

Regina Stiebing

## KREATIONS-SEMIOTIK AM BEISPIEL VON STOCKHAUSENS "SPIRAL"

Die Vorstellung eines semiotischen Kreationskreises, den ich im Verlauf dieser Arbeit zur Diskussion stellen möchte, entstand in der Auseinandersetzung mit der Prozeß-Komposition "Spiral" (USA, 1968) von Karl-Heinz Stockhausen, deren ungewöhnliche gedankliche Komplexität eine Erprobung des semiotischen Instrumentariums geradezu herausforderte.

In dem Ein-Mann-Stück reagiert ein Instrumentalist mit all seinen verfügbaren akustischen Hilfsmitteln auf zufälliges klangliches Geschehen, das er sich selbst im ziellosen Abtasten eines Kurzwellenbands vorgibt. Jedes Geräusch, einzelne Funkzeichen wie auch Interferenzen, wird als relevantes Element der akustischen Folge einer dreistufigen Gestaltung unterworfen:

"In "Spiral" werden Ereignisse, die ein Solist mit einem Kurzwellenradio empfängt, *imitiert*, *transformiert* und *transzendiert*. Außer dem Radio kann er ein beliebiges Instrument, mehrere Instrumente, Instrument und Stimme oder nur die Stimme benutzen." (Stockhausen)

Detailliertere Anweisungen für die gestaffelte methodische Verarbeitung werden dem Ausführenden in der Partitur gegeben. Die Integration eines technischen Gebrauchsgegenstandes (Kurzwellenempfänger  $\hat{=}$  KWE) als innovationsprovozieren-des, kreatives Mittel in eine klangliche Komposition kann als Versuch interpretiert werden, die Erkenntnis zu realisieren, daß "ästhetische Verhältnisse nicht nur an einem Kunstwerk, sondern auch am technischen Gebilde" (Bense 1, S. 14) möglich sind, indem die Ästhetik wie die Mechanik (Technik) "letztlich nur gewisse konstruktive Bedingungen einer technischen Funktion zu präparieren" (Bense 1, S. 14) scheint. Durch den ästhetischen Zufallsgenerator KWE würde demnach in "Spiral" ein allgemeiner Begriff von (ästhetischer) Information über seinen bisherigen Gültigkeitsbereich hinaus entwickelt, so daß sich "Spiral" als "Schnittpunkt physikalischer und ästhetischer Funktionen und Prozesse" (Bense 1, S. 16) erwiese, indem der Anschein einer Gleichsetzung von Zeichenthematik und Realitätsthematik in der Form eines ästhetischen Zustandes erweckt wird:

ZK1                      RTh  
(3.1 2.2 1.3) X (3.1 2.2 1.3)

## 1. Die Instanzen im Kreationskreis

Für diese Untersuchung, die die Zeichenproblematik von Semiosen im Musiktheater zum Ausgangspunkt hat, werden die Zeichenklassen von mir als Stationen von Retrosemiosen eingeführt. Durch ihre Dualisierung ergibt sich eine systematische Bezeichnung für die Realitätsthematiken der Instanzen kreativer Prozesse.

Die Beziehungen zwischen reinen und gemischten Realitätsthematiken hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Herstellung ästhetischer Zustände können so einer semiotischen Betrachtung zugänglich gemacht werden. Zum Zweck der Veranschaulichung werden die möglichen Abfolgen von Zeichenklassen in einem Kreis, den ich Kreationskreis nennen möchte, angeordnet. Zwei Zeichenklassen werden in diesem Kreis durch eine Linie verbunden, wenn sie sich in nur einem Subzeichen um eine Stufe unterscheiden, d.h. durch (einfache) Selektion aus der jeweils höheren Zeichenklasse gewonnen werden können, z.B. 3.3. 2.3 1.3 → 3.2 2.3 1.3 (s. Abb. 1)

Anstelle der Peirceschen Terminologie werde ich die neuen Bezeichnungen von Bense/Walther verwenden, um bereits in der Benennung die spezifische kategoriale Richtung der jeweiligen Thematisierung zum Ausdruck zu bringen. Jeder dieser einzelnen Thematisierungen kann eine entsprechende Interpretation für die besonderen Verhältnisse kreativer Semiosen zugeordnet werden.

Ich verstehe als Ausgangspunkt eines beliebigen musikalischen Kunstwerks eine *Invention* (3.3 2.3 1.3) (Idee, Erfindung), die der Künstler aus einem Aggregat von Dispositionen und Konstellationen auf eine Gestaltung hinführt, wobei er über ein Medium (3.1 2.3 1.3) zu einer zeichensetzenden *Konkretion* (Formulierung) derselben gelangt (3.2 2.3 1.3).

Dieses Konzept erhält einerseits eine innere Konkretisierung in einem artistisch beherrschbaren *Medium* (Musik, Sprache, Tanz) (3.1 2.3 1.3), andererseits eine äußere Konkretisierung in einer Festlegung von Rollen durch Vorgabe einer *Organisation* (Orchestrierung, Instrumentierung) (3.2 2.2 1.3) im Sinne einer Verteilung von Funktionen bzw. Rollen. Die konkreten Bestimmungen aus diesen beiden Instanzen für das resultierende Werk werden als organisiertes Medium in einer entsprechenden *Repräsentation* des "ästhetischen Zustandes" (Partitur, Text, Dokumentation) festgehalten. Diese Repräsentation des Werkes ist nicht identisch mit dessen ästhetischem Zustand. Vielmehr fixiert sie im Zv das konzeptuelle Substrat in irgendeiner Art von Notation bzw. Schrift und repräsentiert darin jeweils ein individuelles Schema für einzelne ästhetische Zustände.

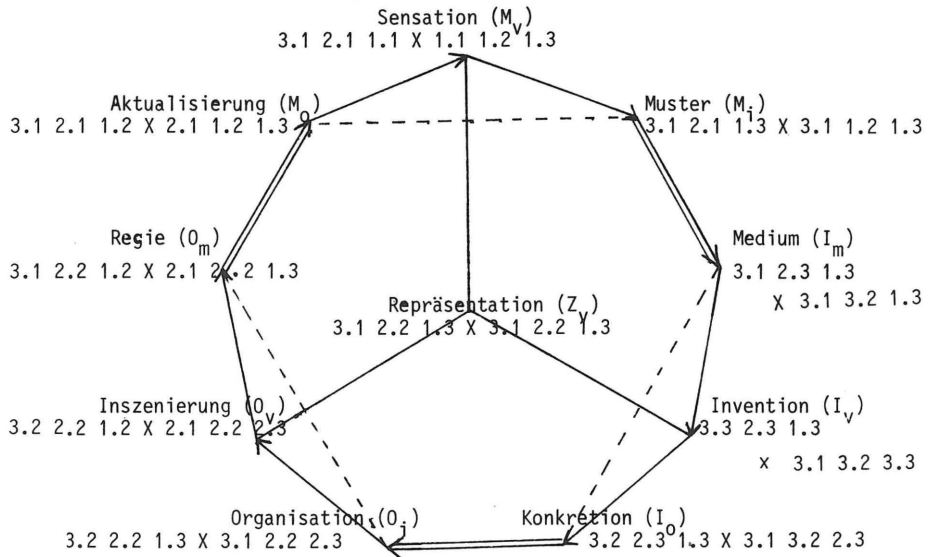


Abbildung 1: Kreationskreis

$M_v$	vollständige Mittelthematik	<u>1.1 1.2 1.3</u>
$M_o$	mittelthematisiertes Objekt	2.1 <u>1.2 1.3</u>
$O_m$	objektthematisiertes Mittel	2.1 2.2 <u>1.3</u>
$O_v$	vollständige Objektthematik	2.1 2.2 <u>2.3</u>
$Z_v$	vollständige Zeichenthematik	<u>3.1 2.2 1.3</u>
$M_i$	mittelthematisierter Interpretant	3.1 <u>1.2 1.3</u>
$O_i$	objektthematisierter Interpretant	3.1 <u>2.2 2.3</u>
$I_m$	interpretantenthematisiertes Mittel	<u>3.1 3.2 1.3</u>
$I_o$	interpretantenthematisiertes Objekt	<u>3.1 3.2 2.3</u>
$I_v$	vollständige Interpretantenthematik	<u>3.1 3.2 3.3</u>

(Bense/Walther)

Abbildung 1

Die vorgegebene Organisation ist nicht nur mitbestimmend für die Repräsentation, sondern ist auch Ausgangspunkt für die *Inszenierung* (Dramaturgie, Choreographie) (3.2. 2.2 1.2). Inszenierung und (eventuell durch die Inszenierung geänderte) Repräsentation ergeben zusammen Handlungsanweisung für die *Regie* (methodische, technische Realisierung) (3.1 2.2 1.2). Diese regelt die formalen Anweisungen aus der Inszenierung bezüglich gegenständlicher Voraussetzungen, die dort als Realisierungsthematik des vollständigen Objekts (2.1 2.2 2.3) durchgestaltet werden, indem iconische, indexikalische und symbolische Beziehungen für den Vermittlungsprozeß zu optimalem Effekt herangebildet werden müssen.

Die zentrale Bedeutung dieser dicentischen Instanz für das Gelingen des Vermittlungsprozesses zwischen argumentischer Invention und rhematischer Sensation wird später deutlicher hervortreten.

Ausgehend von der Repräsentation erhält die künstlerische Invention ihre äußere Realisierung auf dem Wege der *Regie*, während die innere Realisierung vom erzeugten *Muster* (Klangstruktur, Spannungsbögen) bestimmt wird, die sich in der *Aktualisierung* (Aufführung) eines Werks vereinigen, in der sich ein ästhetischer Zustand erst jeweils durch seinen Bezug auf die konkrete *Sensation* (Reiz), die geistige und sinnliche Wahrnehmung und Aufnahme der in der *Aktualisierung* designierten Invention verwirklicht.

In Peirces' "Analysis of Creation" werden für Kurationsprozesse allgemein die zehn folgenden konstituierenden Begriffe genannt, ohne daß diese jedoch in einen konkreten Bedingungs Zusammenhang geordnet worden wären: modification of consciousness, abstraction, normality, formality, regularity, expression, manifold of sensation, meaning, language.

Für den vorliegenden Kurationskreis seien nun diese Begriffe zur Illustration herangezogen, da sie die einzelnen kreativen Instanzen sowie deren Zusammenhänge weiter zu klären imstande sind. Demnach ließe sich der Weg kreativer Prozesse folgendermaßen charakterisieren:

Die argumentische *Invention* führt zu einer "modification of consciousness", die eine *Konkretion* erfährt, indem eine "abstraction takes on personality in combination with a thing". Dabei wird das *Medium* ("language") dermaßen durch die Funktionen einer "normality" *organisiert*, daß beide in der *Repräsentation* als "determination" wirken. Der Instanz *Muster* entspräche die Peircesche Kategorie "meaning", die einen Rückverweis auf die mediale Basis ("noticeable in language") darstellt, während im thematisierten Objektbereich die *Organisation* als "normality" für eine *Inszenierung* "takes on formality", um schließlich in der *Regie*

"for regularity" zu sorgen. In der *Aktualisierung* vereinigt sich diese "regularity" mit "meaning", die gemeinsam "expression" bilden und in der Aufführung eine "manifold of sensation" erzeugen.

Wenn man einen retrosemiotischen Verlauf des künstlerischen Realisierungsprozesses voraussetzt, an dessen Endpunkt erst das vollständige Mittel erscheint, dann kommt deutlich der nicht-selektive, sondern der setzende Akt der Kreation zum Ausdruck, deren Repräsentation folglich für keine Instanz mit Sicherheit abgeleitet und deduzierend begründet werden kann, sondern nur mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit gesichert wird.

Für das ausgewählte Beispiel "Spiral" soll nun die Repräsentation einer vollständigen Instanzenabfolge im Kreationsprozeß angegeben und durch die Peirce-schen Bedingungen für ein Kreationsschema näher erläutert und charakterisiert werden:

kreative Instanz		Präsentanz (v. "Spiral")
Invention	modification of consciousness	"Spiral" als Paradigma für sensible und intellektuelle Expansion
Konkretion	abstraction	theatralische Vertonung
Organisation	normality	Zufallsgenerator KWE, ein Solist
Inszenierung	formality	beliebig, da an den Solisten delegiert
Regie	regularity	in "Spiral" <i>nicht</i> determiniert
Aktualisierung	expression	solistenbedingt (Holliger)
Sensation	manifold of sensation	(Konfusion, Irritation)
Muster	meaning	Imitation, Transformation, Transzendierung
Medium	language	Akustik und Optik

Die vorliegende Invention besteht in der Analogiebildung zwischen dem Bewegungsablauf an einer Spiral-Form und der Vorstellung musterhafter Entwicklung einer permanenten Bewußtseinserweiterung, für die die Form "Spiral" damit zum Modell wird. Diese Invention nimmt in der formierenden, da formulierenden Konkretion eine elementare Gestalt an, deren dicentische Vorgabe für die innere Realisierung im Medium der Akustik materiale Voraussetzungen zur Verfügung hat, die sich durch eine in der Partitur dokumentierte Organisation zu einem

Muster zusammensetzen. Dieses Muster, das als Zeichen sein Objekt iconisch thematisiert und eine originelle, formale Schöpfung neuer Wahrnehmungsmöglichkeiten in sich konzentriert, bildet das mediale Substrat des zur Vermittlung anstehenden Werks, dessen äußere Ausführungsbedingungen durch die formgebende Inszenierung und die den Möglichkeiten sich anpassende Regie gegeben werden. Beide Zweige, innere wie äußere Realisierung effektiver Formen für einen bestimmten Vermittlungsakt, treffen sich in der eigentlichen Aktualisierung, die eine jeweils originale, spezifische Sensation im Rezipienten verursacht. Erst durch diese emotionale wie intellektuelle Sensation erhält das Kunstwerk seine ästhetische Realität, indem das vollständige Mittel (1.1 1.2 1.3) (Sensation) den vollständigen Interpretanten (3.1 3.2 3.3) (Invention) zum Ausdruck bringt.

## 2. Semiotische Tiefenstrukturen von Kreationen

Im vollständigen Kreationsprozeß liegt eine Differenzierung kreativer Retrosemiosen vor; deren äußerste Pole können als konservierend-objektorientiert bzw. innovierend-mittelorientiert klassifiziert werden. Während "periphere" Modelle (s. Abb. 2) als Retrosemiose der Wirklichkeit der Objekte eher inhaltlich-emotionale Sensationen hervorrufen (z.B. Mitleid), zielen "zentrale" Modelle als Retrosemiosen der Möglichkeit der Mittel auf formal-inhaltliche Sensationen. Ebenso wird sich weiter unten erweisen, daß die Thematisierung des für ästhetische Zustände konstitutiven Phänomens "Zufall" im "konservativen" Modell als inhaltliche Störung tradierter Ordnung (z.B. in Form des "Schicksals") aufgefaßt wird. Demgegenüber erscheint das Wesen des Zufalls im "revolutionären" Modell eher als positive Erweiterung expressiver Möglichkeiten.

Für einen vollständigen Ablauf eines beliebigen Kreationsprozesses stehen fünf verschieden geartete Semiosen zur Verfügung, von denen insbesondere die drei Mischformen wirksam werden, die sich graduell danach unterscheiden, in welchem Umfang Spannungsverhältnisse zwischen Regie ( $O_m$ ) und Muster ( $M_i$ ), Inszenierung ( $O_v$ ) und Repräsentation ( $Z_v$ ), Organisation ( $O_i$ ) und Medium ( $I_m$ ) erzeugt werden. Die Kongruenzen, die in primärer Kommunikation zwischen diesen Instanzen bestehen, werden in der Kreation schrittweise in deren Differenzierungen aufgehoben (zur graphischen Darstellung der fünf Möglichkeiten von kreativen Retrosemiosen siehe Abbildung 2).

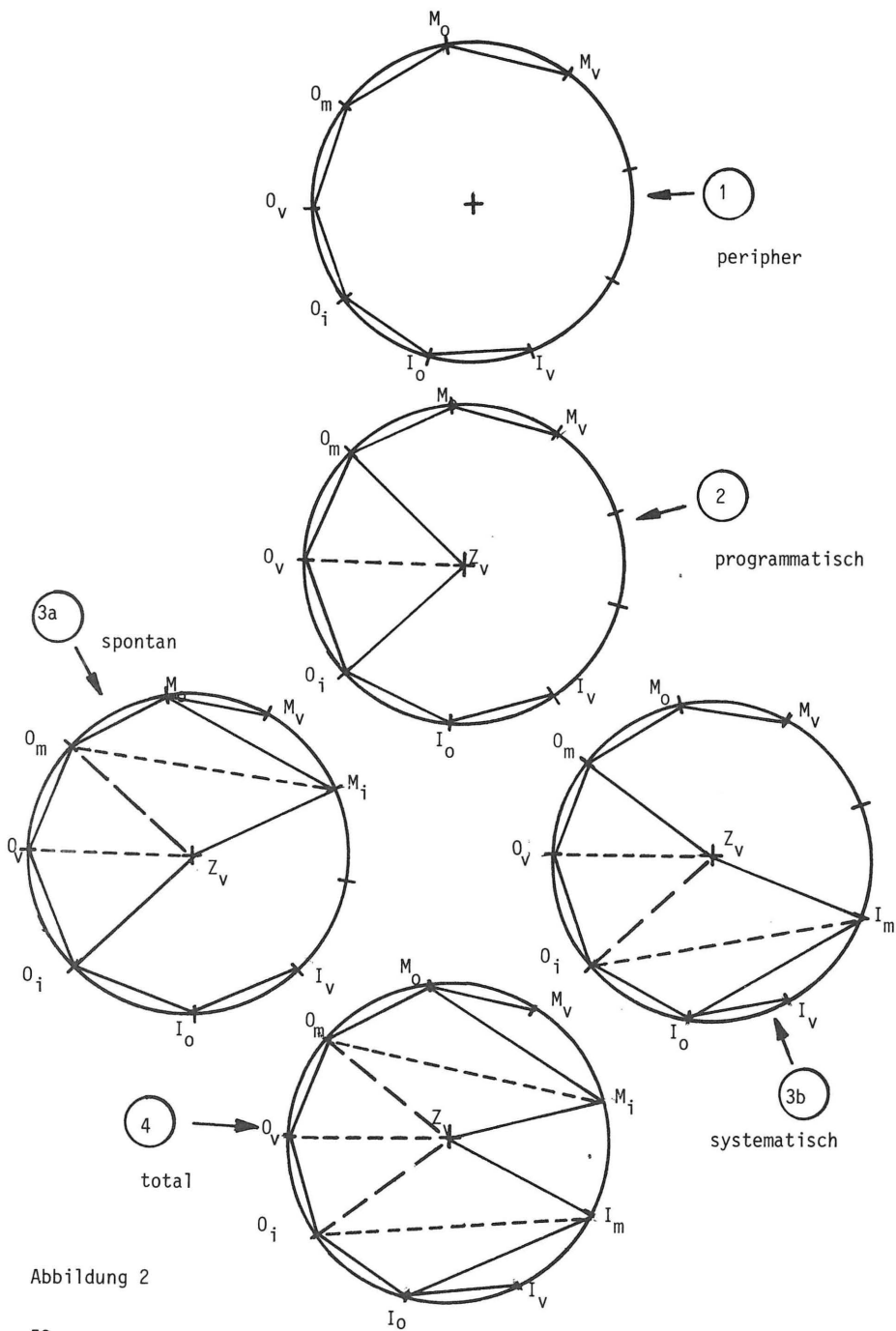


Abbildung 2

In der alltäglichen Handlung - fassen wir sie als eine Art "Aufführung" (Bé-  
jart) auf - fallen alle drei Spannungspole zusammen, da jede Erzeugung einer  
Spannung mit der Störung des Verständigungsautomatismus verbunden wäre. Unbe-  
wußte Abläufe - durch Konventionstreu gesicherte Wahrscheinlichkeit - reprä-  
sentieren sich als vollständigen Objektbezug, wodurch "language" und "norma-  
lity", sowie "meaning" und "regularity" annäherungsweise zur Deckung gelangen,  
d.h. das Medium diktiert die Organisation, die Repräsentation diktiert die  
Inszenierung und das Muster die Regie.

Eine Verflachung der Wirkung wegen mangelnder Originalität in der Differen-  
zierung semiotisch relevanter Instanzen wird im *peripheren* Modell (Typ 1) ver-  
ursacht. Diese primitivste Stufe ästhetischer Realisierung liegt in dem Mo-  
ment vor, in dem das Gelingen einer Vermittlung nur von getreuer Wiedergabe,  
von mechanischer Reproduktion eines Werks abhängt, wenn also das technische  
Beherrschen des Mediums (Sprache, Musik, Tanz usw.) im Vordergrund steht und  
über die Qualität der Inszenierung als einer unpersönlichen Imitation ent-  
scheidet: Schwerpunkt ist hier der vollständige Objektbezug, die reine Wirk-  
lichkeit. Das vollständige Zeichen steht nicht im Mittelpunkt, sondern er-  
scheint nur als Illustration einer starken Objektverhaftung auf der Periphe-  
rie.

Nach eigenen Untersuchungen von Aufführungen im Zusammenhang mit deren Vorla-  
ge und deren medialen Abhängigkeiten läßt sich nun feststellen, daß Entwick-  
lungen und Tendenzen in den Produktionen der Kunstbetriebe dadurch charakte-  
risiert werden können, wie und wieweit sich "das Zentrum gegenüber der Peri-  
pherie" bestimmt, indem zwischen den Instanzen durch "elementare Unterschei-  
dungen" neue "Ordnungen entworfen" werden, die darauf gerichtet sind, die "re-  
gellose Beiläufigkeit physischen Handelns ... an die Koordinaten eines elemen-  
taren Zeichensystems, eines Raumrasters zu binden", das "sich als imaginäres  
Raumlinienkontinuum darstellt." (Werner Hofmann, 7)

Der (zufällige) modifizierende, mobilisierende, innovative Eingriff ist bei  
Aufführungen natürlich nur im Objektbereich, im Feld des Wirklichen möglich,  
so daß sich prinzipiell nur drei Quellen innovativer Impulse in Kreationsses-  
sionen feststellen lassen: in der normierenden Organisation, in der formierenden  
Inszenierung und in der regulierenden Regie.

Die einfachste Form innovativen Impulses in der Präsentation eines Bühnen-  
Kunstwerkes ist eine Veränderung der Repräsentation von Seiten der Inszenie-  
rung, z.B. dadurch, daß *programmatisch* Teile des Werks (zwecks Verfremdung,  
wegen Zensur, aus Zeitgründen usw.) gestrichen oder verändert werden. Inven-



tion, Konkretion und Organisation bleiben dabei wesentlich erhalten, und nur die Repräsentation erfährt eine programmatische Modifikation (Typ 2). Diese Eingriffe sind sach- bzw. zweckbezogen und beeinflussen nicht das Verhältnis des Objekts zum Mittel und zum Interpretanten. Auswirkungen ergeben sich nur in der Regie, da diese entsprechende Anweisungen zur "Regulierung" erhält.

Im Typ 3a handelt es sich nicht um einen zentral gesteuerten Zugriff durch Änderung der Inszenierung, sondern um Abwandlungen der Aktualisierung, die durch (meist) *spontanes* Zutun der Regie entstehen oder auch durch Möglichkeiten oberflächlichen Einwirkens wie z.B. durch Störungen der Technik, Versagen der Aufführenden, Zurufe aus dem Publikum usw.. Zu diesen überwiegend subjektiv-willkürlichen und spontanen Modifizierungen gehören auch all jene Versuche, den Rezipienten "aktiv" in die Gestaltung einzubeziehen. Hier treten Regie und Muster auseinander und wirken einerseits vorwärts auf die Aktualisierung, andererseits rückwärts auf die Repräsentation und Organisation (z.B. im Fall "KylDEX", 6), wo das Opernpublikum aufgerufen war, während der Aufführung Wiederholungen und Tempowechsel mehrheitlich (!) zu bestimmen). Auch hier bleibt der Interpretantenbezug unangetastet, und der scheinbare Irrtum ungezählter, zäher Versuche, das Publikum zu "aktivieren", gründet unter anderem sicherlich in der (semiotischen) Fehlannahme, daß für im Kreationskreis rückläufige Zeichenprozesse, die der Rezipient initiiert, bildlich gesprochen, nur der "Rückwärtsgang" eingelegt zu werden braucht, um die argumentative Wirkung der Invention zu erneuern und zu verstärken. Dabei liegt die Vorstellung kontinuierlich ablaufender, selektierbarer und vor allem deduzierbarer Kreationsprozesse zugrunde, so daß solche Versuche keine Instanz des Kreationsprozesses tatsächlich beeinflussen können.

Eine weitere Form (Typ 3b) errichtet die Spannung durch geplante Indeterminierung zwischen Organisation und Medium, indem das Fundament der Komposition entweder auf Variation oder Wechsel des Mediums beruht. "Shakespeare vertantzt" (John Neumeier), "Play Bach" (Eugen Cicero), aber auch innovative Eingriffe wie die "Lichtdramaturgie" (Wieland Wagner) wären Beispiele für solcherart *systematisch* genutzte Trennung zwischen Organisation und Medium: Das Medium wechselt bei bleibender Invention und Konkretion, bestimmt jedoch eine Neuordnung in der Organisation und erstellt eine neue Repräsentation (z.B. choreographische Notation/Partitur statt Textbuch) mit entsprechenden Vorschriften für die Regie.

Die "Tieferlegung der Fundamente" (Bense) innerhalb der Kunstproduktion läßt sich bereits hier insofern illustrieren, als die Notwendigkeit ihrer strukturalen Verdichtung und Erhöhung ihrer Komplexität durch die Kalkulation und die

Gestaltung der Mobilität zwischen den Instanzen bereits an der Basis des Kurationsprozesses einsetzt: Die Spannung zwischen Organisation und Medium entsteht durch ein Abweichen von automatisch erwarteten Normen bezüglich des Umgangs mit Objekten, indem der Bezug auf ein verändertes Medium auch eine neue "normality" für die Instanz der Organisation vorschreibt und deshalb bereits am Fundament von der Konformität abweicht.

Im Typ 4 wird eine semiotische Differenzierung des Mittel- und Interpretantenbezuges veranschaulicht, in dem der Charakter kreativer Setzung deutlich zum Ausdruck kommt: Die Affinitäten zwischen Muster und Regie, Repräsentation und Inszenierung, Medium und Organisation sind darin spannungserzeugend derart auseinandergezogen und stellen damit ein Modell *totaler* Nutzung aller Quellen kreativer Unwahrscheinlichkeiten dar, daß sie als eigene Instanzen mit eigenen Bestimmungen das vollständige Zeichen er- und vermitteln. In diesem wird der einzige - indexikalische - Objektbezug gegeben, so daß die Ansprüche an intellektuelle Mobilität ein erhebliches Maß annehmen, wie noch weiter unten gezeigt werden wird. Denn dort, wo die systematische Behandlung der Mobilität des Zufalls als generierendes Prinzip wirkt, wird die Zeichenthematik des Kunstwerks kaum merklich zur Realitätsthematik und stellt erhebliche Anforderungen an die kreativen Fähigkeiten des Rezipienten, vor allem aber an seine Bereitschaft zu kreativem - im Gegensatz zu bloß "aktivem" - Einsatz seiner selbst.

Während die Vermittlungsmöglichkeiten dieser Form wegen nur rudimentärer Objektverhaftung einerseits und ihrer Gegenbewegung zu automatischer Informations-erwartung andererseits das Kommunikationsverhältnis stark beanspruchen, indem sie seine Grundlagen überraschend und subtil unterlaufen, um sie dadurch zu erhöhen und zu hinterfragen, sind die Aussichten auf einen Verstehensakt und einen Zuwachs an intellektueller und sensueller Erfahrung zwar vorhanden, jedoch in demselben Maße unwahrscheinlich wie das Werk selbst.

### 3. Semiotische Tiefenstruktur in "Spiral"

In "Spiral" von Karl-Heinz Stockhausen liegt eine Kreation vom Typ 4 vor, die als eine totale Differenzierung aller kreativer Instanzen den Ausgangspunkt zu diesen Überlegungen bildete: Das mit unwahrscheinlicher Präzision intellektuell durchkonstruierte Werk, das mit dem notwendigen Maß an Virtuosität durch die Brüder Holliger inszeniert und aktualisiert wurde ("opera stabile", 24. Februar 1978 in Hamburg) stieß wegen seiner konsequenten Abstinenz in der Ver-

wendung symbolischer, kommunikativer Elemente auf ein geradezu faszinierendes Unverständnis, das sich in anschließender Diskussion enthüllte und in der Feststellung eines Rezipienten gipfelte, daß die Musik "eigentlich nicht gestört" habe.

Die vorliegende Untersuchung von "Spiral" zeigt nun, daß hier nicht nur eine systematische Zufallsgestaltung und -generation in deren Programmierung durch einen Kurzwellenempfänger (KWE) vorliegt, so daß die Affinität zwischen "normality" setzender Organisation und dem rheumatischen Medium durch maximale Störung in höchste Spannung versetzt wird und nicht nur, daß die traditionellen Repertoires zur Klangerzeugung durch beliebige andere Artikulationsmöglichkeiten mit Instrumenten und Stimme auch das Medium entscheidend erweitern, sondern auch die Repräsentation entspricht einem außergewöhnlichen Grad an Komplexität (Partitur, dramaturgische und interpretative Texte) und Mobilität (KWE-bedingt), so daß bereits hier die Invention "Spiral" gleichzeitig *thematisiert, formalisiert* und *realisiert* wird. Der Komplexitätsgrad steigert sich bis zur vollständigen Mittelthematik ( $M_V$ ) entsprechend durch die konsequente "Störung" auch der oberen Affinitätsgrenze, derjenigen zwischen Regie und Muster. Nachdem bereits durch die extreme Offenheit, die extrem schwache Determinierung der Organisation, auch die Inszenierung förmlich "in der Luft schwebte" (Die Inszenierung bestand aus einem allmählichen Abheben des allein beleuchteten Solisten an zwei Seilen, bis ihn unter der Decke ein weißes Tuch verhüllte und seine Tonproduktion in einem ekstatischen Atmen, Pusten, Hauchen und Blasen mit und ohne Oboe abbrach und so die elementaren akustischen wie optischen Sensationen "Luft", "Licht" und "Atmen" übrigblieben.), werden zusätzlich Regie und Muster in jeder Aufführung durch spontan hinzugekommenes Neues aus vorangegangenen Aktualisierungen erweitert. Dies erzwingt eine weitere "Umleitung" innerhalb der Kreation zur innovativen Gestaltung *aller* durch die Invention initiierten Instanzen.

Die angestrebte absolute Gleichsetzung von Zeichenthematik und Realitätsthematik ((3.1 2.2 1.3) X (3.1 2.2 1.3) als ästhetischer Zustand), deren zwingende argumentische Invention in "Spiral" als totale Reduktion auf die Quali-Sensation "Luft" bzw. "Atmen" zurückgeführt wird, scheitert in der Vermittlung an der radikalen Unbegrenztheit des Ausdrucks, der ja in diesem Fall gerade allzu un-mittelbar und un-vermittelt die Thematik "Spiral" verkörpert.

So kann eine "Muster-Gültigkeit" zwar technisch approximiert werden, jedoch mit zunehmender Reinheit und Abstinenz bezüglich "rhetorischer" Konventionen nicht ästhetisch realisiert und repräsentiert werden, da die Verständnis- und Vermittlungsmöglichkeiten für das Muster ("meaning") entsprechend stark reduziert sind.

#### 4. Unbegrenztheit als Verzicht auf Vermittlung

Eine wichtige Bedingung, die Peirce für eine Kreation angibt, damit sie eine "modification of consciousness" bewirke, wird in "Spiral" außer Acht gelassen:

"There must be therefore a certain formal conformity which in turn implies an inconformable element. If this inconformable element is too great, inconformity will result. There must therefore be a certain order to which the idea will be limited."

In "Spiral" liegt in keiner semiotischen Instanz eine kommunikativ wirksame Konformität vor, da die Idee in keiner Hinsicht eine Begrenzung erfährt und - der Invention gemäß - erfahren darf: Es ist der Versuch, die Modalität des (noch unverwirklichten) Möglichen als einer "perfectly unthought manifold of sense" (Peirce), in der Idee eines Objekts "Spiral" Wirklichkeit zu verleihen und darüber hinaus durch das Argumentische der Invention in den Bereich des Notwendigen zu transzendieren.

Die "unendliche" Erweiterung und die "Konsequenz" des Prinzips, das sich von keiner "certain order" beschränken läßt, entspricht als reines Muster genau der Idee unbegrenzter Möglichkeiten kreativer Expansion und ist deshalb eine extrem reine und damit totale Darstellung dieser Idee "Spiral" als einer beständigen Ausdehnung in mikro- und makrokosmische Räume und Tiefen.

So ist ein Werk von hoher Dichte und Komplexität, von intellektuellen und emotionalen Impulsen entstanden, das einerseits einen Extrempunkt und andererseits einen Wendepunkt in den Möglichkeiten und Visionen ästhetischer Repräsentation im Musiktheater bezeichnen dürfte; denn es ist als ein (vollständiges) Zeichen fast nur noch dem Zeichentheoretiker sinnfällig, erkennbar und damit verständlich.

#### *Literaturangaben*

*(Dieser Aufsatz ist im März 1978 in Suzette, Frankreich, während des Semiotischen Colloquiums referiert worden.)*

- (1) Bense, Max: *Programmierung des Schönen*; Baden-Baden, Krefeld 1960
- (2) Bense, Max: *Vermittlung der Realitäten*, Baden-Baden 1976
- (3) Bense, Max/Walther, Elisabeth: *Paper 12 des Instituts für Philosophie und Wissenschaftstheorie der Universität Stuttgart*, 1978
- (4) Bense, Max/Walther, Elisabeth: *Paper 13 a.a.O.*, 1978
- (5) Geitel, Klaus: *Das Abenteuer Béjart*; Berlin 1970
- (6) Henry, Pierre/Schöffler, Pierre/Nikolas, Alwin: *KYLDEX I (Kybernetisch-luminodynamische Experimente)* Uraufführung Hamburg, v. 2. 1973
- (7) Hofmann, Werner; in: Rinke, Klaus: *Meine Plastik ist Zeichnung*; Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle 1978, 1 ff

- (8) *Neumeier, John: J.N. und das Hamburger Ballett; Hamburg 1977*  
(9) *Peirce, Charles Sanders: Analysis of Creation; in: Semiosis 2(1976), 5 ff*  
(10) *Stockhausen, Karlheinz: Spiral für einen Solisten; in: Kommen und Gehen, Spiral, Kreis; Programmheft der Hamburgischen Staatsoper, Hamburg 1978*  
(11) *Walther, Elisabeth: Allgemeine Zeichenlehre, Stuttgart 1974*

#### SUMMARY

The surprising and astonishing impetus for semiotically directed eyes and ears lies in the "process-composition" "Spiral" by Karlheinz Stockhausen (USA 1968) in the clear and intrusive way that sensually expresses several semiotically relevant items of theoretical importance: the semiotically orientated interest of the composer receives in "Spiral" a methodically and systematically constructed form so that this composition immediately provokes a semiotic investigation.

The centre of this analysis concerns the following questions:

- Can this composition as a general model for one type of creative production be helpful for examinations of creative development and tendencies nowadays?
- Which are the semiotical instances that are necessary for any effective creation, effective in respect to balanced intellectual as well as emotional sensation within the recipient?
- How can the general (in-)efficiency of such a composition be explained by means of semiotic categories that constitute creative processes?

# SEMIOSIS 13

Internationale Zeitschrift für  
Semiotik und Ästhetik

4. Jahrgang, Heft 1, 1979

## INHALT

Hanna Buczyńska-Garewicz: <i>The degenerate sign</i>	5
Max Bense: <i>Die funktionale Konzeption der Semiotik</i>	17
Jarmila Hoensch: <i>13 Thesen zur Anwendung der Semiotik in der Psychoanalyse</i>	29
Shutaro Mukai: <i>Zwischen Universalität und Individualität</i>	41
Regina Stiebing: <i>Kreations-Semiosen am Beispiel von Stockhausens "Spiral"</i>	52
<i>Charles S. Peirce, Ecrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle (Elisabeth Walther)</i>	65
<i>Roland Posner/Hans-Peter Reinecke (Hrsg.), Zeichenprozesse - Semiotische Forschung in den Einzelwissenschaften (Barbara Wichelhaus)</i>	65
<i>Gerd Jansen, Gegenstandsbezogene Handlung als Zeichenprozeß; ein werkdidaktisches Unterrichtsprinzip (Barbara Wichelhaus)</i>	67
<i>Kolloquium "Ästhetik und Zeichentheorie" in Essen (Barbara Wichelhaus)</i>	68