

Hermann Kalkofen

Sich selbst bezeichnende Zeichen

Abstrakt

Most theories of signs agree on that a proper sign refers to something other than just itself. Signs being their own reference objects be thus a semiotic paradox. In aesthetics, however, became autoreference of the sign postulate. Since Charles Darwin 1872 one wondered now and then in psychology if *The Expression of the Emotions* not be *emotion* in itself. Centered on autoreference, the present contribution treats Kasimir Malewitsch's (1913) *Black Square*, Wassily Kandinsky's (since 1911) *Compositions* and his art theoretical writings, Eduard Hanslick's (1854) theory of music, and Gustav Kafka's (1938) ›Ausdruckstheorie‹. Conclusion: Autoreferential *sensu stricto* are at any rate signs as James R. Stroop's (1935) *Coloured Words*.

Die meisten Zeichentheorien stimmen darin überein: Ein ordentliches Zeichen referiert etwas anderes als gerade sich selbst. Zeichen, die sich selbst zum Bezugsobjekt hätten, wären aus dieser Sicht semiotisches Paradox. In der Ästhetik wurde Autoreferenz des Zeichens indessen geradezu Postulat. Seit Charles Darwin 1872 fragte man sich ab und an in der Psychologie, ob *The Expression of the Emotions* nicht selbst *emotion* sei. Auf Autoreferenz den Blick gerichtet, behandelt dieser Beitrag Kasimir Malewitschs (1913) *Schwarzes Quadrat*, Wassily Kandinskys (seit 1911) *Kompositionen* und dessen kunsttheoretische Schriften, Eduard Hanslicks (1854) Musik- und Gustav Kafkas (1938) Ausdruckstheorie. Fazit: *Sensu stricto* autoreferentiell sind jedenfalls Zeichen wie James R. Stroops (1935) *Coloured Words*.

1. Einleitung

Sich selbst bezeichnende Zeichen – kann es das geben, ist nicht der größte gemeinsame Nenner der Zeichen-Definitionen dies *aliquid stat pro aliquo*? Was wäre ein Zeichen *stans pro se ipso* mehr

als ein semiotisches Paradox (NÖTH 2000: 426)? Zeichen bezeichnen oder referieren – Symbole und Ikone sind marginal gleichzeitig Indices – *nebensächlich* stets auch sich selbst. Dass Selbstreferenz – Autotelie, -nomie, -nymie – des Zeichens indessen *Hauptsache* sein sollte, begegnet uns, und zwar in Konkurrenz zu Mimesis alias Ikonizität, schon früh in der Ästhetik; nicht etwa nur in rezenten Apologien des abstrakten Expressionismus der Malerei: »Selbstreferentialität in der Literatur ist nur ein Sonderfall dessen, was in der Ästhetik als Selbstreferentialität der Kunst überhaupt thematisiert wird« (NÖTH 2000: 458). Wenn der Musikschriftsteller Mathesson proklamiert, dass die Musik im Stande sei, bestimmte Gefühle zum Ausdruck zu bringen und im *Vollkommenen Capellmeister* (MATHESSON 1739: 143; zit. n. HANSLICK 1885) zur Vorschrift macht: »Wir müssen bei jeder Melodie uns eine *Gemüthsbewegung* (wo nicht mehr als Eine) zum Hauptzweck setzen«, wird diese Position von HANSLICK (1854) »violently attacked« (SCHERER & ZENTNER 2001: 375). Im *Musikalisch-Schönen*, Hanslicks *Beitrag zur Revision der Aesthetik*, steht: »Ein bestimmtes Gefühl (eine Leidenschaft, ein Affect) existiert als solches niemals ohne einen wirklichen historischen Inhalt, der eben nur in Begriffen dargelegt werden kann. Begriffe kann die Musik als ›unbestimmte Sprache‹ zugestandener Weise nicht wiedergeben – ist da nicht die Folgerung psychologisch unablehnbar, daß sie auch bestimmte Gefühle nicht auszudrücken vermag? Die *Bestimmtheit* der Gefühle ruht ja gerade in deren begrifflichem Kern« (HANSLICK 1885: 26). Daher ist die Musik nicht »fähig [...], ein bestimmtes Gefühl *darzustellen*« (HANSLICK 1885: 26). Hanslick vertritt hier, was man heute eine ›kognitive Emotionstheorie‹ nennen würde. – Ungeachtet der ja begründeten Kritik, die sich die gängige Auffassung der Mimik als angestammten Ausdrucks der (wie immer bewirkten) *Gemüthsbewegung* als zu eng gefallen lassen muß (vgl. FRIDLUND 1994), verdient der semiotische Status der *facial signs* weiter Interesse. Nach der *facial feedback theory* von Tomkins (1962) ist das von der durch Durchblutung und Muskelbewegungen alterierten Gesichtshaut zurückfließende feedback nicht bloß Reafferenz, sondern vielmehr »most important for the feelings of affect«. So wäre der Gesichtsausdruck *tatsächlich* selber das, was er (nach der von Fridlund kritisierten Theorie) bezeichnet, hätte »inner and outer meanings« (HAGER & EKMAN 1983)? Gustav Kafka (1938: 279) sprach in dem Zusammenhang von einer spiegelbildlichen »Kongruenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem«, die in keiner anderen Zeichenbeziehung wiederkehre und das heißt: von Autoreferenz im eigentlichen Sinn.

2. Was heißt /bezeichnen/?

Wie ist das – Tuten tuten und Zeichen bezeichnen; /tuten/ kennt man, doch – was heißt /bezeichnen/? In Georg Klaus' tetradischem Zeichenkonzept (Abb. 1) mit den Faktoren Z (für Zeichen), A (für Abbild), O (für Objekt), M (für Mensch) erscheint /bezeichnen/ als Relation (Z, O). Dagegen meint die Relation (Z, A) /bedeuten/. »Die Bezeichnung oder die referentielle Dimension eines Zeichens steht danach im Gegensatz zu seiner Bedeutung«¹, schreibt dem entsprechend Nöth im *Handbuch der Semiotik* (NÖTH 2000: 147).

In diesem Beitrag geht es um die Frage der Möglichkeit der *Selbstreferenz* von Zeichen; zum Beispiel abstrakter Gemälde, zum Beispiel von Musik, zum Beispiel von Gesichtsausdruck. Was

1 »Was für Frege ›Bedeutung‹ war, heißt heute zumeist ›Bezeichnung‹.« (NÖTH 2000: 147)

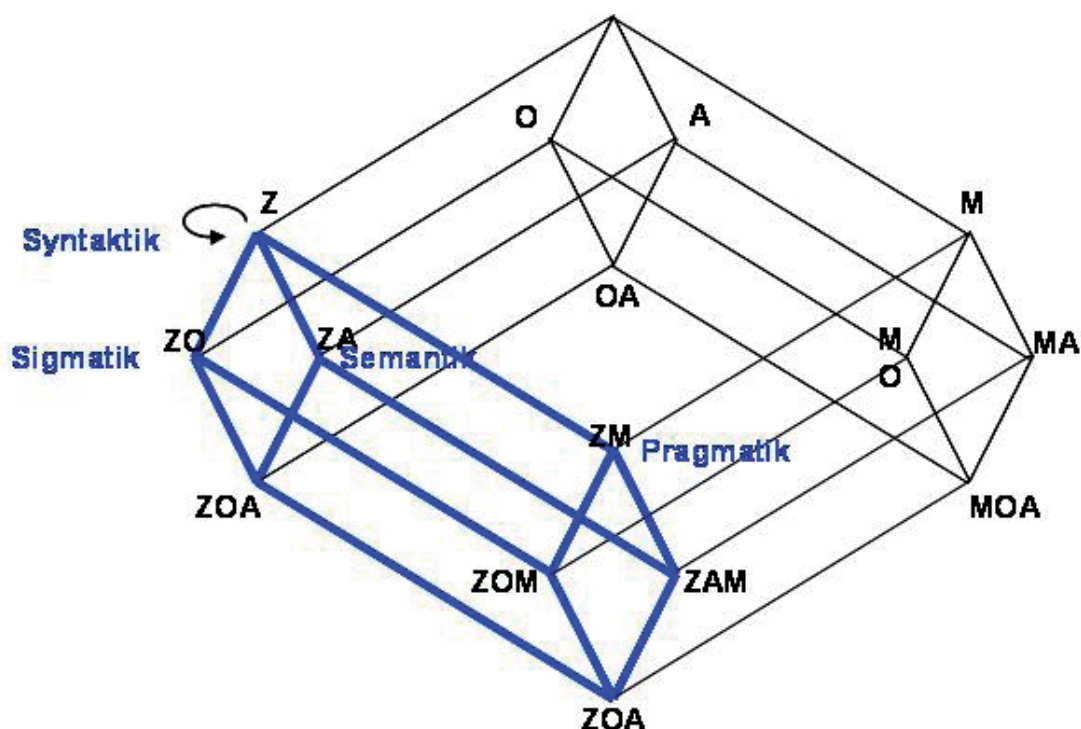


Abb. 1: Georg Klaus' tetradisches Konzept der Semiotik (KALKOFEN 2004: 290)

den *Gesichtsdruck* betrifft, ist allerdings verlautet worden, dass diese Frage sich insofern nicht stelle, als hier von Zeichen keine Rede sein könne. Andere meinen in der *Musik* keine Zeichen feststellen zu können (NÖTH 2000: 433).

Wie dem auch sei – die 1stelligen Relationen des nur *sich selbst* bezeichnenden Zeichens wie auch des Zeichens, das da frei von Bedeutung² sein sollte, sind unverbildet geurteilt etwa so paradox wie eine *unbunte* Farbe es ist. *Contradictio in adiecto*? Bei einer jeden gegebenen Farbe können die Dimensionen Helligkeit, Farbton und Sättigung getrennt bewertet werden. Geht nun die Farbtondimension auf Null, so ist die Farbe nicht mehr bunt³; doch hört sie dann auf, eine Farbe zu sein?

2 Sah Georg Klaus die Möglichkeit bedeutungsfreier Zeichen? Kalkofen (1979) referiert den betreffenden Passus in der ›Speziellen Erkenntnistheorie‹ (KLAUS 1965: 15): »Es sei ein typisches Kennzeichen der Entwicklung der Wissenschaften, daß immer mehr von der Bearbeitung der Dinge zur Verarbeitung von Gedanken, und vom Operieren mit Gedanken zur Manipulation mit Zeichen übergegangen werde. Die elementarste Stufe der Mathematik beispielsweise [...] bestehe im Vergleich konkreter Mengen. Auf einer höheren Entwicklungsstufe werde das Operieren mit Zahlen ersetzt durch das Operieren mit Zeichen. Dem System der Zahlen und ihrer Beziehungen entspreche dann ein System von Zeichen und ihren Beziehungen. Sei diese Entsprechung umkehrbar eindeutig, dann *brauche man bei der Operation mit den Zeichen nicht mehr an ihre Bedeutung zu denken*.« (KALKOFEN 1979: 83; Hvhb HK)

3 Und übrigens auch nicht gesättigt. – Der Begriff der unbunten Farbe geht, scheint's, auf Ewald Hering zurück.

3. Selbstreferenz alias Autotelie sive Autonymie, auch Autoreflexivität ist Thema in der Ästhetik

Eine Botschaft hat ästhetische Funktion, erläutert Eco die sechste der von Jakobson erkannten Sprachfunktionen, »wenn sie als sich auf sich selbst beziehend (autoreflexiv) erscheint, d. h., wenn sie die Aufmerksamkeit des Empfängers vor allem auf ihre eigene Form lenken will.« (Eco 1972: 145) In einer dem Prinzip des *l'art-pour-l'art* gemäßen Auffassung des ästhetischen Zeichen als eines Zeichens, das wesentlich sich selbst referiert, wird aus dem *aliquid pro aliquo* ein *aliquid pro se ipso*.⁴ (NÖTH 2000: 426) Das ästhetische Zeichen ist selbstgenügsam.

Im seiner Regensburger Dissertation über die »Gebrauchstheorie der Bedeutung von Bildern« widmet sich Horák Malewitschs *Schwarzem Quadrat auf weißem Grund* (1915, Öl auf Leinwand, 79.2cm x 79.5cm)⁵ (Abb. 2); »einer quadratischen weißen Leinwand, in deren Mitte sich symmetrisch ein schwarzes Quadrat befindet. [...] Ist es in diesem Fall aber angemessen« – fragt der Verfasser sich – »zu sagen, das angebliche Bild *stelle* ein schwarzes Quadrat *dar* oder *ist* es einfach ein schwarzes Quadrat?« Das angebliche Bild –

»Zu einem Pferdebild⁶ zu sagen: »Da *ist* ein Pferd«, ist *nicht ohne weiteres* als eine korrekte Redeweise zu bezeichnen, denn das Gegenüber *ist* (in Wirklichkeit) kein Pferd, sondern *nur seine Darstellung*, die sich von dem Dargestellten unterscheidet. Dagegen ist ein Quadrat »eine geometrische Figur in der Fläche«, und wenn man nicht akribisch genau den (streng geometrisch) flachen Charakter der Leinwand in Frage stellen möchte, so ist es hier vollkommen korrekt zu sagen: »Es *ist* ein schwarzes Quadrat und stellt es nicht bloß dar.« [...] Die Darstellung scheint in diesem Fall mit dem Dargestellten zu verschmelzen, und in der Tat war es vermutlich auch die Intention Malewitschs, ein sog. *Autoreferenzielles* Gemälde zu schaffen.« (HORÁK 2004: 184f.)

Ein *Gemälde* wohlgermerkt: verschwindet nämlich »der semantische Gehalt des Werkes, so verschwindet zugleich sein Bildcharakter, denn was genau soll ein Bild ohne⁷ Bedeutung sein?« (HORÁK 2004: 189) In Konsequenz hat Horák zu Kandinskys *Betrachtungen über die abstrakte Kunst* (KANDINSKY 1973: 144) anzumerken, »dass es relativ unspektakulär ist, ob die »gegenstandslose« Malerei wirklich Malerei ist [...], aber höchst problematisch, ob sie Bilder produziert.« (HORÁK 2004: 190) Da fragt sich aber doch: Ist ein Quadrat kein Gegenstand? Als er erstmals ein schwarzes Quadrat von Malewitsch gesehen habe, berichtet Steinbrenner, sei er höchst überrascht davon gewesen,

4 Im folgenden: »Das ästhetische Zeichen in all diesen Definitionen ist nicht eigentlich ein Zeichen ohne Referenzobjekt. Es gibt vielmehr ein ästhetisches Referenzobjekt, aber dieses ist nicht in einem anderen, vom Zeichen verschiedenen Objekt zu suchen, sondern im Zeichen selbst.« (NÖTH 2000: 426)

5 Unter der Adresse www.db-artmag.de/06/d/thema-uebersicht.php - 12k zu finden.

6 Hier werden nach Wittgensteinschem Beispiel »Bildspiele« getrieben.

7 Zu sagen, das Werk sei »ohne Bedeutung, das heißt aber auch [es sei] frei [...] von Bedeutung.« (SCHMIDT 2003: 161). Das abstrakte Gemälde ist somit purer Selbstzweck. »Das *Schwarze Quadrat* stellt kein schwarzes Quadrat dar und *bedeutet* es auch nicht, sondern es *ist* schlicht ein schwarzes Quadrat« (HORÁK 2004: 189). Man könne »Malewitschs *Schwarzes Quadrat* als eine radikale Form *ikonoklastischer* – bildfeindlicher – Tendenzen deuten oder umgekehrt als eine radikale Form *ikonoduler* – bildfreundlicher – Tendenzen in der Kunst« (HORÁK 2004: 188). Die »ikonoklastische« Deutung sei: »»Das Gemälde *kann* nicht gedeutet werden.« Die »ikonodule« Lesart dagegen: »Das Gemälde *muss* gar nicht gedeutet werden. Es *ist* ja das schwarze Quadrat und *bedeutet* es nicht.« (HORÁK 2004: 189 f.) – Dialektisch Jakob Steinbrenner: »Wenn man so will, malt Malewitsch das auf die Spitze getriebene gegenständliche Bild« (STEINBRENNER 2007: 51).



Abb. 2: KASIMIR MALEWITSCH: *Schwarzes Quadrat*, 1915, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

»ein dermaßen schiefes Quadrat zu sehen. Besser gesagt, die Entfernung zur Idealität der Form spielt gerade deshalb eine Rolle, weil damit angezeigt ist, dass das Bild zwar für einen idealen abstrakten Gegenstand steht (ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund), aber als realer Gegenstand notwendigerweise nicht im Entferntesten an dieses Ideal heranreichen kann.« (STEINBRENNER 2007: 51)

Unterscheiden wir mit Georg Klaus zwischen materiell-konkreten Bezugsobjekten auf der einen und ideellen Bezugsobjekten auf der andern Seite, ist Malewitschs Quadrat insofern ›referenzlos‹, als ihm wahrscheinlich in der Tat kein materiell-konkretes Quadrat Modell gestanden haben wird.

Kasimir Malewitsch, der das Quadrat doch nicht erfinden musste, war unter den Wegbereitern der – in seinem Fall wohl besser ›absolut‹ genannten – abstrakten Malerei; ein ›Prototyp‹ des *Schwarzen Quadrats* erschien im Jahre 1913⁸ (de.wikipedia.org/wiki/Abstrakte_Kunst). Wassily Kandinsky malte sein erstes abstraktes Gemälde schon 1911⁹. Er nannte dergleichen (Abb. 3) *Kompositionen – ut musica pictura?*¹⁰

4. Kandinskys *Kompositionen*

verdanken sich in der Tat einer Art der Gestaltung »bei der das Werk größtenteils oder ausschließlich ›aus dem Künstler‹ entsteht, so wie das in der Musik seit Jahrhunderten der Fall ist.« (KANDINSKY 1913¹¹; zit. n. Bill 1952: 12) »In dieser letzten Stunde der geistigen Wendung«, liest es sich 1911 in der programmatischen Schrift *Über das Geistige in der Kunst*¹²,

8 »Auf dem Bühnenvorhang der suprematistischen Oper Sieg über die Sonne« (HORÁK 2004: 190).

9 »Heute geht man aber davon aus, dass Kandinsky dieses Werk vordatiert hat« (HORÁK 2004: 190). Die erhaltenen Kompositionen IV und V aus der fraglichen Zeit sind noch nicht gänzlich ›gegenstandslos‹ (www.glyphs.com/art/kandinsky/; unter dieser www-Adresse findet sich auch die ›typische‹ Komposition VIII von 1923, schon aus Kandinskys Bauhauszeit).

10 Unter /ut.musica.pictura/ finden sich sich (24.IX.09) nicht weniger als 117 Einträge.

11 www.agmarks.de/Kandinsky/kandinsky.htm.

12 Dazu Gombrich (1996: 570): »Kandinsky war ein Mystiker, der wie viele seiner deutschen Malerfreunde an Werten wie Fortschritt und Wissenschaft Zweifel hatte. Er sehnte sich nach einer Erneuerung der Welt durch eine neue Innerlichkeit. In seinem etwas wirren Bekenntnisbuch *Über das Geistige in der Kunst* (1912) wies er auf die psychologische Wirkung der reinen Farbe hin, darauf, wie ein leuchtendes Rot auf uns wie der Ton einer Trompete wirkt. Er hatte die Überzeugung, es sei möglich und nötig, eine neue unmittelbare geistige Kommunikation herzustellen, und das gab ihm den Mut, seine ersten Versuche einer Farbmusik [...] anzustellen. Damit war der Grund zur ›abstrakten Kunst‹ gelegt.«

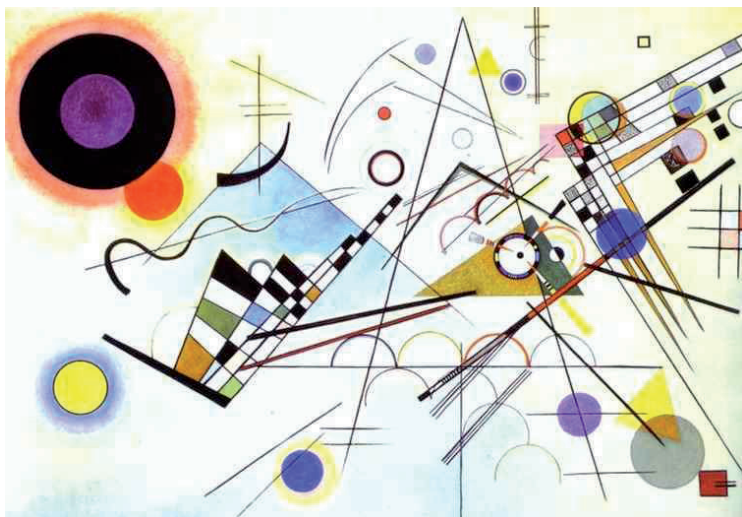


Abb. 3: Wassily Kandinsky: *Composition VIII*, 1923, Guggenheim Museum, New York

»wenden sich die Künstler, bewußt oder unbewußt, hauptsächlich ihrem Material zu, prüfen dasselbe, legen auf die geistige Waage den inneren Wert der Elemente, aus welchen zu schaffen ihre Kunst geeignet ist. – Und aus diesem Streben kommt von selbst als natürliche Folge – das *Vergleichen* der eigenen Elemente mit denen einer anderen Kunst. In diesem Falle zieht man die reichste Lehre aus der Musik. Mit wenigen Ausnahmen und Ablenkungen ist die Musik schon einige Jahrhunderte die Kunst, die ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinungen der Natur¹³ brauchte, sondern als Ausdrucksmittel des seelischen Lebens des Künstlers und zum Schaffen eines eigenartigen Lebens der musikalischen Töne. – Ein Künstler, welcher in der wenn auch künstlerischen Nachahmung der Naturerscheinungen kein Ziel für sich sieht und ein Schöpfer ist, welcher seine *innere Welt* zum Ausdruck bringen will und muß, sieht mit Neid, wie solche Ziele in der heute unmateriellsten Kunst – der Musik – natürlich und leicht zu erreichen sind. Es ist verständlich, daß er sich ihr zuwendet und versucht, dieselben Mittel in seiner Kunst zu finden.«¹⁴ (KANDINSKY 1952: 54 f.)

Zweierlei referiert die längst befreite Musik in den Augen des sich befreienden Malers Kandinsky: Das »seelische Lebens des Künstlers« und das »eigenartige Leben der musikalischen Töne«. In *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (KANDINSKY 1955/1926) geht es hauptsächlich um das »Schaffen eines eigenartigen Lebens« nun auch der malerischen Elemente. Das aber funktioniert nicht ohne Abstraktion, denn in der »gegenständlichen« Kunst wird »der Klang des Elementes ›an sich‹ verschleiert, zurückgedrängt. In der abstrakten Kunst kommt es zu vollem, unverschleiertem Klang.« (KANDINSKY 1955/1926: 55) Um malerische Elemente zum Klingen zu bringen, muss man sie *komponieren*. Kandinskys

13 Hierzu etwas später: »Froschgesänge, Hühnerhöfe, Messerschleifen nachzuahmen, ist wohl einer Variétébühne ganz würdig und kann als unterhaltsamer Spaß ganz lustig wirken. In der ernsten Musik aber bleiben solche Ausschweifungen nur lehrreiche Beispiele, für Mißerfolge ›Natur zu geben‹. Die Natur hat ihre eigene Sprache, die auf uns mit einer unüberwindlichen Macht wirkt. Diese Sprache ist nicht nachzuahmen. Wenn man einen Hühnerhof musikalisch darstellt, um die Stimmung der Natur dadurch zu schaffen, den Zuhörer in diese Stimmung zu bringen, so kommt klar zutage, daß es eine unmögliche und nicht nötige Aufgabe ist. Eine derartige Stimmung kann von jeder Kunst geschaffen werden, aber nicht durch äußerliche Nachahmung der Natur, sondern durch künstlerische Wiedergabe dieser Stimmung in ihrem *inneren* Wert.« (KANDINSKY 1952: 56)

14 Fortsetzung: »Daher kommt das heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Konstruktion, das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tones, der Art, in welcher die Farbe in Bewegung gebracht wird usw.« (KANDINSKY 1952: 54 f.)

»Definierung des Begriffes ›Komposition‹ ist: – *Die Komposition ist die innerlich-zweckmäßige Unterordnung* – 1. der Einzelelemente und 2. des Aufbaues (Konstruktion) – *unter das konkrete malerische Ziel*. [...] wenn ein Einklang das gegebene malerische Ziel erschöpfend verkörpert, so muß der Einklang in diesem Falle einer Komposition gleichgestellt werden. Hier ist der Einklang eine Komposition.« (KANDINSKY 1955/1926: 36f.)

War Kandinsky denn ›Synästhet‹ (wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky)? Für Paul Klee¹⁵ wenigstens hatte der

»ständige Vergleich zwischen den Klängen farbiger Formen und den Klängen der Musik, der seit Gauguin immer wieder von Matisse bis Delaunay, vom Jugendstil über Hoelzel bis Kandinsky im Gespräch stand, [...] doch nur einen sehr vagen und aphoristischen Wert«¹⁶,

urteilt Haftmann (HAFTMANN 1950: 14). Ob Kandinskys gemalte *Kompositionen* sich wesentlich selbst referieren, gleicht gleichwohl nicht wenig der Frage, ob musikalische Zeichen das tun. Wenn Strawinsky Recht hat, bleibt ihnen nichts anderes übrig.

5. Musikalische Autonomie?

Für Strawinsky, »ist die Musik ihrem Wesen nach unfähig, irgend etwas auszudrücken, was es auch sein möge, eine Haltung, einen psychologischen Zustand, ein Naturphänomen oder was sonst« (STRAWINSKY 1936: 53; zit. n. NÖTH 2000: 434); nicht also, dass da, wie Kandinsky wähnte, doch eine ›innere Welt zum Ausdruck‹ gebracht werden könnte.

Der Musiker Strawinsky vertritt damit jene Ästhetik der *Autonomie*, »die Musik als Phänomen *sui generis* ohne jegliche semantische Dimension« interpretiert (NÖTH 2000: 434). Der Ästhetik der Autonomie stellt Nöth die Ästhetik der *Heteronomie* gegenüber; sie interpretiert die Musik als »Ausdruck eines außermusikalischen Inhalts« (NÖTH 2000: 434). Was aber referieren musikalische Zeichen möglicherweise, wenn nicht sich selbst? Wenn nicht Materiell-Konkretes – dann doch die *innere Welt*?

Auf dreierlei Art, auf drei Ebenen, kann die innere Welt die äußere Welt repräsentieren: Auf der phylo- und ontogenetisch ursprünglichen Ebene wird die äußere Welt im Lust/Unlust (alias Freund/Feind alias Appetenz/Aversion)-Format *binär* repräsentiert und klassifiziert. Über der binären liegt als zweite die *emotionale* Ebene. Gleich ob wir uns die Emotionen in der Art von basalen Kategorien¹⁷ oder – ähnlich wie Farben – dimensional konstituiert denken: die Repräsentation der äußeren Welt erfolgt auf dieser zweiten Ebene bedeutend differenzierter als auf der binären. Mit der Menschwerdung in der Stammesgeschichte wie in der kindlichen Entwicklung wird dann als dritte

¹⁵ der »selbst ein so ausgezeichnete Musiker war« (HAFTMANN 1950: 13).

¹⁶ Fortsetzung: »Exaktere Beziehungen ließen sich wohl nur in der Rhythmik denken.« (HAFTMANN 1950: 14)

¹⁷ Nach Ekman kommen als *basic emotions* ›happiness, surprise, fear, anger, contempt, disgust, and sadness‹ in Frage (EKMAN/OSTER 1979). Der Darstellung der Gefühle in Kategorien steht die durch – in der Regel: drei – Dimensionen gegenüber.

die *sprachliche* Ebene erreicht. Bestimmtheit oder Präzision der Repräsentation und damit die Ausführlichkeit der Referenz nehmen im Lauf der Entwicklung zu. Auf der binären Ebene (Tropismen) ›repräsentieren‹ schon Protozoen und nicht erst Alloprimaten haben Gefühle. Das ›seelische Lebens des Künstlers‹, das Kandinsky am Herzen liegt, findet auf allen¹⁸ Etagen statt.

Der Ansicht nun, dass diese Ebenen sich, weil ja Produkte gedanklicher Abstraktion, *in vivo* gar nicht trennen lassen, war schon – oder noch – der Wagner-Widersacher¹⁹ Eduard Hanslick, der sein Diktum, dass »die Darstellung eines bestimmten Gefühls oder Affects« im »Vermögen der Tonkunst« nicht liege²⁰ (HANSLICK 1885: 24), begründet wie folgt:

»Es stehen nämlich die Gefühle in der Seele nicht isolirt [...].²¹ Sie sind im Gegentheil abhängig von physiologischen und pathologischen Voraussetzungen, sind bedingt durch Vorstellungen, Urtheile, kurz durch eben das ganze Gebiet verständigen und vernünftigen Denkens, welchem man das Gefühl so gern als ein Gegensätzliches gegenüberstellt.« (HANSLICK 1885: 24)

Hanslick mag sich »Gefühl« und »Affect« nur als zugleich auf der verbalen Ebene existent und reflektiert denken.²² Die Tonkunst ist ihrem Wesen nach begrifflich unbestimmt (Abb. 4)²³; der Mangel an begrifflicher Bestimmtheit ist es, der ihr die Darstellung begrifflich bestimmter Gefühle unmöglich macht. In der richtigen Erkenntnis dessen hätten einige ›musikalische Theoretiker‹ gemeint, »die Tonkunst habe nicht etwa bestimmte, wohl aber ›unbestimmte Gefühle‹ zu erwecken und darzustellen« (HANSLICK 1885: 49). Doch ›Unbestimmtes‹ ›darstellen‹ ist ein Widerspruch. Denn jede Kunstthätigkeit besteht

18 Ist doch auch Sprache ›seelisches Leben‹.

19 »So mußte es hauptsächlich Componisten von schwacher Schöpferkraft geeignet erscheinen, die ihnen unerreichbare selbständige musikalische Schönheit als ein falsches, sinnliches Prinzip anzusehen, und die charakteristische Bedeutsamkeit dafür auf den Schild zu heben. Ganz abgesehen von Richard Wagners Opern [...].« (HANSLICK 1885: 99 f.)

20 Es geht um die *Darstellung*: »Wie es komme, daß Musik dennoch Gefühle wie Wehmut, Frohsinn u. dergl. *erregen* kann (nicht *muß*), das wollen wir später, wo vom subjectiven Eindruck der Musik die Rede sein wird, untersuchen. Hier mußte bloß theoretisch festgestellt werden, ob die Musik fähig sei, ein bestimmtes Gefühl *darzustellen*.« (HANSLICK 1885: 26)

21 Fortsetzung: »so daß sie sich aus ihr gleichsam herausheben ließen von einer Kunst, welcher die Darstellung der übrigen Geistesthätigkeiten verschlossen ist.«

22 Ein – mit dem Ausdruck Haekels –: anthropistischer Standpunkt.

23 Drei Seiten weiter dann: »Einen gewissen Kreis von *Ideen* hingegen kann die Musik mit ihren eigensten Mitteln reichlichst darstellen. Dies sind, entsprechend dem sie aufnehmenden Organ, unmittelbar alle diejenigen Ideen, welche auf hörbare Veränderungen der Kraft, der Bewegung, der Proportionen sich beziehen, also die Idee des Anschwellenden, des Absterbenden, des Eilens, Zögerns, des künstlich Verschlungenen, des einfach Fortschreitenden u. dergl. – Es kann ferner der ästhetische Ausdruck einer Musik anmuthig genannt werden, sanft, heftig, kraftvoll, zierlich, frisch: lauter Ideen, welche in Tonverbindungen eine entsprechende sinnliche Erscheinung haben« (HANSLICK 1885: 27). »In welcher Weise uns die Musik *schöne Formen* ohne den Inhalt eines bestimmten Affectes bringen kann, zeigt uns entfernt bereits ein Zweig der Ornamentik in der bildenden Kunst: *die Arabeske*. Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich neigend, dort kühn emporstrebend, sich findend und loslassend, in kleinen und großen Bogen correspondirend, scheinbar incommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- oder Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes. Denken wir uns nun eine Arabeske nicht todt und ruhend, sondern in fortwährender Selbstbildung vor unseren Augen entstehen. [...] wird dieser Eindruck dem *musikalischen* nicht einigermaßen nahekommend sein?« (HANSLICK 1885: 66 f.) (vgl. Abb. 4).



Abb. 4: Arabesken

»im *Individualisieren*, in dem Prägen des Bestimmten aus dem Unbestimmten, des Besonderen aus dem Allgemeinen. Die Theorie der »unbestimmten Gefühle« verlangt aber das gerade Gegenteil. [...] man soll glauben, daß die Musik etwas darstelle, und weiß doch niemals was. Sehr einfach ist von hier der kleine Schritt zu der Erkenntniß, daß die Musik *gar keine*, weder bestimmte noch unbestimmte Gefühle schildert.« (HANSLICK 1885: 49 f.)

Was schildert sie dann? Hanslick fährt fort:

»Wir sind bisher negativ zu Werke gegangen und haben lediglich die irrige Voraussetzung abzuwehren ersucht, daß das Schöne der Musik in dem Darstellen von Gefühlen bestehen könne. – Nun haben wir den positiven Gehalt [zu jenem Umriß] hinzubringen, indem wir die Frage beantworten, welcher Natur das Schöne der Tondichtung sei. – Es ist ein *spezifisch Musikalisches*. Darunter verstehen wir ein Schönes, das unabhängig und unbedürftig eines von außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt.« (HANSLICK 1885: 64)

Kapitel VII des klassischen musikästhetischen Traktats trägt als Überschrift: *Hat die Musik einen Inhalt?* So laute, seit man gewohnt sei, über Musik nachzudenken, ihre hitzigste Streitfrage (HANSLICK 1885: 180). Auch hier äußert sich Hanslick ganz im Sinn von Autoreferenz: »Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst« (HANSLICK 1885: 183). Hanslick bekämpfte nicht nur die »irrige Voraussetzung« der Darstellbarkeit von Gefühlen; er ist auch entschieden der Ansicht, dass »die schädlichsten und verwirrendsten Anschauungen« (in der Musikwissenschaft) »aus dem Bestreben [...], die Musik als eine Art Sprache aufzufassen« hervorgegangen seien (HANSLICK 1885: 99). Verkennt doch ein solcher Versuch, Parallelen zu ziehen, den »Grundunterschied« zwischen beiden, der darin besteht, »dass in der Sprache der Ton nur ein Zeichen, d. h. Mittel zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden, ist, während in der Musik der Ton eine Sache ist, d. h. als Selbstzweck auftritt.«²⁴ (HANSLICK 1885: 99)

24 Für Albersheim »besteht zwischen diesen beiden Elementarformen der wichtige Unterschied« darin, »daß die kleinste sinnvolle Spracheinheit, das Wort, meistens ein Symbol mit einer bestimmten semantischen Bedeutung darstellt, welche prinzipiell unabhängig von dem sprachlichen Zusammenhang ist, während die kleinste sinnvolle musikalische Einheit, die Tonstufe, kein Symbol ist und keine semantische Bedeutung hat, sondern – außer durch ihre räumliche Position – hauptsächlich durch ihre syntaktische Beziehung oder Funktion definiert ist, die ihr nur innerhalb eines musikalischen Zusammenhangs zuwächst.« (ALBERSHEIM 1979: 169)

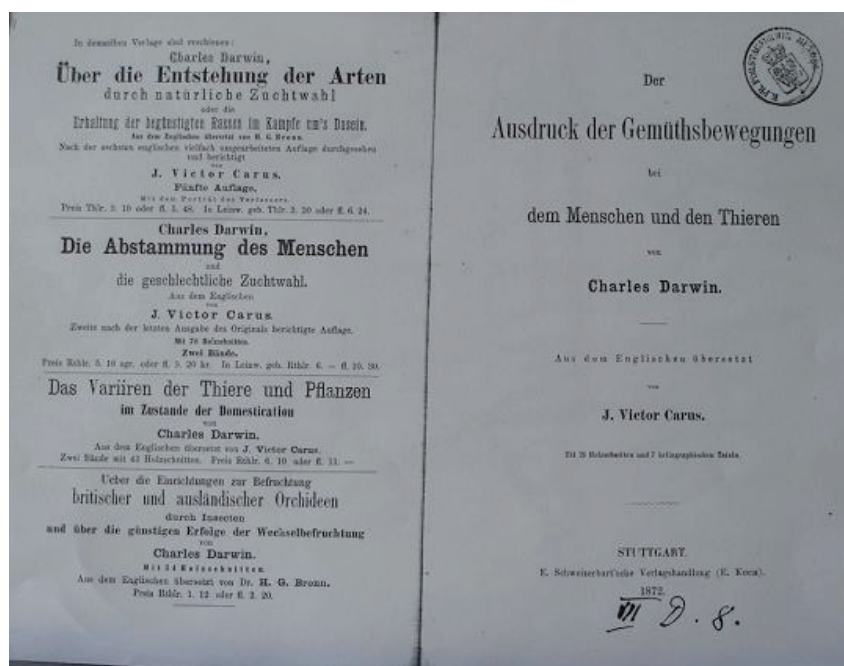


Abb. 5: Bucheinband: Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren. Stuttgart: Schweizerbart 1872

Dass die Musik in dieser Proklamation ihrer Autotelie keine Zeichen kennt, darf uns hier nicht kümmern.²⁵

6. Ein altes zeichenpsychologisches Problem

Und nun zwei leicht gekürzte Ausschnitte aus einem Vortrag, den der Verfasser im Herbst 2007 vor einem semiotisch eher enthaltsamem Publikum gehalten hat, der Fachgruppe Geschichte der Deutschen Gesellschaft für Psychologie, Der ›Ausdruck der Gemüthsbewegungen‹ – ein altes zeichenpsychologisches Problem der Titel. Charles Darwins *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) erschien im selben Jahr in deutscher Übersetzung (Abb. 5) und ist ›als (ethologische) Bekräftigung der Deszendenztheorie zu verstehen, der Affenabstammung des Menschen; als Angriff auf den ›Creationismus‹.

Gemüthsbewegungen sind englisch /emotions/, /expressions/, /Ausdrucksbewegungen/. Diese werden von Wundt in drei Klassen sortiert:

- »1) Rein intensive Symptome [...] sind durchweg Ausdrucksformen stärkerer Affekte und bestehen bei mäßigeren Graden in gesteigerten Bewegungen, bei sehr heftigen Affekten in plötzlicher Hemmung oder Lähmung der Bewegung.
- 2) Qualitative Gefühlsäußerungen [...] bestehen in mimischen Bewegungen, [...]
- 3) Vorstellungsäußerungen [...] bestehen im allgemeinen in pantomimischen Bewegungen, bei denen ent-

²⁵ Auch Lischka lässt die Frage der Legitimation bei dieser Lage der Dinge, »das semiotische Instrumentarium als solches einzusetzen, [...] offen bleiben; die Möglichkeit, Musik z.B. unter syntaktisch-kombinatorischen Gesichtspunkten zu betrachten, impliziert in keiner Weise die Notwendigkeit, sie auch als Zeichen betrachten zu müssen.« (LISCHKA 1987: 352)

weder auf die Gegenstände des Affekts hingewiesen wird (hinweisende Gebärden), oder bei denen die Gegenstände sowie die mit ihnen zusammenhängenden Vorgänge durch die Form der Bewegung angedeutet werden (darstellende Gebärden).« (WUNDT 1909: 207)

Wir bleiben bei den mimischen Bewegungen. »Mienen sind ins Spiel gesetzte Gesichtszüge, und in dieses wird man durch mehr oder weniger starken Affekt versetzt, zu welchem der Hang ein Charakterzug des Menschen ist«, heißt es in Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (KANT 1980: 225). Wozu aber dies Spiel?

»Überall sind diese Ausdrucksbewegungen zunächst nur ein Spezialfall oder eine Begleiterscheinung der allgemeinen Reaktion auf Reize, welche einen spezifischen Lust- oder Unlustcharakter in sich tragen; aber allenthalben in der organischen Welt wird diese Reaktion, welche zunächst Selbstzweck ist, Entladung einer durch Reize frei gewordenen Energie, ein Akt der Befreiung, Erleichterung«;

so lesen wir in Jodls *Lehrbuch der Psychologie* (JODL 1924: 240). Darauf den Blick gerichtet spricht Kirchhoff von der »Eigenwertigkeit [...] für den Ausdrucksgeber«; »(Ausdrucks-)Erscheinung hat Selbstwert für das (ausdrucks-)erscheinende Individuum« (KIRCHHOFF 1957: 160 f.). Der »Expressivfunktion« der Ausdrucksbewegung, die »immer in Gefahr steht, übersehen zu werden« (KIRCHHOFF 1957: 160), steht ihre prominente Kommunikativfunktion (KIRCHHOFF 1957: 172) gegenüber. Damit sind wir schließlich beim Thema:

7. Sind Ausdrucksbewegungen Zeichen?

Einen populärwissenschaftlichen Vortrag zum damals, 1889, aktuellen Thema der Gedankenübertragung beginnt der vielseitige Hugo Münsterberg mit der rhetorischen Frage:

»Giebt es überhaupt Gedankenübertragung? Nun, wer diese Frage verneint, kann sich die Mittheilung der Verneinung ersparen, denn gleichviel, ob er sie ausspricht oder schreibt, seine Aeusserung hat nur dann einen Zweck, wenn Gedankenübertragung möglich ist. Kein Wort, das wir sprechen, bringen wir deshalb hervor, um Schall zu erzeugen; die Lufterschütterung soll stets nur das Mittel sein, um die Gedanken, die uns beschäftigen, auf andere zu übertragen. Jedes Wort wird unter der Voraussetzung ausgesprochen, dass eine Übertragung der Gedanken stattfinden kann.« (MÜNSTERBERG 1889: 4)

Sprache, gesprochen wie geschrieben, ist auf die Übertragung von Bedeutung spezialisiert.

Die Betrachtung der »qualitativen Gefühlsäußerungen« wie eine Sprache findet sich bereits, wie Karl Bühler bemerkt,²⁶ in Johann Jacob Engels *Ideen zu einer Mimik*: »Am leichtesten, öftersten, unverkennbarsten spricht die Seele durch diejenigen Glieder, deren Muskeln am beweglichsten sind; also am öftersten durch Mienen des Gesichts.« (ENGEL 1785, Bd I: 64) Charles Bell kommt zu

26 »Auf demselben Erscheinungsbiet, wo Darwin später der Charakter einer scheinbar lebenszwecklichen Überflüssigkeit und Sinnlosigkeit von Muskelbewegungen in die Augen sprang [...] sieht Engel noch völlig unbefangen die soziale Funktion. Er betrachtet die mimischen Bewegungen von vornherein wie die Laut-sprache als Kommunikationsmittel, er betrachtet sie als eine andere Art von Sprache.« (BÜHLER 1933: 50 f.)



Abb. 6: Bucheinband: Eduard Martinak: Psychologische Untersuchungen zur Bedeutungslehre. Leipzig: Barth 1901

der Gleichung »Expression is to passion what language is to reason.« (BELL 1824: 139) Duchenne spricht von der Sprache der Gesichtsausdrücke (DUCHENNE 1862/1990: 19). Gratiolet 1873 kennt eine Sprache,²⁷ die der Mensch noch, neben der Lautsprache, mit allen Tieren gemeinsam hat (GRATIOLET 1873: 1) und Piderit befindet: »Die mimischen Gesichtsbewegungen bilden die stumme Sprache des Geistes.« (PIDERIT 1867: 1) Auch Darwin denkt, wenn auch ein wenig distanziert, als er die Kommunikativfunktion des Ausdrucks schließlich einräumt an eine »language of the emotions, as it has sometimes been called.« (DARWIN 1998: 360) Die Kommunikativfunktion gibt auch bei Wundt, der nun nicht mehr von einer Sprache spricht, den Ausschlag:

»Indem sich die Gemütsbewegungen fortwährend in äußeren Bewegungen spiegeln, werden die letzteren zu einem Hilfsmittel, durch das sich verwandte Wesen ihre inneren Zustände mitteilen können. Alle Bewegungen, die einen solchen Verkehr des Bewußtseins mit der Außenwelt herstellen helfen, nennen wir Ausdrucksbewegungen. [...] Sobald eine Bewegung ein Zeichen innerer Zustände ist, das von einem Wesen ähnlicher Art verstanden und möglicherweise beantwortet werden kann, wird sie damit zur Ausdrucksbewegung.« (WUNDT 1911: 260)

Ausdrucksbewegungen sind demnach, wenn auch nicht unbedingt in der Art der sprachlichen, *Zeichen*. Der Auffassung, dass die emotionale Kommunikation keiner Zeichen bedarf, sind möglicherweise Klages²⁸ und Straus²⁹; die Auffassung, dass Ausdruckserscheinungen keine Zeichen sind, vertreten Martinak und Schaff.

In seinen *Psychologischen Untersuchungen zur Bedeutungslehre* (Abb. 6) widmet sich Martinak am Rande auch den »sogenannten Ausdrucksbewegungen, Mienen und Gebärden« und zwar

27 »[A]utre langage, qui lui est commun avec tous les animaux.« (GRATIOLET 1873: 1)

28 Klages: »Die Ausdrucksbewegung [um es voranzustellen,] trägt ihren Sinn in sich selbst und wird daher, soweit sie verständlich ist, verstanden ohne Hinblick auf Daten der Außenwelt ihres Trägers.« (KLAGES 1964: 7)

29 Straus: »Wir erfassen gar nicht mittels der Ausdrucksbewegungen als repräsentierender Zeichen seelische Vorgänge im uns verborgenen Innern eines fremden Organismus. Im Ausdrucks-Erfassen sind wir bereits in der Kommunikation.« (STRAUS 1958: 206)

»soweit sie nicht durch die menschliche Willkür hervorgebracht werden, sondern die naturgesetzlich erfolgende physiologische Reaction auf gewisse psychische Vorgänge sind.« Fazit:

»insoweit hier 1. keinerlei Absicht vorliegt und 2. in Folge dessen von keinem Zeichengeber, sondern nur von einem deutenden Empfänger gesprochen werden kann, insofern ist es auch einleuchtend, daß wir hier nur natürliche Zeichen, wenn wir überhaupt das Wort Zeichen in so weitem Sinne anwenden dürfen, vor uns haben. Denn die Zuordnung zwischen der Ausdrucksbewegung und dem betreffenden psychischen Vorgang ist nicht künstlich geschaffen, sondern durch die natürliche Beschaffenheit des Menschen vorgegeben.« (MARTINAK 1901: 27)

Diesen natürlichen Zeichen stellt Schaff die eigentlichen Zeichen gegenüber, und nur zu natürlich sind natürliche Zeichen eigentlich keine Zeichen (SCHAFF 1973: 155). Wie Martinak ist Rudolf Carnap 1928 der Ansicht, dass Ausdrucks³⁰- und Zeichenbeziehung³¹ wohl unterschieden werden müssen. (CARNAP 1928: 24)

Beim Durchblättern von Kirchhoffs *Allgemeiner Ausdruckslehre*, 1957, finde ich die Quelle eines Essays von Gustav Kafka, *Grundsätzliches zur Ausdruckstheorie*, 1938 in den *Acta Psychologica* erschienen, einen der letzten großen ausdruckstheoretischen Versuche« (KIRCHHOFF 1957: 264); zum Teil ein zeichenpsychologischer Versuch: »Objekt des Ausdrucks ist das Innenleben eines Subjekts, das durch Ausdrucksbewegungen kundgegeben wird.« (KAFKA 1938: 274) Schon Lersch habe »nachgewiesen, daß die Ausdrucksfunktion eine besondere Form der Zeichenfunktion ist« (KAFKA 1938: 277) und stehe damit im Gegensatz zur Behauptung der »Einfühlungstheorie und der Phänomenologie [...] daß der Gegenstand des Ausdrucks unmittelbar und vor jeder Betrachtung der Ausdrucksmittel ›gegeben‹ sei oder ›geschaut‹ werde.« (KAFKA 1938: 278). Lersch unterscheide von den eigentlichen »Ausdruckszeichen«³², von Kafka Expressivzeichen genannt, »die Effektivzeichen, die einen Schluß von körperlichen Wirkungen auf seelische Ursachen zulassen, und die Signifikativzeichen, welche, wie die Sprachlaute, einen Hinweis auf einen gegenständlichen Sachverhalt enthalten« (KAFKA 1938: 277).

Was nun das Expressivzeichen angeht, so scheint Kafka

»das Verhältnis [...], das zwischen Stempel und Abdruck oder allgemeiner zwischen konvexer und konkaver Seite einer Prägung besteht, [...] das beste Gleichnis für das Verhältnis zwischen Mittel und Gegenstand des Ausdruckes zu bilden. Beide sind zwar in gewisser Hinsicht ›dasselbe‹, so wie Patrizie und Matrizie, es

30 »Wir vermögen aus Stimme, Mienen und anderen Bewegungen eines Menschen zu erkennen, was ›in ihm vorgeht‹, also aus physischen Vorgängen einen Schluß auf Psychisches zu ziehen. Es gibt den Vorbereich der [Ausdrucks-]Bewegungen, den Nachbereich der Gefühle. Die hier zugrunde liegende Beziehung zwischen einer Bewegung usw. und dem psychischen Vorgang, dessen ›Ausdruck‹ sie ist, nennen wir ›Ausdrucksbeziehung‹. Zu ihrem Vorbereich gehören fast alle Bewegungen des Leibes und seiner Glieder, besonders auch die unwillkürlichen. Zum Nachbereich gehört ein Teil der psychischen Gegenstände, insbesondere die Gefühle.« (CARNAP 1928: 24)

31 »Die Ausdrucksbeziehung muß wohl unterschieden werden von der Zeichenbeziehung. Diese besteht zwischen denjenigen physischen Gegenständen, die etwas ›bedeuten‹, und dem, was sie bedeuten, z. B. zwischen dem Schriftzeichen ›Rom‹ und der Stadt Rom. Da alle Gegenstände, sofern sie Gegenstände begrifflicher Erkenntnis sind, irgendwie bezeichnet sind oder doch grundsätzlich bezeichnet werden können, so gehören zum Nachbereich der Zeichenbeziehung die Gegenstände aller Gegenstandsarten.« (CARNAP 1928: 24)

32 Lersch spricht von *sinnlich-seelischen Spontanzeichen* (LERSCH 1966/1932: 14).

besteht in gewisser Hinsicht zwischen dem ausdrückenden Körperlichen und dem ausgedrückten Seelischen eine ›qualitative Identität‹ (M. Geiger) oder besser eine spiegelbildliche Kongruenz, dennoch fließen beide nicht zu einer ›phänomenologischen Identität‹ zusammen, sondern bleiben soweit verschieden, dass die Zeichenfunktion des Ausdrucksmittels nicht verwischt wird. Es scheint also, dass man der Eigenart des Expressivzeichens am nächsten kommt, wenn man sie in einer *Kongruenz* zwischen Zeichen und Bezeichnetem sucht, die in keiner andern Zeichenbeziehung wiederkehrt.« (KAFKA 1938: 279)

Ende des Vortragszitats.

8. Ist Gustav Kafkas Kongruenz nun »Autoreferenz im eigentlichen Sinn«?

Sind Expressivzeichen, enthalten Kandinskys *Kompositionen* denn tatsächlich Zeichen? Hat Hanslick nicht doch Recht?

Der Status sprachlicher und schriftsprachlicher Zeichen, der Zeichenstatus von Lexemen steht jedenfalls seit alters außer Zweifel. 1935 publizierte James Ridley Stroop seine *Studies of interference in serial verbal reactions*. Stroops sogenannte *Coloured Words* bestehen jeweils (Abb. 7)

»aus einer Farb- und aus einer Wortkomponente, die stets in einem konfliktartigen Verhältnis zu einander stehen. So erscheint das Wort ›rot‹ wohl in blauer, grüner oder gelber, keinesfalls aber in roter Schrift. In der Tatsache, daß das Farbenbenennen unter diesen Umständen [mit dem von bloßen Farbproben verglichen eine] erhebliche Verzögerung erfährt, handelt es sich um das Interferenzphänomen.« (KALKOFEN 1969: 165)

Semantische Interferenz: Die zu benennende Farbe, in der das Lexem erscheint, ist eine andere Farbe als die, die vom Lexem benannt wird.

Auch hier semantische Interferenz, wenn es gilt, die benennende Sprache

italienisch englisch französisch

und hier wo es gilt, die benannte Sprache

tedesco german allemand

zu nennen.

rot rot rot

Abb. 7: Stroop-Item

Und nun als akademische Frage: Sind

rot

und

deutsch

sich selbst bezeichnende Lexeme? Und wenn: Sind sie es gleichermaßen?

Sprachbenennende Lexeme haben keinen außersemiotischen Bezug. Sie bezeichnen sich insofern selbst, so wie auch /WORT/³³ in Ostension sich selbst bezeichnet.

Literatur

ALBERSHEIM, GERHARD: *Zur Musikpsychologie*. Wilhelmshaven [Heinrichshofen] 1979

BELL, SIR CHARLES: *Essays on the anatomy and philosophy of expression*. London [Murray] 1824

BILL, MAX: *Einführung in Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst* (1911). 4. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz [Benteli] 1952

BÜHLER, K.: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*. Jena [Fischer] 1933

CARNAP, RUDOLF: *Der logische Aufbau der Welt*. Leipzig [Meiner] 1928

DARWIN, CHARLES: *The expression of the emotions in man and animals* (1872). 3rd ed., with an introduction, afterword and commentaries by Paul Ekman. London [HarperCollins] 1998

DARWIN, CHARLES: *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*. Stuttgart [Schweizerbart] 1872

DUCHENNE, GUILLAUME BENJAMIN: *The mechanism of human facial expression* (1862) edited and translated by R. Andrew Cuthbertson. Cambridge [Cambridge University Press] 1990

EKMAN, PAUL; OSTER, HARRIET: *Facial expressions of emotion*. In: *Annual Review of Psychology*, Vol. 30, 1979, S. 527-554

ENGEL, JOHANN JACOB: *Ideen zu einer Mimik*. Berlin [Mylius] 1785

GRATIOLET, PIERRE: *De la physionomie et des mouvements d'expression*. Paris [Hetzel] 1873

33 Für dieses Beispiel bin ich Klaus Sachs-Hombach dankbar.

HAFTMANN, WERNER: *Wege bildnerischen Denkens*. München [Prestel] 1950

HANSLICK, EDUARD: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst* (1854). Leipzig [Barth] 1885

HORÁK, VÍTĚZSLAV: *Bildspiele. Untersuchungen zur Gebrauchstheorie der Bedeutung von Bildern*. Regensburger Dissertation, 2004 deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=975647458&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=975647458.pdf, 24.03.2009

JODL, FRIEDRICH: *Lehrbuch der Psychologie*. 5. und 6. Auflage. Stuttgart/Berlin [Cotta] 1924

KAFKA, GUSTAV: *Grundsätzliches zur Ausdruckspsychologie*. Acta Psychologica, Band III, 1937, S. 273-314

KALKOFEN, HERMANN: *Kritische Untersuchungen zum Interferenzphänomen*. Braunschweiger Dissertation 1969

KALKOFEN, HERMANN: *Die Einteilung der Semiotik bei Georg Klaus*. In: Zeitschrift für Semiotik, Band 1 (1), 1979, S. 81-91

KALKOFEN, HERMANN: Die Rolle der Sigmantik in der Zeichenkonzeption von Georg Klaus. In: FUCHS-KITROWSKI, K.; PIOTROWSKI, S. (Hrsg.): *Kybernetik und Interdisziplinarität in den Wissenschaften - Georg Klaus zum 90. Geburtstag. Gemeinsames Kolloquium der Leibniz-Sozietät und der Deutschen Gesellschaft für Kybernetik im November 2002 in Berlin*. Berlin [Trafo] 2004, S. 285-295

KALKOFEN, HERMANN: *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen - ein altes zeichenpsychologischen Problem*. Vortrag auf der 10. Tagung der Fachgruppe Geschichte der Deutschen Gesellschaft für Psychologie. Braunschweig, Oktober 2007

KANDINSKY, WASSILY: Rückblicke. In: *Kandinsky 1901-1913*. Berlin: [Der Sturm] 1913 (zitiert nach www.agmarks.de/Kandinsky/kandinsky.htm), 24.03.2009

KANDINSKY, WASSILY: *Über das Geistige in der Kunst* (1911). 4. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill. Bern-Bümpliz [Benteli] 1952

KANDINSKY, WASSILY: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926). Bern-Bümpliz [Benteli] 1955

KANDINSKY, WASSILY: Betrachtungen über die abstrakte Kunst. In: BILL, MAX (Hrsg.): *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler*. Bern [Benteli] 1973, S. 144 (zitiert nach Horák)

KANT, IMMANUEL: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1796-7). Hamburg: [Meiner] 1980

KIRCHHOFF, ROBERT: *Allgemeine Ausdruckslehre*. Göttingen [Hogrefe] 1957

- KIRCHHOFF, ROBERT: Zur Geschichte des Ausdrucksbegriffs. In: KIRCHHOFF, R. (ed.) *Ausdruckspsychologie*. Göttingen [Hogrefe] 1965, S. 9-38
- KLAGES, LUDWIG: *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck* (1950). Bonn [Bouvier] 1964
- KLAUS, GEORG: *Spezielle Erkenntnistheorie. Prinzipien der wissenschaftlichen Theoriebildung*. Berlin [Deutscher Verlag der Wissenschaften] 1965
- LERSCH, PHILIPP: *Gesicht und Seele. Grundlinien einer mimischen Diagnostik* (1932). München/Basel [Reinhardt] 1966
- LISCHKA, CHRISTOPH: *Semiotik und Musikwissenschaft*. In: Zeitschrift für Semiotik, Band 9 (3/4), 1987, S. 345-355
- MARTINAK, EDUARD: *Psychologische Untersuchungen zur Bedeutungslehre*. Leipzig [Barth] 1901
- MORRIS, CHARLES W.: *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*. 2. Auflage, Nachwort von F. Knilli. München [Hanser] 1975
- MÜNSTERBERG, HUGO: *Gedankenübertragung*. Tübingen [Mohr] 1889
- NÖTH, WINFRIED: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart [Metzler] 2000
- PIDERIT, THEODOR: *Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik*. Mit 94 photolithographischen Abbildungen. Detmold [Klingenberg] 1867
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Mündliche Mitteilung vom 12.10.08
- SCHAFF, ADAM: *Einführung in die Semantik* (1960). Reinbek [Rowohlt] 1973
- SCHMIDT, BURGHARDT: Neues Interesse an der Abstraktion in der Kunst. Das heißt im Bildermachen. In: WIRKUS, BERNDT (Hrsg.): *Fiktion und Imaginäres in Kultur und Gesellschaft*. Konstanz [UVK] 2003, S. 151-169 (zitiert nach Horák)
- STEINBRENNER, JAKOB: Erkennen, Exemplifizieren, Existieren. Betrachtung zu Ad Reinhardt und zur Farbe Schwarz. In: GERHARDUS, DIETRICH (Hrsg.): *Exemplifizieren wird Kunst. Zum Fundament konkreten Gestaltens*. Saarbrücken [St. Johann] 2007, S. 50-52
- STRAUS, ERWIN: *Vom Sinn der Sinne*. Berlin/Göttingen/Heidelberg [Springer] 1956
- STRAVINSKY, IGOR: *An Autobiography* (1936). New York [Norton] 1962
- STROOP, JAMES R.: Studies of interference in serial verbal reactions. In: *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 18, 1935, S. 643-662

WUNDT, WILHELM: *Grundriss der Psychologie*. 9., verbesserte Auflage. Leipzig [Engelmann] 1909

WUNDT, WILHELM: *Grundzüge der Physiologischen Psychologie*. 3. Bd., 6., umgearbeitete Auflage. Leipzig [Engelmann] 1911

Internetz-Quellen

deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=975647458&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=975647458.pdf

de.wikipedia.org/wiki/Abstrakte_Kunst, 24.03.2009

de.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky, 25.03.2009

korczak.com/maler/kandinsky/kandinsk.htm, 25.03.2009

www.agmarks.de/Kandinsky/kandinsky.htm, 24.03.2009

www.db-artmag.de/06/d/thema-uebersicht.php, 25.03.2009

www.dhm.de/lemo/html/kaiserreich/kunst/kandinsky/index.html, 25.03.2009

www.glyphs.com/art/kandinsky/, 25.03.2009