

SCHEMATISCHE SCHÖNHEIT - SEMIOTISCHE UND RHETORISCHE GRUNDLAGEN DER MUSIK

"Das Kriterium ist hier gar nicht die absolute Wahrheit, eher eine Ahnung der absoluten Schönheit, wenn es so etwas gibt; die Idee und Erkenntnis als Vorgang des Geistes, als Leben des Geistes entscheiden hier." MAX BENSE, 1935

Die Geschichte der Verständigungsversuche zwischen Dichtern und Philosophen einerseits und Musikern andererseits breitet vor uns ein reichhaltiges, anekdotisches Material aus, das ein gegenseitiges Unverständnis eigener Art hervorscheinen läßt: Über die jeweils "gedankliche" Grundlage eines Kunstwerkes konnte traditionellerweise keine Einigkeit erzielt werden, so daß die berühmten historischen Ausfälligkeiten großer Dichter und Denker über große Musiker ihrer Zeit zustande kamen; man denke an Goethes Bevorzugung Zelters vor Beethoven und Schubert oder an Nietzsches Bruch mit Wagner wegen Parzivals "Katholizismus". So konnte Anton Webern über das Verhältnis der Sprachkünstler zu den Gegenständen der Tonkünstler schreiben: "Gerade den Gedanken haben sie aber nicht verstanden. Nicht einmal in seine Nähe kamen sie!"¹ Trotz solcher Diskrepanzen konnte zu Beginn des 20. Jahrhunderts und insbesondere im Anschluß an Kandinskys Aufwertung der musikalischen Prinzipien für die Malerei von einer allgemeinen "Konvergenz der Künste" gesprochen werden: rhythmisch-musikalische Elemente gewannen Einfluß auf die Konstruktionsprinzipien der Maler, während die Musik wiederum der Graphik zuneigte, wo auch in der Dichtung serielle Techniken erprobt wurden und sich fortschreitend Elemente des Plastischen und des Architektonischen durchdrangen.

Als einen "Verfransungsprozeß" lehnt 1965 Adorno diese Tendenz zu Mischungsverhältnissen ab² und weist mit - wie mir scheint - guten Gründen auf eine vernachlässigte Autonomie und Eigengesetzlichkeit eines jeden sinnlichen Mediums. Diese materialen Voraussetzungen eines Mediums stehen hier für den Fall der Musik zur Debatte. Sie müssen wenigstens in Grundzügen geklärt sein, bevor eine kunstgerechte Beurteilung allgemeiner Entwicklungen und Tendenzen angegangen werden soll. Trotz Adornos Warnung sind jedoch gerade diese Grundlagen bis heute eher überspielt als thematisiert worden. Mit nur wenigen Ausnahmen, zu denen T. Kneif und R. Harweg gezählt werden müssen, wird eine einfache Analogie zwischen Sprache und Musik angenommen, d.h. mit den Hilfs-

mitteln des linguistischen Strukturalismus wird auch das musikalische Objekt bestimmt. Zwei Fragestellungen soll hier nachgegangen werden:

- Welche Bedeutung besitzt das materiale Medium der Musik für deren art-eigenen Erkenntnischarakter?
- Lassen sich gleichartige Tendenzen in verschiedenen Kunst-Medien als analog beschreiben und beurteilen?

Dieser Versuch einer ästhetischen Grundlagenklärung wird sich auf zwei theoretische Voraussetzungen stützen: auf den kategorialen und dreirelationalen Zeichenbegriff Ch.S. Peirces und auf die ebenfalls kategoriale und relationale Rhetorik-Theorie der Stoa³.

Eine Anwendung rhetorischer Kriterien auf musikalische Gebilde ist nicht neu. Bereits im 17. Jahrhundert wurde die Kompositionslehre ausdrücklich auf rhetorische Gestaltungsmittel gegründet, und zwar mit der zusätzlichen Forderung, "daß man auch in der Hermeneutica kein Fremdling" zu sein habe (Kuhnau, 1709). Der theoretischen Durchdringung rhetorischer Kompositionsformen in der Musik, wie in J.J. Engels "Über die musikalische Mahlerey" von 1780, folgen weitangelegte Untersuchungen, besonders zur Rhetorik J.S. Bachs und seines Kantatenwerks. Trotz dieser theoretischen Ansätze und der großen, neueren Arbeiten von H. Husmann, J. Handschin, H.H. Unger und A. Schmitz zu Einzelfragen der musikalischen Rhetorik hat keine methodische Rückbesinnung auf die Rhetorik als Mittel ästhetischer Urteilsbildung in der Musik stattgefunden. Vielmehr herrschen heute weitgehend die symbolistischen Vorstellungen S.K. Langers⁴, die aus der pseudo-semiotischen Alternative "iconisch-symbolisch" gewonnen wurden. Weiter führt bereits die Klarstellung R. Harwegs, der den sprachlichen Verstehensbegriff 1973 als für die Musik unangemessen ausweisen konnte und H.P. Reinecke, der 1977 eine Dreiteilung musikalischer Informationsprozesse eingeführt hat, indem er sensorische, motorische und symbolische Arten unterscheidet, und P. Faltin, der auf dieser Grundlage die kommunikative Leistung der Musik bestimmt (1978).

Ist man mit Peirce der Meinung, daß die Beurteilung eines rhetorischen Gefüges vom Interpretanten auszugehen habe, ergibt sich für unsere Betrachtung folgende Konsequenz: In erster Linie wird man sich mit den Sub-Zeichen des Interpretanten zu befassen haben, also Rhema, Dicent und Argument. Erst in zweiter Linie kann es sich um eine Untersuchung des Objektbezugs handeln, also um Icon, Index und Symbol. Die irreführende Fragestellung, ob Musik iconisch oder symbolisch sei, schaltet sowohl die indexikalische als auch die dreirelationale Beschreibung aus, die das Zeichen in Form von geordneten Zeichen-

klassen erfaßt. Fassen wir die Kategorie des Interpretanten für rhetorische Untersuchungen ins Auge, so machen wir von der Möglichkeit Gebrauch, über eine Objekt-Ästhetik hinauszugelangen. Diese Überlegung ist für eine Charakteristik musikalischer Zeichen besonders wichtig, da nur so offenkundig wird, in welchem Maße die Interpretantenebene dominierend ist und wie die rhetorischen Figuren in ihr verankert sind. Und nur um "Figuren", nicht um musikalische "Objekte", kann es einer semiotischen Analyse zu tun sein. Schon Seidel bemerkte: "Die Figuren, nicht das musikalische Objekt, sind Gegenstand einer geistesgeschichtlich orientierten Interpretation."⁵

In einem zweiten Schritt sei dann an die antike Rhetorik-Lehre herangetreten, aus der wir über die Stoa eine kategoriale Einteilung der rhetorischen Gestaltungsmittel in Tropos, Schema und Plasma kennen⁶:

Ein *Tropos* ist eine einzelne, unverbundene Form der "Wendung", die sich auf charakteristische, sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften bezieht. Damit erhalten die rhetorischen Figuren der Tropik den semiotischen Stellenwert eines Rhema. Die *Metapher* gilt als deren prominenteste Form, da sie eine modellhafte Einheit stiftet. Als ein erkenntnispraktisches Übertragungsmuster enthält sie die drei Typen: der Prosopopoeie (icon. Qualizeichen), der Periphrase (icon. Sinzeichen) und der Onomasie (icon. Legizeichen). Diesen metaphorischen (iconischen) Tropen stehen zwei Typen des indexikalischen Tropos gegenüber: die konkretisierende und die ideologisierende Synekdoche (index. Sin-/Legizeichen) sowie der symbolische Tropos der Metonymie (symbol. Legizeichen). Allen ist gemeinsam, daß sie aus der Verbindung eines Subjektausdrucks und eines Prädikatusdrucks einen neuen "Bedeutungskern" (Husserl) gewinnen.

Ein *Schema* ist als eine ganzheitliche, geschlossene Figur, als abgeschlossener Konnex zu erkennen und als Grundeinheit einer Gestaltung der Beurteilung zugänglich, d.h. es ist ein Dicot. Als Grundprinzip rhetorischer Schemata gelten alle Arten der Wiederholung und Antithese. So fallen sprachliche Phänomene wie Parallelismus, Alliteration, Chiasmus, Klimax, Anapher, Epipher ebenso unter die schematischen Muster wie die musikalischen Formen des Kanons, des Kontrapunktes mit Krebs und seinen Umkehrungen, der Fuge usw.

Ein *Plasma* bezeichnet eine einzelne Stilgattung und ihre Herleitung aus einem konventionellen, geregelten Zusammenhang. Anhand typischer Merkmale (Charaktere) können Stil- und Gattungszugehörigkeiten entschieden werden. Die semiotische Kennzeichnung als vollständiger Konnex, als Argument, geht daraus deutlich hervor. Muster solcher plastischer Rhetorik sind Reim- und Klauselformen ebenso wie stilistische Vorschriften für bestimmte literarische Kategorien (Tra-

gödie, Komödie).

Aus dieser rhetorisch-semiotischen Beschreibung ergibt sich für die musikalische Ästhetik ein eindeutiges Übergewicht des Schemas. Zwar findet man in einem musikalischen Gebilde auch gattungsbabhängige Merkmale, wenn man z.B. an bestimmte Kompositionstypen denkt (Lied, Sonate, Symphonie usw.), doch ist durch deren Form allein noch keine besondere ästhetische Qualität gegeben. Sie bilden lediglich einen Rahmen, der jeweils dem Wandel der Zeiten und ihrer Gesetze für die darauf gründende ästhetische Qualität unterworfen ist. Tatsächlich befaßt sich die traditionelle musikalische Rhetorik vor allem mit einer "Figurenlehre", in der Tropik und Schematik gleichermaßen berücksichtigt werden.

Damit kommen wir zur Kernfrage: Wie läßt sich eine Übertragung des Schema-Begriffs auf die musikalischen Mittel bewerkstelligen und ihre Abgrenzung zu den Tropen rechtfertigen?

Dies erfordert einen vertiefenden Blick auf den Begriff des "Schemas": Wie seinerzeit Kant das Schema vom Bild unterschied wissen wollte, muß heute der rhetorische Schema-Begriff ebenso klar vom Icon-, Modell- und Analogie-Begriff getrennt werden⁷. Schon Peirce hatte Schwierigkeiten, zwischen "diagrams", "analogies", "some sort of primitive analogy" und "likeness" wohldefinierte Abgrenzungen einzuführen, wie M. Keiners Quellenstudien ergeben haben. Das Schema besitzt im Unterschied zum Bild oder Modell zwar keine Ähnlichkeit mit seinem Gegenstand, doch ist eine Parallelität in den zeitlich organisierten Bewegungsfolgen seiner Ausdrucksform für den Interpreten gegeben: Indem Musik aufgeführt wird, verursachen deren Zeitbestimmungen eine physische Parallele im Organismus des Hörers. Das derart erzeugte "Spiel der Empfindungen" (Kant) beruht dabei nicht auf einer objektiven Ähnlichkeit zwischen Notenfolge und Stimmung, wohl aber auf einer indexikalisch-kausalen Konsequenz im einzelnen Interpreten. Es liegt dem Schema also eine Verknüpfung, eine musikalische Vermittlungsleistung zugrunde, die den Zusammenhang zwischen Darstellung und Auswirkung in den Funktionen des vegetativen Nervensystems bewirkt. Die materialen Träger der subjektiven Zeiterfahrung, die organisierten Tonfolgen, finden ihren Niederschlag in entsprechenden Bewegungen menschlicher Selbsterfahrung. So wirken die Stellungsfiguren in der Musik schematisch, indem sie bestimmte allgemeine Dispositionen der Empfindung herstellen. Durch dieses Ganzheitliche der schematischen Wirksamkeit, für die innerhalb der Literatur unzählige Ausführungen vorliegen, treten deutlich zwei zentrale Eigenschaften zutage: Zum einen wird klar, daß ein Schema nur in einem abgeschlossenen Konnex, einem "Satz", wahrgenommen und verarbeitet

werden kann (ohne Thema gibt es keine Variation, ohne These keine Antithese, ohne Dux keine Fuge). Zum anderen unterstreicht das Schematische der musikalischen Komposition die nicht-individuelle Thematik dieses Mediums und erinnert an Nietzsche: "Erst aus dem Geiste der Musik heraus verstehen wir eine Freude an der Vernichtung des Individuums." Da nun die Schemata "an sich" weder kenntlich noch überhaupt anwesend sein können, ist ihre Realität an den dicentischen Konnex gebunden.

Die schematischen Figuren sind leicht als quantitative Phänomene zu erkennen, deren musikalische Wirksamkeit in der Betonung, Verstärkung und Akzentuierung liegt, d.h. im emphatischen Bereich und nicht im kognitiven Bereich der Tropen. Während die Tropen eine inhaltlich-gedankliche Wendung bewirken, indem sie individualisieren, liegt die Kraft der Schemata darin, Aufmerksamkeit zu erzeugen und die Empfindungen in einem allgemeinen, organischen Zusammenhang zu leiten.

Aus diesen Bemerkungen wird die kategoriale Verschiedenheit beider rhetorischer Wirkungsmittel deutlich: Während die Tropen als kognitive Technik zu verstehen sind, kommt den Schemata eine rein vermittelnde Funktion zu. Während der Tropos eine bestimmte materiale Zuordnung in einer Hinsicht angibt, liegt die Bedeutung des Schemas allein in der organischen Kraft seiner Vermittlungsleistung. Dem abstrakten Denken im Tropos wird die abstrakte Physis im Schema gegenübergestellt.

Nimmt man diese rhetorische Basis zum Ausgangspunkt für weitere Überlegungen, so erscheint als musikalischer Gegenstand der Schematismus in allen seinen möglichen Ausformungen thematisiert. Dies trifft sowohl Hanslicks Beschreibung der musikalischen Aufgaben als auch S.K. Langers Charakteristik musikalischer Bedeutungen und gilt für technische Kompositionsanweisungen aus dem Barock ebenso wie für theoretische Aussagen der Zwölf-Ton-Komponisten. "Schema", als rhetorischer Terminus, bezeichnet also nicht eine bloß mechanische, minderwertige Form der Routine, sondern eine alte rhetorische Kategorie, die ganz im Kantischen Verständnis dieses Begriffs als allgemeine Verfahrensregel und Zeitbestimmung a priori zwischen reinem Denken und reiner Sinnlichkeit vermittelt. Die einzige Möglichkeit, eine rhetorische Bestimmung des musikalisch Schönen anzugeben, bleibt danach nur, es als eine spezifisch schematische Schönheit zu charakterisieren.

Damit gewinnt nun das Subzeichen des Index besondere Bedeutung für den Bereich der Tonkunst, deren Untersuchung bislang ausschließlich alternativ zwischen Icon und Symbol vorgenommen worden ist. Demgegenüber können durch die vorgeschlagene primäre Wichtung des Interpretanten gleichzeitig zwei Probleme be-

leuchtet werden, die, ungeklärt, innerhalb der Musikphilosophie einen breiten Raum einnehmen: die strittige Bedeutung des Symbols und der fragwürdige Stellenwert der sogenannten musikalischen Onomatopöie.

Die Bedeutung der Musik als eine symbolische ist mit der vorliegenden Auffassung musikalischer Wirkungsmittel in Form von Schemata nicht nur verträglich, sondern erlaubt diese noch weiter zu differenzieren: So wie in der Superisationskette der Subzeichen das Symbol als Vorstufe zu Index und Icon zu begreifen ist, bleibt auch der musikalische Schematismus immer an ein Symbol-System gebunden. Die Form des Schemas kann sich immer nur unter Rückgriff auf symbolische Vorgaben verwirklichen, also in bezug auf ein konventionelles Tonsystem und dessen Notation. Seine Bedeutung liegt darüber hinaus in dem indexikalischen Zusammenhang zwischen Schema und Thema, in der zeitweisen Parallelität zwischen allgemeinem Muster und subjektiver Empfindung, da erst hier die organische Wechselwirkung eintritt, die den besonderen Reiz des Musikalischen ausmacht. Dabei bleibt wichtig festzuhalten, daß es sich um parallele Vorgänge handelt, die in einem Ursache-Wirkungs-Verhältnis stehen und prinzipiell als Wiederholungsphänomene betrachtet werden müssen, nicht jedoch als etwas Analogisches. Auch bleibt festzuhalten, daß das Bewegte stets Stimmungen und Empfindungen sind, nie jedoch Gefühle. Während Analogie und Gefühl auf einem bestimmten Gegenstand gründen und von ihm ursächlich abhängen, bezeichnet die physische Parallele schematische Empfindungen. Diese sind von höchster Allgemeinheit (nicht Abstraktheit!) und entbehren als inhaltlich gänzlich unbestimmte Bewegungen jeglichen erkennbaren Grund. Damit liegt die Aufstellung eines indexikalisch-zwingenden Führungszusammenhangs von Empfindungen eindeutig im Bereich schematischer Symbolik: Einzelnen Zeitpunkten wird mit symbolischen Mitteln jeweils eine besondere Bedeutung verschafft.

Zur Frage nach der in der Musikphilosophie besonders populären Lautmalerei sei auf unsere oben genannte kategoriale Trennung zwischen Tropen und Schemata verwiesen: Lautmalerei erscheint dabei als eine bloße Wiederholungsfigur und damit als rhetorisches Schema. Will man musikalisch imitierte Vogelstimmen u.ä. als Onomatopöie auffassen, so wird keineswegs die Grenze des Schematismus überschritten. Dies mag wiederum durch Vergleich mit dem Tropos-Begriff erläutert werden, der für die Onomatopöie fälschlicherweise häufig in Anspruch genommen wird: Die allgemeine Definition des Tropos als eine unverbunden als solche erkennbare "Wendung" ("stark wie ein Löwe") trifft hier nicht zu, da ein instrumenteller Nachahmungslaut nur im abgeschlossenen Konnex eines musikalischen Satzes zu verstehen ist. Außerhalb dieses Zusammenhangs kann man

ein solches Zeichen entweder fälschlicherweise für einen echten Tier- bzw. Naturlaut halten, oder aber man "versteht" ihn nicht. In beiden Fällen fehlt jedoch die Voraussetzung, die einen Tropos ausmacht: Die gleichzeitige Geltung eines zur Identität gebrachten Subjekt- und Prädikatbegriffes. Erst im auf-führenden Kontext erhält der onomatopoietische Klang denjenigen Stellenwert, den man ihm als musikalische Tropos-Figur eingeräumt hat. Diese systematische Fassung auch des rhetorischen Onomatopoiie-Begriffs unter die musikalisch-schematischen Möglichkeiten verweist darauf, daß Musik als Zeitkunst nicht imstande ist, Metaphern zu erzeugen, da dies nur der räumlich bedingten Anschauung möglich ist. Über den Charakter der musikalischen Onomatopoiie kann man daher nur im Unklaren sein, wenn allein der Objektbezug und nicht primär der Interpretantenbezug untersucht wird.

In der Metaphern-Unfähigkeit der Musik (von Mischformen mit Sprache und Bild muß hier abgesehen werden) liegt die prinzipielle Scheidung in anschauliche Raumkunst und agogische Zeitkunst begründet. Während die erste Theorie intendiert, intensiviert die zweite das Pathos. Mit der Unterscheidung von tropischer und schematischer Ästhetik ist zudem angezeigt, daß das Tropische, um seine Verständlichkeit zu erhöhen, immer auch schematische Mittel nutzen kann, während dem Schematischen keine Tropismen zugänglich sind. Dies bedeutet nicht, daß die Musik nicht auch "Raum" thematisieren könnte. Daß ein solches Ziel jedoch nur erreicht werden kann, wenn auf den schematischen Führungszusammenhang verzichtet wird, d.h. auf klare, agogische Zeitverhältnisse, haben die Experimente der Zwölf-Ton-Komponisten deutlich gemacht und auch theoretisch begründet. Hier hat sich offenbar jene "Konvergenz der Künste" auf Kosten eines ästhetischen Evidenz-Erlebnisses ereignet, von dem eingangs die Rede gewesen ist: Mit Kandinsky verläßt die Malerei den Bereich der anschaulichen Evidenz, der tropischen Gleichzeitigkeit. Statt dessen gewinnen die Schemata der Musik an Einfluß, so daß eine Lexis in Taxis, eine Elocutio in Dispositio verwandelt wird. Gegenläufiges zeigt die Musik: Sie verläßt mit Schönberg die schematische Rhetorik, um mit Aleatorik und sogenannten Klangfarbenflächen einen Eindruck von Raum und Unbegrenztheit hervorzurufen. Daß eine solche "anschauliche" Musik jedoch wiederum nur unter Ausschluß der unmittelbar ästhetisch wirkenden Qualitäten ihres Mediums möglich ist, haben die Experimente in großem Umfang bestätigt. Ligeti selbst spricht ab 1978 davon, daß die Musik damit ihre "Charaktere nur sehr armselig ausstatte"⁸ könne.

Mit einer solchen Metamorphose der ästhetischen Kategorien ist ein Stadium erreicht, das die experimentelle Selbsterfahrung und neue Selbstbestimmung der Künstler im selben Maß fördert wie die Möglichkeiten eines intermedialen

Erfahrungsaustausches. Die leitenden "Gedanken" der Künste konnten ans Licht gebracht werden, indem der Widerstand der kategorialen Barrieren gewaltsam gebrochen wurde. Diese Barriere, die früher eine Verständigung zwischen den Künstlern der verschiedenen Medien blockierte, ist dadurch jedoch nicht aus der Welt geschafft, sondern nur verlagert worden: Sie trennt nicht mehr zwischen den Künstlern, sondern zwischen den Künstlern und der Öffentlichkeit.

Zusammenfassend seien diejenigen Ergebnisse genannt, die ein semiotisch-rhetorischer Zugang zu Fragen der Musik-Philosophie zu erbringen scheint:

- Alte Musiktradition zu Fragen der Rhetorik kann mit Hilfe der Semiotik zu einem neuen methodischen Ansatz führen, um musikalische Entwicklungen zu interpretieren.
- Eine solche Interpretation kann im allgemeinen künstlerischen und philosophischen Kontext stattfinden, ohne auf die arteigenen Autonomie-Gedanken verzichten zu müssen.
- Die Autonomie der Musik liegt in ihrer schematischen Schönheit begründet, die dem einfachen Analogisieren zu den anschaulichen, tropischen Künsten Einhalt gebietet.
- Durch den zentralen Begriff des dicentischen Schemas gegenüber dem rhematischen Tropos wird eine semiotische Interpretation der Musik auf der Interpretantenebene gegeben.
- Der Vorrang des Interpretanten für jede rhetorische Gestaltung entspricht den von Peirce systematisch begründeten "pragmatischen" Anforderungen dieser Gegenstände.
- Augenscheinlich ähnliche Tendenzen in Musik und Malerei können mit Hilfe der Semiotik differenzierter beurteilt werden, indem ein kategorialer Rahmen für ihre Bewegungen erstellt wird.

Für die Musik läßt sich schließlich ein höherer Grad an Semiotizität und für die Malerei ein höherer Grad an Ontizität feststellen. Unter diesem Gesichtspunkt kann eine oberflächlich gesehene, ähnliche Form-Entwicklung nicht länger als "analogisch" beschrieben werden: Vielmehr scheint es sich um eine kategoriale Gegenbewegung zu handeln, indem die eine Kunst ihren (tropischen) Rationalitätsanspruch aufgibt, um elementare Rhythmik wiederzugewinnen, während die andere Kunst auf ihre (schematischen) Führungszusammenhänge zugunsten einer geistigen Anschauung verzichtet.

Nachdem die moderne Musik die Zwölftonreihe entwickelt hatte, emanzipierte sich diese Kunst, um nicht länger nur "die Küste der Gedanken zu bespülen", wie Karl Kraus es nannte. Damit fällt jedoch gleichzeitig der alte Vorrang einer "poetischen Idee", von dem sich noch Schumann und Beethoven leiten

ließen und der auch für Goethe unbefragt galt. Dieser stellte mit seiner Frage nach der Möglichkeit, Farben in Töne zu verwandeln, bereits jene zentrale Überlegung an, die unser Problem einer Kategorien-Metamorphose betrifft. Heute muß man von einer solchen Spekulation entschieden Abstand nehmen: Es können m. E. nur relationale Beziehungen wie Graduierung oder Degenerierung festgestellt werden, nicht jedoch eine Transformation von Schema in Tropos oder vice versa. Das also, was Goethe in der Musik bei Zelter suchte, ähnlich wie heute Bense in der Malerei bei Wunderlich, nämlich die glückliche Vereinigung von Tropos und Schema ("Geist und Vitalität", wie es Max Bense vor 45 Jahren ausdrückte), kann nur durch eines gewährleistet werden: Indem das Individuelle, auch das eines einzelnen Kunst-Mediums, theoretisch geklärt und gesichert wird!

SEMIOSIS 17 18

5. Jahrgang, Heft 1/2, 1980

INHALT

Robert Marty	: <i>Sur la reduction triadique</i>	5
Georg Nees	: <i>Fixpunktsemantik und Semiotik</i>	10
Wolfgang Berger	: <i>Über Iconizität</i>	19
Angelika H. Karger	: <i>Über Repräsentationswerte</i>	23
Elisabeth Walther	: <i>Ergänzende Bemerkungen zur Differenzierung der Subzeichen</i>	30
Mechtild Keiner	: <i>Zur Bezeichnungs- und Bedeutungsfunktion</i>	34
Robert E. Taranto	: <i>The Mechanics of Semiotics and of the "Human Mind", II</i>	41
Jarmila Hoensch	: <i>Zeichengebung. Ein Versuch über die thetische Freiheit</i>	53
Gérard Deledalle	: <i>Un aspect méconnu de l'influence de Peirce sur la "phénoménologie" de James</i>	59
Georg Galland	: <i>Semiotische Anmerkung zur "Theorie dialektischer Satzsysteme"</i>	62
Marguërite Böttner	: <i>Notes sémiotiques et parasémiotiques sur l'outil</i>	67
Günther Sigle	: <i>Eine semiotische Untersuchung von Montagues Grammatik</i>	74
Peter Beckmann	: <i>Semiotische Analyse einiger Grundbegriffe der intuitionistischen sowie der formalistischen Mathematik</i>	79
Hanna Buczyńska-Garewicz	: <i>Semiotics and the 'Newspeak'</i>	91
Armando Plebe	: <i>Ideen zu einer semiotischen Verslehre</i>	100
Pietro Emanuele	: <i>Die Veränderungen der Zeichenklassen in Dichtungsübersetzungen</i>	109
Regina Podlenski	: <i>Schematische Schönheit - semiotische und rhetorische Grundlagen der Musik</i>	119
Gerhard Wiesenfarth	: <i>Gliederung und Superierung im makroästhetischen Beschreibungsmodell</i>	128
Udo Bayer	: <i>Zur Semiotik des Syntaxbegriffs in der Malerei</i>	143
Hans Brög/ Hans Michael Stiebing	: <i>Kunstwissenschaft und Semiotik. Versuch einer neuen Klassifikation</i>	152
Christel Berger	: <i>Kommunikationsprozesse in Arbeitsabläufen der Produktion</i>	162
Barbara Wichelhaus	: <i>Visuelle Lehr- und Lernmittel in Schulbüchern unter semiotischem Aspekt</i>	170
Siegfried Zellmer	: <i>Mögliche Bedeutung der Semiotik für Wissenschaftstheorie und Pädagogik</i>	178
Elisabeth Walther	: <i>Semiotikforschung am Stuttgarter Institut</i>	185