

Dieser Hinweis auf die im Konzept des abstrakten Autors verkörperte textuelle Repräsentanz des schöpferischen Bewußtseins und der künstlerischen Bemühungen des konkreten Autors ist sehr wichtig, um voreilige Fehlschlüsse zu vermeiden. Solche zeichnen sich zum Beispiel bei Ansgar Nünning ab,⁷ der in seiner Polemik gegen die von Wayne C. Booth 1961 eingeführte Kategorie des implied author⁸, die im Wesentlichen der des abstrakten Autors entspricht, prinzipiell Zweifel an Modellen der literarischen Kommunikation äußert und betont,

[...], daß die Besonderheit literarischer Texte theoretisch nicht adäquat erfaßt wird, wenn ein Kommunikationsmodell im werkinernen Bereich nur die einzelnen Elemente, das heißt die konkreten textuellen Äußerungen der verschiedenen Aussagesubjekte, nicht aber die sich daraus ergebende Struktur des Werkganzen erfaßt.⁹

Diese Kritik zielt letztlich schon deshalb ins Leere, weil die Befürworter kommunikationsorientierter Modelle kaum bestreiten dürften, dass die Instanzen, über die im literarischen Werk sprachliche Äußerungen transportiert werden, nur einen Teil der Text- und Sinnstruktur ausmachen. Die von Nünning gewissermaßen als Ersatz für das Konzept des abstrakten Autors (beziehungsweise implied author) angebotene umfassende Beschreibung der Werkstruktur ist, da sie zudem nichts Neues enthält, für das eigentliche

⁶ Ibid. S. 130-131.

⁷ Nünning A. Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des „implied author“ // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1993. Bd. 67. Nr. 1. S. 1-25.

⁸ Booth W. C. The Rhetoric of Fiction. Chicago; London, 1961.

⁹ Nünning A. Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts. S. 23.

Anliegen wenig erhellend, zumal außerdem der für das Verständnis des abstrakten Autors so wichtige Konnex mit dem konkreten Autor und dessen Sinn stiftender und strukturierender Funktion unberücksichtigt bleibt.¹⁰ Für die vorliegenden Zwecke interessiert besonders ein Punkt, in dem Nünning mit Schmid – wenngleich unter etwas anderen Vorzeichen – übereinstimmt: Beide gehen vom nicht kommunikativen Charakter der Instanz des abstrakten Autors aus, vor allem was dessen Verhältnis zur Empfängerinstanz des abstrakten Lesers betrifft.

Diese Loslösung des abstrakten Autors und des abstrakten Lesers aus jeglicher kommunikativen Relation wird allerdings nicht von allen geteilt. Eines der prominentesten Gegenbeispiele dürfte die bekannte, in literaturwissenschaftlichen Seminaren häufig benutzte Einführung in die Analyse von Erzähltexten des Autorenkollektivs Cordula Kahrmann, Gunter Reiß und Manfred Schluchter sein.¹¹ Im Zentrum ihrer Konzeption steht ein Schema von fünf Kommunikationsniveaus (N1 – N5) mit entsprechenden Sender- (S1 – S5) und Empfängerinstanzen (E1 – E5).¹²

¹⁰ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Tom Kindt und Hans-Harald Müller über den impliziten Autor, die sich kritisch mit Nünning's Auffassungen auseinandersetzen und zeigen, dass dieser in seinem Aufsatz „weder den Problemkontext, der Booth zur Einführung des Begriffs [des implied author] bewog, noch die Problemkontexte der von ihm jeweils kritisierten Begriffsverwendungen in der Forschungsliteratur“ berücksichtigt. (*Kindt T., Müller H.-H. Der „implizite Autor“. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs // Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs / Hrsg. von F. Jannidis, G. Lauer, M. Martinez, S. Winko. Tübingen, 1999. S. 275*) Reaktionen hierauf und auf weitere neue Konzepte, die sich mit dem „implied author“ befassen, siehe *Nünning A. Totgesagte leben länger: Anmerkungen zur Rückkehr des Autors und zu Wiederbelebungsversuchen des „impliziten Autors“ // Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. 2001. Bd. 42. S. 353-385.*

¹¹ *Kahrmann C., Reiß G., Schluchter M. Erzähltextanalyse. Eine Einführung / Überarb. Neuausg. Königstein (Ts.), 1977, ²1986.*

¹² Nach *Kahrmann C., Reiß G., Schluchter M. Erzähltextanalyse. S. 45-47.* Die Terminologie habe ich zur Vermeidung von Missverständnissen an diejenige von Schmid angepasst. Statt konkreter Autor – Leser heißt es bei Kahrmann / Reiß / Schluchter realer Autor – Leser und an Stelle von abstrakter Leser steht hier der Begriff abstrakter Adressat. – Ein ähnliches, wenngleich in Details abweichendes „Schema des Rollengefüges in der literarischen Kommunikation“ findet sich schon 1971 bei *Okopień-Sławińska A.: Relacje osobowe w literackiej komunikacji // Problemy socjologii literatury / Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1971. S. 109-125. –*

N5: S5 (Autor als historische Person)	→	E5 (Leser als historische Person)
N4: S4 (konkreter Autor)	→	E4 (konkreter Leser)
N3: S3 (abstrakter Autor)	→	E3 (abstrakter Leser)
N2: S2 (fiktiver Erzähler)	→	E2 (fiktiver Adressat)
N1: S1 (erzählte sendende Figur)	→	E1 (erzählte empfangende Figur)

Während selbst bei Kritikern wie Nünning über die Situation auf den inner-textuellen Kommunikationsniveaus 1 und 2 kaum Zweifel bestehen, wird über die kommunikativen Relationen auf den Ebenen N3 (innertextuell) und N4 (außertextuell) gestritten.¹³

Im Grunde genommen besteht der Hauptzweck einer Aufteilung des traditionellen Autoren- und Leserkonzeptes in die „konkreten“ Instanzen auf der einen und deren „hypostasierte[s] ‚Spiegelbild‘“¹⁴ im Text auf der anderen Seite darin, der spezifischen Form der Kommunikation im literarisch-künstlerischen Prozess Rechnung zu tragen. Die Situation auf N4 bildet dabei sozusagen das geläufige, außerwissenschaftliche Verständnis von Literatur ab, dass nämlich ein Autor seinen Lesern mittels eines literarischen Textes etwas mitteilen will. Die modellhafte Konstruktion ‚abstrakter‘ Repräsentationen von Autor und Leser im Text beruht zuvorderst auf dem Umstand, dass es in der Literatur nicht um eine direkte, synchron ablaufende Kommunikation geht, sondern um eine mittelbare, verzögerte. Die Partner sind beim Kommunikationsakt, der über das Medium des schriftlichen

Dt. u. d. T.: *Okopień-Sławińska A.* Die personalen Relationen in der literarischen Kommunikation // *Literarische Kommunikation* / Hrsg. von R. Fieguth. Kronberg (Ts.), 1975. S. 127-147.

¹³ Auf eine eingehende Diskussion der Frage, ob es sinnvoll ist, die außertextuelle Autoren- bzw. Leserposition hinsichtlich ihrer engeren literarischen (N4) und breiteren lebensweltlich-historischen Funktion (N5) zu differenzieren, soll hier verzichtet werden. Für unsere Zwecke reicht das Erfassen dieser Instanzen in ihrer außertextuellen Konkretheit, wobei der funktionale Schwerpunkt freilich auf der spezifischen Produzentenbeziehungsweise Rezipientenrolle von Autor und Leser (also im Bereich von N4 entsprechend dem Schema von Kahrman / Reiß / Schluchter) liegen wird.

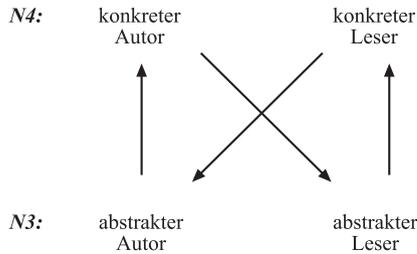
¹⁴ *Schmid W.* Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs. S. 24.

Textes realisiert wird, nicht gleichzeitig präsent, so dass ein dialogisches Aufeinander-Bezug-Nehmen, das heißt eine zustimmende oder ablehnende Reaktion auf die Mitteilung, ein Nachfragen, das direkte Weiterspinnen des aufgenommenen Gedankens, die Bewertung der Information gegenüber dem Kommunikationspartner und so weiter nicht möglich ist. Dies vollzieht sich hier meist dergestalt, dass sich sowohl die Text produzierenden als auch die Text rezipierenden Instanzen ein mehr oder weniger plastisches gedankliches Bild vom nicht präsenten Kommunikationspartner schaffen. Im literarischen Prozess heißt dies: Auf der einen Seite hat der Autor beim Verfassen eines Werks das gedankliche Bild eines Rezipienten vor sich, in der Regel eines idealen Rezipienten, der die Botschaften und die Sinnintentionen des Autors vollständig und umfassend aus dem Text herauszulesen versteht.¹⁵ Keineswegs muß sich hinter diesem Bild im übrigen ein Durchschnitts- oder Massenleser verbergen, vielmehr können sich die Intentionen des Autors zum Beispiel auch auf einen elitären oder eingeweihten Leser richten (wie wir dies zum Beispiel aus vielen romantischen oder symbolistischen Gedichten kennen). Das Bild des abstrakten Lesers kann also eher diffus und mit allgemeinen Zügen ausgestattet sein, es kann aber auch ausgesprochen konkret sein, etwa wenn sich ein Werk vornehmlich an eine bestimmte Gruppe von Menschen oder gar an einen ganz bestimmten Menschen richtet (vergleiche zum Beispiel Liebesgedichte). Auf der anderen Seite schafft sich der jeweils konkrete Leser im Bemühen, das ihm vorliegende Werk möglichst in allen seinen Sinnbezügen zu verstehen, in Gedanken sein eigenes Bild vom Autor. Auch hierbei handelt es sich um eine Art Idealbild, da dieser abstrakte Autor ja den Sender einer künstlerischen Botschaft repräsentiert, der alles so gemeint hat, wie der Leser es versteht. Aber dieses Bild ist keineswegs – wie Nünning das behauptet – die bloße und weitgehend funktionslose Personifizierung der strukturellen und semantischen Relationen des Werks, sondern diese Bezüge verbinden sich stets mit einer gewissen Vorstellung, die entsprechend den Auf-

¹⁵ „[...] autor už při vzniku textu předpokládá čtenářovy kompetence a zkušenostní komplex“ („[...] der Autor setzt schon beim Entstehen des Textes die Kompetenzen und den Erfahrungskomplex des Lesers voraus“; *Pavera L. Čtenář // Lexikon literárních pojmů /* Red. L. Pavera, F. Všetická. Olomouc, 2002. S. 69).

fassungen Schmids in Richtung des konkreten Autors weisen. Diese mittels des abstrakten Autors evozierte Vorstellung vom konkreten Autor kann icherseits wiederum sehr vage und unscharf sein, etwa wenn es sich um einen Anonymus handelt oder wenn der Leser über nur sehr wenige Informationen vom Verfasser des Werks verfügt. Aber all das, was er zum Beispiel aus Biographien, Selbstdarstellungen, Essays und so weiter vom konkreten Autor weiß (oder zu wissen glaubt), wird stets auch die jeweilige Ausgestaltung des abstrakten Autors im Leserbewusstsein mit beeinflussen.

Stellen wir uns auf der Grundlage dieser Gegebenheiten noch einmal die Frage nach den kommunikativen Relationen auf den Ebenen N3 und N4 im angeführten Modell. Wenn der abstrakte Leser also das vom konkreten Autor in den Text eingeschriebene Idealbild eines Lesers und der abstrakte Autor das vom konkreten Leser aus dem Text herausgelesene Idealbild des Autors ist, dann ist eine kommunikative Richtung, wie sie im Modell von Kahrman / Reiß / Schluchter auf der Ebene N3 konstruiert wird (vom abstrakten Autor zum abstrakten Leser), schon unter rein zeitlichen Gesichtspunkten gar nicht möglich, weil der abstrakte Leser immer bereits *vor* dem abstrakten Autor existiert. Überhaupt ist diesen Instanzen – darin haben Schmid und Nünning durchaus Recht – keine eigene kommunikative Rolle zugewiesen, da es sich um gedankliche Konstrukte handelt. Allerdings stehen sie meines Erachtens auch nicht außerhalb jeglicher kommunikativen Beziehung, da sie ja in entscheidendem Maße dazu beitragen, eine Kommunikation zwischen konkretem Autor und konkretem Leser (beziehungsweise genauer konkreten Lesern) überhaupt erst zu *ermöglichen*. Insofern sind sie keineswegs nur Träger rein abstrakter struktureller Relationen, sondern ihnen ist selbstverständlich stets auch ein personales Bild inhärent (die Vorstellung von einer Person), das in Richtung der konkreten Instanzen zielt: Der abstrakte Autor vermittelt uns eine Vorstellung vom konkreten Autor, wie er sein könnte, und die Vorstellung, die sich der Verfasser eines Werks mittels des gedanklichen Konstrukts des abstrakten Lesers vom Rezeptionsakt macht, geht immer in Richtung der konkreten Leser. Die Kommunikation läuft also *über* abstrakten Autor und abstrakten Leser, findet aber *nicht zwischen* ihnen statt. Schematisch könnte man dies als Ausschnitt aus obigem Kommunikationsmodell so darstellen:



Obwohl also die „abstrakten“ Instanzen eine ganz entscheidende Rolle in der literarischen Kommunikation spielen, bilden sie selbst keine kommunikative Ebene, weshalb das Modell von Kahrmann / Reiß / Schluchter von dieser Seite aus zu Recht kritisiert wurde. Denn die Kommunikation verläuft im Bereich von N3 und N4 *über die Ebenen hinweg*, und dies macht es zudem fraglich, ob wir hier überhaupt noch von *Kommunikationsebenen* sprechen sollten. Eher handelt es sich um eine Verbindung aus *Strukturebenen* (N1, N2, N3) und Ebenen der *Sinnbildung* (N3, N4) unter dem spezifischen Gesichtspunkt des Redekriteriums und des kommunikativen Austauschs. Funktional fällt dabei die Ebene N3 auf, die sowohl zur strukturellen als auch zur Sinn bildenden Sphäre gehört, das heißt zwischen beiden Sphären vermittelt und somit im literarischen Prozess offensichtlich einen besonderen Stellenwert einnimmt. Dabei ist klar, dass die beiden Teilverläufe der literarischen Kommunikation (vom konkreten Autor über den abstrakten Leser zum konkreten Leser auf der einen und vom konkreten Leser über den abstrakten Autor zum konkreten Autor auf der anderen Seite) zwar zeitlich und räumlich voneinander getrennt sind, dass sie aber über gewisse Berührungspunkte verfügen, die über Gelingen oder Scheitern der Kommunikation entscheiden. Je näher der konkrete Autor mit seinem Bild des abstrakten Lesers an den konkreten Leser herankommt und je mehr wiederum dessen Bild des abstrakten Autors demjenigen des konkreten Autors entspricht, desto umfassender und vollständiger sollte der kommunikative Akt gelingen.

Wenn wir vom Gelingen oder Scheitern der literarischen Kommunikation sprechen, dann setzen wir sehr hohe Maßstäbe, die auf einer ausgesprochen idealistischen Vorstellung vom literarisch-künstlerischen Prozess beruhen. Solche Konzeptionen entstammen in erster Linie werkimmanenten und strukturalistischen Richtungen, die also von einem zentralen Werk-sinn und einer in den Text eingeschriebenen Intention des Autors ausgehen.

So genannte poststrukturalistische Orientierungen, die an der Sinnzentriertheit des Werks und vor allem an der dominanten Position des Autors Zweifel äußern, stehen auch der Auffassung vom Vorhandensein geordneter Kommunikationsstrukturen in Literatur und Kunst ablehnend gegenüber. Wo die Rolle des konkreten Autors aber von untergeordneter Bedeutung ist, verlieren naturgemäß auch Kategorien wie die des abstrakten Autors und des abstrakten Lesers als Ausdruck beziehungsweise Zielrichtung der Sinnintentionen des Verfassers ihre Funktion. Die Frage ist, ob es sich hierbei um einen unauflösbaren Gegensatz im Verständnis von Kunst und Literatur handelt oder ob nicht doch zumindest ansatzweise Kompromisse zwischen den divergierenden Meinungen möglich sind.

Zur etwas differenzierteren Betrachtung der Problematik möchte ich einige Gedanken aufgreifen, die in einer bereits fortgeschrittenen Phase der ersten Generation des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus entwickelt wurden, ohne dass aus ihnen eine konsistente Theorie erwachsen wäre. Erst in neuerer Zeit wurde diesen ästhetischen Positionen etwas mehr Aufmerksamkeit zuteil, was seinen nachhaltigsten Ausdruck in dem Bemühen fand, das ursprüngliche Konzept von einer zweiphasigen Entwicklung des Prager Strukturalismus aufzugeben und ein „Drei-Phasen-Modell“ zu begründen, wobei der zentrale Text der dritten, Anfang der 40er-Jahre anzusetzenden Phase Jan Mukařovskýs Aufsatz *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943; *Absichtlichkeit und Nichtabsichtlichkeit in der Kunst*) ist, auf den ich im Folgenden etwas näher eingehen will.¹⁶

¹⁶ Herta Schmid zeigt in ihrem Aufsatz über das „Drei-Phasen-Modell“ des tschechischen Strukturalismus, dass die erste, formalistische Phase durch die Antithese von Form und Inhalt gekennzeichnet ist. Die antithetische Gegenüberstellung der beiden – von Mukařovský so formulierten – Grundkonzeptionen „Alles im Werk ist Form“ und „Alles im Werk ist Inhalt“ findet in der zweiten, eigentlich strukturalistischen Phase eine Synthese in der Auffassung: „Alles Formale ist inhaltlich und wertemäßig relevant, alles Inhaltlich Wertemäßige ist formal relevant.“ Für die dritte Phase, in der Mukařovský wesentliche Positionen der zweiten Phase korrigiert, schlägt H. Schmid folgende Kurzformel vor: „Nicht alles am Kunstwerk ist Form für Bedeutung und Wert, sondern einiges an ihm entzieht sich der für Bedeutung und Wert funktionalisierten Form“ (vgl. Schmid H. Das „Drei-Phasen-Modell“ des tschechischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus // Issues in Slavic Literary and Cultural Theory / Ed. by K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte. Bochum, 1989. S. 109).

Mukařovský geht es im genannten Aufsatz primär um den Akt der Wahrnehmung (vnímání) von Kunst, den er im Gegensatz zu seinen früheren Auffassungen nicht mehr als reinen Zeichenprozess versteht, sondern an dem er auch nichtzeichenhafte Komponenten beteiligt sieht:

[...] v každém aktu vnímání jsou nutně přítomny dva momenty: jeden daný směřováním k tomu, co má v díle platnost znakovou, druhý naopak směřující k bezprostřednímu prožívání díla jako skutečnosti.¹⁷

[...] in jedem Akt der Wahrnehmung sind notwendigerweise zwei Momente präsent: Eines zielt darauf ab, was im Werk zeichenhafte Geltung besitzt, wohingegen das andere auf das unmittelbare Erleben des Werks als Realität gerichtet ist.

Das Problem von Zeichenhaftigkeit beziehungsweise Nichtzeichenhaftigkeit ist aufs engste mit der Frage verknüpft, was in einem Werk auf bewussten, intentionalen Entscheidungen des Verfassers beruht und was nicht. Dieser Fragestellung könne man sich aber nur mit Hilfe aufwendiger psychologischer Untersuchungen nähern. Der Leser verfügt nach Mukařovský hingegen in der Regel über keinerlei Handhabe, die tatsächlichen Absichten des Autors zu belegen, aber er würde bei der Lektüre des Textes eine Art *Vermutung* darüber anstellen, welche Mitteilungsabsichten dem Werk zugrunde liegen *könnten*.¹⁸ Für den literarischen Prozess sei also primär die *Wahrnehmung* des Werks relevant. Nur das, was sich bei der Wahrnehmung des Werks problemlos in den Prozess der Bedeutungsvereinheitlichung (Mukařovskýs „semantische Geste“) einfüge, werde vom Leser als zeichenhaft und intentional gedeutet. Aber es blieben meist auch informatorische ‚Reste‘ übrig, die sich der Integration in besagten Prozess verweigern.

¹⁷ Mukařovský J. Záměrnost a nezáměrnost v umění // Mukařovský J. Studie I / Připravili M. Červenka, M. Jankovič. Brno, 2000. S. 368.

¹⁸ „Es ist ja das ständige Bewußtsein der Absicht des Künstlers, welches für den Empfänger den Garanten der *Existenz des Sinns* des Kunstwerks selbst darstellt und folglich auch die Sinnsuche anregt“ (*Kubínová M.* Das Kunstwerk als Zeichen und das Problem seiner Bedeutung // Prager Schule. Kontinuität und Wandel. Arbeiten zur Literaturästhetik und Poetik der Narration / Hrsg. von W. F. Schwarz. Frankfurt a. M., 1997. S. 231).

[...] záměrnost, viděná ze stanoviska vnímatelova, jeví se jako směřování k významovému sjednocení díla – jen dílo jednotného smyslu jeví se znakem. Vše, co se v díle tomuto sjednocení staví na odpor, co významovou jeho jednotu porušuje, je vnímatelem poctíváno jako nezáměrné. (ibid.)

[...] die vom Standpunkt des Wahrnehmenden aus betrachtete Absichtlichkeit erscheint als Orientierung auf die Bedeutungsvereinheitlichung des Werks – nur ein Werk mit einheitlichem Sinn erscheint als Zeichen. Alles, was sich im Werk einer solchen Vereinheitlichung verweigert, was seine bedeutungsmäßige Einheit stört, wird vom Wahrnehmenden als nicht absichtlich empfunden.

Was im Werk vom Leser als nicht zeichenhaft gedeutet wird, das heißt was außerhalb der Absichtlichkeitsvermutung bleibt, bezeichnet Mukařovský als „Ding“ (věc).

Pravíme-li, že je *věci*, chceme tím naznačit, že se dílo vlivem toho, co je v něm nezáměrné, významově nesjednocené, jeví divákovi podobným *přirodnímu* faktu, totiž takovému faktu, který svým ustrojením neodpovídá na otázku ‚k čemu?‘, nýbrž ponechává rozhodnutí o svém funkčním využití člověku.¹⁹

Wenn wir sagen, dass es ein *Ding* ist, wollen wir damit andeuten, dass das Werk unter dem Einfluss dessen, was in ihm nicht absichtlich und bedeutungsmäßig nicht vereinheitlicht ist, dem Betrachter wie ein *natürliches* Faktum erscheint, ein Faktum also, das von seiner Anlage her nicht auf die Frage ‚wozu?‘ antwortet, sondern die Entscheidung über seine funktionale Verwendung dem Menschen überlässt.

Diese Dinghaftigkeit sollte allerdings nicht als vollständige Entsemiotisierung der betroffenen Werkkomponenten verstanden werden, sondern eher als deren (vorläufiges) Verbleiben in einem vorsemiotischen Prozess: All das, was vom Wahrnehmenden als nicht intentional am Werk eingeschätzt wird, trägt für ihn den Status einer materiellen Substanz, aus der ein Zeichen entstehen kann, aber nicht muss. Es sind dies also Werkkomponenten, die beim Leser während der Lektüre Gefühle von Unverständlichkeit, Ratlosigkeit oder Widersprüchlichkeit auslösen, die ihrerseits nach Mukařov-

¹⁹ Mukařovský J. Záměrnost a nezáměrnost v umění. S. 368 f.

ský aber durchaus von künstlerischer Relevanz sein können,²⁰ etwa in Werken, die von vornherein einen hohen Grad an bedeutungsmäßiger Unbestimmtheit aufweisen, wie dies zum Beispiel in Texten des Surrealismus der Fall ist (auf dessen Ästhetik Mukařovský mit seinem Aufsatz in besonderem Maße abzielte).

[...] jakožto věc významově neusměrněná (kterou je dílo vlivem své nezáměrnosti) nabývá schopnosti upoutat k sobě představy i city nejrozmanitější, které nemusí mít nic společného s jeho vlastní významovou náplní; dílo stává se tak schopným vejít v intimní sepětí se zcela osobními zážitky, představami i city kteréhokoli vnímatele, působit netoliko na jeho duševní život vědomý, ale uvést v pohyb i síly vládnuocí jeho podvědomím.²¹

[...] als Ding ohne bedeutungsmäßiges Ziel (welches das Werk durch die Einwirkung seiner Nichtabsichtlichkeit ist) erlangt es die Fähigkeit, die vielfältigsten Vorstellungen und Gefühle an sich zu binden, die mit seinem eigenen bedeutungsmäßigen Gehalt nichts gemein haben müssen; das Werk wird so fähig, eine intime Verbindung mit den ganz persönlichen Erlebnissen, Vorstellungen und Gefühlen eines beliebigen Wahrnehmenden einzugehen und nicht nur auf sein bewusstes seelisches Leben einzuwirken, sondern auch Kräfte in Gang zu setzen, die sein Unterbewusstsein beherrschen.

Während das Werk in seiner zeichenhaften Dimension also das umfassende Gelingen der Kommunikation zwischen Autor und Leser voraussetzt, das heißt die Übereinstimmung der Intention des Verfassers und der Wahrnehmung derselben durch den Leser, impliziert das Verständnis des Werks als „Ding“ eine gewisse Sperrigkeit, eine Bremse im Prozess der literarischen

²⁰ „[...] dass die Unabsichtlichkeit bestimmter Grundbestandteile im Aufbau des Werks [...] nicht die Negierung ihrer Mitteilungsfunktion, ihres Zeichencharakters bedeutet. Es handelt sich hier offensichtlich um einen bedeutungsmäßig nicht vereinheitlichten Charakter: Die Bedeutungen unabsichtlicher Elemente können nicht in eine klare Beziehung zu den Bedeutungskomplexen gebracht werden, die auf den übrigen Elementen beruhen. So erweisen sich hier die unabsichtlichen Elemente als rein ‚materielle‘, ‚natürliche‘ Komponenten. Sie deuten auf die Umstände der Arbeit, die Arbeitsmethode, den Kampf mit dem Material, das Material selbst“ (*Červenka M.* Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks / Hrsg. von F. Boldt, W.-D. Stempel. München, 1978. S. 60).

²¹ *Mukařovský J.* Záměrnost a nezáměrnost v umění. S. 369.

Kommunikation. Es ist letztlich ein Signal, dass in der Kunst wie in der Realität Kommunikation immer nur zum Teil gelingt. Für den literarischen Prozess sieht Mukařovský darin allerdings sogar ein überaus entwicklungs-fähiges Potential, das insbesondere auf der in dieser Konzeption erheblich gestärkten Stellung des Lesers beruht. Im eigenständigen, nicht nur an die krampfhaft Suchende nach Sinnintentionen gebundenen Denken wird kein Verstoß gegen die Spielregeln der Kunst mehr erblickt, sondern eine kreative Chance. Mukařovský geht sogar so weit, der nicht intentionalen Komponente den Rang eines entscheidenden Faktors in der literarischen Entwicklung beizumessen. Denn im Laufe der Zeit würden auch viele nicht zeichenhafte, das heißt als strukturfremd empfundene Komponenten Teil der Struktur werden. Als solche würden sie im Sinne der „semantischen Geste“ semiotisiert und erhielten damit den Charakter der (vermuteten) Absichtlichkeit. Das für den Prager Strukturalismus so kennzeichnende Prinzip der dynamischen Struktur erhält hier eine zusätzliche Note. Dabei ist zu berücksichtigen, dass es oft nicht möglich ist, bestimmte Elemente eindeutig dem Bereich der Absichtlichkeit oder Nichtabsichtlichkeit zuzuordnen, vielmehr herrsche zwischen beiden Sphären ein dialektisches Verhältnis.

Diese höchst reizvolle, von Mukařovský später nicht mehr aufgegriffene Konzeption birgt meines Erachtens ein großes Erkenntnispotential auch im Hinblick auf die aktuellen literaturtheoretischen und ästhetischen Auseinandersetzungen in sich. Allerdings ist es notwendig, sich auch der Gefahren bewusst zu sein, die vor allem in der Terminologie begründet liegen. Nicht unproblematisch erscheint es mir, wenn man Konzepte wie das der Absichtlichkeit beziehungsweise Nichtabsichtlichkeit völlig vom Ort ihres Ursprungs, das heißt vom Bewusstsein des Autors loslöst. Natürlich ist es richtig, dass dieser ursprüngliche Bewusstseinsakt nur sehr schwer und nur sehr unvollständig rekonstruierbar ist (zumal es im Werk außerdem auch zahlreiche zeichenhafte Komponenten gibt, die ihren Ursprung in vor- und unterbewussten Prozessen des Verfassers haben). Aber im Interesse eines möglichst umfassenden Zugangs zur Literatur sollte man diesen Bereich auch nicht einfach ausblenden. Es gibt außerhalb des Werks liegende Mittel, der Intention des Autors näher zu kommen (Dokumente, autobiographische Äußerungen, Archivmaterial, Textentwürfe und so weiter), deren Be-

deutung zwar nicht verabsolutiert werden sollte und die man immer mit kritischem Abstand betrachten muss, die auf der anderen Seite aber auch nicht einfach ignoriert werden dürfen.²²

Aus den bisherigen Ausführungen sollte klar geworden sein, dass Mukařovskýs Prinzip der „záměrnost“ (Absichtlichkeit), das auf dem vollständigen Gelingen der Kommunikation zwischen Autor und Leser beruht, im Wesentlichen dem oben beschriebenen Prozess der gedanklichen Konstruktion des abstrakten Autors durch den konkreten Leser entspricht. Dies führt zunächst zur Frage, ob sich dieses Prinzip auch in jene andere Kommunikationsrichtung entwickeln ließe, die wir als die gedankliche Konstruktion eines abstrakten Lesers im Schaffensakt des Autors bezeichnet haben. Ich denke, dass sich solch ein komplementäres Prinzip problemlos hinzudenken ließe. Ähnlich dem konkreten Leser, der das Werk in seinem vollen Umfang als zeichenhafte, intentionale Mitteilung zu verstehen glaubt, setzt auch der konkrete Autor, der die tatsächliche Rezeption seines Werks naturgemäß nicht vorhersehen kann, über das gedankliche Konstrukt des abstrakten Lesers seine Idealvorstellung von demjenigen Leser in Gang, der das Werk zeichenhaft in seiner Gesamtheit so versteht (und verstehen will), wie es vom Autor intendiert wurde. Man könnte also in Analogie zur erwähnten Absichtlichkeitsvermutung auf Seiten des Lesers von einer Verständnisvermutung des konkreten Autors sprechen. Diese erreicht er dadurch, dass er sich mittels des abstrakten Lesers selbst in die Leserrolle hineinversetzt. Im Interesse einer möglichst vollständigen Erfassung des Prozesses der literarischen Kommunikation wäre dies eine der notwendigen Ergänzungen zu Mukařovskýs Konzeption, und zwar zu deren ‚dialistischer‘ Seite.

Wie wir gezeigt haben, besteht die eigentliche, innovative Leistung Mukařovskýs im besprochenen Aufsatz aber in der Einbeziehung der nicht zeichenhaften (nicht intentionalen) Anteile bei der Wahrnehmung des künstlerischen Werks. Diese Anteile sind in gedanklichen Konstrukten wie denen des abstrakten Autors oder des abstrakten Lesers nicht berücksichtigt, da

²² Zur Notwendigkeit und zu den Möglichkeiten eines differenzierten Vorgehens in dieser Hinsicht vgl. *Peer W. van* Absicht und Abwehr. Intention und Interpretation // Rückkehr des Autors. S. 107-122.

diese ihrerseits ja das zeichenhafte Gelingen der literarischen Kommunikation voraussetzen. In der Terminologie unseres Kommunikationsmodells könnte man als nicht intentional all diejenigen Komponenten eines Werks bezeichnen, bei denen der konkrete Leser keine Kompatibilität mit den vermuteten Mitteilungsabsichten des konkreten Autors herstellen kann. Dem ist all das zuzuordnen, was der Leser nicht versteht, was er als strukturfremd begreift (vergleiche Mukařovskýs Beispiel von der Ablehnung der rauen und direkten Sprache Racines in den literarischen Salons seiner Zeit, die man dort als mit den Normen des Klassizismus nicht konform deutete²³) oder was er bewusst entgegen den vermuteten Sinnabsichten des Autors verstehen will (und es deshalb auch bewusst anders interpretiert, es ‚gegen den Strich‘ liest). Mit der Berücksichtigung nicht intentionaler Komponenten in Modellen der literarischen Kommunikation würde man den realen Gegebenheiten im literarischen Prozess in wesentlich besserem Maße Rechnung tragen. Schließlich ist in der Realität das vollständige Gelingen der Kommunikation eher der Ausnahmefall. Wir alle kennen aus eigener Leseerfahrung die Sperrigkeiten und Hürden, die viele Texte mit sich bringen und die dem Prozess einer glatten „Bedeutungsvereinheitlichung“ im Wege stehen. Wir kennen aber auch die Momente, in denen uns ein Text Dinge ‚mitteilt‘, von denen wir wissen, dass sie so nicht gemeint sein können, das heißt jene abseitigen, oft spontan entstehenden Bedeutungen, die das freie Spiel unserer Assoziationen anregen und uns zu einem ganz anderen, eigenständigeren Umgang mit dem literarischen Text veranlassen (den wir auf diese Weise ‚dekonstruieren‘). Ein solcher Umgang mit der Literatur verhindert aber die modellhafte Konstruktion eines abstrakten Autors, da dieser gewissermaßen als Verkörperung von Mukařovskýs „semantischer Geste“ Ausdruck eines breiten Konsenses im literarischen Prozess ist.

Ähnliches ließe sich auch hier für die andere, vom konkreten Autor ausgehende kommunikative Richtung anführen, stellt doch der abstrakte Leser nur das Ideal eines vom Verfasser intendierten Konsenses dar. Aber damit wird die literarische Realität nicht in ihrer vollen Breite erfasst, gibt es doch die gar nicht seltenen Fälle, dass ein Autor Informationen verschleiert, bewusst ‚dunkle‘ Stellen einfügt, um den Leser abzulenken oder zu verunsi-

²³ Vgl. Mukařovský *J. Záměrnost a nezáměrnost v umění*. S. 369 f.

chern, oder gar selbst nicht in vollem Umfang Herr über alle Informationen ist (zum Beispiel im Falle des ‚automatischen Schreibens‘ der Surrealisten). Hier wird also die Information bewusst nicht auf das Idealbild eines abstrakten Lesers geleitet.

Wie aber ließe sich das Schema der literarischen Kommunikation entsprechend modifizieren, das heißt wie könnten darin auch Komponenten Berücksichtigung finden, die eben nicht auf wechselseitiges Verstehen und Konsens zielen? In erster Linie würde dies eine erweiterte und differenzierte Behandlung der von konkretem Leser beziehungsweise konkretem Autor ausgehenden kommunikativen Anstrengungen erforderlich machen. Der Sinnbildungsprozess würde dabei neben den konsenshaften Anteilen, die im Modell des abstrakten Autors beziehungsweise des abstrakten Lesers zusammenlaufen, auch gegenläufige, nicht strukturkonforme Elemente umfassen müssen. Das heißt nichts anderes, als dass in einem solchen Kommunikationsmodell abstrakter Autor und abstrakter Leser nur als die ‚merkmallosen‘ Teile des Kommunikationsprozesses definiert wären, denen sich andere, strukturell nicht integrierbare Elemente zugesellen würden. Diese ‚merkmalhaften‘ Teile würden gewissermaßen an den beiden abstrakten Instanzen ‚vorbeilaufen‘.

Da Struktur- und Sinnbildungsprozesse nach den Auffassungen des Prager Strukturalismus dynamisch, sich in ständiger Veränderung befindlich sind, ist auch das Verhältnis von intentionalen und nicht intentionalen Komponenten keineswegs eine konstante Größe. So können die nicht zeichenhaften Elemente nach einer gewissen Zeit doch zeichenhaften Charakter annehmen, etwa weil der Leser bislang dunkle Stelle eines Werks doch versteht und sie als intentional einstuft oder weil sich ganz allgemein die Grundbedingungen der ästhetischen Wahrnehmung gewandelt haben. Freilich kann dies umgekehrt auch dazu führen, dass bislang als zeichenhaft verstandene Elemente dieses Charakteristikum verlieren. All dies zeigt, dass abstrakter Autor und abstrakter Leser ihrerseits sehr labile, veränderliche gedankliche Konstrukte sind. Gerade um diese Veränderlichkeit im Kommunikationsmodell zu erfassen, ist es notwendig, die nicht strukturell integrierbaren Komponenten des literarischen Prozesses darin zu berücksichtigen. Damit würde der aus den abstrakten Größen sprechende apodiktische Anspruch relativiert, was auch dazu beitragen könnte, zumindest einen Teil der dieser Konzeption entgegengebrachten Skepsis zu beseitigen.

Diese potentielle Integrierbarkeit der nicht zeichenhaften Anteile im literarischen Prozess hat Mukařovský selbst in seinem Aufsatz noch angedeutet und für eine gewisse Semiotisierung des Phänomens der „nezáměrnost“ plädiert: „Nezáměrnost je tedy průvodním zjevem záměrnosti, ba bylo by lze říci, že je vlastně i ona jistým druhem záměrnosti“.²⁴ Aufgrund der diesem Phänomen innewohnenden Triebkraft für die strukturelle Dynamik erkennt er darin auch einen der wesentlichen Impulse für die literarische Entwicklung. Damit hebt Mukařovský die große Errungenschaft seines ästhetischen Denkens, das Prinzip der „semantischen Geste“, nicht auf, weiß es aber um eine entscheidende Dimension zu bereichern. Das bedeutet, dass Literatur nach wie vor primär als ein kommunikativer Akt der Sinnvermittlung und der Sinnsuche betrachtet wird, dass aber den realen Gegebenheiten des Nichtverstehens, des Missverstehens, des Verschleierns von Sinn und so weiter eine dem System der künstlerischen Literatur inhärente Funktion zugewiesen wird.

Einen völlig anderen Umgang mit dieser Problematik zeigen diejenigen Richtungen poststrukturalistischer Provenienz, die sich Auffassungen wie denen der „Zeichenhaftigkeit“ oder der „Intentionalität“ des literarischen Werks generell verweigern und die auch den Stellenwert von Autor und Leser im literarischen Prozess nicht allzu hoch ansiedeln.²⁵ Auf die Theorie von Absichtlichkeit und Nichtabsichtlichkeit übertragen könnte man sagen, dass diese Richtungen ihr Hauptaugenmerk primär auf die nicht absichtlichen Komponenten legen, allerdings vor allem im Bemühen, die Suche nach dem immanenten Werksinn, wie er sich in den Konzeptionen des abstrakten Autors und abstrakten Lesers manifestiert, als Mythos zu entlarven. Dies offenbart sich unter anderem darin, dass diese Theorien meist den Signifikantencharakter des literarischen Textes hervorheben, dem sich Bedeutungen mehr oder weniger zufällig und spontan, nie jedoch in zielgerichteter und zentrierter Weise, zugesellen. Die Skepsis solcher Richtungen

²⁴ Mukařovský J. Záměrnost a nezáměrnost v umění. S. 385 („Die Nichtabsichtlichkeit ist also eine Begleiterscheinung der Absichtlichkeit, ja man könnte sogar sagen, dass eigentlich auch sie eine gewisse Art der Absichtlichkeit ist.“).

²⁵ Zum Vergleich der Autorkonzeptionen in Formalismus, Strukturalismus und Poststrukturalismus siehe *Frajze M. Posle izgnanija avtora: literaturovedenie v tupike? // Avtor i tekst.* S. 25-32.

gegenüber jeder Theorie der literarischen Kommunikation wird daraus verständlich. Allerdings sollte man nicht den Fehler begehen und diese Auffassungen von vornherein als sinnfeindlich und chaotisch verurteilen (auch wenn es solche vereinfachenden Auffassungen durchaus gibt). Wie berechtigt eine Kritik an Konzeptionen einer allzu glatten, nur auf Konsens angelegten Sinnbildung im literarischen Prozess ist, hat gerade Mukařovskýs später Aufsatz, in dem er eigene, allzu idealistische Auffassungen korrigiert, selbst bewiesen.

Daraus wird ersichtlich, dass das dialektische Modell einer literarischen Kommunikation, die sowohl die konstruktiven, Verständigung ermöglichenden, als auch die sich dem Gelingen der Kommunikation widersetzen den Komponenten in sich vereinigt, letztlich auch die Knackpunkte in sich birgt, an denen strukturalistische und poststrukturalistische Modelle auseinandergehen, worin sie sich aber auch wiederum treffen könnten. Mukařovskýs Theorie der „dritten Phase“, die von den poststrukturalistischen Konzeptionen meines Wissens so gut wie überhaupt nicht zur Kenntnis genommen wurde, stellt zumindest eine gedankliche Grundlage dar, in der beide Ansätze auf ein gemeinsames Gerüst zurückgeführt werden. Ein modifiziertes Modell der literarischen Kommunikation wäre ein lohnendes Projekt solch integrativer Bemühungen.