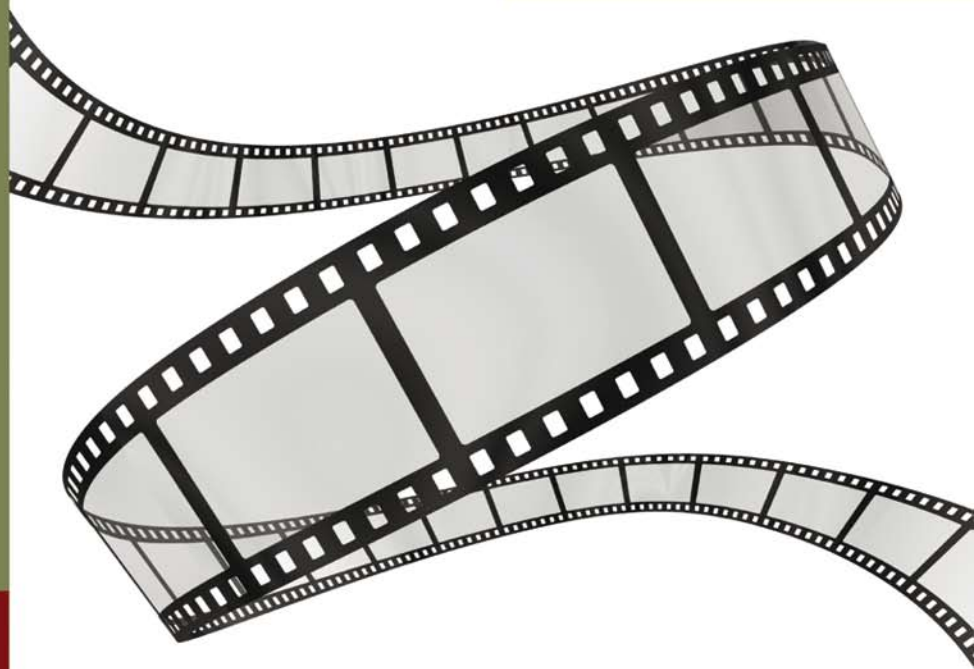


Stefan Volk

Film lesen

Ein Modell zum Vergleich
von Literaturverfilmungen
mit ihren Vorlagen



Stefan Volk

Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen
mit ihren Vorlagen

Umschlagabbildung: © MarsBars | iStockphoto.de |

Umschlaggestaltung: Heike Amthor | Tectum Verlag

Zugl. Univ.Diss., Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. 2010

© Tectum Verlag Marburg, 2010

ISBN 978-3-8288-5335-5

(Dieser Titel ist als gedrucktes Buch unter der
ISBN 978-3-8288-2511-6 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

**Für meine Eltern
und meine Schwester Silvia**

Inhalt

I	Einleitung	9
II	Modellbildung	15
II.1	Vorbemerkungen.....	15
II.1.a	Zur Methode	15
II.1.b	Zur Durchführung	24
II.1.c	Zur Terminologie	31
II.1.d	Zur Textstruktur	33
II.2	Medienspezifische Vermittlungsweisen	35
II.2.a	Allgemeine semiotische Grundlagen medienspezifischer Vermittlung	35
II.2.b	Medienspezifische Rezeptionsbedingungen.....	52
II.2.c	Mittelbarkeit.....	53
II.3	<i>Story</i>	72
II.3.a	<i>Existents</i>	74
II.3.b	<i>Events</i>	79
II.4	<i>Discourse</i>	84
II.4.a	<i>Discourse</i> der <i>Existents</i>	91
II.4.b	<i>Discourse</i> der <i>Events</i>	112
II.4.c	Erzählsituation.....	122
II.4.d	Stil.....	148
II.5	Medienspezifische Relationen zwischen <i>Story</i> und <i>Discourse</i>	162
II.6	Textbedeutung	164
II.6.a	Textbedeutung im medienspezifischen Produktionskontext	167
II.6.b	Textbedeutung im medienspezifischen Rezeptionskontext.....	171

II.7	Textsinn.....	172
II.7.a	Textsinn im medien-spezifischen Produktionskontext.....	172
II.7.b	Textsinn im medien-spezifischen Rezeptionskontext	177
III	Exemplarische Veranschaulichung	181
III.1	<i>Story</i>	183
III.1.a	<i>Existents</i>	183
III.1.b	<i>Events</i>	191
III.2	<i>Discourse</i>	204
III.2.a	<i>Discourse</i> der <i>Existents</i>	205
III.2.b	<i>Discourse</i> der <i>Events</i>	210
III.2.c	Erzählsituation.....	213
III.2.d	Stil	223
III.3	Textbedeutung.....	227
III.4	Textsinn.....	228
IV	Schluss	233
V	Anhang.....	237
V.1	Zu den Filmen.....	237
Le Procès / The Trial / Der Prozeß		237
The Trial / Der Prozeß		238
V.2	Literatur	239
Primärliteratur		239
Sekundärliteratur zur Theorie über Literaturverfilmungen		239
Sekundärliteratur zu Kafkas „Der Proceß“ und den untersuchten Verfilmungen.....		249

I Einleitung

Als das Bild das Laufen lernte, sahen ihm Menschen auf Jahrmärkten staunend dabei zu. In seinen ersten Anfängen war das Medium Film vor allem eine technische Attraktion.¹ Als es dann älter wurde, haftete sein technischer Ursprung an ihm wie ein Mangel. Filmschaffende, die in der Tradition des Theaters versuchten, diesen Mangel zu überwinden, nahmen daher sehr früh schon Anleihen bei der Literatur. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts entstanden Filmmotive nach Goethes *Faust*, längere „Literaturverfilmungen“² folgten.³ Einen Erfolg beim Publikum konnten die „Literaturverfilmer“⁴ – wenigstens teilweise – verbuchen.⁵ Aber die vollständige künstlerische Anerkennung blieb ihnen meistens weiterhin versagt. Kritisiert wurden sie im Laufe ihrer Geschichte wechselweise. Mal von Seiten der kulturellen Traditionalisten, mal von Seiten der Avantgardisten. Einmal hieß der Vorwurf *Verrat* an der Literatur, das andere Mal an der Spezifität des Films. Entsprechend zweiseitig waren auch die an Literaturverfilmungen gestellten Forderungen nach Originaltreue einerseits und Eigenständigkeit andererseits. Insgesamt setzte sich der, in der literarischen Tradition stehende, Anspruch nach Original- bzw. Werktreue durch und entwickelte sich zum (bis in die 1970er Jahre) entscheidenden Qualitätskriterium für Literaturverfilmungen.⁶ Obwohl es im Zuge der kulturellen Emanzipation des Filmes eine immer geringere soziokulturelle Rolle spielte, wird das *Treue*postulat zum Teil bis heute noch erhoben.⁷ Die Frage nach dem Verhältnis, in dem eine Literaturverfilmung zu ihrer „literarischen Vorlage“ stehen *sollte*, entbehrt freilich einer wissenschaftlichen Grundlage, solange die Frage nicht beantwortet ist, in welchen Verhältnissen sie zum literarischen Text potentiell überhaupt stehen *kann*.

1 Monaco, Film verstehen, S. 215

2 Zur Terminologie vgl.: II.1.c

3 Albersmeier, Einleitung, S. 16f.

4 Zur Vereinfachung der Darstellung und allgemeinen Verständlichkeit wird in dieser Arbeit auf eine feminisierende grammatische Markierung der generischen Berufs- und Personenbezeichnungen verzichtet. Solange jedoch kontextuell keine eindeutige geschlechtliche Zuordnung stattfindet, sind mit den verwendeten generischen Bezeichnungen immer Frauen und Männer gleichermaßen gemeint.

5 Estermann, Die Verfilmung literarischer Werke, S. 188ff.

6 Gladziejewski, Dramaturgie der Romanverfilmung, S. 5

7 Zur „Treue und Verrat“ Diskussion in Frankreich ab 1908 und der anschließenden Debatte in Deutschland vgl.: Albersmeier, Einleitung, S. 18ff.

Seit der Veröffentlichung der beiden Standardwerke „Novels into Film“ (Bluestone, 1957) und „Die Verfilmung literarischer Werke“ (Estermann, 1965) hat die theoretische Beschäftigung mit den Grundlagen von Literaturverfilmungen stetig zugenommen. Vor allem US-amerikanische Arbeiten wie Chatmans „Story and Discourse“ (1978) untersuchten die gemeinsamen narrativen Grundlagen von Literatur und Film. Eine wichtige Grundlage auf dem Weg zur Entwicklung eines theoretischen Modells zur medienkomparatistischen Analyse bildete Schneiders „Der verwandelte Text“ (1981). Neuere Arbeiten wie Mundts „Transformationsanalyse“ (1993) oder Hursts „Erzählsituationen in Literatur und Film“ (1996) setzten diesen Weg, wenn auch in unterschiedliche Richtungen, fort. Zum jetzigen Zeitpunkt kann das komplexe und vielschichtige Potential an Relationen, in denen „Literaturverfilmungen“ zu ihren „literarischen Vorlagen“ stehen können, jedoch noch keinesfalls als hinreichend beschrieben gelten. So erstaunlich es angesichts des hohen Stellenwertes, der Literaturverfilmungen innerhalb des Kinobetriebes und der Filmforschung zukommt, auch klingen mag, aber es gibt derzeit kein umfassendes theoretisches Modell, das als allgemeingültige Grundlage für praktische Vergleiche von Literaturverfilmungen und ihren literarischen Vorlagen herangezogen werden könnte.

Ziel der hier vorliegenden Arbeit ist es, diese Lücke zu schließen und ein *umfassendes theoretisches Modell für den praktischen Vergleich von Literaturverfilmungen und literarischen Vorlagen* zu entwickeln. Zweck dieses Modells ist, jenseits normativer Wertungen eine theoretische Basis für deskriptive Vergleiche von Literaturverfilmungen mit ihren literarischen Vorlagen zu schaffen. Ziel dieses Modells ist es jedoch *nicht*, eine detaillierte „Checkliste“ mit allen potentiellen Vergleichspunkten zu erstellen, sondern ausschließlich, den theoretischen Rahmen, in dem sich ein praktischer Vergleich bewegen kann, grundsätzlich *makrostrukturell* abzustecken. Die mikrostrukturelle Beschaffenheit des Vergleichspotentials innerhalb dieses Rahmens muss dabei häufig unbestimmt bleiben, da sie sich erst aus den spezifischen Textmikrostrukturen der jeweiligen Verfilmung und Vorlage ergibt und entsprechend für jedes spezifische Textpaar (Verfilmung und Vorlage) anders ausfällt. In der detaillierten Anwendung des Modells auf konkrete Texte leitet sie sich jedoch konsequent aus dessen makrostrukturellen Vorgaben ab.

Im Rahmen der Modellbildung im zweiten Teil dieser Arbeit werden die makrostrukturellen Grundlagen eines medienübergreifenden Vergleiches zwischen Verfilmung und Vorlage bestimmt. Um auch für zukünftige Literaturverfilmungen eine geeignete Vergleichsgrundlage zu bieten, hat das theoretische Vergleichsmodell das Potential an Relationen, in denen eine Literaturverfilmung zu ihrer literarischen Vorlage grundsätzlich stehen kann, möglichst vollständig zu berücksichtigen. Eine induktive Vorgehensweise wird für diese Arbeit daher verworfen. Denn, um es mit Arnheim zu formulieren, „mit dem Film, wie er ist, widerlegt man nicht den Film, wie er sein könnte.“⁸ Die Bestimmung der Grundlagen des Vergleichsmodells erfolgt *deduktiv*.

Da eine Eingrenzung der Vergleichsgegenstände für eine sinnvolle Bestimmung der Grundlagen des Vergleichsmodells aufgrund der Komplexität des Vergleichsfeldes unerlässlich ist, wird der Vergleichsgegenstand *literarische Vorlage* im Rahmen dieser Arbeit als *künstlerischer Erzähltext* näher bestimmt werden. Die zentralen Leitlinien der Bestimmung der Grundlagen des Vergleichsmodells werden gebildet von einem an Fietz⁹ orientierten *funktional-strukturalistischen Textbegriff*, der es erforderlich macht, Textstruktur und Kommunikationskontext zu bestimmen, und – bezogen auf die Bestimmung der Textstruktur – dem von mir erweiterten *narrativen Ansatz* Chatmans. Die heuristische Beschränkung auf literarische Vorlagen der epischen Gattung und der Rückgriff auf narrative Beschreibungskategorien bei der theoretischen Herleitung haben jedoch nicht zwingend zur Folge, dass das Vergleichsmodell auch in seiner Anwendbarkeit auf epische Texte begrenzt bleiben muss. Damit es aber auch die Grundlage eines praktischen Vergleiches einer Literaturverfilmung mit ihrer dramatischen Vorlage bilden kann, wird es notwendig werden, die Besonderheiten des Dramas den bereits ermittelten Vergleichsgrundlagen zugänglich zu machen. Dies wird im Rahmen der Modellbildung makrostrukturell jeweils an den Stellen geschehen, an denen die grundlegenden Unterschiede zwischen Epik und Drama es erfordern.

Terminologisch werde ich, orientiert an Schneider, die Literaturverfilmung als *Transformation* und die literarische Vorlage als *Transform* wertneutral bestimmen.

8 Arnheim, Film als Kunst, S. 60

9 Vgl.: Fietz, Funktionaler Strukturalismus

Im dritten Teil der Arbeit („Exemplarische Veranschaulichung“) wird das entwickelte Vergleichsmodell sowohl makrostrukturell – auf der Ebene der Gesamttexte – als auch mikrostrukturell anhand zweier Verfilmungen von Franz Kafkas „Der Proceß“¹⁰ im Vergleich zu Kafkas Roman beispielhaft veranschaulicht. Bei den beiden verwendeten „Proceß-Verfilmungen“, „The Trial“ unter der Regie von Orson Welles (produziert in: BRD, Frankreich, Italien, Erstveröffentlichung: 1963) und „The Trial“ unter der Regie von David Jones, nach einem Drehbuch von Harold Pinter, (Großbritannien, 1993) handelt es sich um zwei Werke, deren filmhistorische Hintergründe sowohl zeitlich als auch konzeptionell grundlegend verschieden sind.¹¹ Diese beiden Literaturverfilmungen wurden gewählt, um an ihnen die Bandbreite unterschiedlicher Verfilmungsstrategien wenigstens anzudeuten. Die Wahl der literarischen Vorlage ist im Grunde beliebig. Sie fiel auf Kafkas „Der Proceß“ als ein literaturgeschichtlich bedeutsames Werk, das darüber hinaus aufgrund seiner umfangreichen Editions- und Rezeptionsgeschichte für ein funktional-strukturalistisches Vergleichsmodell besonders ergiebig ist. Zudem lässt es aufgrund seiner sprachlichen Eigenheiten die Grenzen und Möglichkeiten einer Literaturverfilmung deutlich erkennen.

Ziel der exemplarischen Veranschaulichung ist es, das Spektrum der zukünftigen Anwendungsmöglichkeiten des in dieser Arbeit entwickelten theoretischen Vergleichsmodells beispielhaft aufscheinen zu lassen. Dabei sollen auch die jeweiligen Adaptionstrategien der beiden verwendeten Verfilmungen exemplarisch offen gelegt werden. Ausdrücklich *nicht* beabsichtigt ist es jedoch, anhand der ausgewählten Literaturverfilmungen einen konkreten praktischen Vergleich durchzuführen.

Ein solcher konkreter praktischer Vergleich würde den Schwerpunkt der Arbeit auf irreführende Weise vom eigentlichen Ziel der Arbeit – der Erstellung des theoretischen Vergleichsmodells – weg verlagern. Dadurch bestünde die Gefahr, dass die Modellentwicklung als

10 Für diese Arbeit wurde sowohl eine der Brod-Edition, als auch eine der Pasley-Edition folgende Ausgabe von Kafkas „Der Proceß“ verwendet. Die Brod-Edition lag den beiden Verfilmungen zugrunde. Zitate aus Kafkas Text folgen in dieser Arbeit jedoch der neueren Pasley-Edition.

11 Die Filme wurden anhand der englischen Originale, die auf Video erschienen sind, untersucht. Der Jones-Film erschien bei Imagine Home Entertainment, der Welles-Film bei Arthouse Production. Zusätzlich wurde die deutsche Synchronfassung des Welles-Films verwendet, die beim Fernsehensender arte ausgestrahlt wurde.

eine Vorstufe zur Durchführung des praktischen Vergleichs der Kafka-Transformationen mit dem Kafka-Transform missverstanden werden würde. Tatsächlich ist das Ziel der hier vorliegenden Arbeit aber gerade *nicht*, den unzähligen praktischen Vergleichen von Literaturverfilmungen mit literarischen Vorlagen einen weiteren derartigen Vergleich hinzuzufügen. Ein solcher praktischer Vergleich lieferte einen lediglich auf die ausgewählten Texte (in diesem Fall Kafkas „Der Proceß“ und seine beiden Verfilmungen) beschränkten Erkenntniswert. Wohingegen das in dieser Arbeit zu erstellende Vergleichsmodell auf alle Verfilmungen künstlerischer Erzähltexte anwendbar ist. Das Vergleichsmodell liefert jene klar definierte, vom singulären Text unabhängige, theoretische und medienübergreifende Vergleichsgrundlage, die bislang allen praktischen Vergleichen fehlte, weshalb häufig normative, verkürzte und oftmals falsche Vorstellungen vom Verhältnis zwischen Film und Literatur in diese Vergleiche mit einfließen. Die in dieser Arbeit gewählte deduktive Vorgehensweise erlaubt es, solche normativen, verkürzten oder falschen Vorstellungen zu umgehen und stattdessen eine möglichst objektive, intersubjektive Vergleichsgrundlage für *alle potentiellen* Verfilmungen künstlerischer Erzähltexte zu erarbeiten. Dafür ist es unumgänglich, zunächst das semiotische Vergleichspotential von Film und Literatur zu ermitteln.

Da die Zielsetzung der hier vorliegenden Arbeit darin besteht, ein medienübergreifendes Vergleichsmodell zu entwerfen, das die Basis für die gesamte Bandbreite zukünftiger Vergleiche von Literaturverfilmungen und ihren literarischen Vorlagen bietet, nimmt die „Modellbildung“ in dieser Arbeit konsequenterweise den weitaus größten Raum ein, wohingegen die „Praktische Veranschaulichung“ verhältnismäßig kurz ausfällt.

Zweck der exemplarischen Veranschaulichung ist in erster Linie eben nicht, Aussagen über die verwendeten Texte zu treffen. Im Mittelpunkt steht nicht die konkrete Textarbeit, der konkrete praktische Vergleich. Vielmehr sollen mit Hilfe der verwendeten Texte die vielschichtigen Möglichkeiten, die das Vergleichsmodell zukünftigen praktischen Vergleichen bereit stellt, beispielhaft angedeutet werden. Die exemplarische Veranschaulichung aktualisiert also keine konkrete Anwendung des Modells, sondern zeigt lediglich die Möglichkeiten für derartige zukünftige Anwendungen auf. Dass sich dabei an einigen Stellen dennoch neue interpretative Perspektiven auf die einzelnen Texte und die Relationen, in denen sie zueinander stehen, herausbilden können, ist ein unbeabsichtigter Mehrwert, der gerne in Kauf genommen wird,

signalisiert er doch das enorme Deutungspotential, das bei einer Anwendung des hier erarbeiteten Vergleichsmodells entfacht werden kann.

II Modellbildung

II.1 Vorbemerkungen

II.1.a Zur Methode

Wie bereits eingangs erwähnt, erfolgt die Modellbildung deduktiv. Eine solche Vorgehensweise wurde gewählt, um sich von den Beschränkungen des Einzelfalls zu lösen und dadurch eine allgemeine Anwendbarkeit des erstellten Vergleichsmodells zu garantieren. Eine adäquate Modellbildung erfordert eine methodische Vorgehensweise, die umgekehrt zur Analyse verläuft. Während in der Analyse versucht wird, ein Ganzes in seine Bestandteile zu zergliedern, ist die deduktive Modellbildung darum bemüht, aus einzelnen Bestandteilen ein Ganzes zu konstruieren. Die Grundvoraussetzungen, die für eine systematische deduktive Modellbildung zu erfüllen sind, entsprechen dabei denen einer systematischen Analyse:

- Erstens muss das Erkenntnisinteresse geklärt werden.
- Zweitens gilt es den Gegenstand einzugrenzen, auf den sich Analyse bzw. Modell beziehen.
- Drittens muss der theoretische Hintergrund vergegenwärtigt werden, vor dem die Analyse bzw. Modellbildung stattfindet.¹²

Erkenntnisinteresse

Das Erkenntnisinteresse, das die deduktive Modellbildung im Rahmen dieser Arbeit leitet, besteht, wie bereits in der Einleitung formuliert, darin, ein theoretisches Modell zu entwickeln, das es ermöglicht, Literaturverfilmungen medienübergreifend mit ihren literarischen Vorlagen zu vergleichen. Dazu muss ein Tertium comparationis, müssen Vergleichsgrundlagen bestimmt werden, die es erlauben, das Potential der Relationen in denen eine Literaturverfilmung zu ihrer literarischen Vorlage stehen kann, medienübergreifend zu beschreiben.

Verglichen wird die Literaturverfilmung *mit* ihrer literarischen Vorlage. Die Literaturverfilmung wird dadurch zum Subjekt, die literarische Vorlage zum Objekt des Vergleichs. *Über* die Literaturverfilmung soll

12 Zu den drei Analyse Voraussetzungen vgl.: Mikos, *Bilderfaszination und Kommunikation*, S. 54f. Lehmann unterscheidet für die Modellbildung nur zwischen „Erkenntnisinteresse“ und „Beobachtungsperspektive“. Die „Beobachtungsperspektive“ ergibt sich aus der Eingrenzung des Gegenstandes vor einem spezifischen theoretischen Hintergrund. Vgl.: Lehmann, *Linguistische Modellbildung*, S. 8ff.

durch den Vergleich zur literarischen Vorlage etwas herausgefunden werden. Diese Zielsetzung des Vergleichs ist keineswegs willkürlich, sondern beruht auf der einseitigen kausalen Abhängigkeit, in der Literaturverfilmung und literarische Vorlage zueinander stehen.

Nur ein Vergleich, dessen Grundlagen sich über die literarische Vorlage bestimmen, erlaubt es daher, das tatsächliche Beziehungsverhältnis zwischen beiden Comparanda nachzuvollziehen, um so zu sinnvollen Erkenntnissen zu gelangen.

Eingrenzung des Gegenstandes

Da sich, als Folge des gewählten Erkenntnisinteresses, die Vergleichsgrundlagen des zu entwickelnden Modells einseitig aus den Eigenschaften der literarischen Vorlage herleiten lassen, können diese auch nur darüber enger definiert werden, dass die literarische Vorlage – über ihre logisch voraussetzbare Eigenschaft als literarisches, im Sinne von schriftsprachliches, Medium¹³ hinaus – weiter eingegrenzt wird. Der Gegenstand, auf den sich die Modellbildung bezieht, lässt sich also nur entlang des Vergleichsobjekts, der literarischen Vorlage sinnvoll eingrenzen. Eine Einschränkung entlang des Vergleichssubjekts „Verfilmung“ würde zu keiner Reduzierung der potentiellen Vergleichsgrundlagen und daher auch zu keiner Fokussierung, keinem Stringenzgewinn in der Modellbildung führen, da das Spektrum der Vorlagen, aus denen sich die Grundlagen des Modells ergeben, dann nach wie vor unbegrenzt bliebe.

In der vorliegenden Arbeit wird das literarische Vergleichsobjekt eingrenzend bestimmt als künstlerischer Erzähltext. Dies bestimmt es auf dreifache Weise:

- erstens als Kunstwerk,
- zweitens als Text,
- drittens als Erzählung.

Erst im zweiten Schritt der Modellbildung, also im Anschluss an die Bestimmung der jeweiligen Vergleichsgrundlagen, werden dann auch dramatische künstlerische Texte als potentielle Vorlagen bzw. Vergleichsobjekte mitberücksichtigt. Dies geschieht jedoch nicht, indem die deduktiv bestimmten Grundlagen nachträglich induktiv den dramatischen Bedingungen angepasst werden – was unweigerlich zu einem Stringenzverlust führen würde –, sondern indem das Drama

13 Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 519

gleichsam als epischer Sonderfall behandelt und dadurch dem Modell zugänglich gemacht wird.

Die Eingrenzung des Vergleichsgegenstandes „literarische Vorlage“ auf „künstlerische Erzähltexte“ bleibt solange weitgehend substanzlos, ehe der theoretische Hintergrund, vor dem sie – und mit ihr die Modellbildung – stattfindet, nicht geklärt ist. Was also soll unter „künstlerischen Erzähltexten“ verstanden werden?

Theoretischer Hintergrund

Die Bestimmung der literarischen Vorlage als Kunstwerk eröffnet die Frage nach dem Wesen der Kunst. Der Kunstbegriff hat seit der Antike zahlreiche kulturhistorisch bedingte Veränderungen erfahren und ist bis heute umstritten.¹⁴

Produktionsästhetische Vorstellungen vom objektiven, einzigartigen Gehalt eines Kunstwerkes, der ihm von einem Künstler – sei es durch sein Genie oder göttliche Inspiration – verliehen wird, stehen in Opposition zu einem rezeptionsästhetischen Kunstverständnis, das den produktionsästhetischen Kunstbegriff als rein normativ verwirft.¹⁵

Nach diesem Verständnis ist der Gehalt eines Kunstwerkes keineswegs festgelegt, sondern bestimmt sich im Verlaufe seiner Rezeption durch den – einem spezifischen Rezeptionskontext verhafteten – individuellen Rezipienten immer wieder neu. Gleichzeitig ist er jedoch auch nicht beliebig, sondern abhängig von der intersubjektiv überprüfbaren Struktur des Werkes, in die sich wiederum der Produktionskontext und damit auch der oder die Künstler eingeschrieben haben.¹⁶

Dieser kommunikative Ansatz zur Bestimmung von Kunst verlagert den Schwerpunkt des Interesses weg von einem normativen hin zu einem deskriptiven Kunstverständnis, auf dem auch die hier vorliegende Arbeit basiert. Jedes Kommunikat¹⁷ kann so potentiell unter dem Aspekt der Kunst beschrieben werden.

Ein soziokulturell geprägter normativer Kunstbegriff bleibt für eine deskriptive Bestimmung von Kunst jedoch deshalb von Bedeutung, weil

14 Monaco, Film verstehen, S. 14ff.

15 Warning, Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik, S. 9ff.

16 Vodicka, Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke, S. 71

17 *Kommunikat* meint hier und im Folgenden die realisierte kommunikative Nachricht.