

ZUR SEMIOTIK DES SYNTAXBEGRIFFS IN DER MALEREI

1.

Der ursprünglich aus der Sprachtheorie stammende Begriff der Syntax erfuhr durch seine Übernahme in die Semiotik - u.a. ausgehend von Morris - eine Ausweitung in seiner Anwendung, die mit einer Unschärfe seines Begriffsinhalts erkaufte wurde. Das zeigt sich etwa an der meist recht vagen Redeweise von 'Bildsyntax' im Bereich der Kunstkritik und -didaktik. Unsere Untersuchung hat die Aufgabe, zunächst die Übertragbarkeit des Syntaxbegriffs auf den Bereich der visuellen ästhetischen Kommunikation zu untersuchen, indem vor allem die unterstellten Analogien zur Sprache problematisiert werden, und dann eine triadisch-trichotomische Bestimmung der Syntax des zweidimensionalen visuellen Kunstobjekts zu umreißen.

Ausgangspunkt für die Übertragung des Syntaxbegriffs auf außersprachliche Bereiche ist wohl die Verallgemeinerung des Begriffsinhalts in Richtung auf eine Art von Verteilungsregelmäßigkeit. Da sich diese Verteilung auf ein bestimmtes Elementenrepertoire bezieht, muß die Abgrenzung von Sprachsyntax und Bildsyntax bereits auf dieser elementaren Ebene einsetzen. Als Ausgangselemente der Sprache gelten Lexeme und Flexionsmorpheme, ihre Menge ist - mit gewissen Einschränkungen - als endlich anzusehen; sie sind konventionell festgelegt, eindeutig segmentierbar und enthalten durch ihre Zugehörigkeit zu bestimmten Distributionsklassen bereits Merkmale syntaktischer Anschließbarkeit; außerdem implizieren sie semantische Merkmale, die eine Referenz, einen Weltbezug fixieren. Das elementare Repertoire des Bildes ist die Form-Farb-Einheit, also ein quasi heterogenes Gebilde, das zwei für die Analyse wieder separierbare Bestimmungsstücke verbindet. Das Repertoire ist hier im Gegensatz zur Sprache weder festgelegt noch endlich und auch nicht eindeutig segmentierbar; die Wahrnehmungsganzheiten, von denen hier die Rede ist, reichen vom Mikrobereich der Rasterpunkte bis zum Makrobereich identifizierbarer Gestaltinvarianzen; auch eignet ihnen keine vorgegebene syntaktische Eigenschaft i.S. der Anschließbarkeit oder Kombinierbarkeit. Von einer Referenz kann nur bei Gestalticonen mit Bezug zu einer Wahrnehmungs- oder Vorstellungswelt gesprochen werden, ansonsten lassen sich allenfalls mehr oder minder subjektive Assoziationsqualitäten feststellen.

Von der Ebene des Elementenrepertoires läßt sich als zweiter Bereich für die

Abgrenzung der Syntax in Sprache und Bild nach den Ordnungsprinzipien beim Aufbau und der Apperzeption höherstufiger Zeichenkomplexe, also Superisationen aus den jeweiligen Elementen fragen.

Hier ist zunächst auf den prinzipiellen Unterschied im Distributionsschema der Mittel hinzuweisen: Sprache ist an eine eindimensionale, linear-konsequente Folgerelation gebunden, während dem Bild das flächig-koexistente Schema zugrundeliegt. Die Grenze wird hier durch den Rahmen markiert; der Satz setzt zwar ebenfalls eine Begrenzung, die aber nicht analog zur umrahmten Fläche gesehen werden kann, da sie beispielsweise keine Figur-Grund-Beziehung zuläßt. Die sprachliche Syntax stellt des weiteren ein vorgegebenes, sprachspezifisches, als Redundanz fungierendes Regelsystem mit eindeutig entscheidbaren Abweichungen von der Wohlgeformtheit dar, wohingegen es im Bereich des Bildes kein derartiges Regelsystem so hoher Allgemeinheit gibt, wenn man einmal von schwachen Analogien wie Stil u.ä. absieht. Die oberste, von der Syntax determinierte Superisationsstufe ist in der Sprache der Satz; eine Textsyntax existiert nicht, da die Textbildungsfaktoren sich gerade einer Systematisierung in Form eines einzigen festgelegten Regelsystems entziehen (von bestimmten Gedichtformen abgesehen)¹. Deshalb ist das Ganze einer Bildkomposition eher in Analogie zum Text als zum Satz zu sehen. Die Regularitäten, die sich beim Aufbau eines Bildes feststellen lassen, sollen im zweiten Teil dieses Aufsatzes untersucht werden.

Zuvor sei aber noch auf einen letzten Vergleichspunkt beim Aufbau von Superisationen verwiesen: die Frage der Semantik. In der Linguistik spielt bekanntlich die Untersuchung des Verhältnisses von Syntax und Semantik, wie sie vor allem die generative Semantik unternimmt, eine wichtige Rolle². Die syntaktische Anordnung läßt sich als Realisierung einer zugrundeliegenden semantischen Struktur begreifen, welche ihrerseits wieder mit bestimmten Sprachhandlungsschemata wie Aussage, Frage usw. zusammenhängt. Die analoge Frage nach der Semantik eines Bildes ist weitaus schwieriger; im Bereich gegenständlicher, besonders gegenständlich-pragmatischer Malerei gibt es offenbar Entsprechungen zu Sprachhandlungsschemata, wie jede, auf eine sprachlich formulierbare Wahrnehmungs- oder Vorstellungswelt Bezug nehmende bildliche Darstellung in ihrer Superisation analog zur Satzsemantik eine superierte Bedeutung vermittelt, die von den Bedeutungen der Einzelelemente wohl unterscheidbar ist. Dieses heteroreferentielle Moment - wie wir es in Analogie zu einem literaturwissenschaftlichen Terminus³ nennen können - tritt jedoch in weiten Bereichen der ungegenständlichen Malerei, die als autoreferentiell verstanden werden kann, nicht auf.

Unserer Einteilung des Syntaxproblems in Elementenrepertoires und Superisation liegt, wie leicht zu erkennen ist, die Erwägung zugrunde, daß die Syntax in semiotischer Hinsicht die ganze Triade des Zeichens betrifft, weswegen Termini wie 'Zeichen²dimension' wenig erhellend sind, denn hier wird der kategoriale Aspekt nicht berücksichtigt.

Die Analyse der Rolle, die die neun Subzeichen bei der Klassifikation von *Invarianten des Zusammenwirkens isolierbarer Form-Farb-Einheiten* (in diesem Sinn soll hier der Syntaxbegriff verwendet werden) leisten, sieht sich zunächst vor der Schwierigkeit, die beiden Momente Form und Farbe jeweils in ihrem Zusammenwirken oder Auseinandertreten zu berücksichtigen. Außerdem sollen unsere Überlegungen so allgemein formuliert werden, daß sie nach Möglichkeit auf die gesamte visuelle ästhetische Kommunikation anwendbar sind.

Das Subzeichen 1.1 stellt insofern einen Grenzfall dar, als wir es hier mit der elementaren Form-Farb-Einheit als einer reinen, visuell wahrnehmbaren Sinnesqualität zu tun haben, in der die Unterscheidung von Form und Farbe noch nicht sinnvoll ist, sondern die vielmehr den grundlegenden Sachverhalt verdeutlicht, daß keine Farbe ohne Form und keine Form ohne Farbe wahrnehmbar und kommunizierbar ist. Beim nächstfolgenden Subzeichen 1.2 ist bereits ein Auseinandertreten beider Faktoren möglich; die Singularität der Verwendung kann sich auf die Farbe, auf die Form oder auf beide gemeinsam beziehen. Für das Subzeichen 1.3 gilt das Entsprechende hinsichtlich der Anwendungsregularität, als welche sich zum einen bestimmte epochenspezifische, stilistische Konventionen, zum anderen autorspezifische Regularitäten der verwendeten Mittel rechnen lassen. Ein Beispiel für den ersten Fall im Bereich der Farbe ist die Beschränkung der Palette auf wenige, ungebrochene, nicht modulierte Farben in der ägyptischen Kunst des Alten Reiches; konventionalisierte Elementarformen, deren Anschließbarkeit in gewisser Weise festgelegt ist, stellen Mosaiksteinchen dar. Eine bereits im Repertoire angelegte Invarianz des Zusammenwirkens von Form-Farb-Einheiten ist auch die mikroästhetisch feststellbare relative Häufigkeit der Elemente, die die Grundlage für die makroästhetische, syntaktische Eigenschaft der 'maximalen Auffälligkeit' bestimmter Superisationselemente bildet⁴. Stilspezifische Form-Farb-Einheiten lassen sich auch beim Impressionismus und Kubismus feststellen, wobei man die Differenzierung bis zu Stileigenheiten einzelner Maler weitertreiben müßte.

Im Bereich der *kategorialen Zweitheit* und ihrer Trichotomien ist für unsere Frage nach Invarianten des Zusammenwirkens isolierbarer Form-Farb-Einheiten zunächst eine zentrale Unterscheidung in zwei Extremfälle mit Übergängen vor-

zunehmen: Zum einen kann das Beziehungsgefüge der verwendeten Mittel ausschließlich an der Wiedergabe von Entsprechungen in einer vorgegebenen visuellen Erfahrungs- oder auch Vorstellungswelt interessiert sein (objektthematizierende Malerei im weitesten Sinn), zum anderen können die feststellbaren Invarianten des Zusammenwirkens autonom, rein vom kompositorischen Bewußtsein gesetzt sein. Diese Unterscheidung gilt sowohl für die Trichotomien der Zweitheit wie der Drittheit, weswegen wir auf sie gelegentlich zurückkommen werden. Von Übergängen kann man vor allem deshalb sprechen, weil auch in gegenständlichen, auf die Illusion einer wahrnehmbaren Welt zielenden Kunstrichtungen nicht durch diese Welt vorgegebene kompositorische Prinzipien den Zusammenhang der Objekticone determinieren.

Iconisch (2.1) im Sinn einer graduierenden Übereinstimmungsbeziehung ist der Zusammenhang von Elementen eines Bildes immer, wenn entweder nur Farben oder nur Formen oder Form-Farb-Einheiten unverändert oder variiert wiederholt werden oder wenn sie in einer Komplementaritätsbeziehung (Ko-Icon) stehen. Bei der Farbe allein können derartige variierende iconische Zusammenhänge beispielsweise durch Trübung oder Aufhellung erreicht werden. Iconisch sind des weiteren topologische Invarianten im Hinblick auf Farbe und/oder Form wie auch das Rahmenprinzip oder seine Wiederholung in Inklusionszusammenhängen (etwa bei Albers oder Wunderlich). Zu den iconischen Momenten der Bildsyntax zählt außerdem die Konturierung, die der mehr oder minder deutlichen Abgrenzung syntaktischer Einheiten dient. Der Grenzfall des Fehlens irgendwelcher Konturfaktoren in Form und Farbe, also die homogene, einfarbige, nur durch den äußeren Rahmen begrenzte Fläche (gelegentlich im Tachismus) wäre die dem reinen Qualizeichen zugeordnete Zweitheit.

Den Übergang zum *Index* (2.2) stellt die syntaktische Beziehung zwischen einer Form - die nicht unbedingt, aber meist ein Gegenstandsicon ist - und dem Bild ihres Schattens dar, denn der Schatten ist ein indexikalisches Icon wie auch die Spiegelung. Indices im Bereich der Syntax des Bildes, wie wir sie definiert haben, lassen sich allgemein unter dem Begriff der *Richtungsverhältnisse* zusammenfassen. Auch hier können die Faktoren Form und Farbe getrennt oder in ihrem Zusammenwirken untersucht werden. Formal bestimmte Richtungsbeziehungen zwischen syntaktischen Einheiten werden insbesondere durch perspektivisch konstruierte Scheinräumlichkeit festgelegt. Die Deutung der Bildfläche als Raum ist insbesondere für die Tradition der abendländischen Malerei seit der Renaissance so stark konventionalisiert, daß auch die schrittweise Abkehr von diesem Prinzip gegen Ende des 19. Jahrhunderts sich hiervon nicht ganz lösen kann, sofern sie abbildende Momente der visuellen Erfahrungswelt beibehält;

selbst bestimmte ungegenständliche geometrische Muster werden von uns als scheinräumlich interpretiert. Weitere indexikalische Momente im Bereich syntaktischer Zweitheit sind Achsen, die bestimmte Bildteile trennend oder verbindend aufeinander beziehen. Auch Standlinien - etwa in der aperspektivischen ägyptischen Kunst - können als formale indexikalische Bestandteile der Bildsyntax gesehen werden.

Das perspektivische System des Scheinraums als Ordnungszusammenhang der Einzelformen verdankt seine volle Entfaltung dem Zusammenwirken von Form und Farbe, wenn die Luftperspektive die Linearperspektive umhüllt. Auch das als Farbperspektive bezeichnete Ausnützen der unterschiedlichen Tiefenwirkung von Farben in einem bestimmten kompositorischen Kontext stellt einen Faktor im Rahmen der Zweitheit der Syntax dar. Ebenso können bestimmte farbliche Verwandtschaftsbeziehungen richtungsbestimmte Zusammenhänge aufbauen - so z.B. bei Kurt Kranz. Die bestimmbare Position der Farbe feststellbarer kompositorischer Einheiten bezüglich vorgegebener Farbsysteme ist semiotisch gesehen ein indexikalisches Moment des Farbzusammenhangs. Der Gedanke, daß kontrastive Beziehungen gleichzeitig Richtungsbeziehungen darstellen, findet sich bereits bei Cézanne.

Dem graduierenden Zusammenhang der trichotomischen Ordnung entsprechend involviert das *Symbol* (2.3) die beiden vorausgehenden Stufen. Als symbolisch lassen sich im Zusammenhang unserer Untersuchung von Invarianten des Zusammenwirkens bei Form-Farb-Einheiten die zu iconischen und indexikalischen Bestimmungen hinzukommenden *metrischen Bestandteile* deuten. Da sie auf Zahlenangaben bezogen sind, haben wir es hier mit Symbolen zu tun. Bereits bei den syntaktischen Faktoren, die zum Aufbau zentralperspektivischer Zusammenhänge beitragen, wurde auf Proportionen einzelner Form-Farb-Einheiten verwiesen. Die Proportion dürfte der wichtigste Fall der Symbolizität im Rahmen der Syntax sein. In ihrer allgemeinsten Form, in der sie für die Bildsyntax relevant ist, treffen wir sie im Verhältnis zwischen Höhe und Breite der Bildfläche an, denn dieses Verhältnis bestimmt die Proportionen der Lageverhältnisse der übrigen segmentierbaren Einheiten, die sich auch als metrisch angebbare Distanzen formulieren lassen. Diese Distanzverhältnisse - relativ zu anderen Bildelementen sowie zur Rahmenbegrenzung - tragen auch wesentlich zur Herstellung von Zusammenhangswirkungen wie Gleichgewicht bei.

Auch Häufigkeitsbestimmungen wiederholter oder variierten Elementarformen gehören zu 2.3. Bei Superisationen aus rein geometrischen, wohlunterschiedenen Elementen wie etwa in der Konkreten Malerei lassen sich derartige Proportionsaspekte besonders leicht feststellen: Bills 'strahlung von vier gleichen

farbquanten' legt im Titel die syntaktischen Verhältnisse bei gleichzeitiger Verbindung der Form- mit der Farbkomponente fest; indexikalisch ist die Bestimmung der Richtungsverhältnisse durch den Ursprungspunkt der Strahlen, metrisch-symbolisch die Quantitätsangabe. In der objektthematisierenden Malerei spielen Proportionsverhältnisse der elementaren Figurenicone eine wichtige Rolle. So legen aus dem achten Jahrhundert stammende Regeln für die chinesische Landschaftsmalerei fest: "Zehn Fuß hoch die Berge, ein Fuß hoch die Bäume, ein Zoll groß die Pferde und ein zehntel Zoll groß die Menschen"⁵, oder man denke an bedeutungsperspektivische Systeme in konventionalisierter Form in der ägyptischen Kunst, im Gegensatz zur Anthropometrie der griechischen Kunst. Diese erfahrungsabhängige Bezugnahme der Proportion auf die gegebene Größe der menschlichen Gestalt spielt in quasi negativer Form noch eine Rolle im Surrealismus, wo die metrischen Verhältnisse der Gegenstandsicone häufig in einer der zentralperspektivisch rekonstruierbaren visuellen Wahrnehmungswelt widersprechenden Weise kombiniert sind und damit zum Aufbau eines relativ zu dieser Welt metrisch inhomogenen Zusammenhangs führen.

Entsprechend dem aus den verschiedenen Parametern der Farbcharakterisierung folgenden Quantitätseindruck der Farbe - der gerade nicht identisch sein muß mit der jeweiligen Flächenbedeckung - und der sich farbperspektivische Wirkungen zunutze macht, hat die Farbe eine die Form-Proportionen entweder unterstützende oder ihr gegenläufige Funktion beim Aufbau der Proportionsverhältnisse zwischen den Bildelementen. Drittentlich in syntaktischer Hinsicht wird die Farbe außerdem auch dann eingesetzt, wenn aus Gründen bestimmter kompositorischer Erfordernisse die Eigenfarbe von Objekten verändert widergegeben wird, die hinsichtlich ihrer Form iconisch repräsentiert sind (etwa bei Franz Marc).

Da der Syntaxbegriff immer auf das Zusammenwirken von Form-Farb-Einheiten beim Aufbau von Zusammenhängen i.S. interner Interpretanten zielt, müssen wir seine Anwendung selbstverständlich auch auf der Ebene der kategorialen *Drittheit* untersuchen, zumal der traditionelle Begriffsinhalt von Syntax ja Zusammenhangsbildung impliziert. Aber die Untersuchung vor dem kategorialen Hintergrund der triadisch-trichotomischen Semiotik macht vor allem etwas sichtbar, das die undifferenzierte Verwendung des Syntaxbegriffs unterschlägt: Daß nämlich Zusammenhangsbildungen als Drittheiten immer Zweitheiten und Erstheiten voraussetzen. Entsprechend der Definition der Trichotomien der Drittheit können wir diejenigen Invarianten des Zusammenwirkens von Form-Farb-Einheiten unterscheiden, die entweder zu offenen, zu geschlossenen oder zu vollständigen Zusammenhängen führen.

Offen (3.1) sind hinsichtlich der Form alle adjunktiven Konnexe, die sich über den Rand als fortsetzbar denken lassen, wie etwa nach dem Rapportprinzip gebildete Zusammenhänge. Die Offenheit des Zusammenhangs der formalen Elemente kann aber auch durch ihre Iconizität bezüglich eines repräsentierten Weltausschnitts konstituiert werden, etwa im zufälligen Ausschnitt des impressionistischen Bildes mit der angeschnittenen Figur. Eine weitere Variante der rhematischen Syntax liegt dann vor, wenn die Formelemente in einer Art und Weise verbunden sind, die eine Vorstellung von Räumlichkeit impliziert, allerdings ohne eindeutige Lösung (Thiërys Figur, Op-Art) oder ohne metrische Eindeutigkeit (z.B. im Surrealismus) oder bei Landschaftsassoziationen an der Grenze zwischen Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit. Offene Zusammenhänge im Bereich der Farbe finden wir bei Farbgängen oder Variationen einer einzigen Farbe, die sich als fortsetzbar denken lassen. Das Farb- und das Formmoment sind hier in ihren syntaktischen Eigenschaften nicht eng aufeinander bezogen, denn ihr jeweiliger Anteil an der Konnexbildung kann verschiedenen Trichotomien der Drittheit angehören. Dieses Auseinanderklaffen wird z.B. im Werk von Lohse deutlich, wo häufig argumentische Farbkonnexe in Form rhematisch-adjunktiver Streifen oder Quadrate auftreten.

Von der Form her syntaktische Abgeschlossenheit, also als *dicentische Konnexe* (3.2), finden sich in der objektthematisierenden Malerei erstens immer dann, wenn das Zusammenwirken der Elementarformen - unterstützt von der Farbe - den Eindruck einer definiten Scheinräumlichkeit mit feststellbarer metrischer Homogenität aufbaut. Zweitens kann der Zusammenhang bestimmter Gegenstandsicone aber auch der Konstituierung einer - in einem Aussagesatz formulierbaren - Bedeutungskonstituierung dienen, wie etwa in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts oder auch in der Werbegrafik. Für die objektthematisierende Malerei gilt hinsichtlich der syntaktischen Anschließbarkeit von Gegenstandsiconen ganz allgemein, daß die Zusammenhangsbildung durch die Erfahrungswelt oder aber deren bewußte, innovative Negierung bestimmt ist. Dicentische Konnexe im Bereich der Farbsyntax sind bestimmte gesättigte Harmoniebeziehungen ('Klänge'), im einfachsten Fall die Kombination von Komplementärfarben.

Argumentische Konnexbildungen (3.3) stellen hinsichtlich der von uns untersuchten Invarianten des Zusammenwirkens von Form-Farb-Einheiten einen Grenzfall dar. Ein bezeichnenderweise aus der Mathematik und nicht aus der Malerei stammendes Beispiel für einen argumentischen Formkonnex ist das kleinste 'Perfekte Quadrat'⁶. Ein Beispiel für einen vergleichbaren Farbzusammenhang ist Klees 'Totalitätsstern der farbigen Ebene', dessen Konstruktionssystem allerdings gleichzeitig auch die Einzelformen determiniert und somit den sehr seltenen Fall eines iterativen Form-Farb-Zusammenhangs darstellt. Gerade diese

beiden Beispiele zu 3.3 lassen die Vermutung zu, daß zunehmende Semiotizität, also zunehmende Abhängigkeit von einem setzenden Bewußtsein, meistens mit einer anwachsenden Autonomie der Zusammenhänge von Form und Farbe im Verhältnis zueinander einhergeht. Auch entsprechen sich die Anteile von Form und Farbe an der Syntax des Zusammenhangs insgesamt nicht in ihrem Gewicht.

Nachdem wir auf der Ebene aller neun Subzeichen Invarianten für das Zusammenwirken isolierbarer Form-Farb-Einheiten feststellen können, soll abschließend auf die naheliegende Selektierbarkeit von *Syntaxklassen* entsprechend den Zeichenklassen eingegangen werden. Da im jeweiligen Einzelfall die Klasse der Formzusammenhänge nicht mit derjenigen der Farbzusammenhänge zusammenfallen muß, dürfte jeweils - einmal abgesehen von 3.1 2.1 1.1 - eine getrennte Klassifizierung erforderlich sein. Offenkundig ist jedoch, daß der Aufbau metrisch bestimmbarer abgeschlossener Zusammenhänge aus mehrfach verwendeten Mitteln eine bevorzugte Stellung einnehmen dürfte (3.2 2.3 1.3); dem entspricht die Realität des interpretantenthematisierten Objekts. Außerdem kann die Syntax von den drei Bestandteilen der triadischen Zeichenrelation in unterschiedlichem Maß geprägt sein: Von einer mittel-akzentuierenden Syntax kann man dann sprechen, wenn die Mitführung der Repertoireelemente auch in der Makrostruktur des Bildes erkennbar bleibt, beispielsweise im Impressionismus; eine objekt-akzentuierende Syntax orientiert sich an den Lage-, Richtungs- und Proportionsverhältnissen sowie den Farbbeziehungen einer vorgegebenen Wahrnehmungs- oder Vorstellungsrealität, wohingegen schließlich eine interpretanten-akzentuierende Syntax immer dann vorliegt, wenn die rein bewußtseinsmäßigen Faktoren des kompositorischen Zusammenhangs überwiegen oder aber Bedeutungsverknüpfungen das leitende Aufbauprinzip sind. Die Realität des ästhetischen Zustandes erscheint in der von uns betonten Syntax 3.2 2.3 1.3 im Verhältnis zu den Invarianten, die ihn aufbauen, als Degenerierung in der Zweitheit und Drittheit, oder, anders formuliert, diese Invarianten sind aus seinen Subzeichen 2.2 und 3.1 selektierbar.

Anmerkungen

1 siehe hierzu Kallmeyer et al.

2 siehe hierzu Immeler u. Abraham/Binnick

3 siehe Gumbrecht

4 Gunzenhäuser

5 Lin Yutang, S. 44

6 DIE ZEIT vom 7.7.1978

Literatur

- Abraham, W., Binnick, R. I. (eds.): *Generative Semantik*. Frankfurt 1972
- Albrecht, H.J.: *Farbe als Sprache*. Köln 1974
- Bärtschi, W.: *Perspektive I und II*. Ravensburg 1976 und 1978
- Bense, M.: *Die Mathematik in der Kunst*. Hamburg 1949.
- Bense, M.: *Das Auge Epikurs*. Stuttgart 1979
- Gumbrecht, H. U.: *Fiktion und Nichtfiktion* (Funkkolleg Literatur 3.) Weinheim 1976
- Gunzenhäuser, R.: *Zur informationstheoretischen Betrachtung von Lernvorgängen*. In: *Kunst und Kybernetik*, ed. H. Ronge. Köln 1968
- Immler, M.: *Generative Syntax - Generative Semantik*. München 1974
- Kallmeyer, W. et al.: *Textlinguistik*. Frankfurt 1974
- Lin Yutang: *Chinesische Malerei - Eine Schule der Lebenskunst*. Stuttgart 1967
- Panofsky, E.: *Die Perspektive als 'symbolische Form'*. In: *Aufs. z. Grundfragen d. Kunstwissensch.* Berlin 1964
- Pawlik, J.: *Theorie der Farbe*. Köln 1976
- Das perfekte Quadrat, *DIE ZEIT* vom 7.7.1978

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/	: <i>Kunstwissenschaft und Semiotik. Versuch einer</i>	
Hans Michael Stiebing	: <i>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