

Pietro Emanuele

MIKROÄSTHETISCHE ANALYSE VON ZWEI SHAKESPEARE-VERSEN MIT HILFE DER
"GROSSEN MATRIX"

Ich möchte in diesem Artikel zeigen, daß nur eine semiotische mikroästhetische Analyse den eigenartig poetischen Wert eines berühmten Shakespeare-Sonettes (Sonette Nr. 40)¹ durch besonderes Verfahren hervorheben kann. Und zwar liegt das Poetische dieses Sonetts in der Tatsache, daß es von einer Begriffsanlage und einer Struktur von logischen Implikationen ausgeht, aber, anstatt eine kühle Überlegung (und daher nicht poetisch) zu bleiben, verkörpert es in sich eine objektive Sachlichkeit, die es nicht nur begrifflich, sondern auch sinnlich wirksam macht. Den verschiedenen Kritikern, die es studiert haben, ist es nur gelungen, die Geschicklichkeit dieses Übergangs vom Abstrakten zum Konkreten zu behaupten, aber es ist ihnen nicht gelungen, das technische Verfahren zu erläutern. Hingegen ist die semiotische Mikroästhetik, mit Hilfe der Großen Matrix, imstande, diese Veranschaulichung auszuführen.

Es handelt sich um das Sonett, wo Shakespeare, der eifersüchtig ist, weil sein Freund seine Freundin verführt hat, ihn liebevoll tadeln und ihm sagt, daß er einen unnützen Diebstahl begangen hat, weil er, so viele neue Lieben er auch anhäuft, doch keine größere Liebe besitzen können wird als diejenige, die er von Dichters Seite her schon besaß.

Wir werden unsere Analyse auf die ersten zwei der vierzehn Verse beschränken, weil sie mustergültig für das Verfahren des ganzen Sonettes sind. Sie lauten:

Take all my loves, my love, yea take them all,
What hast thou then more than thou hadst before?

Der erste Eindruck, den diese zwei Verse auf den Leser machen, ist derjenige eines ethisch-psychologischen Begriffes, der durch eine logische Implikation ausgedrückt wird. Tatsächlich ist der erste Vers nur scheinbar ein Imperativ, weil er in der Tat die Voraussetzung einer Implikation ("Wenn du auch alle meine Lieben nimmst...") ist, während der zweite Vers den Schlußsatz der Implikation bildet. Da eine Implikation immer entweder wahr oder falsch ist, kann die Verbindung der zwei Verse, die eine Implikation bildet, nur ein Dicot sein. Die Worte, aus denen diese Implikation besteht, haben die typische ab-

strakte Unbestimmtheit der logischen Variablen (denn Shakespeare sagt nicht: "nimm meine Geliebte", sondern "nimm alle meine Lieben", was allgemein oder eine logische Variable ist), daher handelt es sich um Symbole. Was den Mittelbezug betrifft, handelt es sich um Legizeichen, nicht nur weil sie konventionelle Worte sind, sondern auch weil sie, mit der einzigen Ausnahme des letzten Wortes des zweiten Verses (*before*), alle einsilbige, oder scheinbar zweisilbige Worte sind; und eine Reihe von wohl achtzehn aufeinanderfolgenden Einsilbigen erzeugt auch phonetisch die konventionelle Gleichwahrscheinlichkeit des Legizeichens. Daher bilden die zwei Verse bei der ersten, *makroästhetischen*, semiotischen Lesung eine der begrifflichsten und abstraktesten Zeichenklassen, d. h. die neunte Klasse: 3.2 2.3 1.3. In ihr geht das Objekt ganz in den Interpretanten über; denn seine Realitätsthematik ist diejenige des "interpretantenthematisierten Objektes".

In seiner neuen Schrift *Über die semiotische Repräsentation von "Texten"* ("Pap. 1, 1980 der Forschungsgruppe für Semiotik", Stuttgart) betrachtet Bense diese Zeichenklasse als diejenigen Texte bezeichnend, die eine digital-narrative Realitätsthematik haben. Nun hat eine Implikation, insofern sie entweder wahr oder falsch ist, einen digitalen Charakter mit symbolischem Objektbezug. Und da es sich um die vorletzte (neunte) Klasse handelt, folgt daraus, daß ihre Abstraktionsstufe fast maximal ist; entsprechend betonte Bense, in *Semiotische Prozesse und Systeme* (1975), daß die fortschreitende Semiose von der ersten zur letzten Klasse "als ein abstraktiver Zeichenprozeß maximal und gleichmäßig wachsender Abstraktion und Semiotizität erkannt werden" soll.

Wenn es bloß eine erste Lesung des literarischen Textes und, ihr entsprechend, bloß eine makroästhetische Analyse desselben gäbe, dann müßten wir diese zwei Verse als reine Äußerung einer logischen Implikation und daher ohne echte Poesie betrachten. Aber, wie ich in meinem im Druck befindlichen Buch *La microestetica* zu zeigen versucht habe, kann nur eine zweite mikroästhetische Lesung des literarischen Textes die Bestandteile seines Poetischen und besonders die dynamische Spannung zwischen ihnen hervorheben, die das eigenartige Kennzeichen des literarischen Textes ist. Auch in diesem Fall versuchen wir also, eine mikroästhetische Unterteilung der zwei Verse auszuführen.

Ich fange mit der Bemerkung an, daß die logische Implikation, die das Gerüst der zwei Verse bildet, von einem mikroästhetischen Standpunkt aus nicht die Gesamtheit beider ausfüllt, sondern nur den ersten Teil des ersten Verses (die logische Voraussetzung) und den ersten Teil des zweiten Verses (den

Schlußsatz). Tatsächlich benötigt die Voraussetzung nur die ersten vier Worte des ersten Verses ("Take all my loves") und der Schlußsatz nur die ersten fünf Worte des zweiten Verses ("What hast thou then more"). Jedes dieser beiden Anfangsbruchstücke hat eine kleinere Abstraktionsstufe als die vollständige Implikation. Und zwar ist noch keines von beiden ein Dicient, sondern jeweils nur ein Rhema (d. h. ein offener Konnex, ein weder wahrer noch falscher Satz): Das erste ist nur ein Imperativ, und das zweite ist eine Vergleichsform (*more*) ohne den zweiten Vergleichsausdruck. Die Zeichenklasse dieser beiden Bruchstücke ist noch sehr begrifflich, doch weniger als diejenige der Implikation, die sie verbindet: anstatt die neunte Klasse zu sein, ist sie die achte, durch eine Retrosemiose vom Dicient zum Rhema (3.1 2.3 1.3):

Take all my loves...	3.1	2.3	1.3	}	3.2	2.3	1.3
What hast thou then more...	3.1	2.3	1.3	}	3.2	2.3	1.3

Wenn wir uns auf die Berechnung der Repräsentationswerte berufen, die von Benese in seiner neuen oben erwähnten Schrift eingeführt worden ist, hat diese achte Klasse den Repräsentationswert 13, der nur um einen Punkt geringer als derjenige der neunten ist, die Implikation der beiden Verse ausdrückenden Klasse, die den Repräsentationswert 14 hat: d. h. sie ist noch abstrakter. Jeder der beiden Verse zeigt also einen stark begrifflichen, und zwar interpretantenthematisierten Anfang: Tatsächlich ist die Realitätsthematik der achten Klasse das "interpretantenthematisierte Mittel". Und wenn Shakespeare nur auf den Interpretanten achtgegeben hätte, d. h. wenn er ein Philosoph anstatt ein Dichter gewesen wäre, hätte er sich darauf beschränken können, diese zwei ersten Teile der zwei Verse zu verbinden: In der Tat fügen die Fortsetzungen der beiden Verse der Implikation nichts hinzu, sie sind begrifflich überflüssig. Doch poetisch betrachtet, sind sie die wichtigsten Teile, was ich nun zu beweisen versuchen werde.

Eine mikroästhetische Analyse der Fortsetzung des ersten Verses soll von der Feststellung ausgehen, daß dieser Vers aus drei durch zwei starke Versschnitte (Diairesen) geteilten Sektionen besteht, wodurch seine Jamben metrisch zweimal getrennt werden. Der erste aus den ersten zwei Jamben bestehende Teil ist die eben geprüfte; es folgt eine zweite Sektion, die aus einem einzigen zwischen den zwei Versschnitten eingekeilten Jambus besteht ("my love"); dann folgt eine dritte zwischen dem zweiten Versschnitt und dem Ende des Verses enthaltene Sektion. Semiotisch wichtig ist, daß der Übergang von der ersten zur zweiten Sektion so wie derjenige von der zweiten zur dritten Sektion zwei aufein-

anderfolgende Retrosemiosen ausführen, welche fortschreitend die Abstraktheit der ersten Sektion vermindern und die Verse greifbarer machen.

Vor allem indem die zweite Sektion des ersten Verses ("my love") sich der ersten Sektion ("Take all my loves") hinzufügt, verwandelt dieser Zusatz das konventionelle Symbol "all loves" (das nur eine Variable ist) in das iconische Bild des geliebten Mannes. Und zwar bezeichnet "all my loves" symbolisch (d. h. gleichgültig) jede beliebige andere Liebe des Dichters außer dem geliebten Mann, an den er sich wendet, indem "my love" gerade den Geliebten bezeichnet: Aber es bezeichnet ihn noch nicht indexikalisch, sondern durch einen metaphorischen Ausdruck nur iconisch. Außerdem handelt es sich grammatisch um zwei verschiedene Formen, weil "all loves" ein vom "take" verlangter Wenfall ist, während "my love" ein Vokativ ist, aber die Gleichheit des Wortes macht auf diese Weise einen starken Eindruck, der von der Verschiedenheit der grammatischen Funktion nicht gestört wird. Dagegen verleiht dieser Vokativ diesem Satz einen an- und wachrufenden Charakter, der für die fünfte Klasse typisch ist und dessen Realitätsthematik von Bense eben als "metaphorisch-narrative" gekennzeichnet wird. Semiotisch ergibt sich daraus ein Übergang vom Symbol zum Icon und geht eine Retrosemiose von der achten Klasse der ersten Sektion des Verses zur fünften Klasse (3.1 2.1 1.3) hervor. In dieser Klasse herrscht der Interpretant nicht mehr vor, sondern das Mittel: und ihre Realitätsthematik ist der "mittelthematisierte Interpretant".

Geht man den ersten Vers entlang vorwärts, bemerkt man, daß die dritte Sektion, d. h. "yea take them all", sich den zwei ersten Sektionen anfügt, und dieser Zusatz führt eine weitere Retrosemiose aus. Allerdings verwirklicht er im Objektbezug eine Semiose von der Iconizität zur Indexikalität, sofern er die Tat des Nehmens hervorhebt; denn während das Zeitwort "take" in der ersten Sektion unbetont war, da es die Senkung des ersten Jambus bildete, bekommt es in der dritten Sektion dagegen die Betonung, da es hier die Hebung des vierten Jambus ist. Diese indexikalische Hervorhebung wird dadurch unterstrichen, daß Shakespeare, indem er die zwei Worte "take all" wiederholt, das indexikalische Fürwort "them" zwischen sie setzt. Auch wenn man auf diese Weise vom Icon zum Index übergeht, so geht man im Mittelbezug jedoch vom Legizeichen zum Sinzeichen über, da das phonetische Spiel der drei Zahnlaute "Take...take them" die Laute von konventionellen in singuläre verwandelt. Man steigt so von der fünften Zeichenklasse zur dritten Klasse (3.1 2.2 1.2) herab; und diese Retrosemiose stellt die poetische Vorherrschaft des Objektes statt der begrifflichen Vorherrschaft des Interpretanten, womit der Vers begonnen hatte, fest.

Tatsächlich ist die Realitätsthematik der dritten Klasse das "objektthematisierte Mittel". Allerdings werden die zweite, die dritte und die vierte Zeichenklasse, d. h. die Sinzeichen-Klassen von Bense in seiner neuen oben erwähnten Schrift nicht als semiotische Repräsentationen von Texten betrachtet, weil der Mittelbezug eines Textes immer ein Legizeichen ist. Das ist makroästhetisch selbstverständlich. Aber die mikroästhetische Analyse beabsichtigt, das Vorhandensein gewisser Nebenklassen neben den Hauptklassen, die jeweils einen Text kennzeichnen, hervorzuheben: In diesem Sinne kann man meiner Ansicht nach in den Textanalysen auch die Sinzeichen-Klassen in Betracht ziehen.

Eine ähnliche Retrosemiose ist auch in der Fortsetzung des zweiten Verses zu finden, der im Unterschied zum ersten von der Zäsur in nur zwei Sektionen geteilt wird, die den dritten Jambus nach "more" durchschneidet. Der Zusatz der zweiten Sektion nach der ersten Sektion des zweiten Verses, d. h. der Zusatz der Worte "than thou hadst before" verwandelt vor allem das Symbol in einen Index. Das ist nur bei mikroästhetischer Lesung der zwei Teile des Verses nachprüfbar; aus ihr geht Folgendes hervor: Während das "thou" der ersten Sektion unbetont war und deswegen nur ein grammatisches Symbol bildete, gibt ihm die Wiederholung des "thou" im zweiten Teil ein besonderes Gewicht in der Weise eines Indexes. Außerdem wiederholt der zweite Teil spiegelgleich die drei Phoneme der ersten Sektion *hadst thou them*, die Reihenfolge in *then thou hadst* umkehrend, aber die Spiegelgleichheit dadurch unterstreichend, da das erste und das dritte Glied der phonetischen Triade in beiden Fällen die jambische Betonung tragen. Diese umgekehrte Spiegelgleichheit gestaltet das Legizeichen in Sinzeichen um; außerdem verwandelt sie auch nach Plebes Verslehre das Symbol in den Index, indem sie eine hierarchische Hebungsabstufung verwirklicht.

Auf diese Weise geht der zweite Vers von der achten Zeichenklasse seines ersten Teils, indem ihm der zweite Teil hinzugefügt wird, in die vierte Klasse über: 3.2 2.2 1.2. Diese Retrosemiose stellt, noch mehr als diejenige des ersten Verses, eine Ersetzung des begrifflichen Interpretanten dar, der durch das poetische Objekt ersetzt wird, da die Realitätsthematik der vierten Klasse diejenige des "vollständigen Objektes" ist.

Das sind also die Schlüsse dieser Analyse. Eine erste makroästhetische Lesung der zwei Verse legt sie als eine fast ausschließlich begriffliche Aussage, d. h. als die neunte Zeichenklasse (3.2 2.3 1.3) aus. Hingegen findet eine zweite mikroästhetisch ausgeführte Lesung im ersten Vers eine zweifache Retrosemiose, welche die viel greifbarere dritte Klasse (3.1 2.2 1.2) verwirklicht;

und im zweiten Vers findet sie eine ähnliche Retrosemiose, die zur vierten Klasse (3.2 2.2 1.2) und daher zur ebenso greifbaren Realitätsthematik des vollständigen Objektes führt. Da eine vollständige Analyse der zwei Verse weder von dem unmittelbaren Eindruck der ersten Lesung noch von der mikroästhetischen Analyse der zweiten Lesung absehen kann, ist der beste Ausweg, um beide zu berücksichtigen, daß wir die von Max Bense erfundene und von Elisabeth Walther verdeutlichte Bezeichnung der Großen Matrix anwenden, d. h. daß wir außer Klammern die makroästhetisch vorkommenden Subzeichen und in Klammern die aus der mikroästhetischen Analyse hervorgegangenen Subzeichen setzen. Es ergibt sich folgende zusammenfassende Tafel:

- makroästhetische Analyse der zwei Verse:	3.2	2.3	1.3
- mikroästhetische Analyse des ersten Verses:	3.1	2.2	1.2
- mikroästhetische Analyse des zweiten Verses:	3.2	2.2	1.2
- Gesamtergebnis der zwei Verse:	3.2(3.1)	2.3(2.2)	1.3(1.2)

Hier erhebt sich eine methodologische Frage in bezug auf die Große Matrix. Die hier angenommene Weise ihrer Anwendung ist diejenige, welche E. Walther (in *Ergänzende Bemerkungen zur Differenzierung der Subzeichen*, "Semiosis", 17-18) durch den Terminus "Verbundzeichenklasse" bezeichnet hat. In bezug darauf läßt E. Walther die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten: Man kann entweder die außer Klammern stehenden Subzeichen oder diejenigen in Klammern als die "tragenden" auffassen; und es ist klar, daß wir hier den Weg gewählt haben, diejenigen außer Klammern als "tragende" zu betrachten. Aber die hier sich erhebbende Frage ist eine andere: Dürfen gelegentlich die in Klammern stehenden Subzeichen eine zweite Zeichenklasse bilden? Gerade das ist unser Fall: Die in Klammern stehenden Subzeichen bilden eine wohl bestimmte Zeichenklasse, d. h. die dritte, die wir als den ersten Vers mikroästhetisch kennzeichnend betrachtet haben.

Meiner Ansicht nach sollte diese Klasse als eine *Hintergrundklasse* betrachtet werden, welche dazu dient, die semiotischen nur mikroästhetisch erkennbaren nebensächlichen Kennzeichen festzustellen, welche von der *Vordergrundklasse* nicht hervorgehoben werden. In unserem Fall dient die dritte Hintergrundklasse dazu, die Kennzeichen von Lautmalerei und semantischem Wachrufen zu betonen, die im Hintergrund das auffälliger Kennzeichen der Redefigur der Folgerung bereichern.

Aus der von uns gewonnenen Formel der Großen Matrix, d. h. 3.2(3.1) 2.3(2.2) 1.3(1.2) ist es aber möglich, auch andere Zeichenklassen herauszuziehen, wel-

che aus einigen in Klammern und anderen außer Klammern stehenden Subzeichen gebildet werden. Das ist besonders wichtig, weil zwischen diesen Zeichenklassen, die wir "gekennzeichnet" nennen können, auch die Zeichenklasse des ästhetischen Zustandes (3.1 2.2 1.3) vorkommt: worin aber man darauf achten soll, daß seine ersten zwei Subzeichen nur in Klammern, d. h. nur bei einer zweiten, mikroästhetischen Lesung des Textes erscheinen.

Eine weitere Frage wäre, das Gewicht der Hintergrundsubzeichen zu bewerten, das sich je nach den Umständen ändern kann. In unserem Fall hat zum Beispiel das Subzeichen 2.2, d. h. die Indexikalität ein größeres Gewicht als das Subzeichen 3.1 (das Rhema), insofern es in beiden Versen vorkommt.

ANMERKUNG

1 *W. Shakespeare*, Sonnet Nr. 40:

Take all my loves, my love, yea take them all,
What hast thou then more than thou hadst before?
No love, my love, that thou mayst true love call,
All mine was thine, before thou hadst this more:
Then if for my love, thou my love receivest,
I cannot blame thee, for my love thou usest,
But yet be blam'd, if thou this self deceivest
By wilful taste of what thyself refusest.
I do forgive thy robb'ry gentle thief
Although thou steal thee all my poverty:
And yet love knows it is a greater grief
To bear love's wrong, than hate's known injury.
Lascivious grace, in whom all ill well shows,
Kill me with spites yet we must not be foes.

Wir geben hier Karl Kraus' Übersetzung des Sonnettes, weil sie im Moment die verfügbarste ist (cfr.: *W. Shakespeare*, Sonette, übers. von K. Kraus, München 1977). Im Laufe unserer Studie haben wir sie jedoch nicht gebraucht, weil sie zu frei ist und die genaue Abfolge der englischen Worte nicht wiedergibt, deren Genauigkeit für unsere Analyse unverzichtbar ist.

Nähmst du, Geliebter, alle Lieben mir,
du kannst nicht mehr von mir als bisher haben.
Die wahre Liebe nicht verbliebe dir:
dies Mehr vermehrt nicht meine Liebesgaben.

Nahmst du nunmehr vorlieb mit meinem Lieb,
du machtest nur Gebrauch von meinem Lieben;
wogegen mir ein Grund zum Groll verblieb',
wenn dich die eitle Lust zur Tat getrieben.

Aus Liebe, schöner Dieb, will ich verzeihn,
 ob auch dein Raub der Armut nichts mehr lasse;
 und doch ist Leid aus Liebe größere Pein,
 als Leid zu leiden von bewußtem Hasse.

Du süßer Lieblich, töte mich durch Schmerz -
 doch trifft mich nicht durch Feindschaft in mein Herz!

ANHANG

Der Deutlichkeit wegen fassen wir im folgenden Analyseschema die wichtigsten semiotischen Prozesse zusammen, auf die unsere Studie gegründet ist:

Semiotisches Analyseschema der ersten zwei Verse

- (1) $\overbrace{\text{Take all my loves,}}^{\text{A}} \overbrace{\text{my love,}}^{\text{B}} \overbrace{\text{yea take them all,}}^{\text{C}}$
 What hast thou then more than thou hadst before? $\frac{3.2 \ 2.3 \ 1.3}{\text{Rpw: 14}}$ IX. ZK1
 x RTh: 3.1 3.2 2.3
 interpretanten-thematisiertes Objekt
 eines abgeschlossenen Satzes (Implikation)
- (2) $\overbrace{\text{Take all my loves,}}^{\text{A}} \overbrace{\text{what hast thou then more}}^{\text{D}}$ $\frac{3.2 \ 2.3 \ 1.3}{\text{Rpw: 14}}$ IX. ZK1
 x RTh: 3.1 3.2 2.3
 interpretanten-thematisiertes Objekt
 eines abgeschlossenen Satzes (Implikation)
- (3) A) Take all my loves... $\frac{3.1 \ 2.3 \ 1.3}{\text{Rpw: 13}}$
 D) What hast thou then more... $\frac{3.1 \ 2.3 \ 1.3}{\text{Rpw: 13}}$ VIII. ZK1
 x RTh: 3.1 3.2 1.3
 interpretanten-thematisiertes Mittel
 eines offenen Satzes (bzw. Voraussetzung
 und Schlußsatz einer Implikation)
- (4) $\overbrace{\text{Take all my loves,}}^{\text{A}} \overbrace{\text{my love...}}^{\text{B}}$ $\frac{3.1 \ 2.1 \ 1.3}{\text{Rpw: 11}}$ V. ZK1
 x RTh: 3.1 1.2 1.3
 mittel-thematisierter Interpretant
 eines an- und wachrufenden Satzes

(5) $\overbrace{\text{Take all my loves,}}^A \overbrace{\text{my love,}}^B \overbrace{\text{yea take them all}}^C$ 3.1 2.2 1.2 III. ZK1

Rpw: 11

x RTh: 2.1 2.2 1.3

objekt-thematisiertes Mittel eines
lautmalend-narrativen Satzes

(6) $\overbrace{\text{What hast thou then more}}^D \overbrace{\text{than thou hadst before?}}^E$ 3.2 2.2 1.2 IV. ZK1

Rpw: 12

x RTh: 2.1 2.2 2.3

vollständiges Objekt eines
lautmalend-narrativ-folgernden Satzes

(7) $\overbrace{\text{Take all my loves,}}^A \overbrace{\text{my love,}}^B \overbrace{\text{yea take them all,}}^C$
A+B+C)
+D+E)

$\overbrace{\text{What hast thou then more}}^D \overbrace{\text{than thou hadst before?}}^E$

3.2(3.1) 2.3(2.2) 1.3(1.2)

x RTh: 3.1(2.1) 3.2(2.2) 2.3(1.3)

interpretanten-thematisiertes Objekt mit
Hintergrund eines objektthematisierten
Mittels eines folgernden Satzes, der
gleichzeitig lautmalend und wachrufend ist

SUMMARY

At first sight, the two first verses of Shakespeare's Sonnet 40 have the appearance of being a logical implication (sign class: 3.2 2.3 1.3). Second, microaesthetical persual points out, however, that cutting up the two lines into three constitutive parts of the first and two parts of the second results in a retrosemiosis which occurs through the fall - inside the lines - into more concrete classes (indexical sinsign) and more open structures (rhematical). Thus, when it is microaesthetically read, the first verse shows the class 3.1 2.2 1.2 and the second the class 3.2 2.2 1.2. The total result can be expressed by the great matrix: 3.2(3.1) 2.3(2.2) 1.3(1.2), where the class of the "aesthetical state" appears as a result of a combination of "crossed classes".

SEMIOSIS 20

Internationale Zeitschrift
für Semiotik und Ästhetik
5. Jahrgang, Heft 4, 1980

INHALT

Armando Plebe:	<i>Die poetische Theorie im Verhältnis zur semiotischen Analyse</i>	5
Pietro Emanuele:	<i>Mikroästhetische Analyse von zwei Shakespeare-Versen mit Hilfe der "Großen Matrix"</i>	14
Günther Sigle:	<i>Zur Kennzeichnung poetischer Texte mit semiotischen Mitteln</i>	23
Robert Marty:	<i>Signe et phanéron</i>	31
Matthias Götz:	<i>"Nenn' nie Chiquita nur Banane". Verstreute Bemerkungen zur Rolle des Textanteils bei Marken</i>	45
Max Bense:	<i>Die semiotische Repräsentation des erkenntnistheoretischen "Apriori"</i>	54
Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik (Hrsg.):	<i>Über Kritzelschrift. Studien zur semiotischen Analyse des Schriffterwerbs</i> (Barbara Wichelhaus)	61
International Summer Institute for Semiotic and Structural Studies (David Savan)		62
Semiotic Conference: Warsaw - Piławy (Hanna Buczyńska-Garewicz)		63
Internationales Semiotik-Colloquium in Suzette		64
Vereinigung für wissenschaftliche Semiotik (VWS)		65
Inhalt von Jahrgang 5		66