

IDEEN ZU EINER SEMIOTISCHEN VERSLEHRE

Die gegenwärtigen semiotischen Versuche, Dichtungstexte zu analysieren, stossen auf dieselbe Hauptschwierigkeit, die schon in den präsemiotischen Analysen seit mehr als hundert Jahren häufig aufgetaucht war: Ist es möglich, eine Dichtung gleichzeitig als eine syntaktisch und bedeutungsmäßig bedingte Wortstruktur und als ein betonungs- und intonationsartig bedingtes Versgefüge zu analysieren, oder soll man beide Analysen zuerst getrennt durchführen und erst nachher eine zusammenfassende, globale Bewertung der Ergebnisse beider Analysen geben? In anderen Worten, soll eine Verslehre auch an der Beurteilung der semantischen Bezeichnung der Weltobjekte engagiert sein, oder soll sie nur die Textworte als die Objekte, auf welche die Versstrukturen hinweisen, betrachten und den Bezug des Textes zu den Weltobjekten einer verschiedenartigen Analyse überlassen? Puškin unterschied in einem berühmten Gedicht ganz klar die Verswerte von den Bedeutungswerten, indem er die Geliebte den Bedeutungsinhalten seines Liebesgedichtes feindlich, aber seinen Verswerten empfindlich machte:

Ach! die geschwätzige Liebessprache,
einfache, mangelhafte Sprache,
und ihre ungenierte Prosa,
belästigt dich, mein Engel.
Aber süß dem Ohr der Geliebten
ist der ehrgeizige Apollon.
Süß seine rhythmischen Motive,
süß sein hochmütiger Reimton.

In den präsemiotischen Behandlungen der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts war der Streit zwischen der bloß akustischen und der semantischen Verslehre besonders scharf. Für die deutschen Theoretiker war der Vers eine akustische Einrichtung von Worten: so z. B. für die *Deutsche Verslehre* von Franz Saran (München 1907). Stark polemisierte gegen Saran die um 1920 gegründete russische "Gesellschaft zur Erforschung der dichterischen Sprache" (*Opojaz*), deren Hauptmitbegründer, Boris Ejchenbaum, in seiner Studie *Teorija "formal'nogo metoda"* (Leningrad 1926) den Vers folgendermaßen bestimmte: "Versform steht nicht länger im Gegensatz zum Versinhalt, der nur unter Mühen in die Form eingeht, sondern erscheint selbst als die wahre Fülle der Verssprache."

In der gegenwärtigen Semiotik wird diese sogenannte "Fülle der Verssprache" zum

Objektbezug des Verses als Zeichen, und jetzt handelt es sich darum, dieses Objekt zu bestimmen. Die heute am meisten entwickelte semiotische Verslehre, diejenige der Schule von Tartu in Estland, hat die semantische Auffassung des Verses von der *Opojaz* übernommen. Ihr Hauptvertreter, Jurij Lotman, definiert den Vers in seinem Buch *Struktura kudožestvennogo teksta* (Moskau 1970) auf folgende Art: "Der Vers ist eine Einheit von syntaktischen und rhythmischen Gliederungen und von Intonationen des Dichtungstextes". Aber diese Mischung von syntaktischen und rhythmischen Betrachtungen des Dichtungstextes, d. h. diese sich auf Weltobjekte und auf Worte gleichzeitig beziehenden Betrachtungen, sind nur dann möglich, wenn wir eine bloß dyadische Semiotik anwenden, die nur den semantischen Bezug und nicht auch seine Interpretation betrachtet. Daraus stammen m. E. die typischen Schwierigkeiten der Lotmanschen Theorie, der es nur schwer gelingt, Prosa und Poesie zu unterscheiden, weil ihr entgeht, daß die Poesie etwas anderes als die Prosa und über andere Objekte sagt: Der Sprachtext drückt etwas Konkretes (Tatsachen, Eigenschaften, usw.) über die Weltobjekte aus, der Vers drückt eine Intonationsweise über Worte und Wortreihen aus. Freilich ergibt sich eine zusammenfassende Wirkung aus beiden Ausdrücken, und darauf soll sich die letzte Dichtungskritik gründen, aber das Mischen der Verssemiotik mit Sprachsemiotik führt zu einer Verwechslung, die nur die Vernachlässigung des Interpretantenbezugs in den semiotischen Analysen erlauben kann. Daher glauben wir, daß eine streng wissenschaftliche semiotische Verslehre heute zur Ablehnung der Objektsprache in Puškins "Dame" zurückkehren muß, um eine endgültige Erörterung der semiotischen Versfunktion zu erreichen. In dieser Richtung und auf der Basis der Peirceschen Semiotik, wie sie von Max Bense und Elisabeth Walther weiterentwickelt wurde, stelle ich hier den Entwurf meiner semiotischen Verslehre vor.

Unter dem Begriff "Vers" verstehe ich eine triadische Relation, d. h. ein Zeichen. Sein Mittelbezug wird aus einem Repertoire von verschiedenen, möglichen Klangrahmen selektiert, die aus bestimmten Versmaßen, Akzentordnungen und Gleichklangschemata, ohne Beachtung der Worte des Verses, bestehen. Diese metrischen, rhythmischen, reim- und stabreimischen Mittel bilden gewisse abstrakte Betonungsschemata, die nur zufällig mit der Sprachbetonung einer Wortreihe zusammenfallen. Daher werden sie gebraucht, um die sprachliche, wortgemäße Betonung einer Wortreihe als ihr Zeichenobjekt zu zeigen, d. h., um sie entweder zu bestätigen oder nur teilweise zu bestätigen oder zu beugen. Dieses Verhältnis zwischen Versbetonung und Sprachbetonung, die also den Objektbezug des Verses bildet, ist aber noch ein bedeutungsloser Bezug: Die Betonung ist nur eine Hebungsfolge und eine Hebungsabstufung, noch nicht eine Intonation. Sie

ist schon in der nicht-poetischen Umgangssprache enthalten: Ein Fragesatz und ein Ausrufesatz können dieselbe Betonung, aber nicht dieselbe Intonation haben. Und wie in einem sprachlichen Wortgefüge die Bedeutung aus dem semantischen und syntaktischen Inhalt der Worte besteht, so besteht im poetischen Versgefüge die Bedeutung aus der Intonation, die einen Sinn bzw. einen versgemäßen Rhythmus der Versbetonung gibt. So soll der Interpretantenbezug des Verses als Zeichen ein besonderer Intonationsbezug sein. Und da das Wortgefüge schon seine eigene bedeutungs- und satzgemäße Intonation hat, können wir sagen, daß der Interpretantenbezug des Verses aus der intonationalen Spannung zwischen der Sprachintonation und der Versintonation besteht.

Ich meine, daß all das durch eine genauere Bestimmung der Subzeichen erklärt werden kann. Was den Mittelbezug betrifft, wenn wir die bloße Menge von Längen und Kürzen, die bloße Anzahl von Hebungen und die bloße Reihe von Reimen und Stabreimen betrachten, so haben wir ein *Qualizeichen*: Z. B. bilden vier Längen und vier Kürzen ein Qualizeichen. Das ist aber noch kein Versschema, weil es noch nicht die Anordnung der Silben, der Hebungen und der Reime bestimmt. Wenn wir hingegen eine Fußgruppierung oder eine Akzentordnung oder ein Gleichklangschaema betrachten, haben wir ein *Sinzeichen*: z. B. nicht nur vier Längen und vier Kürzen, sondern ihre Anordnung nacheinander in einer choriambischen Dipodie: -u-uu-u- oder -uu-u-u- oder -u-u-uu-. Das ist noch kein von der Tradition fixierter gewohnheitsmäßiger Vers: Z. B. kann eine ungewöhnliche Form der choriambischen Dipodie für einen gewissen Ausdruckszweck vom Dichter erfunden werden: wie -uu-u--u-. Wenn wir hingegen einen traditionell festgesetzten Verstyp oder konventionelle Versgruppen und Reimpaare betrachten, so haben wir ein *Legizeichen*: Z. B. wenn der Dichter die obige choriambische Dipodie als denjenigen Vers behandelt, den man konventionell, um gewisse Strophen zu schließen, braucht, und der gewöhnlich Glykoneus genannt wird, so ist sein Schema ein Legizeichen. So ist in Hölderlins Vers

Rúh und rúhende Nót und Tód

das glykoneuchische Schema $\acute{u}-\acute{u}\acute{u}\acute{u}$ ein Legizeichen.

Als Zeichenmittel des Verses ist der Klangrahmen inhaltslos: Alle Versuche, diesem Klangrahmen irgendeine Inhaltsfülle zu verschaffen, sind gescheitert. Zwar hat jedes Zeichenmittel seine eigene Charakteristik, die es für einen gewissen Objektbezug mehr oder weniger angemessen macht: Z. B. hat Aristoteles bei der griechischen Metrik richtig bemerkt (*Poetik*, 1449 a 21 ff.), daß der trochäische Tetrameter dem Ausdruck der Lustigkeit und der jambische Trimeter dagegen den Alltagsredensarten angemessener sind: aber es wäre ganz falsch, wenn man sagen würde, daß ohne einen bestimmten Objektbezug der trochäische

Tetrameter ein Lustigkeitsträger und der jambische Trimeter ein Gemütlichkeits-träger sind. Dasselbe kann man über die angegebene Inhaltsfülle der Selbstlaute sagen: Nichts als eine poetische Phantasterei ist z. B. die bekannte Beschreibung Rimbauds des Farbeninhalts der Selbstlaute:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
je dirais quelque jour vos naissances latentes.

Erst im Objektbezug können die Klangrahmen als Mittel des Verses eine Inhaltsfülle bekommen. Aber hier muß man, wie gesagt, achtgeben: Der Objektbezug verbindet nicht die Klangrahmen direkt mit den Weltobjekten, sondern verbindet die von den Klangrahmen ausgehende Betonung mit der Sprachbetonung der Worte des poetischen Textes. Genauer, die Versbetonung, als Ausdrucksmittel des Verses, zeigt die Sprachbetonung als ihr Objekt. Aber wie kann - möchte man fragen - eine gewisse Sprachbetonung durch irgend etwas *gezeigt* werden? Die Sprachbetonung ist schon selbst eine Bezeichnung der durch die Worte gezeigten Weltobjekte: Sie braucht also nicht gezeigt zu werden. Aber die poetische Funktion ist eben eine Mehrbestimmung, die nicht notwendig ist, sondern etwas "mehr" bietet. So kann die Sprachbetonung, obwohl sie selbständig ist, von der Versbetonung entweder bestätigt oder teilweise bestätigt oder gebeugt werden.

Im Objektbezug ist das naivste Verhältnis zwischen einerseits der metrischen, rhythmischen und gleichklanglichen Betonung und andererseits der sprachlich-wortgemäßen Betonung die Bestätigung der letzteren durch das Hebungszusammenfallen oder durch Analogien und Ähnlichkeiten der Klangschemata: In diesem Fall ist der Objektbezug als *iconisch* zu kennzeichnen. Der naive Charakter dieses Objektbezugs entsteht aus zwei Ursachen: erstens, weil ein derartiger Objektbezug einen Effekt von Prosanähe statt Poesie erzeugt; zweitens, weil er, indem er keine Betonungsrichtung erzeugt, Gefahr läuft, eine bedeutungsarme Hebungsausgleichung herzustellen: es ist kein Zufall, daß die Kinder leichter diejenigen Gedichte auswendig lernen, wo Sprach- und Versbetonung zusammenfallen.

Daraus folgt aber nicht unbedingt, daß jeder iconische Objektbezug des Verses poetisch wertlos ist: Es gibt wichtige Beispiele für das Gegenteil, aber in diesen Fällen enthält das Icon potentiell eine indexikalische Richtung. Ein Beispiel: Wenn die Wiederholung einiger anlautender Konsonanten und Selbstlaute verschiedener Worte mit der Wiederholung desselben Schemas von Vers-Senkung und-Hebung zusammenfällt, wird die Sprachbetonung jener Worte von der Versbetonung iconisch bestätigt, weil ein gleichmäßiges aufeinander Abstimmen von Worten und Hebungen sichtbar wird. Das kann aber ein potentiell indexikalisches

Hervorheben der Wichtigkeit jener Worte sein, die poetisch wichtig sein kann: Das geschieht z. B. in dem von Lotman analysierten russischen Gedicht *Goya* von Voznesenskij:

Ja Goja ...	Ich Goya ...
ja gore	ich Schmerz ...
ja golos ...	ich Stimme ...
ja golod ...	ich Hunger ...
ja gorlo ...	ich Hals ...

Die hartnäckige Wiederholung des anlautenden Stabreims *go* verwirklicht zwischen Sprach- und Versbetonung eine iconische Angleichung, die aber potentiell schon ein indexikalischer Wegweiser ist: dem semantisch ausdrucksvollen Zusammenhang zwischen den fünf mit *go* beginnenden Worten entspricht hier ein stabreimischer, versgemäßer Zusammenhang.

Ein solcher iconischer Objektbezug, d. h. ein solches angleichendes Verhältnis zwischen Sprach- und Versbetonung, kann man auch außerhalb des Gleichklangs finden, falls die metrisch-rhythmischen Betonungstakte mit den Sprachsatzteilen zusammenfallen. So geschieht es im folgenden Shakespeare-Vers, wo die fünf Jamben mit fünf syntaktischen Kola zusammenfallen:

Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow.

Ziehen wir jetzt nicht mehr eine bloße Bestätigung der Sprachbetonung von der Versbetonung in Betracht, wie im Falle des iconischen Objektbezugs, sondern ein solches Verhältnis beider, das durch die Versbetonung eine Abstufung (d. h. teilweise eine Unterstreichung, teilweise eine Abweichung) der natürlichen Hebungen der Sprachbetonung hervorbringt: In diesem Falle haben wir einen *Index*, d. h. einen Wegweiser der Betonung. Ein berühmtes Beispiel: In Goethes Ballade vom "Erlkönig" haben alle Verszeilen den sogenannten Auftakt, d. h. eine, zwei oder drei Silben, welche der ersten Hebung vorangehen: "Wer reitet so spät ...", "Es ist ein Väter ...". Nur eine Zeile ist auftaktlos und ist damit auch die dramatischste:

Érlkönig hát mir ein Leíds getan.

Das stellt eine Hebungsabstufung dar, wo die erste Stelle von der ersten Silbe des Wortes "Erlkönig" besetzt wird. Das ist eine genaue Richtung der Betonung, welche die Versbetonung der Sprachbetonung aufdrängt, ohne jedoch eine totale Tonbeugung zu schaffen (was nicht mehr ein richtungsgebender Index, sondern ein abstraktes Symbol wäre).

Eine derartige Hebungsabstufung zeigen die drei ersten Verse der drei berühmten Terzinen des Paolo-und Francesca-Gesangs von Dantes "Inferno", wo der An-

fangs-Jambus eine so starke Hebung von der Versstruktur bekommt, daß der Rest des Verses nur als ein fallender Abvers erscheint:

Amor, che al cor gentil ratto s'apprende ...
Amor, che a nullo amato amar perdona ...
Amor condusse noi ad una morte ...

Dieser indexikalische Objektbezug ist nicht nur der poetischste Objektbezug, sondern auch leicht in andere Sprachen übersetzbar: So wird in der deutschen Dante-Übersetzung von W. G. Hertz der Jambus "Amor" durch den Trochäus "Liebe" ersetzt, aber die Hebungsabstufung bleibt stark:

Liebe, die edlem Herzen schnell sich lehrt ...
Liebe, die den Geliebten zwingt zu lieben ...
Liebe ließ uns das gleiche Sterben finden ...

So stellen beim indexikalischen Objektbezug des Verses entweder das metrische Abwechseln von Längen und Kürzen oder die verschiedenen akzenthaften Wellen von Atemenergie zur Hilfe und Richtung der natürlichen, bedeutungstragenden Sprachhebungen, eine bestimmte Abstufung dieser Hebungen her, welche ohne das Hervortreten des Verses unmöglich wäre.

Tut hingegen die Versbetonung der Sprachbetonung eine mehr oder weniger Gewalt an, so haben wir einen *symbolischen* Objektbezug der Versstruktur, z. B. in der metrischen Betonung in dem berühmten ersten Vers von Vergils "Aeneides":

Árma virúmque canó ...

Hier ist die Tonbeugung *canó* statt *cáno* zwar sinngemäß, weil sie die besondere Wichtigkeit dieses Zeitwortes unterstreicht, aber es geschieht entgegen der natürlichen Reihe der Sprachhebungen.

Dasselbe kann auch in der rhythmischen Betonung vorkommen: Ein von den deutschen Metrikhandbüchern angeführtes Beispiel (vgl. O. Paul u. I. Glier, *Deutsche Metrik*, München, 1961, p. 13) ist der Eingangsvers des Kirchenliedes:

Wie schön leuchtét der Mórgestérn

Hier ist die Versbetonung nicht indexikalisch, der Sprachbetonung Richtung gebend, sondern gewaltsam beugend, daher abstrakt symbolisch.

Wenn aber in der Wortreihe des poetischen Textes nur zwei oder drei Wortbetonungen von der Versbetonung gebeugt werden und wenn diese Beugung eine ausdrucksvolle Betonungsrichtung erzeugt, so haben wir wieder einen indexikalischen Objektbezug. Z.B. werden in den zwei Anfangsversen der berühmten Eifersuchts-Ode von Sappho alle natürlichen Sprachhebungen, mit Ausnahme der zwei

wichtigsten Worte (ἴσος δέοισιν), bestätigt:

Φαίνεται μοι κῆρος ἴσος δέοισιν
ἔμμεν' ἄνεργε, ὅστις ἐναντίος τοι ...

(derjenige scheint mir *Götter* ähnlich
zu sein, welcher dir gegenüber ...)

Das ist weder eine globale Abstimmung von Worten und Hebungen (das wäre ein Icon), noch eine Reihe von Tonbeugungen (das wäre ein Symbol, d. h. eine blosse Versstruktur), sondern eine Betonungsrichtung, welche, nur zwei Worthebungen beugend, ihre Wichtigkeit hervorhebt: Das ist ein Index.

So viel zum Objektbezug des Verses als Zeichen: Er ist aber noch dem Sinn nach stumm oder bedeutungslos, wenn er nicht in einem Interpretantenbezug, d. h. in einer bestimmten Intonationsweise, verwendet wird: genauer, in der intonationalen Spannung zwischen der satzgemäßen Bedeutungsintonation und der versgemäßen Rhythmusintonation. (Den Ausdruck "intonationale Spannung", auf englisch "intonational tension", übernehme ich aus dem Buch von H. Golomb, *Enjambment in Poetry, Language and Verse in Interaction*, Tel Aviv 1979).

Die intentionale Spannung kann zuerst *rhematisch* sein, wenn die versgemäße Rhythmusordnung eine Brechung der satzbedingten Bedeutungsordnung und infolgedessen ein Schweben der Bedeutungsaussprache verursacht. Wenn diese Brechung am Ende eines Verses vorkommt, so haben wir die Erscheinung des sogenannten Enjambements. Das Enjambement verursacht bekanntlich einen Kreis von Wirkung und Rückwirkung, wo einerseits die sprachliche Bedeutungsintonation mehr oder weniger stark unterbrochen, andererseits die auf festes Versgefüge gegründete Rhythmusintonation aufgelockert wird. In dieser intonationalen Spannung liefert die Auflockerung der Versintonation dem Interpretantenbezug des Verses den rhematischen Charakter.

Ein berühmtes Beispiel von Enjambement kann das beweisen: Die Antwort von Cordelia, im ersten Aufzug von Shakespeares "King Lear", auf Lears Frage nach ihrer Tochterliebe:

You have begot me, bread me, lov'd me. I
return those duties back as are right fit.

(Sie haben mich erzeugt, erzogen, geliebt. Ich
erwidere diejenigen Pflichten, die richtig sind.)

Ich habe oben die Meinung ausgedrückt, daß auch in semiotischer Hinsicht die Funktion der Poesie eine Mehrbestimmung im Vergleich zur Bestimmung der prosaischen Sprache ist. Hier wird das bestätigt. Im obigen Enjambement des "King

Lear" erzeugt in bezug auf die sprachliche Bedeutungsintonation, die sich in den zwei syntaktischen Sätzen ausdrückt, die intonationale Spannung des Enjambements ein Zögern der Intonation nach dem Subjekt *I*, das eben eine Art von Mehrbedeutung der sprachlichen Bedeutung des zweiten Satzes hinzufügt: Diese Mehrbedeutung unterstreicht durch das Zögern eben die Schüchternheit in Cornelias Rede. Und eben dieses *Mehr* ist m. E. jenes spezifische Mehr, das den poetischen Ausdruck vom prosaischen unterscheidet.

Die intonationale Spannung kann aber auch geschlossen, daher dicentisch sein: insbesondere bei jener Erscheinung, die A. C. Bradley in seinem Buch "Shakespearean Tragedy" (New York 1955) *end-stopped line* genannt hat: "a line may be called 'end-stopped' when the sense, as well as the metre, would naturally make one pause at its close". Wir haben also eine *end-stopped line*, wenn die Satzeinheit und die Verseinheit zusammenfallen: In diesem Fall entsteht natürlich beim Lautlesen wie beim Stummlernen eine einzige ununterbrochene Betonungsbrücke vom Anfang bis zum Ende des Verses und am Ende des Verses entweder eine Terminalpause oder eine Nichtterminalpause. So in den folgenden zwei Versen aus "Frühe Gedichte" von Rilke:

Ich weiß es im Traum,
und der Traum hat recht,

haben wir am Ende des ersten Verses eine Nichtterminalpause, am Ende des zweiten eine Terminalpause.

Nicht sehr verschieden ist das Phänomen der Zäsur, d. h. das Zusammenfallen einer Satzpause und einer Verspause im Versmittel. Wie die *end-stopped line*, so erzeugt auch die Zäsur eine Bestätigung der satzbedingten Bedeutungsintonation, und diese Bestätigung ist jene Mehrbedeutung, jenes Mehr, das den poetischen Ausdruck vom prosaischen unterscheidet. Eines von den vielen möglichen Beispielen: Im ersten Aufzug von Lessings "Nathan der Weise", als der mohammedanische Mönch, der Derwisch, Nathan sagt, daß er etwas machen muß, antwortet Nathan mit einem dem Sinn wie der Zäsur nach entzweiten Vers:

Kein Mensch muß müssen, und ein Derwisch müßte!

Bei dieser dicentischen Geschlossenheit zwischen Sprachbedeutung und Versgefüge wird freilich die intonationale Spannung geringer als bei der rhematischen Offenheit eines Enjambements, und so wird auch die ästhetische Wirksamkeit geringer.

Wenn hingegen das Verhältnis zwischen Sprach- und Versintonation nicht eine einfach-geschlossene Bestätigung der Bedeutungseinheiten ausdrückt, sondern

die Vollständigkeit einer Satzimplikation durch eine Intonationsfolge von steigender und fallender Intonation wiederaufgebaut wird, so ist der Interpretantenbezug des Verses ein *Argument*. Auch wenn die Satzimplikation keinen ausdrücklichen Syllogismus bildet, kann die Intonationsfolge dennoch argumentisch sein, wenn die Versintonation eine Erhöhung und eine Lösung zeigt, die der Verwicklung einer auch nur potentiellen Satzprämisse und der Lösung einer auch nicht syllogistischen Konklusion entspricht. Wenn wir z. B. die vier Verse des russischen Gedichtes von F. Tjutčev "Zum russischen Mädchen" betrachten, wo die ersten drei Verse eine fortschreitende, von der Wiederholung der ersten Worte jedes Verses vermehrte Steigerung der Intonation enthalten, die der Verwicklung der Bedeutungsintonation des Satzes entspricht, und der vierte Vers durch die Unterbrechung der Wiederholung eine der Satzkonklusion entsprechende Betonungslösung erzeugt, haben wir einen typischen argumentischen Interpretantenbezug des Verses:

Vdali ot solnca i prirodi,
vdali ot sveta i iskusstva,
vdali ot žizni i ljubvi
mel'knut tvoi mladye gody.

"Weit von Sonne und Natur,
weit von Licht und Kunst,
weit von Leben und Liebe,
welken deine Jugendjahre".

Ist diese unsere Identifizierung der Zeichenbezüge und der Subzeichen des Verses annehmbar, so können wir jetzt eine Antwort der am Anfang gestellten Frage über die Natur des Verses geben: Sie ist weder eine bloße akustische Erscheinung noch eine semantische, sondern ist die Spannung bzw. die intonationale Spannung zwischen akustischen und semantischen Erscheinungen. Und das kann der Fall sein, weil der Vers ein Zeichen, d. h. eine triadische Relation, ist, in der durch bestimmte Klangmittel ein aus wortbedingten Sprachbetonungen bestehendes Objekt gezeigt wird und – das ist das Wichtigste – etwas über dieses Objekt gesagt wird; und dieses Etwas ist die Mehrbedeutung, die aus der internationalen Spannung besteht. Die Vernachlässigung dieses dritten Bezugs, des Interpretantenbezugs, ist m. E. die erste Ursache der Aporien der gegenwärtigen Verslehren, in denen eben die Mehrbedeutung, d. h. die wichtigste Wirksamkeit des poetischen Ausdrucks, entfällt.

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 Semiotik</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