

Helmut Kreuzer

"POLITIKER UND BÖSEWICHT, KEIN UNTERSCHIED".

ENGAGEMENT UND EXPERIMENT IN HERBERT ACHTERNBUSCHS "WELLEN"

Im 19. Jahrhundert bildeten sich als Gegenpole zum Autor von bürgerlichem Selbstverständnis zwei Typen unbürgerlichen und anti-bürgerlichen Schriftstellertums, deren Traditionen bis heute fortbestehen, so sehr sich das gesellschaftliche Umfeld verändert hat. Der eine wurde von Autoren repräsentiert, die sich an den Organisationen der politischen Arbeiterbewegung und deren marxistischem Ideengut orientierten, der andere von exzentrischen Bohemiens, die nicht im klassenbewußten Proletariat, sondern in der 'anarchischen' Lebenshaltung eines Außenseiter-Künstlertums die Alternative zum Juste Milieu und den Vorschein einer freiheitlichen Gesellschaft sahen. Beide hielt man nicht nur durch Zensur in Schranken. Den ersten traf der ästhetische Vorwurf der 'Tendenz', der politisch-moralische der 'Demagogie'; den zweiten bezichtigte man der 'Zuchtlosigkeit' in künstlerischer wie sittlicher Hinsicht. Wollte man das 'bürgerliche' Verdikt in Frage stellen, bedurfte man einer Gegenterminologie ohne pejorativen Beiklang; dafür heute geläufige Beispiele: Engagement, Emanzipation, Avantgarde, Alternative, Experiment.

Wer sich den Begriff des literarischen Engagements in der letzten Nachkriegs-Epoche und unter dem Einfluß des französischen Existenzialismus zu eigen machte, definierte ihn in der Regel nicht mehr durch die unbedingte Bindung an ein sozialistisches Kollektiv. Denn dieses erlebte der zeitgenössische Intellektuelle nicht mehr nur als revolutionäre Minderheit (wie z.B. in Ländern der Dritten Welt), sondern immer auch als expansive Supermacht mit hochentwickelter Militärmaschine und Bürokratie. Auf der anderen Seite überschritt der Begriff des Experiments die Grenzen einer romantisch-irrationalen Boheme-Tradition und lud sich mit Bezügen zu Technik und Wissenschaft auf, ans 'Labor der Träume' und die Alchimie der Worte, ja an eine 'exakte Ästhetik' denken, die sich einer 'Kunst aus dem Computer' zugrunde legen ließ und aus der Machbarkeit der poiesis methodisch Konsequenzen zog (wie Max Bense, "für den es eigentlich nur zwei

wesentliche aktive Zeichen menschlicher Existenz gibt: Technik und Literatur"¹). Ein publizistisches Organ dieser neuen Einstellung war in der Bundesrepublik Benses Zeitschrift "Augenblick" (1955-1961), gemäß ihrem Untertitel eine Zeitschrift für "Tendenz und Experiment". Ihre Träger opponierten gegen eine neokapitalistische Wirtschaftswunder-Gesellschaft, die sich ideologisch auf voraufklärerische Traditionen der christlichen Kirchen berief. Bense schrieb 1950: "Die gegenwärtige Anfechtung der deutschen Schriftsteller und ihrer Prosa, in der sich bereits die ersten Züge eines Manierismus bemerkbar machen, heißt: theologische Emigration. Wer möchte eigentlich nicht ein christlicher Schriftsteller sein?"

Das Ja zu den Potentialen eines wissenschaftlichen Zeitalters fand Resonanz in der intellektuellen Opposition der fünfziger und noch der sechziger Jahre, soweit diese es mehr mit Voltaire als mit Rousseau hielt, mehr mit der cartesischen Aufklärung als mit deren frankfurter "Dialektik"; sie verlor an Resonanz, als sich die neu-linke Opposition der jungen Intellektuellen teils zu einer Spielart des Neomarxismus bekannte, die den 'Tod der Kunst' verkündigte (während für Bense "ein Leben ohne Literatur zugleich ein Leben ohne den sublimsten Lebensgenuß wäre", teils zu einer Spielart der Neoromantik, die die Rationalität von Technik und Wissenschaft ineins setzte mit der (schein-)rationellen Umweltzerstörung durch eine technisch-wissenschaftlich fundierte, aber ökonomisch-politisch determinierte Industrie. Die erstgenannte Richtung suchte den Anschluß an die sozialistischen Literaturtraditionen der ersten Jahrhunderthälfte in der Bildung von "Werkkreisen" zur systemkritischen Darstellung der Arbeitswelt. Die zweitgenannte Richtung erneuerte das avantgardistisch-bohemische Experiment mit sezessionistischen Kunst- und alternativen Lebensformen. Was neue Phänomene der achtziger Jahre (z.B. die Erfolge der "Grünen" als etablierte politische Partei, die Diskussion über Entschwefelung und Katalysatoren, über 'Umwelttechnik' überhaupt) für die Frontbildung innerhalb der literarischen Opposition bedeuten könnten, sei hier nicht weiter erörtert. Das folgende beschränkt sich darauf, im vorgegebenen Umfang ein literarisches Beispiel der zweiten Richtung - das Buch "Wellen" (1983) des Autors und Filmemachers Herbert Achternbusch - knapp zu analysieren, da diese Richtung - soweit sie nicht

auf die Alternativszene begrenzt blieb, sondern unter dem anerkannten Markenzeichen "Neue Subjektivität" figuriert - seit einem Jahrzehnt in den Feuilletons und Literaturverlagen dominiert. Diese Anerkennung schließt auch Achternbusch ein - ungeachtet immanenter Widersprüche seines Schaffens, von denen zwei anhand von "Wellen" hier aufgezeigt werden: daß er politische Opposition als Opposition gegen Politik betreibt und daß er plebejische Literatur nur in der Form esoterischer Texte zu schreiben vermag.

Achternbuschs literarische Position sei hier bestimmt als Schnittpunkt von "Neuer Subjektivität" und bohemischer Einstellung. Damit steht sie literatursoziologisch relevanten Tendenzen der siebziger und achtziger Jahre nahe genug, um eine beträchtliche Anzahl von Kritikern (mit einem offenen Ohr für die "Neue Subjektivität"), aber auch von lesenden 'Fans' (nicht zuletzt aus der Alternativszene und dem Publikum der Kunstkinos) für sich zu gewinnen. Sein 'experimentelles' Schreiben steht aber den verbreitetsten und konstantesten Erwartungen gegenüber Formen des Erzählens zu fern, um ein großes Lesepublikum erreichen zu können. An "Wellen" ist das eine wie das andere gut abzulesen: das Bohemisch-Oppositionelle und Plebejische, das Subjektiv-Persönliche und Formal-Experimentelle, aber auch die Unmöglichkeit, so ins Breite zu wirken wie die Roman- und Theater-, Fernseh- oder Sachbuch-Autoren, die die festgelegten Spielregeln ihres Handwerks mit individuellen Nuancen beherrschen und ohne Experimente akzeptieren. Das Buch beginnt mit einem Vorspruch aus einfachen, kurzen Sätzen von ernsthafter Komik, mit metasprachlichen Notaten (im Gefolge Rimbauds, Weinhebers, Jüngers) zur Stilbemühung, zum Flair für Buchstaben, und mit einem ebenso kurzen Statement zum libertären Anarchismus, zum ethisch-politischen Appell des Buches. "Denk dir nichts, habe ich mir gesagt, als ich schon wieder schreiben mußte. Aber ich habe mich um einen jeden Buchstaben bemüht. Um das schöne d. Das verführerische m. Das reine o. Das rührende g. Das einfache b. Das sagenhafte s. Das brennende p. Den keuschen -. Und das stattliche i. Das schwesterliche h. Das rauchende a. Und das beißende ß zum Schluß. Und ich bin der ganzen, totalen Verlorenheit nähergekommen. Aber das Nichts macht lebendig. Und das Leben macht leise. Und die Liebe macht heiter. Und die Menschlichkeit macht komisch. Und die Gerechtigkeit macht lustig. Und die Moral sauer. Und der Staat macht dumm. Und der Totaliterismus bringt dich um." (S.7)

Bezeichnenderweise enthält der Vorspruch nichts zur Gattung, zur Handlung, zu den Figuren.

Achternbuschs Subjektivismus mißtraut jeglichen Gattungsnormen. Dafür reizt ihn die Provokation umso mehr, und gerade damit schafft er immer neue Reize für sein Publikum: seine Sympathisanten in der Kritik, unter Cinéasten, in Jurys, in den Randgruppen der Leserschaft, die ihm hartnäckig die Stange halten, während es seinen ebenso hartnäckigen Gegnern schier unbegreiflich ist, daß ein 'Typ' wie er - 'Scharlatan' und 'asozial', 'obszön' und 'blasphemisch' - über den grünen Klee gelobt wird, eine der 'feinsten' Verlagsadressen des literarischen Establishments (Suhrkamp) gefunden hat und seit Jahren für Literatur- und Filmpreise auserkoren wird. (Es ist das Prinzip der Provokation, das auch Achternbuschs spontanistische "Denk dir nichts"-Schreibart mit Benses philosophischer Ästhetik verbindet.)

"Wellen" läßt sich keiner der eingeführten und normierten Gattungen zuordnen, mit denen das Publikum relativ feste Erwartungen verbindet. Der Titel und das herbstliche Seeufer-Foto auf dem Umschlag könnten den Käufer, der Achternbusch noch nicht kennt, an ein idyllisches, vielleicht auch melancholisches Heimat- und Naturbuch denken lassen. Er ginge damit ebenso in die Irre wie der Ahnungslose, der unter früheren Achternbusch-Titeln wie "Alexanderschlacht" oder "L'Etat c'est moi" (Der Staat bin ich) eine historische Darstellung und eine politisch-theoretische Abhandlung vermutet hätte.

Das Buch besteht aus 9 Einzeltexten mit Kurztitel ohne jede literarische Gattungsbezeichnung: "Ober Oberin/Wellen/Sekunden/Chinchinsinn/Libelle/Sintflut/Wurstzipfel/Wanderkrebs/Kamera Kameraden." Sie sind mit Fotos von aparten Plastiken und von einem Parisbesuch kombiniert, formal teil dialogisiert, teils in Versen oder Reimprosa geschrieben, streckenweise autobiographisch, streckenweise grotesk erzählend oder bekenntnishaft reflektierend, aber stets irritierend jenseits geläufiger Muster.

Der Kinogänger begegnet darunter Texten zu Achternbusch-Filmen wie "Das Gespenst", "Der Wanderkrebs", "Rita Ritter", aber auch die Quasi-Drehbücher wenden sich hier an den Leser, gehen nicht darin auf, gedruckte Vorlagen für Spielfilme zu sein (so werbewirksam es wäre, "Wellen" als "Buch zum Film" auszugeben, insbesondere zum

'Skandal'-Film "Das Gespenst", der Minister Zimmermanns moralisch-religiöse Gefühle - oder seine Vorstellung von den Gefühlen seiner Wähler - verletzt hat). In "Ober Oberin" (der Vorlage für "Das Gespenst") steigt der 42. Christus eines Klosters vom Kruzifix ins Bett der "Oberin" und muß von nun an (auch unter dem Antrieb der kalauernden Sprache Achternbuschs) als "Ober" in einer Bar jobben. Ein Bischof klagt ihn an: "Liebe zerstört jede Ordnung. (...) die Liebe ist des Menschen größter Feind. Und darum (...) haben wir dieses Zeichen des Kreuzes erfunden, um uns für alle Zeiten des Mannes zu entledigen, der wie keiner die Liebe getrieben hat, und ihn auf dieses Kreuz geschlagen, Jesus Christus." (S. 52 f.) Der Bischof ist schon deshalb in Achternbuschs Welt verdächtig, weil er kraft Berufs - wie Polizisten, Militärs, Politiker jeder Art - die großen Institutionen vertritt, die durch ihre Gesetze den einzelnen ihrer "Ordnung" integrieren - unter Umständen mit inquisitorischer Gewalt. "Die katholische Kirche hat den Blutzoll ebensowenig in der Geschichte gesenkt wie die Kommunisten und sonstwer, die immer so tun, als wären sie für die Menschen. Sie sind (...) für das menschliche Blut. Sie trinken es gerne, um Recht zu haben." (S. 46)

Achternbuschs Opposition gegen die Institutionen der "Ordnung" ist total und dadurch auf ihre Weise so 'ausgewogen' wie eine öffentlich-rechtliche Anstalt. Dem Angriff gegen die Kirche korrespondiert die Verdammung der Repression in Polen, überhaupt der "Arbeiterpartei", mittels eines allegorisch-barocken Bildes von pathetischem Ernst: "ein polnischer Arbeiter hinter Stacheldraht mit abgesäbelten Händen. Über ihm halten diese abgesäbelten Hände Hammer und Sichel, schön ordentlich, die 4 Schnittstellen sind schweinisch blutig. Jeder weiß, was das heißt. Die Arbeiterpartei hat sich schon immer ihre Blutkörperchen geholt und weiß, woher sie sie bekommt." (S. 45 f.)

"Wellen" stellt Religiosität gegen Kirche, Kunst gegen Kunstbetrieb (z.B. im satirischen Ausfall gegen eine ZDF-Redaktion), Liebe gegen Ehe, selbstbestimmtes Leben gegen Zweck und Zwang, den Traum von "Eden" gegen Geld, Krieg, Staat und - Arbeit. Der reflektierende Erzähler verflucht von den ersten Seiten an die Disposition zum Krieg und das soziale Gebot der Arbeit: "wenn du den Satz der Ar-

beitenden anerkennt: 'Arbeiten muß ein jeder - der Arbeit kommt keiner aus!' dann bist du ein Gefangener, und die Regierenden machen mit dir, was sie wollen, und Gutes wollen die nicht!" (S. 15) Aber auch die "Gefangenen" der "Regierenden" sind bei Achternbusch nicht immun gegen Rebellionsgelüste. Als ein Liebespaar (Selbst- und Wunschbild Achternbuschs) auf der Münchener Hackerbrücke 'destruktive' Transparente aufpflanzt, reagieren 'gewöhnliche' Passanten bald mit den gemischtesten Gefühlen, im Wechselbad von Entrüstung, Zweifel und Beifall: "Mit der Ehe ist es wie mit der Arbeit: keiner mag sie und keiner kommt ihr aus. Die könnten genauso schreiben: Nieder mit der Moral! Das ist auch nur so eine zweckdienliche Einrichtung. Und: Nieder mit dem Zweck! Das fände ich auch ganz schön. Das ist aber das Gefährliche: wenn man mit dem Nieder anfängt, dann kann man nicht aufhören. Da stürzt nämlich das ganze Lügengebäude ein." (S. 73)

Solche anarchischen Sentenzen sind nicht 'mehrheitsfähig'. Sie treffen das Lebensgefühl jugendlicher und intellektueller Subkulturen, wohl auch das versteckte Innenleben vieler unauffälliger Studenten und 'Azubis', deren äußere Eingliederung in das soziale System von Konvention, Geld und Arbeit oft genug durch Stellenmangel, aber kaum durch Achternbusch-Lektüre verhindert wird. Aktive Gewerkschaftler aber würden sich in der Buch-Welt Achternbuschs so wenig wiedererkennen wie die bürgerlichen Professionen (oder die "Neger", denen der Erzähler allen Ernstes bescheinigt: "Sehr schön ist eure schwarze Haut, doch häßlich finster, schwarz und grau in eurem Kopfesinneren vergeht der Tag, vergeht die Freiheit".) Aber es wäre wenig damit gewonnen, Achternbusch eine überprüfbar realistische 'Widerspiegelung' der Umwelt abzuverlangen, statt zu fragen, was er gibt und offenbar nur geben kann: das Manifest einer subjektiven Weltsicht, die seiner Existenzform Sinn gibt, und den authentischen Ausdruck von Obsessionen in Bildern und Worten, die ihm selber gar nicht als frei wählbar erscheinen, obwohl sie an die Freiheit des Lesers zur ethisch-politischen Opposition appellieren: "Jeder Satz, jedes Wort ist vorprogrammiert, und endlich erfüllt man die Pflicht, sie abzurufen. Es ist wie mit dem Wetter, so wie es gerade ist, kann es nicht anders sein. Mit der Politik ist es umgekehrt. Wo böse Mächte am Werk sind, kann man nicht ja sagen." (S.318)

Das Verdikt über Macht und Politik als solche (so "daß jede Politik

das Böse schlechthin ist. Politiker und Bösewicht, kein Unterschied". S.188) mag Politiker empören, kann sie aber nicht bedrohen, eben weil es keine politische Alternative zeigt. Es provoziert keinen Radikalen-Erlass wie den von 1972, der studentischen "Verfassungsfeinden" den "Marsch durch die Institutionen" verlegen sollte, an den kein Achternbuschianer auch nur denken würde. Dennoch ist es ein oppositionelles Verdikt 'von unten', aus der sozialen Froschperspektive der 'kleinen Leute' und der Außenseiter, denen die Institutionen nicht als Diener ihrer Bedürfnisse, sondern als Diener der Macht der 'anderen' erscheinen.

Achternbuschs Alternativen sind Kunst und Liebe. Seine Ausfälle gegen die Weimarer Klassiker, den "General" Goethe und den "albernen" Schiller haben eine bohemische Tradition und ändern nichts daran (so wenig wie die Legion von Kriegsliteraten in unserem Jahrhundert), daß die "großen Künstler", die "einem (!) bis zum Gehtnichtmehr beruhigen" (S. 90), die einzige 'Partei' sind, auf die er sich für unser Jahrhundert beruft. Er zitiert Rilke und bekennt sich zu "kaputten" Künstlern wie Oskar Panizza (dessen "Liebeskonzil" auch ein Beispiel bohemischen Schreibens ist). Aber am längsten ist die positive Beispielreihe der populären Komiker bzw. der provokanten Filmemacher, von Chaplin, den Marx Brothers oder Jerry Lewis bis hin zu Karl Valentin, Werner Schroeter und vor allem Rainer Werner Fassbinder, mit dem Achternbusch selber am meisten verbindet: Landsmannschaft und Generationengemeinschaft, der rebellisch-bohemische Gestus, die Berufung auf Marieluise Fleißer, die Vielseitigkeit als Literatur- und Theatermann, Filmemacher und Schauspieler. Es sind vor allem Partien am Anfang und gegen Ende, in denen von Fassbinder die Rede ist - und natürlich noch mehr von Achternbusch selbst (und der Aufführung seines Stückes "Susn" durch Hans Peter Cloos in Paris).

Formal noch charakteristischer und auffälliger als diese Abschnitte sind aber die größeren Zwischenteile, wie "Wellen", "Sekunden", "Chinchinsinn" und "Libelle". Es sind Erzähltexte, aber weit entfernt vom psychologischen Realismus chronologisch angelegter Geschichten mit zusammenhängendem Spannungsbogen, dramatischem Konflikt, zentralen Handlungsträgern und Identifikationsfiguren. Sie sind in viele kurze Episoden aufgeteilt, die oft mit kurzen Wortspieltiteln überschrieben sind ("Walle Welle", "Wirt wird", "Krause

Grause", "Jusos Usus" usw.) und spielen vor allem an einer exotisierten Donau und einem verfremdeten bayerischen See mit einem Wirtshaus. Das "Ich" des Textes zieht sich in eine Baumkrone zurück und läßt den Leser Zeuge dessen werden, was um ihn herum ein Wirt und eine Chinesin, ein Omnibusfahrer und ein Ziegenbock an Banalem und Sonderbarem, Ekligem und Anstößigem treiben, in buntem Wechsel mit Göttern und mit weiteren Tier- und Menschenfiguren, die zum Teil episodisch wiederkehren. Wie die Motive vom Vulgären ins Poetische, vom Banalen ins Groteske wechseln, so oszilliert der Stil ständig zwischen 'niedrigen' und 'höheren' Ebenen, lyrisierend, schockierend, trivialisierend, Ernst und Witz, Kalauer und suggestives Bild vermischend. Bezeichnend, wie Achternbusch mit seinen Titelwörtern spielt, sie teils symbolisch überhöht ("Libelle" als Kontamination von "Liebe" und "Welle" deutet), teils ihre Exotik komisch auflöst: "Die Chinesin hat ein Doppelkinn und gibt das Kinn dem Chin den Sinn, dann ist sie jetzt eine Chinchinsinn". (S. 173)

Die Episode, das überraschende Detail, der sprachliche Einfall, das krasse Wort dominieren über das 'Ganze', über Entwicklung, Zusammenhang, Homogenität, den Aufbau unvertauschbarer Teile zu einer Art von Werkgebäude. "Nieder mit der Architektur", heißt es gegen Ende von "Ober Oberin", und in gewissem Sinn läßt sich das auf die Form des Buches übertragen.

Der professionelle Leser kann an dieser Technik gerade das Abweichende, die Überraschung von Schritt zu Schritt als 'avantgardistisch' goutieren. Den gewöhnlichen Leser außerhalb der Subkultur, der nach der Arbeit liest, wird sie auf die Dauer als zu monoton ermüden. Dennoch ist es kein elitärer Formalismus, was hinter diesem Punktualismus und Spontanismus, der Aufhebung aller sprachlichen und motivischen Hierarchien steht, sondern der angedeutete Ausdruckszwang und ein herrschaftsfeindliches Weltbild, das durch den Kunst- und Künstlerkult Achternbuschs seine romantisch-bohemische Färbung erhält. Der Glaube, daß Mensch und Kunst einander brauchen, der nichtschreibende "Mensch" und der radikale "Schreiber" aufeinander angewiesen sind und in einander eine unentbehrliche "Hoffnung" finden, wird zum Credo des längsten, des Wellenkapitels in diesem Buch: "eine Hoffnung, die so zäh und immer frisch in das weiße Papier hineinschreibt, will nicht wissen, daß es ein Ende gibt, denn sie

ist wie das Feuer (...) und nur ein Mensch, der Hoffnung braucht, kann sie weitertragen, und ein verfaultes Herz brennt nicht, und dein Herz brennt, sonst könnte ich doch nicht schreiben, und dein Feuer wird überspringen, wird doch ein Herz anzünden, oder glaubst du das nicht?" (S. 84)

Die Bedeutung, die Achternbusch diesem Bündnis und dieser Haltung beimißt, reicht für ihn über das literarische Leben, auch weit über das politisch-soziale Leben hinaus. Die Institutionen und Ideologien, gegen die er literarisch opponiert, stehen für ihn mitten im metaphysisch-existenziellen Spannungsfeld von Liebe und Tod. (S. 247)

"Wem der Faschismus nicht reicht, muß den Tod haben. Wem der Staat nicht reicht, muß den Totalitarismus haben. Wem die Moral nicht reicht, muß den Staat haben. Wem die Gerechtigkeit nicht reicht, muß die Moral haben. Wem die Gerechtigkeit nicht reicht, muß die Menschlichkeit haben. Wem das Leben nicht reicht, muß die Liebe haben..."

So wird Achternbuschs soziale und literarische Welt umspannt von der Utopie des Gartens "Eden", der paradiesischen Heimat der Liebe, und von der Drohung des Todes, dessen "Stöße" in seinem assoziativen Worttausch "allgegenwärtig" sind - wenngleich er seinen mystischen Symboltieren, dem Vogel und der Schlange, die Freiheit gibt, sich auch noch über den Tod zu erheben: "Hinweg, hinweg über die Leere, hinweg über die Schwere, hinweg über die Atmosphäre, hinweg über den Atem, hinweg über das Atom, hinweg über die Atombomben, hinweg über die Zahnplomben, hinweg über das Gebiß, hinweg über jeglichen Schädel, hinweg über die Schädelstätten, hinweg über die Friedhöfe, hinweg über den Tod - Ein Raubvogel steht neben dem Picknick-Korb und hat die Blindschleiche in den Greifen. Mit ihr erhebt er sich in die Lüfte." (S. 57)

SEMIOSIS

36
37
38

Internationale Zeitschrift
für Semiotik und Ästhetik
9. Jahrgang, Heft 4, 1984 und
10. Jahrgang, Heft 1/2, 1985

INHALT

Vorbemerkung (Elisabeth Walther)		5
Gotthard Günther:	<i>Das Phänomen der Orthogonalität</i>	7
Herbert Franke:	<i>Zeichen und Schriftzeichen im Chinesischen</i>	19
Klaus Oehler:	<i>Peirce als Interpret der Aristotelischen Kategorien</i>	24
Felix von Cube:	<i>Fünfundzwanzig Jahre kybernetische Pädagogik</i>	34
Erwin Bücken:	<i>Frühes Begegnen mit Max Bense</i>	45
Regina Claussen:	<i>Vom Fortschritt der Leidenschaften - Eine Beziehung zwischen Giordano Bruno und Max Bense</i>	56
Richard M. Martin:	<i>On relational domains, the algebra of relations, and relational-term logic</i>	68
Josef Klein:	<i>Park des Textes & Textpark - Textstruktur und die Struktur des Rechtsatzes</i>	86
Dolf Zillmann:	<i>Exaktes - Unexaktes</i>	100
Gérard Deledalle:	<i>Du fondement en sémiotique Peircienne</i>	101

<i>Thomas G. Winner:</i>	<i>The pragmatics of literary texts and the Prague Linguistic Circle</i>	106
<i>Helmut Kreuzer:</i>	<i>"Politiker und Bösewicht, kein Unterschied"</i>	116
<i>Angelika H. Karger</i>	<i>Semiotische Erörterungen zur ersten Phase des kindlichen Spracherwerbs</i>	125
<i>Udo Bayer:</i>	<i>Realitäten und "Condition Humaine" - Ein semiotischer Versuch zu René Magritte</i>	137
<i>Armando Plebe:</i>	<i>Note sulle formulazioni semiotiche Bensiiane del materialismo</i>	154
<i>Ilse Walther-Dulk:</i>	<i>Über die "Seitensprünge" der Atome Epikurs</i>	159
<i>Frieder Nake:</i>	<i>Kreise</i>	166
<i>Hanna Buczyńska-Garewicz:</i>	<i>Max Scheler on the meaning of emotions</i>	169
<i>Elisabeth Böhm-Wallraff:</i>	<i>Zeichensystem und Imagination</i>	175
<i>Hans Brög:</i>	<i>Kunstrezeption und Gewöhnung</i>	183
<i>NACHRICHTEN</i>		191