

KUNSTWISSENSCHAFT UND SEMIOTIK
Versuch einer neuen Klassifikation

Wie und warum ich Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte und Semiotik zusammenbringen möchte, werde ich an Extremen deutlich machen, die die bildende Kunst bisher hervorgebracht hat, d.h. ich werde aus dem Tachismus, der Konkreten Kunst und dem Nouveau Réalisme Beispiele nehmen.

Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft und Kunstdidaktik können sich m.E. die Semiotik zunutze machen, um einige Schwierigkeiten dieser Wissenschaften zu meistern. Es handelt sich also um den Versuch einer hypothetischen Applikation der Semiotik. Fragt man nach den Forschungsgegenständen von Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, dann stößt man, wenn auch nicht ausschließlich, auf die Kunstwerke (die ästhetischen Objekte), d.h. auf Malereien, Plastiken, Skulpturen, Grafiken etc.

Diese Objekte können als Sorten aufgefaßt werden, die sich in ihrer Materialität, Dimensionalität, Art der Bearbeitung etc. unterscheiden. Nach diesen Sorten gliedern sich im allgemeinen sowohl Quer- als auch Längsschnitte kunstgeschichtlich-kunstwissenschaftlicher Untersuchungen; nach diesen Sorten gegliedert, werden auch die Unterrichtsgegenstände im allgemeinen in Schulcurricula eingeführt.

Schon vor dem ersten Weltkrieg, insbesondere aber nach dem zweiten, wurden die genannten Stützen einer Methodik durch die Künstler in Frage gestellt, indem diese nicht mehr reine Sorten (Malerei, Grafik oder Plastik etc.) kreierten, sondern Mischsorten, die sowohl Malerei als auch Grafik, Malerei als auch Plastik etc. waren. Hinzu kam, daß ganz neue Sorten Gegenstand von Forschung und Unterricht wurden, z.B. Comics, Illustriertendrucke, Fotografien, Plattencovers, TV, Video etc.

Mit der Hereinnahme von Massenmedien, ja schon zu ihrer Definition, war die zusätzliche Frage zu stellen: Welche und wieviele Adressaten werden von welchen visuell wahrnehmbaren Medien angesprochen. Dabei ergab sich bekanntlich eine Unterteilung in zwei Sorten: in Massenmedien und in eine Gruppe, der alle übrigen visuell wahrnehmbaren Medien angehören sollten. Damit wurde die traditionelle Strukturierung, die sich an den Objekten selbst orientierte, aufgegeben; denn der Adressat lieferte nun die Kriterien der Klassifikation. Noch eines wurde bewirkt: In stärkerem Maße als zuvor wurden neue visuelle

Medien als Träger allgemeinverbindlicher, d.h. kommensurabler Nachrichten verstanden. Im weiteren werden meine Überlegungen davon bestimmt, daß visuelle Medien, d.h. das, was man traditionellerweise unter Kunst versteht bzw. das, was man seit Einführung der Informationsästhetik als "ästhetisches Objekt" kennt, ebenso aber auch Trivialkunst und Massenmedien als nachrichtentragende Systeme, d.h. als Zeichensysteme aufgefaßt werden.

Auf zwei Korrelate der Zeichentriade war hier implizit eingegangen worden. Einmal war davon die Rede, daß Kriterien von der *Materialität* der Objekte abgeleitet wurden, um Wissenschafts- oder Fachsystematiken zu begründen. Daher war vom "Mittel" (M) die Rede. Unter gewissen Prämissen kann man auch sagen, daß Fragen des materiellen Repertoires und der Syntax thematisiert waren. Zum anderen war davon die Rede, daß *Adressatengruppen* Kriterien zur Systematik lieferten. In diesem Fall war der "externe Interpretant" in seiner Funktion als Dekodierer thematisiert.

Ohne diese beiden Korrelate außer acht zu lassen, werde ich im folgenden dem "Objektbezug" entscheidende Bedeutung zukommen lassen; mir scheint, daß Überlegungen, die zunächst ihren Ausgang am Objektbezug nehmen, maßgebliche Einsichten ermöglichen, um auf semiotischer Basis zu einer begründbaren Neustrukturierung der Fachgegenstände von Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik zu gelangen.

Die Klassifikation die ich vorschlagen möchte, soll über die Gattungen Malerei, Bildhauerei, Grafik, Fotografie, Film, Video, Ready Made, Environment, Performance, über alle denkbaren Mischformen hinweg Gültigkeit haben. Ein besonderer Vorteil der vorgeschlagenen Klassifikation besteht darin, daß alle künftighin zu erwartenden Varianten bildnerischer und bilnerisch mixed medialer Vielfalt problemlos erfaßt werden können.

Der externe Objektbezug erster Art

Die bildende "Kunst" vom 15. bis tief ins 19., ja bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein ist in ihrer Gesamtheit homogen; zumindest aber unter einem wesentlichen Aspekt vergleichbar. Die Vergleichbarkeit besteht darin, daß alle Kunstwerke dieses Zeitraums als gleichartige, analoge, triadische Zeichenrelationen verstanden werden müssen. D.h., daß das, was man sinnlich in Anbetracht dieser Werke wahrnimmt "Mittel" sind, die sich relational auf bezeichnbare Objekte beziehen, so unterschiedlich diese Objekte auch sein mögen. Als Kunstobjekte sind es stets vollständige, *externe* Objekte. Ob aus einer erfahrbaren *ontischen* Welt oder einer *fiktiven* ist dabei unwesentlich. Es spielt keine Rolle, ob der Bezug zu *singulären erfahrbaren Objekten* besteht oder zu

gedachten Entitäten.

Es kommt mir darauf an, an *präsentative* Zeichensysteme mit externen Objektbezügen zu erinnern, diese aber nicht weiter unter Ausnutzung üblicher klassifikatorischer Möglichkeiten, die die Objekttrichotomie gibt, zu charakterisieren.

Der externe Objektbezug zweiter Art

Mit dem Expressionismus - schon mit seinen Vorbereitern van Gogh, Munch u.a. - tritt neben dem externen Objektbezug, von dem die Rede war, ein weiterer externer Objektbezug zunehmend ins Blickfeld. Das externe bezeichnete Objekt ist der Künstler, der Kreator, der Zeichensetzer. Seine Malereien beziehen sich primär auf ihn selbst. W. Hofmann bringt dies wie folgt zum Ausdruck: "... man versetzte sich, ehe man zum Pinsel griff, in einen psychischen Erregungszustand und übertrug diesen auf den Gestaltungsprozeß."¹

Zwar ist der Künstler immer im Interpretantenbezug mitthematisiert, insbesondere wenn er sich artistischer, d.h. manuell artifizieller Mittel bedient, gleichgültig in welchem Stil er arbeitet. Es läßt sich somit ein Objektbezug zum Künstler selbst gar nicht ausschließen, alleine schon deswegen nicht, weil visualisierter Widerspiegelung eine Aneignung oder, in anderer Terminologie, Erschließung von Welt vorausgeht, die Rückschlüsse auf das künstlerische Individuum zuläßt, und zwar nicht nur aufgrund von Duktus und anderen Realisationsspuren, sondern aufgrund von sehr bestimmter inhaltlicher Selektion. Damit wären die Aspekte der *Verkürzung* und *Subjektivierung* angesprochen, wodurch Zeichen ihren Modellobjekten (Objekten) gegenüber stets ausgezeichnet sind. Mit dem Expressionismus aber wird zum Programm, was Manko war, nämlich die unvermeidlichen Spuren des jeweiligen Ichs im Werk zum Essentiellen, zum Mitobjekt zu machen.

Diese Anstrengung gipfelt in zwei Varianten:

1. Im klassischen Surrealismus Dalis z. B. besteht ein Objektbezug primär zur individuellen Intuition, Kognitivität, allgemein formuliert: zur surrealen Bildmotivfindung, gleichgültig, welche *Inventionen* es sind, die diese zustandebringt; gleichgültig auch, ob man in diesen Bildern, dem Traum vergleichbar (nach der Lehre Freuds z. B.) nicht bewältigte Erlebnisse, Probleme etc. sieht. Der Surrealismus kann auf Bildern beruhen, die das eigentliche Objekt verstecken, auf Bildern, die das gemeinte Objekt tabuisieren. Jede nicht auf diese psychisch-existentielle Weise gesteuerte Bilderfindung ist ebenso anzunehmen.

2. Vom extremen Tachismus, z.B. von Werken des Mescalinessers Michaux, aber auch von manchen Werken Pollocks und Sonderborgs bestehen Objektbezüge zu den Erregungszuständen der Künstler zur Zeit der Bildrealisation. Es hat wohl seine Berechtigung, wenn man bezüglich dieser Kreationen von Psychogrammen, auch von Existenzaussagen spricht. In der Tat "beweisen" diese Zeichensysteme in stärkerem Maße Existenz, d.h. das Funktionieren von Primärprozessen, als Essenz, d.h. das Funktionieren von Sekundärprozessen.

Der interne Objektbezug

Neben dem Tachismus als Extrem mit externem Objektbezug verweise ich auf einen weiteren *reinen* Fall, den die Geschichte der Kunst in ihrem bisherigen Verlauf herauspräpariert hat: die Konkrete Kunst. Diese besitzt internen Objektbezug, und zwar in dem Sinne, daß nur ein operativer Sinn die semantische Konsequenz sein kann, d.h., daß der Sinn dieser Werke in erster Linie in der kontrollierbaren konsequenten Visualisierung einer strengen Regel beruht. Die Kriterien der Kontrolle liefert das Werk selbst, dessen Analyse die Erzeugungs-Regeln erschließen läßt.

Realisierte Konkrete Kunst ist jeweils Gestaltung. Die Gestalt besteht aus Gestaltelementen, die übersummativ einander zugeordnet sind. Versucht man das Übersummativ von Gestalten zu erklären, so kann man auf informationstheoretischer Basis davon ausgehen, daß zur Information aus der Summe der Gestaltkonstituanten die Information der Struktur hinzukommt, die die Gestaltordnung stiftet. Unter Struktur wird dabei die Menge der Relationen verstanden, durch die die Gestaltelemente miteinander verbunden sind. Um wieder eine spieltheoretische Analogie einzubringen: Die Struktur kann als Spiel bzw. als Regelsystem verstanden werden; jede der im Rahmen dieser Regel realisierte Gestaltung entspricht einer Partie.

Autorepräsentanz, (Auto-)Präsentation oder (Objekt-)Bezug zum externen Interpreten

Ebenfalls besonderer Beachtung bedürfen die "Kunst-Objekte", die dem Nouveau Réalisme angehören. Ich beziehe mich auf die sogenannten Plakatabrisse von Hains, Villeglé, Vostell u.a. (ab 1949). 1960 erst formierte sich die Gruppe des Nouveau Réalisme um Restany, der auch ihr anerkannter Theoretiker wurde. Auf zweierlei muß hingewiesen werden.

1. Der kreative Akt besteht in der Selektion einer Plakatwand, aus der Vielzahl der in den Straßen anzutreffenden. Verallgemeinert gesagt, ein materielles Etwas, ein Artefakt, verwittert oder sonst wie destruiert, wird ausge-

wählt. Dies ist nicht neu. Auch die Ready Mades Duchamps und anderer Dadaisten setzen eine Selektion voraus.

2. Von den selegierten Plakatabrissen wird behauptet, daß sie seien, was sie sind, und nichts sonst. Cladders spricht in Anbetracht dieser Objekte von 'Sachen' und formuliert: "Eine Sache ist die, die sie ist"². Das kann doch nur heißen, daß diesen "Sachen" der Zeichencharakter abgesprochen wird. Eine Sache, die ist, was sie ist, repräsentiert nicht. Wenn auch Duchamp seine Ready Mades nicht zu ästhetischen Objekten, auch nicht zu Anti-Kunst-Werken deklarierte, was vielfach behauptet wird, so sollten sie dennoch als Zeichen verstanden werden. Als Zeichen, die den damaligen etablierten Kunstbetrieb in Frage zu stellen hatten. Ein essentieller Unterschied somit, der zwischen Ready Mades und Plakatabrissen (sowie anderen Objekten des Nouveau Réalisme) besteht. Wenn ein Etwas lediglich ist, was es ist, und dieses Etwas als Sache zu gelten hat, dann kann es sich nicht um ein Zeichen, sondern allenfalls um einen potentiellen Zeichenträger handeln. Autorepräsentanz dieser Art ist Präsentation, Vorstellung einer Sache, eines Dings.

Das Cladders-Zitat spricht den Plakatabrissen Zeichencharakter ab. Geht man aber der Frage nach, wie Plakatabrisse rezipiert werden, dann stellt man fest, daß man im allgemeinen überhaupt nicht daran zweifelt, daß es sich bei Plakatabrissen um Zeichen handelt. Strittig ist lediglich die Frage nach deren Bedeutung und Sinn.

Interessant ist, daß man durch Rezeptionskonventionen veranlaßt, nicht in Zweifel über den Zeichencharakter eines Phänomens gerät, das gar kein Zeichen ist. Eingeschliffene Konventionen, "... was ich auf diese und jene vertraute Art und Weise wahrnehme, ist ein Zeichen" werden zur Falle. Man reagiert aufgrund soziokulturell vermittelter Konventionen unreflektiert³.

Es liegt insofern ein archaisches Verhalten vor, als man Bedeutungen dort sucht, wo man sie finden will; nicht Phänomene interpretiert, sondern in Phänomene hineininterpretiert.

Es könnte vielleicht gesagt werden, daß die "Sachen" des Nouveau Réalisme, die wir als potentielle Zeichenträger charakterisiert haben, in der (Pseudo-) Rezeption zur Zeichensetzung benützt werden. Diese Zeichen, so möchten wir versuchsweise sagen, haben ihr externes Objekt im externen Interpreten, der der Zeichensetzer ist⁴. Offenbar besteht die Notwendigkeit, daß durch Deklaration gelegentlich einem Phänomen, das wie ein Zeichen rezipiert wird, der Zeichencharakter abgesprochen werden muß wie das Exempel Cladders zeigt auch dann noch, wenn es aufgrund von Mißverständnissen zustande kam. Ob bedacht

Faßt man die explizierten Charakteristika, nach denen die Klassifikation der Zeichen, mit denen es Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft und Kunstdidaktik zu tun haben, in einem Schema zusammen, dann ergibt sich ein sechsfach alternativer Objektbezug.

Jeder dieser visualisierten Bezüge entspricht einer Klasse von Kunstobjekten. Ob sich alle sechs Klassen in den nach Trägersystemen vorgeordneten "Familien" als Realisate nachweisen lassen, muß gesondert untersucht werden.

Klassifizierung auf semiotischer Basis

Betrachtet man auf der Basis des bisher Gesagten die aus der Semiotik hinreichend bekannten Zeichenklassen mit ihren jeweiligen Realitätsthematiken, so stellt man fest, daß Kunstobjekte im hier betrachteten Sinne immer an "Objektrealität" gebunden sind; diese Realitätsgegebenheit eines Kunstwerks muß mindestens 1/3 0 enthalten.

- 3.1 2.1 1.1 x M_V (vollständiger Mittelbezug)
- 3.1 2.1 1.2 x M_O (mittelthematisiertes Objekt)
- 3.1 2.1 1.3 x M_I (mittelthematisierter Interpretant)
- 3.1 2.2 1.2 x O_M (objektthematisiertes Mittel)
- 3.1 2.2 1.3 x Z_V (vollständige Zeichenthematik)
- 3.1 2.3 1.3 x I_M (interpretantenthematisiertes Mittel)
- 3.2 2.2 1.2 x O_V (vollständiger Objektbezug)
- 3.2 2.2 1.3 x O_I (objektthematisierter Interpretant)
- 3.2 2.3 1.3 x I_O (interpretantenthematisiertes Objekt)
- 3.3 2.3 1.3 x I_V (vollständiger Interpretantenbezug)

Aufgrund der o.a. Bestimmung ("Objektrealität") fallen also, sieht man von der speziell ästhetischen Realitätsthematik (3.1 2.2 1.3) ab, vier Zeichenklassen zur Beschreibung von Kunstwerken aus:

- a) 3.1 2.1 1.1 x 1.1 1.2 1.3 M_V
- b1) 3.1 2.1 1.3 x 3.1 1.2 1.3 M_I
- b2) 3.1 2.3 1.3 x 3.1 3.2 1.3 I_M
- c) 3.3 2.3 1.3 x 3.1 3.2 3.3 I_V

Anhand dieser vier Zeichenklassen bzw. Realitätsthematiken läßt sich eine negative Bestimmung von Kunst geben und sagen, was nicht Kunst ist:

- zu a) Ein *Kunstwerk* ist als *materialrealisiertes künstliches Objekt* nie ein reines Qualizeichen. Hieraus erläutert, daß jedes Kunstwerk im Mittelbezug mindestens ein Sinzeichen ist, d.h. als singuläres Ereignis (z.B. Portrait) zu betrachten ist, daß jedoch sein Gebrauchswert zum

symbolischen Legizeichen generieren kann (z.B. "Ikonen").

zu b) Handelt es sich bei einem Kunstwerk um ein rhematisches Legizeichen, so ist es weder ikonisch noch symbolisch, sondern muß zwangsläufig indexikalisch sein. D.h. aber nichts anderes, als daß das Kunstwerk in diesem Fall seine Ästhetizität, mit anderen Worten seine Zeichenhaftigkeit selbst zu repräsentieren hat und somit sich selbst präsentiert. (Autorepräsentanz im Sinne von 3.1 2.2 1.3 x 3.1 2.2 1.3 = vollständige Zeichenthematik bzw. "ästhetischer Zustand". Damit ist nicht zu verwechseln der Sachverhalt, daß sich ein Pseudo-Zeichen auf sich selbst bezieht, d.h. keine Repräsentanz vorliegt und damit auch kein Zeichen.)

zu c) Ein Kunstwerk kann nicht argumentisch sein. Jedes Kunstwerk besitzt bestenfalls, wenn es nicht "offen" (rhematisch), d.h. als weder wahr noch falsch interpretierbar ist, eine "Abgeschlossenheit" (Dicent), die als wahr oder falsch gekennzeichnet werden kann. Ein Kunstwerk als solches kann also in gewissem Sinn "abgeschlossen", jedoch in keinem Fall "vollständig" sein.

Damit ergeben sich zur Klassifizierung bzw. Erläuterung die verbleibenden sechs Zeichenklassen und Realitätsthematiken, die nach unserer Bestimmung Kunstwerken zugeordnet werden können:

- a) 3.1 2.1 1.2 x 2.1 1.2 1.3 M_0
- b) 3.1 2.2 1.2 x 2.1 2.2 1.3 O_M
- c) 3.1 2.2 1.3 x 3.1 2.2 1.3 Z_v
- d) 3.2 2.2 1.2 x 2.1 2.2 2.3 O_v
- e) 3.2 2.2 1.3 x 3.1 2.2 2.3 O_I
- f) 3.2 2.3 1.3 x 3.1 3.2 2.3 I_0

Prototypen für die sechs vorgeschlagenen Klassen

Zwischen den Kunstwerken mit iconischer oder symbolischer Charakteristik, zwischen den beiden Polen a und f, existieren vier weitere Formen von Kunstwerken mit indexikalischer Charakteristik (b, c, d, e).

zu a) Iconische Kunstwerke sind immer rhematische Sinzeichen, d.h. die bildhafte Darstellung wird zwar immer nur für den Einzelfall gewählt, dennoch hat aber das Icon stets Ähnlichkeit mit vielen Objekten. Deshalb ist die Interpretation eines Icons immer "offen". Als Beispiel für diese Klasse von "Kunst" kann eine Inferno-Darstellung von P. Bruegel d.J. (Höllensbruegel) dienen. Auch die Werke des Realismus und

Impressionismus gehören wohl zu hohem Prozentsatz dieser Klasse an. (Bei einer Feinklassifikation wäre darauf zu achten, ob sich die zu klassifizierenden Icons auf erfahrbare, fingierte oder fiktive Objekte beziehen.)

- zu b) Als Beispiel rhematisch-indexikalischer Sinzeichen ist z.B. die "Madonna vor dem Ofenschirm" des Meisters von Flemalle (R. Campin) zu nennen. Auf diesem Bild wird der konventionelle Heiligenschein durch den oberen, halbkreisförmigen Abschluß eines Ofenschirms ersetzt. (Bei genauer Betrachtung züngeln über den oberen Rand Flämmchen aus dem zugestellten Kamin.) Der Ofenschirm steht als Index für den Heiligenschein; die Interpretation ist dem Betrachter überlassen, also ein rhematischer Befund.
- zu c) Für diese Klasse kann das Werk Mondrians stehen, als Beispiel ungegenständlich abstrakter Kunst. Aber auch ungegenständliche Kunst anderer Entstehung gehört hierher - z.B. die Werke Kandinskys zur Bauhaus-Zeit -, sofern diese nicht als Realisierung eines Konstruktionsprinzips bestimmt werden kann. Es handelt sich jeweils um rhematisch-indexikalische Legizeichen.
- zu d) In Unterscheidung zu abstrakter Kunst ist hier, trotz aller möglichen Ähnlichkeiten im Erscheinungsbild, die konkrete, auf Konstruktionsprinzipien beruhende Kunst z.B. mit den Vertretern Bill und Lohse anzuführen, die das ihr zugrundeliegende Konstruktionsprinzip als dicentisch-indexikalisches Sinzeichen (auto-) repräsentiert.
- zu e) Im Tachismus finden wir einen typischen Vertreter dieser "Kunstklasse", die in doppeltem Objektbezug auf den Künstler als primäre Bezugsperson für das Kunstwerk (dicentisch-indexikalisches Legizeichen) selbst hinweist. (Z.B. Michaux)
- zu f) Im Gegensatz zu iconischen Darstellungen sind symbolische Darstellungen immer dicentische Legizeichen, d.h. Aussagen über konventionalisierten Bereichen. Als Beispiel sind hier die symbolischen/allegorischen Darstellungen von Jahreszeiten, Lebensaltern, Elementen zu nennen, aber auch z.B. flämische Memento-mori-Darstellungen. Selbstverständlich ist diese Klasse, so wie die bereits aufgeführten, auch durch zeitgenössische Kunst repräsentiert. Als Beispiel kann die Plastik "la ville détruite" (Mahnmahl an die Zerstörung Rotterdams) von Zadkine gelten.

Anhand des semiotischen Begriffsapparates der "Stuttgarter Schule"^{5,6} wurde es möglich, wenigstens in erster Näherung, eine neue Klassifizierung von

Kunstwerken vorzuschlagen, die nicht die üblichen historischen, regionalen oder biografischen Kriterien benutzt, sondern über diese Kriterien hinaus allgemeine relationale und strukturelle Klassifizierungsmerkmale in Anwendung bringt. Semiotik als "Wissenschaft vermittelbarer Systeme" wird so auch hier, wenigstens im hypothetischen Ansatz, zu einer fundierenden und interdisziplinär anwendbaren Grundlage.

Anmerkungen

- 1 Hofmann, W., *Zeichen und Gestalt*, Frankfurt 1957, S. 42.
- 2 Cladders, J., *Dufrène, Hains, Rotella, Villeglé, Vostell*, Ausst.-Kat., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1971, S. 2.
- 3 Eine zweite Sorte unreflektierter Einschätzung wird durch angeborene Mechanismen, z.B. in Anbetracht gewisser visuell wahrnehmbarer Schemata, ausgelöst.
Als bekanntestes Schema dieser Art kann das sogenannte 'Kindhenschema' (K. Lorenz 1943) angegeben werden, das selbst dann noch seine unreflektierte Wirkung, mit Folge unreflektierter Handlung tut, wenn es auf Tierdarstellungen übertragen wird. (Vgl. Lorenz, K., *Über tierisches und menschliches Verhalten*, München 1967, Abb. S. 157).
- 4 Was hiermit zum Ausdruck kommt, geht weit über die kreativen Inventionen hinaus, die bei jeder Zeichendekodierung dem Rezipienten abverlangt werden. Diese hier angesprochene (verkappte) Variante der Zeichensetzung kann ihre Ursache darin haben, daß der Rezipient nur vermeintlich mit einem Zeichen konfrontiert ist, das Phänomen aber aufgrund der Situation wie ein Zeichen behandelt und statt der vermeintlichen Dekodierung, Kodierung vornimmt, wenn auch auf höchst privater Basis. Eine weitere Ursache ist dadurch gegeben, daß zwar ein Zeichen zur Dekodierung vorliegt, diese aber inadäquat "fehlerhaft" vorgenommen wird. Dieser Fall ist durch folgendes Zitat belegt: "Bei der ästhetischen Erörterung dieser Frage hat die Verwendung des Wortes "Gefühl" ein merkwürdiges Scheinproblem geschaffen. Eingeführt wurde der Begriff durch die Theorie der Einfühlung, nach der die Architektur oder die Musik ihre Ausdruckskraft vergangen (H.B.: muß wohl heißen "vergangenen") Erfahrungen des Betrachters oder Hörers verdanken, Erfahrungen, die von ihm auf passende Objekte projiziert werden." (Arnheim, R., *Zur Psychologie der Kunst*, Köln 1977, S. 238)
(Pseudo-) Zeichen, die eigentlich nur potentielle Zeichenträger sind und Zeichen, die in starkem Maße "Einfühlung", diese besondere Art der Identifikation, auf breiter Basis evozieren, sind wohl eine Quelle der massenhaften Bewunderung von Künstlern. (Vgl. Brög, H., *Zum Geniebegriff*, Ratingen/Kastellaun/Düsseldorf, 1973, Stichwort: Gemeinde)
- 5 Bense, M., *Semiotische Prozesse und Systeme*, 1975;
Bense, M., *Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen und die semiotische Konzeption der Kunst*, 1979.
- 6 Walther, E., *Allgemeine Zeichenlehre*, 2. Aufl. 1979.

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