rekt unsere Fragestellung, wichtig ist allein, daß wir den Begriff des „restringierten Kodes" hier anwenden können und einige Implikationen.

(38) Diese „Leistung" besteht eben darin, daß der Hörer / Leser auf die Reize reagiert; die Leistung der kritischen Lektüre, die Entlarvung des Textes führt natürlich zu dem entgegengesetzten Effekt.

(39) Wir wollen hier ausnahmsweise noch einige Beispiele geben (aus einer Summe von ca. 120 Belegen): „Le colonel, c'est la paternité militaire" (55), „La honte partagée n'en est plus" (63), „Toute histoire d'amour intéresse les femmes" (67), „On ne choisit pas son temps" (190), „Les êtres qui s'aiment trop ne font pas d'enfants" (113).

(40) Eimermacher a. a. O., S. 132–140

Rolf Fieguth

Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken

Hauptsächlich im gegenwärtigen erzähltheoretischen Denken macht sich Widerstand gegen eine, wie es sich heute darstellt, traditionelle Privilegierung der „Sendeinstanzen", also des Autors und des fiktiven Erzählers geltend.[1] Speziell in der polnischen Diskussion dieser Fragen ist das konsequente Bestreben beachtenswert, den „textinternen" wie den „außertextlichen" Sendeinstanzen auf der Empfangsseite gleichberechtigte Positionen gegenüberzustellen. Dabei ist weitgehender Konsensus über die Grundzüge eines entsprechenden Modells literarischer Kommunikation hergestellt worden. Es sieht bis zu fünf Kommunikationsniveaus vor: das Niveau N 1 mit den erzählten „sendenden" (S 1) und „empfangenden" (E 1) Personen; das Niveau N 2 mit dem „sendenden" fiktiven Erzähler S 2 und seinem Zuhörer E 2 sowie das Niveau N 3 mit dem Subjekt des Werkganzen S 3 und dem impliziten Empfänger des Werkganzen E 3. Auf den beiden „außertextlichen" Kommunikationsniveaus N 4 und N 5 figurieren der Autor in seiner Rolle als Produzent dieses Werks S 4 und sein Adressat E 4 sowie Autor S 5 und Leser E 5 jeweils ohne literarische Spezifikation ihrer Lebensrollen.[2] Dieses Modell reizt zu einer Modifikation unter der Fragestellung: Inwieweit impliziert die „textinterne" Kommunikation potentielle Empfangssituationen und -rollen, die die Werkrezeption des realen Empfängers neben vor- und außertextlichen Faktoren beeinflussen? Hinter dieser Fragestellung steht eine Auffassung von Rezeption als Ausarbeitung und imaginäre Realisierung einer Vielzahl von Rollen zu gleicher Zeit. Sie führt

damit letzten Endes auf bestimmte literaturwissenschaftliche Voraussetzungen einer qualitativen Literatursoziologie, die sich empirisch mit dem Verhalten von Lesern gegenüber konkreten Texten befaßt[3] – ein interdisziplinärer Aspekt, der hier nicht weiter ausgeführt werden kann.

Die Verhältnisse im Drama sollen hier deshalb gleichberechtigt mitberücksichtigt werden, weil sie ein besonderes Licht auf die Leistungsfähigkeit einzelner Kommunikationsniveaus (N 1 und N 3) für die Rezeptionslenkung werfen. Fragen der Poetik beider Gattungen kommen dabei nur dann zur Sprache, wenn Fixierungen auf bestimmte Dramentypen vermieden werden sollen. Solche Fixierungen sind in der erzähltheoretischen Literatur nicht selten. Dem Drama ist dort schon sowohl eine besonders eindeutige Festlegung als auch eine besonders heterogene Beanspruchung und Lenkung des Empfängers zugeschrieben worden.[4] Dies zeigt allerdings, daß in der Empfangssteuerung durch das Drama offenbar unterschiedliche Verhältnisse anzutreffen sind, die wir bei unseren Erörterungen mitberücksichtigen müssen. Ganz am Rand sei hier bemerkt, daß die Rezitation einer Erzählung und die Inszenierung eines Dramas den Typ der Empfangssteuerung gegenüber dem in der Regel passiveren und trägeren stillen Lesen stark modifizieren kann (vgl. Jean Pauls Bemerkung vom „Leseschlaf")[5].

Auch bei der Erörterung der Verhältnisse in narrativen Werken ist natürlich die Gefahr gegeben, sich ungewollt auf bestimmte historische Varianten der Erzählkunst festzulegen. Das scheint gerade bei dem angeführten Modell literarischer Kommunikation mit seinen singularischen, personalen Benennungen (erzählte Gestalt, fiktiver Erzähler, sein Zuhörer etc.) und mit seiner Trennung zwischen Subjekt des Werkganzen und fiktivem Erzähler der Fall zu sein. In der Tat steht hinter derartigen Benennungen eine Konzeption, wonach nicht jedes Prosastück ein narratives Werk im Sinne von Erzählung, Novelle, Roman etc. ist, sondern nur solche, in denen Kommunikation zwischen den Subjekten und den Adressaten von Aussagen zumindest mit dem Ziel dargestellt oder impliziert ist, die Erwartungen des Lesers zu enttäuschen.[6] Das Drama bedarf solcher Abgrenzungen wohl nicht. Dies präjudiziert nun aber keineswegs die Notwendigkeit einer Konsistenz dargestellter Subjekte und Adressaten im Gesamtverlauf eines Werks oder in bestimmten Phasen davon. Aus der alten werkästhetischen Einsicht, daß Sätze nicht von von vornherein vorhandenen dargestellten Figuren gesprochen werden, sondern diese Figuren überhaupt erst konstituieren[7], läßt sich unschwer eine extreme Möglichkeit ableiten: Der Empfänger kann von dem vergeblichen Versuch der Konkretisation einer konsistenten Gestalt fort und auf bloße „Sätze eines Texts" zurückverwiesen werden. Mag dies auf dem Kommunikationsniveau N 1 seltener vorkommen, so ist es auf dem Niveau N 2 keineswegs ungewöhnlich. Bekanntlich gibt es zwar die Möglichkeit einer oder mehrerer fiktiver Erzähler als mehr oder weniger identifizierbarer und rezipierbarer Gestalten; ebensogut kann es sich aber auf diesem Niveau um widersprüchliche Fälle und Situationen des Erzählens in einem Werk

handeln, die sich überhaupt nicht mehr zu distinkten Erzählerrollen zusammenfassen lassen. Wenn trotzdem am Konstrukt des „fiktiven Erzählers“[8] festgehalten wird, so aus folgenden produktionsästhetischen Erwägungen, die für die Rezeption nicht gleichgültig sind: Jeder Autor spielt mit seiner Arbeit an einem Werk eine Rolle, die sich von seinen übrigen Lebensrollen, aber auch von seinen jeweiligen Rollen als Produzent anderer Werke unterscheidet. Der Rezipient des Werks arbeitet bei seinen Aktivitäten eine Rolle „Subjekt des Werkganzen“ (S 3) aus, womit über den Grad der Übereinstimmung zwischen der tatsächlichen Produzentenrolle des Autors (S 4) und der vom Rezipienten ausgearbeiteten überhaupt nichts präjudiziert ist. Diese Produzentenrolle des Autors S 4 kann mit der von ihm geschaffenen Rolle des Erzählers S 3 sehr große Ähnlichkeiten aufweisen, doch wird sie immer bestimmte fiktive Elemente enthalten, die dem Rollenspiel des Produzenten fremd sind. Auch wenn der Produzent, wie Jean Paul zuweilen, einfach drauflosschreibt, wird er z. B. bestimmte Entwicklungen der Handlung vorauskonzipieren, die er aber seinen Erzähler noch nicht enthüllen läßt. Der Rezipient wiederum arbeitet „seine“ Rolle „Subjekt des Werkganzen“ (S 3) schon damit aus, daß er eine Gesamtkonzeption des Werks herstellt – und damit die mehr oder weniger disparaten Erzählertexte auf „fiktive“ und „S 3-eigene“ Elemente interpretiert, ohne daß er damit die vom Autor qua S 4 vorgesehene Distribution dieser Elemente treffen muß.

Zu den fiktiven Elementen des Erzählertexts gehören nicht zuletzt auch die darin suggerierten Zuhörermeinungen, -einwände und -fragen etc., die das Modell mit dem Konstrukt „Zuhörer des Erzählers“ (E 2) registriert. Hierzu einige Beispiele:

> „Mitjka Soluschkin ist ein Bursche mit auffallend rotem Haar. Ein Mensch mit Phantasie würde den unter Mitjkas Mütze hervorquellenden Schopf sicher mit Flammen vergleichen, die unter dem Dach eines brennenden Hauses hervorzüngeln.“

S 2 offeriert hier seinem Zuhörer E 2 die Rezeptionshaltung eines „Menschen mit Phantasie“, von der er selbst sich (ironisch) distanziert.[9] Diese Rollenverteilung zwischen reserviertem S 2 und phantasiebegabtem E 2 wird aber keineswegs im Roman fortgeführt. Komplizierter ist ein von M. R. Mayenowa in ihrem Aufsatz „Textkohärenz und Empfängerhaltung“ angeführtes Beispiel.

> „Lascaux ist auf keiner offiziellen Landkarte eingezeichnet. Man kann sagen, es existiere jedenfalls nicht in dem Sinne, in dem London oder Radom existieren. Es bedurfte einer Erkundigung im Pariser Museum des Menschen, um herauszufinden, wo das eigentlich ist.
> Ich fuhr dort ganz im Frühjahr hin. Das Wesertal stand eben in seinem frischen, unfertigen Grün auf. Die aus dem Autobusfenster gesehenen Landschaftsfragmente erinnerten an Gemälde von Bissière. Netz von empfindsamem Grün.“

Der erste Abschnitt des Zitats suggeriert einen Dialog zwischen S 2 und E 2, den der Empfänger etwa folgendermaßen ausarbeiten könnte: E 2: „Wo liegt eigentlich Lascaux?“ S 2: „Es ist auf keiner ...“ E 2: „Existiert es überhaupt in dem Sinne, in dem London oder Radom existieren?“ S 2: „Man kann sagen, es existiert jedenfalls nicht in diesem Sinne.“ Der zweite Absatz exponiert nun aber das Problem der unterschiedlichen Rollen „fiktiver Zuhörer E 2“ und „vom Autor gemeinter Adressat“, das bereits im ersten Absatz anläßlich der amüsanten Zusammenstellung „London oder Radom“ (westliche Weltstadt oder polnisches Krähwinkel) auftauchte. Gehört das Amüsement zur Rolle E 2 oder zu derjenigen bestimmter Empfänger des Werkganzen E 3? Der Text formuliert oder impliziert dieses Amüsement jedenfalls nicht. Im zweiten Absatz nun wird E 2 auf jeden Fall eine Herstellung von Beziehungen zwischen „Dorthinfahren“ und „Wesertal“, „Frühjahr, Grün, Landschaftsfragmente, Gemälde, Bissière, Netz empfindsamen Grüns“ zugemutet. Nichts weiter ist über die Rolle von E 2 suggeriert. Der Leser muß diese Rolle E 2 und die Rolle E 3 zu gleicher Zeit selbst ausarbeiten und hat dazu mehrere Möglichkeiten. Er kann E 2 in seiner Unbestimmtheit belassen und qua E 3 den äußerst losen Zusammenhang je nachdem bedauern oder auf eine ihm bekannte literarische Konvention des poetischen Collage projizieren. Er kann die Rolle E 2 mit der Kenntnis ausstatten, daß ein Weg von Polen nach Frankreich durch das Wesertal führt, daß Bissière die und die Art von Landschaftsbildern malt etc. – und die Rolle E 3 entweder dementsprechend ausarbeiten oder aber diese Kenntnisse aus E 3 entfernen und damit einen Kontrast zwischen einer „realistischen“ Rezeption qua E 2 und einer Projektion auf eine poetische Collagekonvention qua E 3 erzeugen.[10] Daß auch in wissenschaftlichen Texten Dialoge zwischen einem Subjekt der Aussage und seinem Empfänger suggeriert werden, sieht schon Bachtin.[11]

Wie trivial oder interessant eine solche suggerierte Empfängerrolle E 2 ausfällt, ist eine Frage der Poetik solcher Texte bzw. der Aktivität des Lesers, nicht aber der prinzipiellen Art, Kommunikation zu implizieren. Der Leser narrativer Werke arbeitet qua E 3 sowohl die Rolle des fiktiven Erzählers S 2 als auch die seines Zuhörers E 2 aus, indem er den Erzählertext in Sätze und Behauptungen aufteilt, für die S 2 die volle Verantwortung übernimmt, und solche, die sich zu Texten seines Gegenübers auf der Empfängerseite E 2 umformen und ergänzen lassen. Es kommt gewiß relativ selten vor, daß der Leser aus diesen selbstkonstruierten Zuhörertexten eine konsistente Empfängergestalt E 2 konkretisieren kann.[12] Die mehr oder weniger beschränkten kommunikativen Kompetenzen oder „Reservoires gesellschaftlicher Stereotypen“[13], die sich in der Rezeption für S 2 und E 2 ergeben, werden wie auch die Stillagen der Rollentexte häufig auf ganz verschiedene „Personenbilder“, Charaktere oder Typen führen. Diese Charaktere können u. U. mit erzählten Gestalten des Niveaus N 1 so zusammenfallen, daß sich der Eindruck eines Dialogs zwischen S 2 und erzählten Personen bzw. der Fortsetzung von erzählten

Dialogen zwischen S 1 und E 1 einstellt.[14] Für E 2 kann sich somit die Fiktion einer einheitlichen Gestalt, eines kleineren oder größeren sozial homogenen oder gemischten Auditoriums, „der Menschheit"[15] oder auch eine extrem disparate Folge von Rollen- und Textangeboten ergeben.

Insbesondere im letzteren, aber auch in allen anderen Fällen kann der Leser die Zuhörer- und Erzählertexte, auf bestimmte vorgängige literarische Konventionen projiziert, als geplantes Arrangement unterschiedlicher Stillagen identifizieren, das auch N 1 erfaßt und als Ganzes dem Werksubjekt S 3 zugeordnet wird. Der Leser kann dabei zur Rezeption einer „Normalstillage" in diesem Arrangement kommen, von der aus gesehen die anderen sich als „abweichende Stile" darstellen. In diesen „abweichenden Stilen" können gleichzeitig aber auch Hinweise enthalten sein, welcher Art von „werkspezifischer Alltagssprache" die „Normalstillage" gegenüberzustellen ist.[16] Ein solches Arrangement kann freilich auch eine nicht entscheidbare Konkurrenz von Stilen enthalten. Jedenfalls bietet die dem Leser suggerierte Spaltung der Erzählerrede in „erzählereigene" und „zuhörereigene" Texte in vielen Fällen die Möglichkeit eines ersten Anstoßes zu stilistischer Differenzierung überhaupt. Analoges gilt natürlich für die Differenzierung nach Denkstilen und -konventionen, sozialen Stereotypen etc.

Das aufgrund von Umformungs- und Ergänzungsaktivitäten des Lesers ausgearbeitete Angebot an Zuhörertexten und -rollen E 2 drängt sich ihm als erstes zur Aneignung auf, sei es noch so vorübergehend, weil anders die Rolle des fiktiven Erzählers S 2 nicht ausgearbeitet werden kann. Die Ausarbeitung dieser Rolle S 2 erfordert nun zusätzlich eine Interpretation des Erzählers als „Rezipient der erzählten Welt", dessen Rezeption der Leser mit den aus den Reden der erzählten Figuren ermittelten Rezeptionen von Sachverhalten und Regeln „von deren eigener Welt" konfrontieren muß. Diese Beanspruchung des Lesers (Ausarbeitung unterschiedlicher Kommunikationsrollen auf den innertextlichen Niveaus N 1 und N 2 und ihre Interpretation – womit er gleichzeitig „seine" Rollen S 3 und E 3 herstellt) schafft von vornherein eine ihm mehr oder weniger bewußte Distanz zu jeder dieser Rollen im Licht der anderen. Das gilt auch dann, wenn der Roman so angelegt ist, daß er den Leser auf ganz bestimmte Identifikationen festlegen will. Diese Distanz ist nicht erst Ergebnis der Differenz zwischen außerliterarischen und werkspezifischen Rollen, sondern schon der „textinternen" Konstellationen. Diese „textinternen" Konstellationen bieten aber darüber hinaus die Möglichkeit zu erheblichen Konflikten zwischen den rezipierten Rollen. Die Kenntnis der gesamten Handlung muß ihren Erzähler S 2 keineswegs notwendig zum optimalen Rezipienten und Kommentator jeder einzelnen Situation prädestinieren. Im Gegenteil kann der Erzählerkommentar ein ganz verflachtes Verständnis für ein erzähltes Verhalten und Reden einer Gestalt manifestieren. Gleichzeitig mit seinem „unzureichenden" Kommentar kann der fiktive Erzähler S 2 1. seinem Zuhörer E 2 eine Kommentierungsmöglichkeit zuspielen, die er selbst für sich explizite ablehnt. Darin mag sich dann eine ironische Haltung des fiktiven Erzählers gegenüber seinem Zuhörer kundtun. 2. kann aber die „niveauvollere" Kommentierungsmöglichkeit auch in den Reden einer erzählten Gestalt enthalten sein, ohne daß der Erzähler das „begreift". Dergleichen kann der Leser qua E 3 als Ironiehaltung des Werksubjekts S 3 rezipieren.[17] Die Rolle des fiktiven Erzählers S 2 kann schon dadurch sehr inkonsistent werden, daß ihr in der einen Situation die niveauvollere und in der anderen die unzureichende Kommentierung zugeordnet ist. In sehr vielen narrativen Werken bietet so die auf dem Niveau N 1 erzählte Kommunikation sehr reichhaltiges und gewichtiges Material zur Ausarbeitung der Rollen S 3 und E 3, und zwar auch dann, wenn der Leser sich mit den erzählten Figuren nicht identifiziert.

Welche Möglichkeiten zur Empfangssteuerung allein auf der Ebene der dargestellten sprechenden und handelnden Personen bestehen, läßt sich am klarsten anhand der Verhältnisse im Drama illustrieren. Dabei setzen wir voraus, daß sich hierüber auf einer Abstraktionsebene reden läßt, auf der sich die Unterschiede zwischen den unterschiedlichen Dramengenres aufheben. Dies gilt auch für das Problem der sog. „vierten Wand".[18] Der Empfänger darf sich jedenfalls aufgrund allgemeinster vorgängiger Konventionen zu der Erwartung berechtigt fühlen, daß jeder Dramentyp ihn zu Erfassungs- und Verstehensprozessen anregen will, zu deren Ausarbeitung ihm das Drama in Gestalt von dargestellten Erfassungs- und Verstehensprozessen Material liefert. Mit dieser Formulierung ist nicht präjudiziert, daß sich unter allen in einem Drama dargestellten Erfassungs- und Verstehensprozessen falsche und richtige befinden, und der Empfänger sich die richtigen auszusuchen hätte. Es ist damit nicht einmal präjudiziert, daß der Empfänger überhaupt zu einem für ihn befriedigenden Verständnis des Dramas gebracht werden soll – es gibt Dramen, die ihre Adressaten zum Eingeständnis vergeblichen Verstehenbemühens bringen wollen. Gerade eine solche Intention setzt aber das Ingangsetzen entsprechender Bemühungen beim Empfänger voraus.[19] Damit gehört es zur Rolle des impliziten Dramenempfängers, jeden Redetext einer Figur nach Möglichkeit zum Rezeptionstext in bezug auf Sachverhalte und Regeln der dargestellten Welt umzuformen.[20]

Im Prinzip sind diejenigen Textstücke, die sich dem Empfänger als erste zur Aneignung aufdrängen, alle explizit formulierten Fragen dargestellter Personen nach Sachverhalten und Regeln der szenischen Welt, darunter nach Umständen, Charakter und Meinungen anderer Personen. Diese Fragen drängen sich ihm auf, auch wenn sie nicht besonders weise sind, und der Empfänger die Antwort darauf vielleicht längst zu wissen glaubt. Es versteht sich übrigens von selbst, daß mit „Frage" nicht nur einschlägige Satztypen gemeint sind, sondern alle Arten von Äußerungen, die Antworten provozieren – also auch bestimmte Einwände, hypothetische Formulierungen etc. In gewissem Sinne ähneln diese dargestellten Fragen, Einwände und hypothetischen Formulierungen vom Standpunkt des Empfängers

aus den in der Rede des fiktiven Erzählers in narrativen Werken suggerierten Rezipiententexten. In beiden Fällen ist der Empfänger gezwungen, sich diese Texte – und sei es noch so vorübergehend und widerstrebend – zu eigen zu machen.

Setzen wir nun den häufigen Fall voraus, die Replik auf eine solche Frage gehe weit über letztere hinaus, gebe Antwort auf ganz andere, nicht gestellte Fragen, der dargestellte Frager korrigiere im Nachhinein seine Fragestellung und akzeptiere damit „neue" Voraussetzungen, nämlich die seines Partners. Die entsprechenden Formulierungen des ursprünglichen Fragers werden ebenso zum Rezipiententext wie zuvor seine Fragen, die der Empfänger sich – mindestens vorübergehend – zu eigen machen muß. Für „Rezipiententext" kann man in diesem Fall auch „Konsensus zwischen Frager und Gefragtem" setzen. Freilich „versetzt" sich der reale Empfänger des Dramas in sämtliche dargestellten Personen „hinein", um sie und das Drama zu verstehen. Der Vollzug einer solchen Selbstkorrektur durch einen dargestellten Frager, seine Einstellung auf einen Konsensus mit anderen dargestellten Personen mag auch im Einzelfall ästhetisch und vom Ganzen des Stücks her gesehen von sehr untergeordneter Bedeutung sein. Für die Ausarbeitung der Rolle eines impliziten Empfängers ist derlei jedoch von spezifischem Belang, weil dem Empfänger hier – und seien es „blinde" und „falsche" Einstiege in die dargestellte Welt – am unmittelbarsten offeriert werden. Denn natürlich ist nicht jeder Konsensus, zu dem dargestellte Figuren in einem Stück finden, „im Sinne" des Werkganzen richtig, begrüßenswert etc.[21]

Die nachträgliche Selbstkorrektur unseres (konstruierten) dargestellten Fragers mit iher spezifischen Bedeutung für das Empfangsverhalten ist eine Art „Rezeptionsfigur" oder „Rezeptionsmuster". Solche „Rezeptionsfiguren" können ganz verschiedenen dargestellten Personen in ganz verschiedener Funktion zugeordnet sein und zusammen mit den „Fragen" einen vorläufigen Rezipiententext ergeben, den der reale Empfänger vielleicht nur auf einen gemeinsamen Nenner bringen kann: daß seine eigene Rolle auf „Fragenstellen und Selbstkorrigieren" beruhen soll. Dieser Sinn der Fragen und Selbstkorrekturen bei dargestellten Figuren wird freilich nicht selten von ihrer Dienstfunktion verdeckt, die „Antworten" hervortreten zu lassen, sowie durch alle möglichen anderen Funktionen der Signalisierung und Selbstcharakterisierung. Hier liegt jedenfalls der Vergleich mit den sich aufdrängenden Zuhörertexten in narrativen Werken nahe.

Derartige Rezeptionsmuster „Fragen und Selbstkorrigieren" können aber auch in *einer* dargestellten Person konzentrierter und einheitlicher auftreten. Der Empfänger des Werkganzen kann relativ frühzeitig zu einer Interpretation gelangen, aufgrund derer er die meisten Personen des Dramas zwei streitenden Parteien A und B zuordnet. In dieser Situation kann sich dem Empfänger eine als „personifiziertes Rezeptionsmuster" angelegte Person anbieten, die ihr anfängliches Verhalten als Parteigänger von A korrigiert und sich dem Konsensus der Partei B anschließt. Ein solches dargestelltes Verhalten ist für den Empfänger unter allen

Umständen ein Appell, die Ratio jeder Partei unter dem spezifischen Gesichtswinkel dieser Person zu betrachten und neu zu interpretieren. Dabei kann eine sehr partielle Ratio der unterliegenden oder der obsiegenden Partei zur Geltung kommen, aber auch im Gegenteil die „bessere Sache" einer der beiden. Mit einer solchen Gestalt kann auch gewissermaßen der „idealisierte Rezipient" einer anderen dargestellten Person, des Gesamtkonflikts oder eines seiner Teilaspekte auf der Bühne stehen. Damit ist nicht präjudiziert, daß dieser „idealisierte Rezipient" der „ideale" oder „optimale" sein muß, auf den sich der Empfänger des Ganzen festzulegen hätte. Dieser „idealisierte Rezipient" kann auch Konkurrenten haben.[22] Jedenfalls liegt bei solchen „idealisierten Rezipienten" der Vergleich mit einer oder mehreren konsistenten Zuhörerrollen E 2 in narrativen Werken nahe.

Derartige auf alle dargestellten Personen verteilte „Rezeptionsmuster" bzw. derartige „idealisierte Empfänger" unterliegen offenkundig einer literarischen Konventionalisierung, die ihre Auswirkungen im Bewußtsein der Produzenten wie der Rezipienten der dramatischen Literatur haben muß. Diese Verhältnisse sind jedoch noch wenig erforscht, wenn man von den üblichen Erörterungen zum Thema „Vertrauter in der klassizistischen Tragödie", „Sprachrohr des Autors", „Chor in der klassischen Tragödie und Komödie" absieht.[23] Die Annahme, bestimmte dargestellte Individuen oder Kollektive seien dann zur Funktion des „idealisierten Rezipienten" prädestiniert, wenn sie bestimmte Ähnlichkeiten mit den vom Autor gemeinten Adressaten des Stücks aufweisen, ist gewiß reizvoll.[24] Ein dargestelltes Kollektiv muß aber eine solche Funktion nicht allein schon deshalb haben, weil die Empfänger des Dramas an einem Theaterabend selbst ein Kollektiv bilden; ein dargestelltes Individuum braucht diese Funktion nicht schon deshalb auszuüben, weil es bestimmte Vorurteile des vom Autor gemeinten Publikums repräsentiert. Es müßte hier zusätzlich nach Dramentypen differenziert werden, die dem Empfänger eine Reflexion auf die eigene Rezeptionssituation aufbürden und solchen, die die empfangssteuernde Wirkung „idealisierter Rezeption" verschleiern wollen. Gewiß hält die Darstellung jeder Figur und jedes Kollektivs auch in Dramen des letzteren Typs „Rezeptionsmuster" parat. Die übrige „idealisierte Rezeption" wird in solchen Dramen aber gerade das zum Gegenstand haben, worauf die Aufmerksamkeit des Zuschauers besonders hingelenkt werden soll: die Hauptpersonen, den Hauptkonflikt etc.

Daß sich der Empfänger nun sowohl bei narrativen als auch bei dramatischen Werken am bewußtesten die Perspektive der Hauptgestalt zu eigen machen möchte, gehört sicherlich zu den vitalsten vorgängigen Rezeptionskonventionen.[25] Die sonstigen „idealisierten Rezeptionen" können auf eine Bestätigung der Perspektive des Helden hinauslaufen, oder – im anderen Extremfall – die Konkurrenz aller prägnanter „idealisierter Rezeptionen" einschließlich der des Helden bleibt für den Empfänger weder reduzier- noch entscheidbar.

Unsere bisherigen Vergleiche zwischen dramatischen und narrativen Verhältnissen bezogen sich auf Rezipiententexte und -rollen. Diese Rezipiententexte und -rollen sind ja zu einem großen Teil Produkt der interpretierenden und umformenden Aktivität des Empfängers – wie der Empfänger narrativer Werke auch den Erzähltext zur „idealisierten Rezeption" der erzählten Welt umformt. Als „Sendung" rezipiert der Empfänger daraufhin insbesondere im Drama den Konsens zwischen dargestellten Figuren, der durch „idealisierte Rezeption" für ihn als Konsens überhaupt identifizierbar wird. Im konventionellen Drama handelt es sich bei solchem Konsens handelnder Figuren über Sachverhalte und Regeln der dargestellten Welt meist um einen im Sinne des Werkganzen „richtigen", also für den Empfänger auch verbindlichen Konsens, der die Konfliktmöglichkeiten auf ein relativ geringes Maß beschränkt und die verbleibenden um so „dramatischer" hervortreten lassen kann. Im anderen Extremfall kommt ein allgemeiner Konsens unter den handelnden Personen selbst über elementare Sachverhalte wie den Vornamen des Helden nicht zustande bzw. handelt es sich um lauter ganz widersprüchliche und damit für den Empfänger unverbindliche Konsense über die dargestellte Welt.[26] Hier liegt der Vergleich mit den Extremen „olympisch-allwissender Erzähler – disparate, widersprüchliche Vielheit von Erzählerstandpunkten" in narrativen Werken nahe.

Diese Vergleiche zwischen unterschiedlichen narrativen Erzählerstandpunkten und bestimmten Arten der Empfangssteuerung durch das Drama können letztlich nicht aufrechterhalten werden. Sie taugen höchstens als allgemeinste Anregung zu vergleichenden Untersuchungen über die Evolution der Rezeptionslenkung bei dramatischer und narrativer Kunst. Sie könnten aber verschleiern, daß bei narrativen Werken eine Destruktion der literarischen Konvention „fiktiver Erzähler" noch nicht notwendig eine Auflösung des „Orientierungszentrums" mit sich ziehen muß, das der Leser mit den Verhältnissen auf dem Kommunikationsniveau N 1 rezipiert: Ganz unabhängig von Kompetenz und Konsistenz des Erzählers können die erzählten Figuren sich immer noch in einer von ihnen selbst übereinstimmend als relativ eindeutig bestimmt rezipierten Welt bewegen, und diese „idealisierte Rezeption" der erzählten Welt kann für den Empfänger weiterhin ein Orientierungsmaßstab bleiben. Darum werden sich bei dramatischer und narrativer Literatur sehr unterschiedliche gattungsgeschichtliche Abwandlungsverhältnisse ergeben.

Unter unserer Fragestellung interessieren insbesondere die unterschiedlichen Bedingungen bei der Realisierung des Niveaus Subjekt des Werkganzen (S 3) – Impliziter Empfänger (E 3). Anders als Aleksandra Okopień-Sławińska bin ich der Meinung, daß die Kategorie Subjekt des Werkganzen (S 3) bei narrativen Werken im Text keine eigenen Anzeichen hat, sondern, wie die Kategorie Impliziter Empfänger (E 3), Resultat des Rezeptionsvorgangs ist.[27] Raffung, Dehnung und „Schnitt" erzählter Vorgänge bzw. Kommunikation haben den Fiktiven Erzähler S 2 ebenso zum primären Subjekt wie Titel und Kapitelüberschriften. Erst

die interpretierende und umformende Konfrontation der Niveaus N 1 und N 2 ergibt neben vorgängigen Konventionen und Stereotypen die Grundlagen zur Ausarbeitung der Rollen S 3 und E 3 durch den Empfänger selbst. Dagegen läßt sich das Subjekt des Werkganzen beim Drama am Text viel direkter belegen: am Nebentext, an Haupt- und Zwischentiteln. Direkt dem Subjekt des Werkganzen kommen ferner Spezifika der Sprachverwendung wie das einheitliche oder gemischte Versmaß bzw. die Mischung von Vers und Prosa zu. Ihm wird der Empfänger auch seine Rezeption von kompositorischen Analogie- und Kontrastbezügen, die „Schnitte" in den gezeigten Handlungsphasen und deren Verhältnis zu den nichtgezeigten etc. zuordnen.

Dieser gewiß nicht unwesentliche Unterschied zwischen Drama und Erzählkunst hat aber nicht zur Folge, daß der Dramenempfänger ein unmittelbareres Verhältnis zum „Autor" entwickelte als der Romanleser. Im Gegenteil gehört es zur Wirklichkeit hochliterarischer[28] Kommunikation, daß viele Leser bestimmter Romantypen meinen, aufgrund ihrer Interpretationen ein Bild vom „Autor als Mensch" zu gewinnen, während dieser Effekt sich beim Drama so keineswegs einstellt. Man meint zwar auch beim konventionellen Drama eine u. U. recht konkrete Vorstellung davon zu gewinnen, welche ästhetischen und ideologischen Konzeptionen der rezipierte Autor mit diesem Stück favorisiert. Dem betreffenden Theaterbesucher[29] liegt es aber trotzdem weit ferner, sich ein Bild von der Persönlichkeit des Autors zu machen, als dem betreffenden Romanleser. Man könnte sagen, der Dramenempfänger baut vornehmlich seine Version der „Rolle des Autors als Produzent dieses Werks" auf, während der Romanleser darüber hinaus ein Stereotyp des Autors als Träger ganz verschiedener gesellschaftlicher Rollen konstruiert. Zwar ist dies nun weder bei allen oder den meisten Romanen und Erzählungen der Fall noch ist es beim Drama ganz ausgeschlossen. Bemerkenswert bleibt gleichwohl der Unterschied in der Rezeptionstradition. Diese Tradition der Rezeption narrativer Werke steht natürlich in engem Zusammenhang mit der literarischen Konvention des fiktiven Erzählers, des „idealisierten Rezipienten" der erzählten Welt. Der Empfänger kann den z. T. selbst hergestellten Erzähltext u. U. recht zwanglos noch weiter umformen und metaphorisieren – nämlich zum Text des selbstrezipierten Subjekts des Werkganzen.[30] Ein Text, der solche Möglichkeiten bietet, ist vom Dramenempfänger in der Regel nicht herstellbar; entsprechend beschränkt sind seine Möglichkeiten zur Konkretisation eines Bildes vom Autor als Persönlichkeit. Dieser Unterschied der Rezeptionsverhältnisse wird durch eine Konvention noch vertieft, wonach der Roman „eine ganze Welt", das Drama aber nur einen partiellen Weltausschnitt darzustellen habe. Im Verhältnis reduziert dies für den Dramenempfänger noch weiter die Anhaltspunkte für ein Bild von den Haltungen „seines Autors" in und zur Welt.

Die Ermittlungen, die der Empfänger bei der Rezeption über „den Autor" anstellt, gehen zwar weit über das literarische Werk selbst hinaus, sind aber trotzdem

nicht ganz willkürlich. Zur hochliterarischen Kommunikation gehört nämlich ein vorgängiges Stereotyp des betreffenden Autors und seiner typischen Adressaten, das gesellschaftlich stabilisiert ist. Diese Stereotypen brauchen mit der Wirklichkeit der Verfasserpersönlichkeit und deren wirklichen Meinung über sein Publikum bzw. mit der statistischen „Wahrheit" über die Empfänger des Werks nicht übereinzustimmen. Die Kenntnis solcher Stereotypen bewirkt beim Empfänger jedenfalls eine vorgängige Einstellung auf das Werk – einem älteren Werk gegenüber wird er sich anders einstellen als zu einem Werk der neuesten Produktion.

Ein vorgängiges Stereotyp „typische Empfänger dieses Werks" wird die Rezeption auch einer Person beeinflussen, die sich selbst zu diesen typischen Empfängern nicht rechnen kann oder will. Das ist auch dann der Fall, wenn diese Person bei ihrer Rezeption erst recht zu einer detaillierten Kritik an der Rolle des „typischen Empfängers" gelangt. Überhaupt bleiben diese vorgängigen Verfasser- und Empfängerstereotypen durch die Rezeption des Werks wohl nie unverändert. Sie werden vielmehr in die wechselseitige Konfrontation aller textinternen Rollen mit einbezogen und dadurch modifiziert.[31]

Die vorgängigen Verfasserstereotypen können nun dem Autor selbst bekannt sein. Infolgedessen kann er in Dramen von einer Figur oder im Roman vom fiktiven Erzähler Meinungen äußern lassen, die „bekanntlich" nicht die seinen sind.[32] Das vorgängige Verfasserstereotyp befähigt ferner den Empfänger zur Projektion erzählter (N 1) oder dargestellter Kommunikation auf das Niveau Subjekt des Werkganzen – Impliziter Empfänger (N 3). Ein Sonderfall solcher Projektionen ist die Metaphorisierung einer bestimmten, auf eine konkrete fiktive Situation bezogenen Äußerung einer dargestellten Person zum Kommentar des Autors über sein Werk und seine Situation.[33] Gerade diese Fälle bezeugen die enge Verbindung zwischen Verfasserstereotyp und vorgängiger literarischer Konvention, weil ohne Kenntnis der letzteren ein Empfänger überhaupt nicht nach verborgenen Kommentaren zum Werk suchen würde.

Was geht nun aus unseren Erörterungen für das eingangs zitierte Modell literarischer Kommunikation hervor? Zunächst eine Unklarheit über seine Geltung für das Drama bzw. darüber, welche von den „textinternen" Ebenen N 1–3 für es gelten sollen.[34] Zwar weist das narrative Niveau N 1 die größten Ähnlichkeiten mit den dargestellten Kommunikationen im Drama auf, so daß man N 2 bei ihm „leerlassen" könnte. Gute Gründe sprechen aber auch dafür, die direkt präsentierte dramatische Kommunikation auf dem Niveau N 2 des Modells und die nur berichtete auf N 1 zu lokalisieren. Das Drama würde sich dann gegenüber der Erzählung als eine Situation darstellen, wo der Erzähler S 2 nicht mehr einem passiven Auditorium E 2 gegenübersitzt, sondern in mehr oder weniger gleichberechtigte Kommunikation mit seinen „bisherigen Zuhörern" treten würde. Für unsere Zwecke bedarf es keiner Entscheidung dieser Frage.

Wesentlicher ist wohl die sich aus unserem Argumentationsgang ergebende These, daß das zitierte Modell literarischer Kommunikation bei narrativen Werken vom rezeptionsästhetischen Standpunkt aus eine andere Ausprägung erfordert als vom produktionsästhetischen. Von der Rezeption her interpretiert könnte es folgendermaßen aussehen: N 1 – Rezipient (eines anderen Charakters, einer Situation etc.) – Gegenstand von dessen Rezeption; N 2 – Rezipient der erzählten Welt – seine Zuhörerschaft; N 3 – rezipiertes Subjekt des Werkganzen – Empfänger des Werkganzen; N 4 – Verfasserstereotyp des Empfängers S 4 – Stereotyp „Typische Leser". Das fünfte Niveau des zitierten Modells mit Autor und Leser als Trägern verschiedenster Lebensrollen erweckt hier gewisse Zweifel. Von einem *Kommunikations*niveau kann man nicht mehr reden. Allerdings kann der wirkliche Autor durch eigene Stellungnahmen oder Hinterlassenschaften das Stereotyp ändern, das die Gesellschaft von ihm hat; der Leser kann u. U. aufgrund von Lektüre seine Lebensrollen modifizieren.

Von der Produktion her gesehen würde sich das Modell von N 3 ab wesentlicher ändern. N 3: Rolle des Autors als Produzent dieses Werks (Subjekt der Produktionsakte) – Publikumsstereotyp des Autors E 3; N 4: Autor und Leser als Träger verschiedener Lebensrollen S 4–E 4. Für N 4 dieser Variante des Modells gelten die gleichen Bedenken wie für N 5 der vorigen. Am interessantesten ist vielleicht ein Vergleich der beiden Versionen von N 3. Dem Empfänger stellen sich die Rollen S 3 und E 3 als noch auszuarbeitende dar, wenngleich vorgängige Stereotypen von vornherein ihren Einfluß darauf ausüben, wie der Empfänger die Rollen auf N 1 und N 2 ausarbeitet und miteinander konfrontiert und damit zu seiner Ausführung von S 3 und E 3 gelangt. Ohne daß es jedem Empfänger gleichermaßen zu Bewußtsein kommt, hat er dabei einen erheblichen Spielraum zu eigenen Entscheidungn.[35] Demgegenüber muß die Produktions-Variante von S 3 und E 3 keineswegs *eindeutiger* determiniert sein. Man könnte vielleicht die produktionspsychologische Hypothese wagen, daß zur Produzentenrolle S 3 – und damit auch zum Publikumsstereotyp E 3 des Verfassers – weniger die Festlegung auf bestimmte eindeutige Entscheidungen als vielmehr die Berücksichtigung einer sehr großen Menge von Entscheidungsmöglichkeiten gehört. Gerade darin könnte der Unterschied zwischen der Produzentenrolle und sonstigen Lebensrollen des Autors zu suchen sein.

ANMERKUNGEN

(1) So sehen die Tradition Kazimierz Bartoszyński: „Zagadnienie komunikacji literackiej w utworach narracyjnych" [Das Problem der literarischen Kommunikation in narrativen Werken] in: Problemy socjologii literatury [Sammelband], Warszawa 1971, S. 127 sowie Aleksandra Okopień-Sławińska: „Relacje osobowe w literackiej komunikacji" [Personale Relationen in der literarischen Kommunikation], ibidem S. 109; für die bekannten deutschen Arbeiten von Hans Robert Jauss und Harald Weinrich vgl. Klaus Netzer: Der

Leser des Nouveau Roman, Frankfurt/Main 1970, wo ähnliche Auffassungen vertreten werden. S. aber auch Wolfgang Kayers relativ frühes Postulat einer „Literaturgeschichte des Lesers (1959) (Netzer, S. 117) sowie als ein Beispiel für viele Arbeiten aus älterer Zeit von aktuellem Interesse für die gegenwärtige Diskussion Erna Vogelreich: Sternes Verhältnis zum Publikum und der Ausdruck dieses Verhältnisses im Stil, Diss. Marburg 1938.

(2) Die polnische Diskussion hat den erzähltheoretischen Arbeiten Maria Jasińskas viel zu verdanken. Inspirierend haben wie in Deutschland Booths bekannte Termini „impliziter Autor, impliziter Leser" gewirkt. Janusz Sławiński: „O kategorii podmiotu lirycznego. Tezy referatu" [Zur Kategorie des lyrischen Subjekts. Thesen eines Referats] in: Wiersz i poezja [Sammelband] Wroclaw 1966 und Michał Głowiński: „Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego" [Der virtuelle Empfänger in der Struktur des poetischen Werks] in: Studia z teorii i historii poezji. Seria I, Wrocław 1967 entwickeln in Anwendung auf Poesie ein Modell, das bereits die wesentlichen Positionen des hier zitierten enthält. Wichtige Anregungen vermittelte das voluminöse Werk eines Außenseiters, Stanisław Lem: „Filozofia przypadku" [Philosophie des Zufalls], Kraków 1968. 1969 fand in Warschau eine Konferenz über Literatursoziologie statt, deren Vorlagen in dem zitierten Sammelband Problemy socjologii literatury 1971 erschienen. Das angeführte Modell stützt sich auf die am detailliertesten ausgeführten Versionen von Bartoszyński und Okopień-Sławińska, op. cit. Der im gleichen Sammelband enthaltene Aufsatz von Sławomir Świontek: „O konwencji teatralnej" [Über theatralische Konvention] greift in bezug auf das Drama nur Fragmente dieses Modells auf.

(3) Eine erste derartige empirische Untersuchung beschreibt Bogusław Sułkowski: Powieść i czytelnicy. Społeczne warunkowanie zjawisk odbioru [Roman und Leser. Die gesellschaftliche Bedingtheit von Rezeptionsphänomenen], Warszawa 1972.

(4) Dies gilt für die Dostoevskijforschung. Einigkeit besteht dort darüber, daß bei D. die in den erzählten Dialogen formulierten Standpunkte der verschiedenen Personen weder in einem dominierenden Standpunkt einer einzelnen Person noch in einem übergeordneten Standpunkt des Erzählers aufgehoben werden, sondern daß der Gegensatz aller dieser Standpunkte bis zum Schluß bestehen bleibt. In seinem Forschungsbericht referiert Michail Bachtin: [Problemy poètiki Bachtina (1929, 1963)] Probleme der Poetik Dostoevskijs, München 1971 die Stellungnahme Leonid Grossmans, der diese Dostoevskijsche Eigentümlichkeit mit den Verhältnissen im Drama vergleicht. Laut Bachtin ist nun ganz im Gegenteil der dramatische Dialog im Drama von einem „festen und unerschütterlichen, monologischen Rahmen" umgeben, die „Helden begegnen einander dialogisch im einheitlichen Horizont des Autors, des Regisseurs und des Zuschauers"; die dramatische Handlung löse alle dialogischen Oppositionen und sei daher in ihrer Konzeption rein monologisch (S. 22; vgl. S. 41). Das scheint einem „Gesetz" der klassischen französischen Tragödie zu entsprechen, wonach es in jedem Stück eine Person zu geben habe, deren Perspektive für den Zuschauer verbindlich ist. Vgl. Étienne Souriau: Les deux cent mille situations dramatiques, Paris 1950, S. 126 ff. Dagegen kommt wohl Robert Petschens Konzeption der Grossmanschen näher, der es als dramenspezifische Rezeptionshaltung bezeichnet, „wenn wir uns bald in diese, bald in jene Figur hineinleben, wenn wir unwillkürlich Maria Stuart und Burleigh, Egmont und Alba recht geben und, wie *Goethe* sagen würde, ‚das eine so unbedingt wie das andere' ". (Robert Petsch: Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie, Halle/Saale 1945, S. 35)

(5) Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. München 1965, S. 176 (§ 45)

(6) Dieses Postulat gilt nicht für „narrative Textstrukturen", die überall vorkommen können (z. B. im französischen Titel eines Italowesterns „Je vais, je tire, je reviens", s. Tzvetan Todorov: „Les deux logiques du rècit", MS S. 7), sondern für literarische narrative Gattungen. Vgl. den Abschnitt IV, 1 „La communication narrative" in Roland Barthes Aufsatz „Introduction à l'analyse structurale des récits" in: Communications 8, 1966, S. 18 ff.

(7) Vgl. Günther Müllers Ingarden-Präsentation „Über die Seinsweise von Dichtung" in: DVJS 17, 1939, S. 144 und Janusz Sławiński: „Semantyka wypowiedzi narracynej" [Semantik der narrativen Aussagen] in: W kręgu zagadnień teorii powieści [Sammelband], Wrocław 1967

(8) Die Positionen des zitierten Modells können als „literaturwissenschaftliche Konstrukte", „literarische Konventionen" oder als „Rollen" bezeichnet werden, je nachdem ob sie „empirische Sachverhalte" idealisieren und vereinfachen und der Verständigung über Theorie dienen, ob von literarischer Evolution (z. B. Veränderungen in den Funktionen des fiktiven Erzählers) die Rede ist – oder ob das Verhältnis des realen Empfängers zur dargestellten Kommunikation im Vordergrund steht.

(9) Solouchin, Vladimir: [Mat'mačecha (1966)] Lerne bei ihnen, bei der Birke und der Eiche, Stuttgart 1972, S. 9.

(10) Das Zitat ist von Zbigniew Herbert, vgl. Maria Renata Mayenowa: „Spójność tekstu a postawa odbiorcy" [Textkohärenz und Empfängerhaltung] in: O spójności tekstu [Sammelband], Wrocław 1971, S. 194; an diesem Beispiel entwickelt Mayenowa einen Begriff von Textkohärenz, der mit der Poetik des Realismus verbunden zu sein scheint.

(11) Bachtin, op. cit., S. 210

(12) Dieser Fall liegt vor bei Bulat Okudžava: [Bednyj Avrosimov (1969)] Der arme Avrosimow, München 1970, wo der im 19. Jahrhundert angesiedelte fiktive Erzähler beständig einen ihm zeitgenössischen Adressaten anspricht, dessen Mentalität für den Leser identifizierbar wird.

(13) Der Begriff „Kommunikative Kompetenz" ist von Jürgen Habermas eingeführt worden und betrifft sprachliche und sprachtranszendente Interaktion. Vgl. besonders J. H.: Über Sprachtheorie. Einführende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz. Hundsblume Edition 4, Wien 1970, S. 11, Absatz c). Bartoszyński, op. cit. führt den Terminus „Reservoires gesellschaftlicher Stereotypen" zur Bezeichnung der Mengen von Urteilen über die Welt ein, zu deren Formulierung jedes Individuum in bestimmten Situationen fähig ist. Ihr jeweiliger Umfang ist schichten- wie mentalitätsbedingt. Unterschiedliche Reservoires können auch den Kommunikationsrollen S 1, 2, 3 etc. und E 1, 2, 3 etc. zugeordnet sein. Im Unterschied zu Habermas schließt Bartoszyński die Frage der Satzstrukturen bei der Formulierung von Urteilen aus seinem Begriff aus.

(14) Vgl. entsprechende Beobachtungen an Dostoevskij bei Bachtin, op. cit., insbesondere S. 243 f.

(15) Für Käte Friedemann: Die Rolle des Erzählers in der Epik, Berlin 1910, S. 37 tritt im Lauf des 19. Jahrhunderts an die Stelle des deutlich konturierten Adressaten des Erzählers „die Menschheit". Der letztere Adressat ist jedoch ebenso gut eine Fiktion wie die berühmte begriffsstutzige Madame in Sterne's „Tristram Shandy".

(16) Wolf-Dieter Stempels Kritik an Versuchen einer generativen Grammatik der poetischen im Gegensatz zur praktischen Sprache ist zuzustimmen. Vgl. Manfred Bierwisch: „Poetik und Linguistik" in: Mathematik und Dichtung, Sammelband, München 1965 und W.-D. Stempel: „Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache" in: Texte der russischen Formalisten II, Sammelband, München 1972, S. XXII f. Trifft es aber zu, daß jedes literarische Werk dem Leser die Variante von „Alltagssprache" suggeriert, die der werk-

spezifischen Sprachverwendung gegenüberzustellen ist, so setzt das voraus, daß zur Sprachkompetenz die Idee einer allerdings unbegrenzt vielfältig besetzbaren Opposition praktische – poetische Sprache gehört.

(17) Vgl. Bartoszyński, op. cit. („Strategie des Informationsniveaus")

(18) Die über diese Frage an Roman Ingarden: „Zu den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel" in: R. I.: Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1960² entstandene Kontroverse zwischen Edward Balcerzan/Zbigniew Osiński und Andrzej Mężyński (vgl. Zagadnienia Rodzajów Literackich, 8, 1966 und 10, 1967; alle Beiträge in Deutsch) scheint mir eher zum Streit um verschiedene Dramenpoetiken und Aufführungsstile zu gehören als zur prinzipiellen Frage von Kommunikation im Drama.

(19) Um ein solches Drama handelt es sich bereits bei den „Dziady" von Adam Mickiewicz: Poezye II, Wilno 1823. Vgl. dazu Zofia Stefanowska: „Próba zdrowego rozumu" [Prüfung eines gesunden Menschenverstandes] in: Twórczość 1964, nr. 4 und Verf.: „Zwycięstwo metafory" [Triumph der Metapher] in: Pamiętnik Literacki LXI, 1970.

(20) In Sławomir Mrożeks dramatischer Parabel [Na pełynym morzu (1961)] „Auf hoher See" in: S. M.: Stücke 1, Berlin-Wannsee 1967² kommen in den „Wahlreden" der Schiffbrüchigen „Mittlerer" und „Dicker" Sätze vor wie „Ich bin kein Intellektueller ..." (S. 88) und „Ich habe nichts übrig für Philosophen und Weichlinge" (S. 90). Der Empfänger kann diese Sätze gleichzeitig als Imitationen bekannter demagogischer Floskeln und als „Rezeption" des dritten Schiffbrüchigen, des „Schmächtigen" auffassen, der zuerst geredet hatte.

(21) Zu immer neuen falschen Konsensus finden die drei Schiffbrüchigen in S. Mrożek, op. cit.

(22) In Schillers „Maria Stuart" (1801) lassen sich an konkurrierenden „idealisierten Rezeptionen" der Verrat Mortimers und Leicesters an Elisabeth und Paulets und Talbots Kritik an ihr herausgreifen. Talbot gelangt in der Schlußszene zum Protest gegen seine Königin und repräsentiert damit gewissermaßen die „gerechteste" Einstellung, an der der Zuschauer kaum vorbeikommt, ohne daß er daraufhin schon mit seiner Beurteilung der Elisabeth fertig sein muß.

(23) Konventionalisierte „idealisierte Rezipienten" (IR) sind offenbar in der Literatur zum Drama wie zur Erzählkunst gleich kurz gekommen, wenn man von der Flut an Arbeiten über den Erzähler absehen will, der letzten Endes auch als IR betrachtet werden muß. Jedenfalls steht dieser Fülle nur wenig gegenüber, was die unterschiedlichen Typen von E 2 beträfe: Einzelperson, Auditorium, „Menschheit" etc. Im Drama scheint zu den konventionalisierten IR der Typus der durch Altersweisheit dem Parteienstreit enthobenen Person zu gehören. – Vgl. den Talbot in Schillers „Maria Stuart", den Reichsmarschall Boratyński in Alojzy Felińskis [Barbara Radziwiłłówna (1817)] „Fürstin Radziwill", Berlin 1831. Was nun konventionalisierte kollektive IR betrifft, so spricht A. W. v. Schlegel in seinen Vorlesungen dem Chor des antiken Theaters die Funktion „idealischer Stellvertreter der Zuschauer" zu (Über dramatische Kunst und Litteratur, Heidelberg 1817², 1. Theil S. 90), was Franz Grillparzer zu Unrecht als Festlegung der wirklichen Zuschauer auffaßt (Sämtliche Werke, Abteilung I, Band 14, Wien 1925, S. 14). In Felińskis „Fürstin Radziwill" fungiert die dargestellte Nation als idealisierter Rezipient nahezu aller Kommunikation zwischen den handelnden Personen, was deren Stil und Ablauf stark beeinflußt. Die Romantik entwickelt die Konvention des IR aus dem einfachen Volk, dem ein spezifischer Beglaubigungsgrad zukommt.

(24) Das ist auch häufig der Fall, z. B. beim Priester im „4. Teil" der „Dziady" von Mikkiewicz, op. cit. Vgl. Verf.: Metapher und Realität. Das Motivgefüge der Wilnaer Dziady

von A. Mickiewicz, Diss. FU Berlin 1967, S. 122 ff. Hier wird gleichzeitig die Konvention des qualifizierten „älteren und weiseren" IR durchbrochen: dem Zuschauer hilft die Perspektive des Priesters nicht weiter.

(25) Zeitgenössische Rezeptionsschwierigkeiten bei Thackerays „Vanity Fair" (1847) wegen des Fehlens einer klar mit der Sympathie des Autors ausgestatteten dominierenden Hauptgestalt deutet Wolfgang Iser: Der implizite Leser, München 1972, S. 177 an. Derartiges geht auch aus zeitgenössischen Stimmen zu Puškins Tragödie: „Boris Godunov" (1831) hervor, deren beide Hauptprotagonisten die Kritik des implizierten Empfängers herausfordern; vgl. B. P. Gorodeckij: Boris Godunov. Kommentarij. Leningrad 1969, S. 93 f. und V. G. Belinskij: Polnoe sobranie sočinenij, VIII, Moskva 1955, S. 526. Zum Fortleben dieser Konvention auch bei Gebildeten vgl. Sułkowski, op. cit.

(26) vgl. Mrożek, op. cit. und Tadeusz Rózewiczs [Kartoteka (1961)] „Die Kartothek".

(27) Okopień-Sławinska, op. cit., S. 118 ff.

(28) Aus den Beobachtungen von Sułkowski, op. cit., geht hervor, daß Unterschichtleser ein weniger spezifisches Verhältnis zum Autor entwickeln.

(29) Bei Inszenierungen von Dramen wird die Leerform des Werksubjekts mit vom vorgängigen Regisseur-Stereotyp besetzt, das dem Publikum bekannt ist; das gilt analog für Schauspieler und dargestellte Personen.

(30) Vgl. oben unsere Darlegungen über Produzentenrolle und fiktive Elemente in der vom Autor geschaffenen Erzählerrolle.

(31) Eine wesentliche Rolle spielen hierbei auch vorgängige gesellschaftlich stabilisierte Werk-Stereotypen bzw. „Konkretisationen"; vgl. Roman Ingarden: „Przedmiot i zadania ‚Wiedzy o literaturze' " [Gegenstand und Aufgaben des „Wissens von der Literatur"], § 8 in: R. I.: O poznawaniu dzieła literackiego, Lwów 1937 und Felix Vodička: Struktura vývoje [Struktur der Evolution], Praha 1969.

(32) Dies scheint mir auf die Gestalt des Serenus Zeitblom in Thomas Manns „Dr. Faustus" (1947) zuzutreffen.

(33) Erst derjenige Empfänger von Puškins „Boris Godunov", dessen Verfasserstereotyp das Element „Zensurschwierigkeiten" enthält, rezipiert Pimens Skepsis über die Nachwirkung seiner heimlich geschriebenen „staatsgefährdenden" Chronik als Kommentar des Autors zum eigenen Werk.

(34) A. Okopień-Sławińskas Modell (op. cit.) soll für narrative, lyrische und dramatische Werke gelten; auf den Status der letzteren darin geht sie nicht näher ein.

(35) W. Iser, op. cit.: „Der implizite Leser meint den im Text vorgezeichneten Akt des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser" (S. 8 f.). „Die dem Roman eingezeichnete Leserrolle muß als Bedingung möglicher Wirkung verstanden werden; sie determiniert keineswegs die Reaktionen, sondern hält einen Rahmen mit Selektionsentscheidungen parat." (S. 92)